

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

STUDIA ROMANICA
POZNANIENSIA

45/3

Il femminile nella letteratura italiana

A cura di Gerardina Antelmi e Barbara Kornacka



The journal content is indexed in CrossCheck – CrossRef and iThenticate initiative
to prevent scholarly and professional plagiarism



POZNAŃ 2018

Studia Romanica Posnaniensia. Editorial Board:

Editor-in-Chief

GRAŻYNA VETULANI (Instytut Filologii Romańskiej UAM, Poznań)

Board of Editors

KATARZYNA KARPIŃSKA-SZAJ (Instytut Filologii Romańskiej UAM, Poznań) – Language Acquisition

MIROSLAW LOBA (Instytut Filologii Romańskiej UAM, Poznań) – Literary studies

JANUSZ PAWLIK (Instytut Filologii Romańskiej UAM, Poznań) – Linguistics

TERESA TOMASZKIEWICZ (Instytut Filologii Romańskiej UAM, Poznań) – Translation theory

Board of Consulting Editors

CARMEN BECERRA SUÁREZ (Universidad de Vigo)

KRZYSZTOF BOGACKI (Uniwersytet Warszawski)

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA (Universidad de Santiago de Compostela)

ANTONIO BUENO GARCÍA (Universidad de Valladolid)

LUC FRAISSE (Université de Haute-Alsace, Mulhouse Colmar)

MARC-OLIVIER HINZELIN (Universität Hamburg)

GASTON GROSS (Université Paris 13)

HANNA JAKUBOWICZ BATORÉO (Universidade Aberta, Lisboa)

STÉPHANE LOJKINE (Université d'Aix-Marseille)

WIESLAW MALINOWSKI (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

DENISE MERKLE (Université de Moncton)

GLORIA MARÍA PRADO GARDUÑO (Universidad Iberoamericana, Ciudad de México)

CARMEN SERVÉN DÍEZ (Universidad Autónoma de Madrid)

Assitant to the Editor

ANNA GODZICH (Instytut Filologii Romańskiej UAM, Poznań)

Language Editor

AGATA LEWANDOWSKA (Instytut Filologii Romańskiej UAM, Poznań)

Associate Editors

WOJCIECH CHARCHALIS (Instytut Filologii Romańskiej UAM, Poznań) – Literary translation,
Culture of Portuguese-speaking areas

TOMASZ CYCHNERSKI (Instytut Filologii Romańskiej UAM, Poznań) – Linguistics, Balkan studies

ANNA LOBA (Instytut Filologii Romańskiej UAM, Poznań) – French literature, Medieval studies

BARBARA ŁUCZAK (Instytut Filologii Romańskiej UAM, Poznań) – Iberian studies

Deklaracja o wersji pierwotnej:

Wersją pierwotną każdego tomu czasopisma Studia Romanica Posnaniensia jest wersja drukowana
(ISSN 0137-2475), ukazująca się nakładem

Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

© Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2018

Wydawca: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań

ISSN 0137-2475

eISSN 2084-4158

Introduzione

La donna, per secoli musa ammirata e ispirazione dei poeti, protagonista di liriche e romanzi, oggetto di desideri, idealizzato e formato secondo le convenzioni, le necessità e la fantasia dell'uomo, sempre guardata e descritta, mai soggetto dello sguardo e della parola: l'Altro *tout court*. Con i primi anni del ventesimo secolo la donna comincia a voler rompere il guscio dello stereotipo, fuoriuscire dalla condizione di subalternità (Spivak), a richiedere la propria soggettività (de Beauvoir, Lonzi), a reclamare la sua voce (Lonzi, Cavarero) e la lingua di cui essere soggetto e padrona (Kristeva). Le donne, per secoli quasi escluse dalla cultura detta ufficiale, nel corso degli ultimi cent'anni, con la conquistata vocalità (Cavarero) e soggettività cominciano a far valere la loro differenza (Irigaray, Lonzi, Muraro), cominciano a parlare per sé e di sé, della loro identità, complessità e della loro essenza.

Il presente numero della rivista presenta studi e riflessioni sulla rappresentazione letteraria del femminile nell'arco di più di cent'anni, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Duemila, nella poesia, nelle opere teatrali e nella narrativa, arrivando alle sfumature diverse e contrastanti dell'espressione, della voce e dell'io femminile. I contributi presentati qui seguono proprio il percorso dell'esperienza femminile della realtà esperita, narrata dalla prospettiva femminile, da Cettina Natoli Ajossa alle voci più recenti del panorama letterario italiano, Agus, Morazzoni, Cilento.

Gli articoli sono presentati seguendo un ordine cronologico relativo alle autrici proposte e al contenuto. Si scoprono quindi le opere di Cettina Natoli Ajossa (Daniela Bombara) che nei suoi scritti denota la crisi del paradigma romantico e della cultura di fine Ottocento, facendo emergere l'importanza del contenuto delle letture di cui si nutrivano le giovani donne della fine dell'Ottocento. Passando al Novecento si arriva, con le opere di Liana Millu (Joanna Teklik), a una delle rare testimonianze femminili del trauma dei campi di concentramento nella letteratura italiana, del modo di vivere e di sopravvivere agli orrori dei lager da parte di una donna. Il tema della *Querelle des Femmes*, della vocale denuncia dell'oppressione e della violenza degli uomini da una semplice casalinga, protagonista dell'opera teatrale di Franca Rame è studiato da Mercedes Arriaga Florez. Si è voluto in seguito dare spazio alla

singolare presenza animalesca nella produzione poetica dialettale di Jolanda Insana (Paulina Malicka). Nella riflessione e ricerca del femminile avulse dalle aspettative delle categorizzazioni canonizzate attraverso lo sguardo maschile, non poteva non emergere anche una riflessione sulla terza età, che per la donna corrisponde non solo alla vecchiaia ma anche alla fase della menopausa e quindi della mancanza, della fine della possibilità di essere madre (Hanna Serkowska, Ewa Tichoniuk-Wawrowicz) nonché i temi emergenti dovuti allo sviluppo tecnologico del desiderio di maternità e delle tecniche di fecondazione. Al contempo si possono senza dubbio identificare temi portanti ricorrenti fra cui principalmente il rapporto fra donne di varie generazioni nelle opere di Murgia, Tamaro e Agus (Daniele Cerrato) nonché e *in primis* quello molto particolare tra madre e figlia rappresentato nella letteratura delle donne nell'arco di tempo che si stende tra l'inizio del Novecento e l'inizio del Duemila (Hanna Serkowska). La riflessione sull'espressione femminile in un'opera molto recente di Marta Morazzoni (Barbara Kornacka) porta alle considerazioni sull'ambiguità della vocalità e della voce di donna, mezzo di liberazione ed esclusione al contempo. Con riferimenti alla mitologia classica (Gerardina Antelmi) e alla fiaba a fare come da specchio nel romanzo di Antonella Cilento si articolano tematiche che hanno accompagnato la visione e l'identità femminile, quali il motivo della ricerca della articolazione della voce, del piacere femminile e, non ultimo, dell'essere madri e figlie anche simboliche.

Siamo certe che questo percorso di ri-trovamento sia solo all'inizio. Molta strada è stata fatta, la voce e la prospettiva femminile sta trovando la propria voce. Siamo convinte, altresì, che non si debba cedere al facile miraggio che il nostro compito sia terminato. Al contrario. È necessario, riteniamo, consolidare gli obiettivi raggiunti sino ad ora. E i contributi del presente volume costituiscono parte di questo percorso.

ARTICOLI

La scrittura di Cettina Natoli Ajossa tra passioni tardoromantiche e presentimenti decadenti

The Writings of Cettina Natoli Ajossa Among late-Romantic Passions, and Decadent Premonitions

Daniela Bombara

Università di Messina

daniela.bombara63@gmail.com

Abstract

The aim of this article is to bring to the attention of the scholars the writings of Cettina Natoli Ajossa (1867-1913), Sicilian noblewoman, who published several novels in which the Romantic paradigm is questioned and the crisis of the Nineteenth-Century world is highlighted. Particularly relevant the autobiographical memoir of Messina earthquake: it focuses upon the bitter conflict between classes, giving us the meaning of the end of an era.

Keywords: Romanticism in crisis, Cettina Natoli Ajossa, Sicilian women writers, Messina earthquake

L'esistenza di questa nobildonna siciliana non sembra riservare particolari sorprese: nata a Messina nel 1867¹, mostra una precoce vocazione di scrittrice, e viene quindi mandata a studiare a Firenze, ma torna in Sicilia al compimento della maggiore età per sposare il marchese Giovanni Ajossa di Palmi. Il marito non le impedisce di coltivare i suoi interessi: sarà pittrice, musicista, socia dell'Accademia

¹La data di nascita non è presente nelle poche biografie esistenti, ma si deduce dalle parole di Giovanni Canevazzi: "Il suo primo romanzo Margherita Royn [...] rimonta a qualche anno fa, quando la marchesa non era ancora ventenne, ed era solo da pochi mesi divenuta sposa" (124).

Peloritana di Messina, giornalista e autrice di diversi romanzi, storie d'amore tormentate, che non firma mai col suo nome; i contemporanei ricordano soprattutto *Margherita Royn. Una storia d'amore*, pubblicato nel 1886 come Eola, *Fiori di serra* (1890) e *Fiocco di neve* (1896) come Espero.

Un quadro equilibrato, nel quale esigenze personali e familiari si integrano senza quegli slittamenti, o aperte ribellioni, che possiamo riscontrare nelle vicende biografiche di altre intellettuali dell'epoca: la formazione culturale di Natoli, limitata agli anni dell'adolescenza, è diretta genericamente alle "arti", fra cui la scrittura²; e si tratta comunque, almeno ad uno sguardo superficiale, di racconti sentimentali, o di prosa pedagogica, come nel moraleggiante *Serate d'inverno* del 1901, indirizzato alle figlie.

Si consideri però, in primo luogo, l'imponenza di una produzione narrativa che annovera, compresi i tre già citati, ben sei romanzi editi – *Finch'io viva e più in là* (1899) *Granelli inutili* (1902), *Verso la vita* (1912); gli inediti *Nadia*, *Sacrifizio*, *Foglie di rosa*; infine *Le mie cinque giornate di Messina 28-12-1908/1-1-1909* (1914), intenso racconto autobiografico delle vicende seguite al terremoto che devastò la città siciliana. Rilevante inoltre la collaborazione con periodici quali "La Vita italiana", diretta da Angelo De Gubernatis, e "Flegrea", ideata da Riccardo Forster per agganciare l'ambiente napoletano alla cultura europea. L'autrice non è quindi ignota: agli esordi "Andrea Maffei, la definiva una scrittrice piccola di età, ma grande di sentimenti [...]. Ruffini, De Gubernatis e molti altri [...] la spronarono a proseguire" (Canevazzi, 1896, 122). Segue un quasi assoluto silenzio degli studiosi, e la figura di Cettina Natoli trova posto unicamente in repertori: Bandini Buti (1941, 22) riprende con qualche inesattezza il profilo del già citato Canevazzi; nel volume *Donne a Messina* troviamo una breve voce redatta da Giovanni Molonia (2014, 154-155). Costituiscono una rilevante eccezione i lavori di Anna Santoro, che nel 1987 antologizza, nel suo *Narratrici italiane dell'Ottocento*, alcune pagine dell'autrice, proponendo un primo orientamento critico:

² Nella *Dedica* alla principessa di San Teodoro, che precede *Fiocco di neve*, Natoli dichiara che il suo libro ha "deficienze, ineguaglianze, povertà di stile, [ma] quando si vive lontani da qualsiasi luce d'intelletto, privi di emozioni e di godimenti spirituali, in una progrediente atrofizzazione d'ogni energia – trovare in sé la forza di creare un qualunque mondo ideale e cercare di dare ad esso una forma artistica, credilo, mia cara, è pure qualcosa non spregevole" (7-8) La professione d'ignoranza è un *topos* nella scrittura femminile siciliana fra '800 e '900 (Bombara, 2017, 82, 86), *excusatio non petita* per giustificare l'incursione nella Repubblica delle Lettere. Gli stessi pseudonimi – non solo Espero ed Eola ma, come c'informa Canevazzi (1896, 124) anche Dolores, Marchesa nera, Cetty – sminuiscono l'importanza di un'attività letteraria che bisogna in qualche modo occultare. Ma c'è forse anche il senso di una distanza incolmabile, e ancora più avvertita dopo l'Unità, fra isola e Continente, il secondo luogo di un più intenso e produttivo scambio culturale e di maggiori opportunità editoriali (Sui modelli educativi riservati alle donne nell'Ottocento vedi Soldani 1989).

L'interesse dei romanzi della Natoli sta nella svolta, cosciente e dichiarata, dal romanzo d'azione al romanzo psicologico di gusto decadente per la descrizione dei personaggi e degli ambienti. In più c'è la ricerca dell'evento strano, dell'accadimento inaspettato, non più appartenente alla tipologia del romanzo popolare o d'azione, ma teso verso l'inchiesta nel malato, nel torbido (79).

In un saggio successivo sulla narrativa a firma femminile di fine '800 Santoro afferma che Natoli focalizza l'antagonismo fra i sessi, motivo tipico dell'epoca, "soprattutto fissando i ruoli assegnati dalla società e vissuti dai protagonisti come ineluttabili" (1992, 115). Significativo quindi lo sguardo critico della marchesa, scrittrice "apparentemente convenzionale" – è sempre Santoro a parlare – ma che in realtà "rompe canoni e oper[a] svolte significative per la narrativa del tempo". Il suo "svelamento della società 'bene'" si compie utilizzando i modi espressivi della "morbosità decadente" (2006, 761); Natoli descrive quindi un mondo in disfaccimento, in cui "i protagonisti, uomini e donne, perdono gli aloni misteriosi, e per alcuni eccitanti, che possedevano presso altri e più famosi scrittori (si pensi a D'Annunzio) per rivelarsi maschere meschine di un'epoca e di un ambiente in piena crisi" (761). Da un lato quindi i romanzi dell'autrice esprimono l'impossibilità della passione sincera in un contesto sociale aristocratico dove predominano interesse e culto dell'apparenza; ma Natoli va oltre il paradigma romantico per denunciare l'inermità dei suoi stessi protagonisti, appassionati ma nevrotici, incapaci di opporsi realmente alle regole di una società distopica che intimamente disprezzano, ma soprattutto impossibilitati a vivere l'esistenza senza mediazioni, che siano le costruzioni letterarie o l'attitudine razionalizzante.

Ne è un esempio la vicenda di *Margherita Royn* (1886), che ama Riccardo Olivieri, artista povero; ma il legame va contro gli obblighi di casta e gli interessi economici della famiglia, per cui i due innamorati finiscono per sposare ognuno persone diverse. La ragazza si strugge nel ricordo, e sarà uccisa dal marito geloso che, in una macabra scena, la divora di baci poiché ha pronunciato, in un delirio provocato dalla febbre, il nome dell'amato. In realtà la protagonista è bloccata da un'ipersensibilità che le impedisce di affrontare la realtà, esperita solo attraverso il filtro di letture appassionate:

Il suo temperamento era delicato e febbrile: aveva bisogno di emozioni forti, violente, che la lasciassero affranta. [...] Era una natura debole, languida, straordinariamente sensibile, eccessivamente nervosa, che si alterava, si esaltava, si trasformava per la tensione dei nervi, per la sovraeccitazione della fantasia. In quel momento Margherita stava col braccio appoggiato sulla scrivania, pensando; era nell'abbandono che succedeva alle più forti esaltazioni del cuore. [...] La manina bianca ricadeva, stanca, sopra un libro aperto, e l'unghia rosea dell'indice era ancora ferma là, dove aveva sottolineate quelle parole: che cosa è la vita senza l'amore?! (7-9)³.

³ L'estrema, morbosa sensibilità di Margherita è raccontata con compiacimento dannunziano: "S'impresionava, si alterava per uno scricchiolio della sedia, per qualche cosa che strisciava sul tavolo,

La stessa relazione fra Margherita e Riccardo è vissuta quasi esclusivamente tramite una corrispondenza epistolare convulsa, che finisce per alterare la realtà: la protagonista, per ottenere dall'amato conferme, ne aizza la gelosia inscenando per lettera la strenua opposizione paterna e la minacciosa presenza di possibili pretendenti, costruendo quindi un doppio romanticizzato del reale, e identificando se stessa con l'eroina perseguitata⁴. Quando effettivamente il problema si presenterà, e sarà comunicato per iscritto, Riccardo non riesce più a crederci, e si ritrae disgustato di fronte ad una commistione fra vita ed elaborazione fantastica per lui incomprendibile. La protagonista, cresciuta all'ombra del pessimismo materno di matrice leopardiana (ancora un modello letterario), si nutre per reazione di melodrammi verdiani, romanze di Tosti, Luigi Denza, Fabio Campana. La sua è un'esistenza strozzata, virtuale, nella quale l'ascolto, gli spettacoli teatrali, la lettura di romanzi e lettere, avidamente rilette sino a perdere ogni funzione comunicativa – “rileggeva ogni giorno le lettere di lui, gli scriveva lungamente, aprendo intiero l'animo suo, sfogando la piena dei suoi affetti; ma dopo stracciava quelle lettere e ne disperdeva tutti i pezzettini volanti” (105) – sostituiscono la vita reale, che reclama però i suoi diritti nella persona del marito, Florestano, amante possessivo ed intransigente⁵. In realtà anche questo personaggio è estremo, nel suo folle desiderio di ottenere affetto ad ogni costo da una donna che gli sfugge, ed anche il suo comportamento esprime

per lo stridio d'una finestra che si chiudeva; dopo poco, sbatacchiava, ella stessa, un uscio, rumorosamente; [...] stringeva forte i denti per farne uscire un suono stridulo, strisciante, e provava un'acre sensazione di piacere, una soddisfazione arcana, ma forte” (9), ma la fonte primaria è senz'altro il personaggio di Roderick Usher, in *The Fall of the House of Usher* (1839) di Edgar Allan Poe, autore diffuso in Italia tramite Baudelaire, ma anche gli italiani Camerini, Guerrazzi, Maineri (Melani, 2006). Margherita condivide con il proprietario della casa Usher l'attaccamento ossessivo alla casa, con cui entra in simbiosi: nello specifico si tratta del suo studiolo, che fa riprodurre identico ad ogni trasferimento; lo spazio domestico è intriso di memorie care ma al tempo stesso fagocitanti, al punto da impedire l'azione della giovane donna, confinata al passato. Sulla lettura come attività pericolosa, nell'ottica del tempo, poiché crea un eccesso di sensibilità, vedi Gusso (1999, 64-74).

⁴ Per il motivo della 'letteraturizzazione' del reale in Natoli ed altre scrittrici siciliane fra '800 e '900 vedi Bombara (2017, 66-91).

⁵ Il tema del libro/feticcio, che sostituisce la passione amorosa e al tempo stesso induce a relazioni *ex lege*, è centrale in *Madame Bovary* di Flaubert (1856), romanzo che costituisce certamente la fonte primaria per molte vicende di adulterio nelle opere del secondo Ottocento; Emma, come Margherita, si circonda di immagini letterarie per “far fronte ad una sofferenza che è sempre la stessa sotto aspetti diversi: il tormento della vicinanza” (Tanner, 1990, 298), quindi l'impossibilità di accettare il contatto con un marito radicalmente 'altro', anche a livello puramente fisico. Il libro è in effetti, in questa e in altre narrazioni, “un surrogato mediale dell'amore che resta non comunicabile e non dicibile” (Scherpe, 2015, 144), per quanto strumento comunicativo imperfetto e generatore di gravi fraintendimenti (Scherpe si riferisce nello specifico al *Werther* e alle *Affinità elettive* di Goethe): “La lettera e il libro come media destinati a condizionare lo sviluppo dell'intreccio recano fin dall'inizio i segni dell'esito tragico – il medium trasmette e collega ma separa anche e può perfino irresistibilmente dividere” (Scherpe, 2015, 146).

un disequilibrio fra reale e ideale. Le scene coniugali di passione violenta, al limite dello stupro, costituiscono un *leit motiv* del romanzo:

[S]e la strinse così forte che ne senti i battiti del cuore, e posò lungamente le sue labbra febricitanti sulle labbra di lei, tumide, semiaperte, rosse, che parevano sanguinanti (119-120).

Mi prese un desiderio febbrile di stringerti fino a soffocarti, di vederti morire almeno per opera mia (135).

E pensava con gioia infinita di stringersela forte al cuore e baciarla sulla fronte, sugli occhi, sulla bocca, succhiandole le labbra lungamente, voluttuosamente. [...] D'un tratto Margherita si senti soffocare, le mancò il respiro, voleva gridare, ma Florestano le aveva chiusa la bocca coi suoi baci lunghi, violenti, l'aveva presa fra le sue braccia, come una bambina, se la stringeva al cuore e nell'impeto della passione febbrile le diceva mille cose incoerenti, sconnesse, ma piene di passione colme di ebbrezza, traboccanti di voluttà (165).

La tensione fra Eros e Thanatos esplode nella cannibalica scena finale; la devastazione omicida di Florestano ricorda certamente il delitto di Bouvard, che nell'omonimo racconto di Tarchetti profana il cadavere della donna inutilmente amata:

[C]on un grido di desiderio infinito, sollevatala fra le sue braccia si mise a baciarla, a baciarla sulla fronte, sugli occhi; nel collo, nelle labbra, ardentemente, furiosamente, disperatamente, rudemente [...]; la stringeva ancora più violentemente, con passione brutale, con rabbia disperata. Ella si dibatteva debolmente, le mancava il respiro, avea gli occhi sbarrati, e sotto quella stretta violenta la debole personcina si stirava, si contorceva convulsa. [...] L'esile corpo della vittima si contrasse nervosamente ancora, poi si distese, raffreddandosi, irrigidendosi; gli occhi vitrei, spalancati, erano iniettati di sangue. [...] In quel triste silenzio si udiva lo schioccare dei baci furenti di Florestano. Era una scena voluttuosa e feroce, d'amore e d'odio, di baci e di morte (230-231).

Margherita, consunta dalla passione, incapace di reggere il confronto con la realtà, nella sua magrezza esasperata – “Gli occhi neri si erano ingranditi, dilatati nella magrezza del viso lungo e sfinito; il naso s'era fatto più sottile, la pelle pareva stirata sulle ossa, la bocca s'era allargata sulle guancie sbiadite” (219); “gli occhi neri e profondi, dallo sguardo infinitamente triste, s'erano incavati in un cerchio nerissimo” (225) – è vicina alla *Fosca* tarchettiana; in entrambi i casi “la malattia, soprattutto psichica, si accampa con forte ambiguità superando la concezione di un ‘negativo’ naturalista, per coinvolgere insieme livello artistico e componenti inconscie” (Crotti, 1992, 44). L'inetitudine e la follia dei personaggi è indizio dello svuotamento di senso di una classe alto-borghese e aristocratica che, concluso lo slancio ideale del Risorgimento, ha smarrito un quadro di riferimento valoriale (Billiani, 2008, 480-499), per quanto non sia presente in Natoli alcun riferimento concreto alla questione; ma nei lineamenti distrutti di Margherita, martirizzata dalla passione – “i contorni delicati del volto erano indecisi, sfumati: pareva cominciassero a disfarsi”

(207) – appare almeno in tutta evidenza il crollo delle idealità romantiche, inadeguate ormai a rappresentare una realtà in cui una cieca volontà di far del male emerge dall’interiorità degli individui; violenza che dopo pochi anni si diffonderà all’intero corpo sociale⁶.

Meno interessante il macchinoso *Fiori di serra* del 1890, il cui contenuto si esprime tutto nel titolo: narra infatti di una coppia dai “delicati sentimenti”, che “si trovavano sempre in urto con le volgarità della vita comune” (9), personaggi che “si creano un mondo indefinibile che nessuno comprende, nemmeno essi stessi” (59); esseri delicati e gentili, che forse l’autrice tratta con lieve ironia. Guido ama con trepidazione e angoscia Emma, per quel “vizio della sua mente che era l’analisi di tutto, l’analisi che, andando sempre in traccia della verità, uccide la fede, il sentimento, le illusioni” (11), e ne è riamato allo stesso modo; i due sperimentano uno scacco vitale di matrice scapigliata – si pensi all’Arnoldo D. de *Una scommessa* di Gualdo, incapace di creare per una “tabe interiore” (Desideri, 1989, 972) che lo costringe ad esaminare razionalmente ogni spunto creativo, ogni moto del cuore – vicino anche al predecadentismo europeo (Huysmans): amano quindi l’idea dell’amore sublime più che l’amore in sé. Ma l’estetismo conduce alla follia: indotti a sospettare tradimenti, in un frenetico avvicinarsi di balli in maschera con scambi di ruolo, tentati duelli e possibili suicidi, i due finiscono per separarsi, ed Emma impazzirà per il dolore.

Fiocco di neve (1896) è un’opera certamente più matura, che mette in campo nuove tematiche: il rifiuto del ruolo sottomesso della donna, e l’urgenza insopprimibile del desiderio fisico femminile, tacitato da una società che cerca di imbrigliarlo nel legame matrimoniale, o lo disprezza nelle relazioni extraconiugali. Amelia sopporta con gelida indifferenza una famiglia anaffettiva; evita quindi l’amore silenzioso del cugino Enrico e la passione di Alberto, giovane affascinante ma senza mezzi, per sposare un ‘buon partito’, il principe Valdemaro, che le possa garantire la fuga dal contesto familiare. Ma la “schiacciante freddezza” (67) del marito, per il quale “la donna è la macchina destinata alla soddisfazione delle sue follie [...], una cosa sciocca sempre” (74), le provoca un acuto rimpianto dell’amore, soffocato sul

⁶ È in ogni caso l’adulterio, da cui originano malattia e disgregazione della psiche, a porsi in primo luogo come elemento di disgregazione del corpo sociale; esso introduce infatti una commistione e ‘adulterazione’ di ruoli che mette in discussione l’istituto della famiglia borghese, basata sul matrimonio come ‘contratto’ per “congiungere armoniosamente modelli di passione e modelli di proprietà” (Tanner, 1990, 27). La consunzione di Margherita, come “i processi di rarefazione, disintegrazione e perdita di contorno subiti da Emma” (Tanner, 1990, 316), o ancora la follia autodistruttiva di Anna Karenina di Tolstoj, evidenziano lo smarrimento identitario della donna adultera, priva di uno *status* riconosciuto, e destinata ad una nullificazione che agisce come critica implicita ad un sistema valoriale diventato ormai puro involucro di leggi e precetti, “sempre più svuotato di senso [...]; lo squallore del nulla penetra sin nelle strutture più consuete del matrimonio e dell’ordine borghese” (Luperini, 2015, 227).

nascere, per il sensibile Alberto, sposato a sua volta con Elda, vanitosa e incapace di comprenderlo⁷. Le due coppie si incontrano, determinando un gioco di attrazioni incrociate vagamente somigliante alle *Affinità elettive* (1809) goethiane. Amelia non cede mai interamente agli assalti di un desiderio che ritorna però costantemente, poiché è proprio l'attrazione che suscita in Alberto a rafforzare la sua identità di donna reificata dall'indifferenza e la brutalità del marito, a riscattarla dal sentirsi "una povera cosa destinata a passare nel mondo inosservata ed inutile" (158):

[...] nel mio cuore s'agita una sorda ribellione, divampa un grande incendio... Anch'io voglio vivere (111).

[S]entiva ancora repressa ma non estinta la fiamma che le aveva acceso le fibre; e, infatti, spesso sorgeva da un fondo oscuro del suo essere, come da un segreto vulcano, un soffio di desideri ardenti, un fremito di voluttà ignorate (147-8).

[Sentiva] sempre la repressione di tutta sè stessa non compresa, non amata mai (168).

[L]e strette di mano furtive eran vere scosse elettriche, seguite da brividi e fremiti, che si propagavano lungo i loro corpi (189).

Il desiderio di Alberto la pungeva (202).

Elda invece cede a Valdemaro, con il quale avrà una bimba, Bianca, che anni dopo si innamora del figlio di Amalia. Al motivo, riconoscibilmente dannunziano, dell'incesto, già adombrato dal rapporto affettuoso fra la protagonista e il cugino Enrico, non è dato particolare rilievo; sembra che l'autrice voglia sottolineare, più che le complicità psicologiche a cui dà luogo in D'Annunzio il "sororalismo" amoroso (Goudet, 1976, 254), l'ideale, sia pure espresso in negativo, del legame amoroso come relazione fra pari. In questo senso sono da intendersi le ultime parole del romanzo, quando Amelia risponde con "impetuosa fierezza" al figlio che chiede se, dopo anni, ami ancora Alberto: "Lo amo perchè è il solo uomo che mi abbia compresa, il solo che mi abbia apprezzata, il solo che mi abbia veramente amata" (320).

⁷ Amelia definisce Valdemaro "un mutilato del cuore, e crede che tutti siano così; oltre ad essere brutale, è incosciente. Non sa, non comprende, non intuisce nulla di quel che si passa dentro di me; mi crede una cosa, non una persona" (110). È possibile che il tema dell'adulterio come risarcimento amoroso sia mutuato da *Anna Karenina* (1877), diffuso ben presto in Italia grazie alla traduzione di Domenico Ciampoli del 1887 per Treves; se è vero però che Karenin non può concepire "l'idea che lei [Anna] abbia pensieri, desideri diversi dai suoi, insomma una sua vita personale che non coincide con la sua" (Malcovati, 2015, 121), il personaggio russo, "di straordinaria statura tragica nella sua solitudine, umiliazione, disperazione" (Malcovati, 2015, 107), ha ben altra complessità e statura morale rispetto a Valdemaro. Quello di Amelia è inoltre un adulterio non consumato, potremmo dire un "adulterio non adultero", prendendo in prestito il titolo di un capitolo (24-26) dal libro di Emilia Fiandra, *Desiderio e tradimento* (2005); si consideri però che il tradimento, per quanto virtuale, individua la legittimità del desiderio femminile ed evidenzia la personalità della donna, oppressa dal vincolo matrimoniale; anche in questo caso, dunque, l'atto appare trasgressivo ed "a soccombere è il tessuto sociale che si sgretola intorno agli adulteri" (Fiandra, 2005, 32).

E arriviamo al 1908, quando Cettina Natoli, come tanti, perde un familiare, la figlia ventenne Alfrida, nel terremoto di Messina. Ma lei racconta l'evento, firmando col suo vero nome, in una prosa asciutta che descrive 'per sottrazione' l'orrore del disastro, come assenza delle cose, prima che delle persone:

Un urlo – che non mi parve neppure venuto da lui [dal marito] – con le disperate parole “non c'è più nulla!” rintonò nelle mura crollate e si spense fuori nel gran vuoto. Egli, dove ancora avrebbe dovuto trovare due stanze, sentì il vuoto nell'aria fredda che lo colpì: e vide le stelle! (6).

Al dolore della perdita si aggiunge una vera e propria discesa agli inferi: la perdita della casa e dei beni comporta una sempre maggiore degradazione della nobile coppia, costretta a dividere spazi ristretti nella folla ostile, che rinfaccia loro il privilegio aristocratico. Una danza macabra, intrisa di freddo e di terrore, di malignità e dolore, dove il disastro appare democratico come la morte livellatrice. I “signori prepotenti” (26), rifugiati con gli altri in un *ferryboat*, sono sbeffeggiati, depredati, gli viene impedito di bere e mangiare:

Tutta quella gente ci era ostile, ci guardava sogghignando, aveva la soddisfazione della nostra sventura; per quell'odio di classe, che giunge fino ad impietrire il cuore nelle più gravi sciagure, essa assisteva al nostro pianto col sorriso beffardo sulle labbra. “Ora siamo tutti gli stessi” andavano ripetendo, guardandoci in faccia come una sfida (38).

Cettina Natoli muore nel 1913, non fa in tempo a registrare i rivolgimenti provocati dalla Grande Guerra, ma ha già descritto con lucidità un nodo problematico del secolo appena iniziato – il disgregarsi del privilegio aristocratico di fronte al malessere e alla volontà di protagonismo delle classi basse – in un libriccino che vuole esporre, come recita l'esergo, “Nient'altro che la verità, semplicemente raccontata” (3).

BIBLIOGRAFIA

- Bandini Buti, M. (1941-1942). Aioisa Natoli Concettina. In M. Bandini Buti, *Poetesse e scrittrici. Enciclopedia bio-bibliografica* (vol. II, p. 22). Roma: Istituto Editoriale Italiano C. Tosi.
- Billiani, F. (2008). Delusional Identities: The Politics of the Italian Gothic and Fantastic in Iginio Ugo Tarchetti's Trilogy *Amore nell'arte* and Luigi Gualdo's Short Stories, "Allucinazione", "La canzone di Weber" and "Narcisa". *Forum for Modern Language Studies*, 44, 4, 480-499.
- Bombara, D. (2017). Leggere per vivere. La lettura come paradigma interpretativo del reale nelle scrittrici siciliane dell'Otto-Novecento. In A. Nemesio (Ed.), *Il lettore nel testo* (pp. 66-91). Torino: Trauben.
- Canevazzi, G. (1898). Cettina Natoli-Ajossa (Espero). In G. Canevazzi, *Profili di scrittrici italiane* (pp. 119-133). Lecce: Lazzaretti.
- Crotti, I. (1992). Lo sperimentalismo di Tarchetti. In I. Crotti, R. Ricorda (Eds.), *Scapigliatura e dintorni* (pp. 37-47). Padova: Piccin.
- Desideri, G. (1989). Il fantastico. In A. Asor Rosa (Ed.), *Letteratura italiana. Storia e geografia* (vol. III: L'età contemporanea, pp. 969-998). Torino: Einaudi.
- Fiandra, E. (2005). *Desiderio e tradimento. L'adulterio nella narrativa dell'Ottocento europeo*. Roma: Carocci.
- Goudet, J. (1976). *D'Annunzio romanziere*. Firenze: Olschki.
- Gusso, V. (1999). La lettura corporea. Il rapporto tra fisicità e pratica del leggere in una selezione di brani di autori ottocenteschi. *Biblioteche oggi*, 4, 64-74.
- Luperini, R. (2015). Un cambiamento di paradigma: trasformazione della figura dell'adultera e fine del romanzo d'adulterio tra Otto e Novecento. In E. Villari (Ed.), *L'adulterio nel romanzo* (pp. 221-236). Pisa: Pacini.
- Malcovati, F. (2015). Perché non spegnere la candela, quando non c'è più niente da guardare? L'adulterio in Anna Karenina. In E. Villari (Ed.), *L'adulterio nel romanzo* (pp. 105-136). Pisa: Pacini.
- Melani, C. (2006). *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*. Firenze: University Press.
- Molonia, G. (2014). Cettina Natoli Ajossa. In M. D'Angelo, G. Molonia (Eds.), *Donne a Messina. Storia delle donne come storia della città* (pp. 154-155). Messina: MD Edizioni.
- Natoli, C. [Eola] (1886). *Margherita Royn. Una storia d'amore*. Napoli: Tipografia privata.
- Natoli, C. [Espero] (1890). *Fiori di serra*. Palmi: Lopresti.
- Natoli, C. [Espero] (1896). *Fiocco di neve*. Milano: Galli.
- Natoli, C. [Espero] (1899). *Fin ch'io viva e più in là*. Napoli: Pierro e Veraldi.
- Natoli, C. [Espero] (1901). *Serate d'inverno*. Napoli: Pierro e Veraldi.
- Natoli, C. [Espero] (1902). *Granelli inutili*. Rocca S. Casciano: Cappelli.
- Natoli, C. [Espero] (1912). *Verso la vita*. Napoli: Trani.
- Natoli, C. (1914). *Le mie cinque giornate. Messina 28 dicembre 1908 – 1 gennaio 1909*. Napoli: Cimmaruta.
- Santoro, A. (1987). *Narratrici italiane dell'Ottocento*. Napoli: Federico & Ardia.
- Santoro, A. (1992). Narrativa di fine Ottocento: le scrittrici e il pubblico. *Italiana*, IV, 103-126.
- Santoro, A. (2006). Cettina Natoli Ajossa Grifeo. In M. Fiume (Ed.), *Siciliane. Dizionario biografico* (pp. 761-762). Siracusa: E. Romeo.
- Scherpe, K.R. (2015). La lettera "A" e altri media nel romanzo d'adulterio. In E. Villari (Ed.), *L'adulterio nel romanzo* (pp. 137-156). Pisa: Pacini.

- Soldani, S. (Ed.). (1989). *L'educazione delle donne: scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*. Milano: Franco Angeli.
- Tanner, T. (1990). *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, trad. G. Pomata (ed. or. *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, The Johns Hopkins University Press, 1979). Genova: Marietti.

Voglio essere presente come vita : Liana Millu et sa voix singulière de Birkenau

Voglio essere presente come vita : Liana Millu, a singular voice from Birkenau

Joanna Teklik

Université Adam Mickiewicz, Poznań

joanna.teklik@amu.edu.pl

Abstract

Contemporary research on remembrance yields more and more women's concentration camp testimonies and evidence of their unique character. The names quoted in these materials include Liana Millu (1914-2005), an Italian women of Jewish descent, an Auschwitz-Birkenau and Ravensbrück prisoner. Her work proves that the experience of trauma, though unimaginable, is utterable. Millu resorts to literary fiction to outline life stories of Birkenau women, their typical problems, ways of dealing with them, as well as the survival strategies they employed. Liana Millu's testimony is an unusual attempt to show how women experienced the trauma of the camp.

Keywords: World War II, Liana Millu, Holocaust Literature, Testimony, Concentration Camp

Lorsque, en 1995, soit dix ans avant sa mort, Liana Millu, rescapée italienne, décide de choisir l'endroit de son dernier repos, elle exprime par écrit son désir d'être incinérée. En tant que cendre, dit-elle, je vais me mêler à d'autres cendres, aussi anonymes soient-elles. Non que partir en fumée me plaise, s'empresse-t-elle de rajouter, mais parce que « voglio essere presente come vita, non con l'idea della morte, inevitabile nel funerale. [...] Si vede che era scritto che andassi in fumo »¹ (Millu, 2006, 20). C'est ainsi qu'elle formule, au seuil de la vie, son ultime *non*

¹ Ladite lettre de Liana Millu, datant du 7 juillet 1995, est reprise par Piero Stefani, dans son introduction à l'édition de *Il Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager* (2006) (pp. 19-21), Firenze : Giuntina.

omnis moriar, imprégné pourtant d'une conclusion amère qui résonne encore plus violemment, si l'on tient compte de son expérience de déportée et de revenante, transfigurée en un dire testimonial original.

Inutile de rappeler ici la singularité de l'expérience concentrationnaire qui, aux dires de plusieurs chercheurs, se dérobe à toute représentation et à tout processus narratif en particulier (Mesnard, 2007, 356). En témoignent également les paroles des victimes directes, rescapées de camps de concentration, tel Jorge Semprun, revenant de Buchenwald. Dans son « Écriture ou la vie », il traduit l'aporie de tout témoignage sur la Shoah et insiste sur la difficulté de l'entreprise qui consiste à décrire l'horreur vécue, sur la possibilité d'en faire un récit. L'émergence du Mal absolu, représenté symboliquement par le camp d'Auschwitz-Birkenau, conduit inévitablement à s'interroger sur l'inadéquation entre la réalité et le langage. Semprun souligne, *via* Blanchot et sa réflexion sur l'expérience-limite², le caractère paradoxal du futur récit, « illimité, probablement interminable, illuminé – clôturé aussi, bien entendu – par cette possibilité de se poursuivre à l'infini » (Semprun, 1994, 26). D'une part illimité, d'autre part clôturé, la problématique du caractère générique d'un tel récit se pose d'emblée. Peut-on tout entendre, se demande dans le même passage Semprun, tout imaginer ? Cette interrogation revient de manière obsessionnelle dans les pages de maints témoignages et elle est essentiellement formulée par des rescapés, soucieux de la transmission (donc de la véracité) de leur expérience inédite. Il faudrait une fiction, observe Semprun, mais qui osera ? (Semprun, 1994, 169). Ceci est d'autant plus difficile que, dès l'immédiat après-guerre déjà, on accuse ceux qui tentent une fictionnalisation de cette expérience traumatisante, le mécanisme même de la fictionnalisation étant conçu comme la mise en doute de la véracité de l'expérience.

Certains chercheurs prolongent cette réflexion et s'interrogent sur les limites du récit³. Le témoignage transmet l'intransmissible, c'est-à-dire ce qui ne peut être dit

² Je pense notamment à ses deux ouvrages majeurs, *L'entretien infini* (Paris 1969 : Gallimard) et *L'écriture du désastre* (Paris 2000 : Gallimard), où il propose une approche – menée à travers la désintégration d'un tout et d'un moi – qui place l'écrivain dans une sorte d'écartèlement : d'un côté le dire, qui ne dit pas, ou l'absence de dire qui dit, et de l'autre, la convention d'un langage qui ne peut point échapper au système, au refuge dans l'imaginaire.

³ Pour ne citer, qu'à titre d'exemple : J.-Ph. Pierron (2006), *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage*, Paris : Les Éditions du Cerf, Ph. Mesnard (2007), *Le témoignage en résistance*, Paris : Editions Stock ou C. Coquo (2015), *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris : L'Arachnéen, ce dernier débutant par les mots d'Imre Kertész soutenant qu'Auschwitz a mis la littérature en suspens. De l'autre côté des Alpes, les publications d'Alessandra Chiappano et d'Anna Bravo sont à noter, ainsi qu'un ouvrage intéressant de Pier Vincenzo Mengaldo, philologue et critique littéraire italien qui, avec sa publication de 2007 (*La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino : Bollati Boringhieri) s'engage dans la polémique concernant la littérarité des témoignages – Sergio Luzzatti, historien de formation, y réagit alors, en soutenant que « La Shoah n'est pas un genre littéraire » et que Mengaldo risque de réduire l'œuvre de Primo Levi à sa dimension littéraire.

autrement, et c'est pourquoi la vérité du témoignage n'est malgré tout pas exactement du même ordre que celle de l'historien. On pourrait en conclure que l'écriture du traumatisme échappe à la prétention à la vérité et se situe au-dehors de cette prétention (Mesnard, 2007, 357). Le témoin même devient un passeur qui nous invite à « être surpris et touché par un monde que, d'ordinaire, on ne voit et n'entend plus » (Pierron, 2006, 306). Il engage l'homme tout entier et atteste en soi plus que soi. À cet égard, le témoignage n'est pas un simple mode de connaissance et de communication puisqu'il implique la présence de l'Autre. Celle-ci peut se manifester à des niveaux différents. Il noue étroitement « l'écriture et la vie, le texte et l'action, la narrativité et la normativité, l'intériorité et l'extériorité » (Pierron, 2006, 62), ce qui légitime ses formes multiples et, pour aller plus loin, toute hésitation à caractère générique. Le témoin est confronté à chercher une tonalité juste qui puisse réconcilier « le souci épistémique de la vérité et l'exigence éthique de la véracité » (Pierron, 2006, 63). Rares sont les rescapés qui y réussissent vraiment, qui maintiennent dans leur écriture une tension entre la réalité et sa représentation, le passé du vécu et le présent de l'écrit. La vérité de leur témoignage déplace l'expérience concentrationnaire dans le champ de l'expérience littéraire et permet à l'exigence esthétique de prendre le pas sur le message transmis. Leur originalité consisterait en l'occurrence à traduire la transformation parfaite du vécu en langage.

Tel est sans doute le cas de l'œuvre testimoniale de Liana Millu (1914-2005), qui reste encore relativement peu connue en dehors de son pays natal⁴. Issue d'une famille juive italienne, Millu perd assez tôt sa mère. Son père, étant cheminot, s'absente souvent de la maison et ne tarde pas à se remarier. Il confie alors l'éducation de la petite Liana à ses grands-parents maternels. Adolescente, elle manifeste un grand intérêt pour les lettres et le journalisme en particulier (collaboration avec le quotidien livournais « Il Telegrafo » ; c'est d'ailleurs le moment où elle commence à signer ses articles « Millu », en enlevant la dernière consonne à son vrai nom qu'était Millul). Avant la guerre encore, elle débute dans l'enseignement public en tant qu'institutrice à l'école élémentaire de Montolivo, près de Volterra, tout en poursuivant son activité de journaliste. En 1938, à la suite des lois raciales, elle doit quitter l'enseignement et trouve un poste d'institutrice dans une famille juive de Florence où elle reste jusqu'à 1940. Durant les années qui suivent, elle revient à Genova, y exerce plusieurs petits travaux, et continue à écrire, cette fois sous le pseudonyme de Naila – l'anagramme de son prénom. Après l'armistice du 8 septembre 1943, elle participe activement à la Résistance italienne au sein du groupe clandestin "Otto". Envoyée en mission à Venise, elle est arrêtée et transférée au camp de Fossoli, puis, une fois son identité juive découverte, à Auschwitz-Birkenau, Ravensbrück, enfin au camp près de Stettino (Szczecin), où elle travaille dans une

⁴ Son témoignage majeur, *Il fumo di Birkenau*, ne fut traduit en polonais qu'en 2007. Cf. L. Millu, (2007), *Dymy Birkenau*, trad. K. i E. Kabatcowie, Oświęcim : Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau.

usine d'armement. Libérée en mai 1945, elle met un an pour rentrer en Italie. Petit à petit, elle reprend l'enseignement et elle décide de témoigner de son vécu traumatisant.

Son premier texte, *Il fumo di Birkenau*, est publié en 1947 à Milan, par une petite maison d'édition, La prora. La même année voit le jour la première édition de *Se questo è un uomo* de Primo Levi, ami dévoué de Liana Millu⁵ qui n'est publié, lui aussi, que par un petit éditeur, Francesco Da Silva⁶. Les maisons d'édition italiennes réputées refusent alors souvent les témoignages des rescapés qui trouvent rarement écho dans le milieu littéraire, et ceci des deux côtés des Alpes. Le moment n'est pas propice à ce genre de textes, avance par exemple Cesare Pavese, directeur de collection chez Einaudi, en justifiant ainsi son refus de publier *Se questo è un uomo* (Mesnard, 2011, 179). Dans les années de l'immédiat après-guerre, ce n'était donc pas le silence qui prévalait à propos du génocide, mais plutôt « un manque d'attention aux voix présentes » (Gordon, 2017).

Dans la préface à l'édition française, Primo Levi définit le témoignage de son amie comme l'un des plus forts témoignages européens sur le Lager des femmes d'Auschwitz-Birkenau, mais aussi comme le plus poignant des témoignages italiens (Millu, 1993, 7). C'est ainsi qu'il vante les mérites des six récits, relativement courts, de longueur similaire, s'articulant autour des aspects féminins de la détention des prisonnières. Leur condition lui paraît d'emblée non seulement différente, mais sans doute pire que celle des hommes. Et ceci pour des raisons diverses. D'un côté leur moindre résistance physique, d'un autre leur mental plus fragile, qui font d'elles les victimes faciles du système concentrationnaire. Il n'est pas sans importance, note-t-il, que les cheminées des fours crématoires soient situées bel et bien au milieu du camp des femmes à Birkenau⁷.

Difficile de ne pas souscrire à l'opinion de Primo Levi, devenu aujourd'hui une icône de la littérature testimoniale. *Il fumo di Birkenau* de Liana Millu est cette réponse que cherchait Semprun. Avec ses six récits, elle *ose la fiction*, adopte les règles propres à la technique romanesque, sans pourtant oublier son propre vécu et celui des femmes déportées. C'est un vrai défi, vu la singularité de l'expérience qui nécessite une forme adéquate qui, jusqu'alors, n'existait pas, une forme qui puisse traduire les extrêmes du XX^e siècle. Un témoignage par lequel esthétique et éthique seraient à nouveau élaborées. L'écriture de Millu, ainsi que celle de Levi, Tedeschi,

⁵ Ils étaient dans le même convoi, parti le 22 février 1944 du camp de Fossoli vers le camp d'Auschwitz-Birkenau.

⁶ Il en va de même pour une autre amie de Levi, Giuliana Tedeschi qui publie *Questo povero corpo* (1946) chez Edet. Les témoignages de Luciana Nissim Momigliano (*I Ricordi della casa dei morti*) et Pelagia Lewinska (*Venti mesi ad Auschwitz*) paraissent également chez un petit éditeur – Ramella – sous le titre *Donne contro il mostro* (1946).

⁷ Cf. à ce sujet F. Sessi (1999), *Auschwitz 1940-1945*, Milano : Rizzoli (pour l'édition française : (2014). *Auschwitz 1940-1945*, Paris : Éditions Kimé (pp. 117-124).

Nissim Momigliano et de tant d'autres, illustre une fusion réussie du témoignage et de la fiction. Soulignons qu'en l'occurrence ces deux catégories sont loin d'être des modes de réaction au génocide qui s'excluent mutuellement. De fréquents chevauchements et des zones de flou existent entre elles⁸.

Il Fumo de Birkenau en est une illustration exemplaire. Liana Millu y explore tous les dilemmes et les choix tragiques de la vie au camp qui lui sont proches, donc qui ne furent connus que par les femmes déportées : la grossesse, la maternité, les relations familiales et sexuelles, les émotions violentes (amour, haine, jalousie), tous filtrés par le regard féminin. Chaque chapitre constitue une histoire à part, un aspect de la vie concentrationnaire vécu par une femme et à travers les yeux d'une femme : Lily Marlene, envoyée à la mort par sa Kapo qui soupçonne en elle une rivale en amour ; Maria qui entre au Lager enceinte et accouche au milieu de la baraque sordide, morte avec son enfant à la suite d'une perte de sang ; Bruna qui, pour sauver son fils adolescent destiné à la sélection, met fin à leur vie, en l'embrassant pour la dernière fois à travers le grillage électrique ; Zina qui, au péril de sa vie, aide Ivan à s'évader, juste parce qu'il ressemble étrangement à son mari Gregori, tué par les nazis ; deux sœurs hollandaises, dont l'une accepte de travailler dans le bordel du camp et se fait ainsi renier par l'autre, qui lui refuse toute son aide ; enfin Lise, une jeune épouse qui est appelée à choisir entre rester fidèle à son mari et mourir de faim, ou bien céder, se déshonorer, mais conserver la vie pour lui.

Les récits de Millu, définis même parfois comme des « nouvelles testimoniales » (Gordon, 2017), sont tous imprégnés de douleur, de manque et de résignation. Ils traduisent de façon évocatrice les atrocités vécues par les femmes dans le Lager. L'auteure s'efface la plupart du temps et laisse parler ses personnages, jusqu'à leur mort, individuelle et tragique, parmi tant d'autres morts anonymes. À l'instar de la plupart des survivants des camps nazis, Liana Millu se donne pour but de faire connaître d'abord l'expérience de ses camarades, mortes et/ou vivantes, et par là sa mémoire individuelle va à l'encontre de la mémoire culturelle officielle⁹. Liana Mil-

⁸ Ce qui permet à Robert S.C. Gordon de parler de certaines « formes hybrides » propre à la littérature italienne de l'immédiat après-guerre. Cf. R.S.C. Gordon (2017), *Formes hybrides dans la littérature italienne sur la Shoah*. In *Revue d'Histoire de la Shoah*, n. 206, L'Italie et la Shoah. Représentations, usages politiques et mémoire, <https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2017-1-p-153.htm> [consulté le 15.01.2018].

⁹ Tout d'abord, parce que sa représentation de l'expérience de la guerre est celle d'une femme, d'une femme qui a joué un rôle actif durant les tourments de cette guerre. Jusqu'à 1939, la mémoire de guerre était avant tout masculine, formée par les représentations des hommes, acteurs majeurs et directs des combats. Dans les récits de la Première Guerre mondiale le lecteur trouve la violence et les souffrances, mais aussi les mythes du courage et de l'héroïsme, attributs du soldat, qualités masculines démontrées sur le champ de bataille. L'expérience des hommes contraste avec celle des femmes qui est liée, en général, aux difficultés matérielles et morales de la vie quotidienne, à la souffrance due aux séparations ou à la mort d'un être cher. Après une reconnaissance tardive, les quelques femmes qui ont joué un rôle plus actif et payé de leur vie s'effacent de la mémoire collective de la guerre. Même les

lu surprend non seulement par sa volonté de témoigner, mais surtout par ce qu'elle choisit de représenter. Contrairement au schéma propre à maints récits de déportés qui implique respectivement arrestation, emprisonnement, transport, choc de l'arrivée et atrocités concentrationnaires, Millu, bien que ce soit son premier témoignage, ne nous dit rien sur les circonstances de sa déportation. Elle s'efface et devient un observateur, engagé et présent, certes, mais seulement un observateur. Il lui faut des années de recul pour récupérer sa propre voix et devenir personnage de premier plan. Ce n'est que dans les années soixante-dix, dans son deuxième texte, *I Ponti di Schwerin* (1978), qu'elle décrit son expérience avant et après le Lager, son expérience de femme, comme elle le précise souvent. Dans *Il fumo di Birkenau*, elle n'était qu'un porte-parole de ses camarades. Par ailleurs, c'est un trait propre aux récits testimoniaux des femmes-détenues : contrairement aux hommes, elles se concentrent plus souvent sur les histoires de leurs camarades, celles de leurs proches. Dans leurs témoignages, l'accent est souvent mis sur les relations humaines, sur les émotions. Le regard qu'elles portent généralement sur le Lager traduit leur sensibilité à la corporalité, aux couleurs, lumières et odeurs. Elles ne font pas simplement « voir » la réalité vécue, elles la font aussi « sentir ». Comme dans ce passage de *Il fumo di Birkenau* où la narratrice regarde autour d'elle et aperçoit un filet de fumée qui s'élève du toit de la baraque de la Kapo :

J'imaginai la flamme s'élançant, le bois crépiter. Les flammèches brûlantes et étincelantes devaient s'échapper du poêle et la chaleur pénétrer avec douceur le corps assis près du feu. Je poussais mon wagonnet, les mains immobiles sur le métal humide et froid. Imaginant avec toute l'intensité possible la sensation de chaleur, je cherchais à me réchauffer les mains grâce à cette évocation bienfaisante (Millu, 1993, 19).

Les femmes dans le camp restent plus sensibles à l'environnement, à l'arrangement des objets qui les entourent, à leur esthétique. Nous le voyons de façon significative au moment où la narratrice participe à la prière des détenues juives hongroises, qui ont installé « une table avec une nappe toute blanche » et l'ont décorée « de petits vases remplis de fleurs de champs, que les Kommandos de la campagne apportaient en hommage aux chefs de Blocks » (Millu, 1993, 69). On assiste ainsi à une espèce de confrontation entre les deux mondes, celui qui est antérieur au Lager, avec ses notions esthétique et éthique inébranlables, et l'univers présent, qui rend insolite le fait d'avoir des fleurs.

L'auteure et la narratrice coïncident dans le même « je » qui, dès les premières lignes, subit des changements et se fond en un « nous » qui englobe non seulement

infirmières à proximité des champs de bataille ne sont pas considérées comme des combattantes actives, et par conséquent leurs représentations de la guerre ne jouent qu'un rôle secondaire dans la formation de la mémoire culturelle. Le mythe féminin consiste avant tout dans l'image d'une femme en pleurs, consolatrice et/ou vaillante. La guerre de 1939 change cette perspective, car elle vise les civils, y compris les femmes et les enfants.

les camarades les plus proches mais aussi l'ensemble de détenues femmes qui se trouvent dans la même situation d'oppression :

La nouvelle *blockova* nous rejoignit avec tout son état-major ; visiblement soucieuse de se montrer seigneur et maître, elle nous fit d'abord nous mettre en rang et demeurer très longtemps immobiles au garde-à-vous, tandis qu'elle parcourait les rangs en criant et menaçant (Millu, 1993, 49).

Parfois, le « nous » s'élargit jusqu'à devenir « on », dont l'indétermination est apte à traduire l'impression d'uniformité dégagee par cette masse opaque, anonyme, particulièrement lorsqu'elle se trouve du coup confrontée au monde « normal », celui des civils :

L'air piquant du matin avait agréablement rougi les visages de ces jeunes garçons d'une vingtaine d'années. Ils faisaient les cent pas, les mains dans les poches. Mais il y avait aussi les autres, qu'**on** apercevait, assis dans les bureaux, sous les lampes encore allumées (Millu, 1993, 15).

Il arrive cependant que l'emploi de « on » soit réalisé non pour remplacer « je » ou « nous », mais pour désigner les oppresseurs :

Ce matin-là, un peu de confusion s'était manifestée à cause du contrôle médical de la veille au soir ; **on** avait envoyé de nombreuses filles au Block du sable (Millu, 1993, 9).

La narratrice, identifiée avec le « je » de Millu l'auteure, possède un degré de réalité dans la mesure où elle se présente avec ses défaillances comme avec ses valeurs. Elle n'hésite pas à reconnaître qu'elle éprouve de la honte à ne pas partager son eau avec une camarade qui bientôt mourra littéralement de soif. Le fait que cette eau est malsaine et que, pour l'obtenir, la narratrice court le risque d'être tuée par les SS, ne diminue pas ce sentiment. Millu adopte le point de vue des victimes. Visant à rendre présente son expérience, elle s'efforce de se remettre à la place, « dans la peau » de la détenue qu'elle était, aidée en cela par sa mémoire des sens. Cette intention est traduite par l'utilisation du présent et par la position que la narratrice adopte par rapport à « l'histoire ». Millu cherche à rendre le temps vécu chargé de son incertitude. Elle décrit les scènes dans les limites de vision et de compréhension du moment, éliminant toute interférence qui pourrait provenir de ses connaissances subséquentes. Elle donne à ses lecteurs l'impression qu'ils sont présents et qu'ils participent au processus qui se déroule et que, elle-même, elle le suit parallèlement. La narratrice est présente lorsqu'elle exerce ce que Genette appelle sa fonction idéologique, qui prend la forme d'un discours explicatif ou d'un jugement. Ainsi, elle nous place à ses côtés en nous faisant part de ses commentaires intérieurs, de ses espoirs et peurs :

Il commençait à faire sombre [...]. L'ombre qui descendait peu à peu sur la terre nous apportait la promesse de l'oubli et du repos. Voilà qu'une journée de plus était passée ; mais que nous apporterait le lendemain ? (Millu, 1993, 99).

Elle offre à ses lecteurs une possibilité d'inclusion dans le « nous » qui les associe au regard des détenues, à leurs sensations et à leurs pensées.

Dans *Il fumo di Birkenau*, Liana Millu n'utilise que rarement des connaissances acquises depuis son retour pour éclairer ou expliquer le passé. Les textes ultérieurs changent cette perspective. *I ponti di Schwerin*, le roman à caractère autobiographique publié en 1978, donc bien des années après la Libération, rappelle le vécu traumatisant de Birkenau, tout en apportant une tonalité nouvelle à la voix de Millu qui s'élève, cette fois, au-delà des voix des autres détenues et se singularise encore plus. L'auteure reconnaît elle-même que c'est le premier texte qui traite de sa vie, de sa vie après le Lager et de sa vie de femme, alors que dans *Il fumo di Birkenau*, elle n'était que « l'œil qui circule » et enregistre le destin des autres. La distance temporelle est en l'occurrence nécessaire pour qu'elle apprivoise le traumatisme de son expérience et apprenne à en parler, ne serait-ce que discrètement, à la première personne du singulier. L'organisation narrative de *I ponti di Schwerin* est à ce titre révélatrice¹⁰. Non seulement le pont éponyme a une signification symbolique, étant une frontière du Soi transposée sur le plan psychologique, la frontière métaphorique entre avant et après Auschwitz, enfin la vie d'Auschwitz et celle à venir : « Ero sola e andavo al ponte di Schwerin perché italiana. Che venissi da un lager, mi sembrava chiaro » (Millu, 1978, 120). Ce texte témoigne d'une harmonie parfaite entre le contenu et la forme, l'alternance des voix – celle de sa protagoniste Elmina, alter ego de la narratrice, à qui elle confie la tâche difficile de revoir le passé afin de pouvoir construire l'avenir. Ce travail n'aboutit cependant pas à une conclusion optimiste et *I ponti di Schwerin* est à ce titre un roman qui retranscrit, pas à pas, une douloureuse quête de l'identité brisée, pour ne pas dire perdue.

À la fin des années 80, Liana Millu revient à la forme brève et publie *La camicia di Josepha* (1988), un recueil de huit récits dont deux font encore écho à son expérience de déportée. Un autre prolongement est constitué par la publication de *Dopo il fumo. « Sono il n. A 5384 di Auschwitz-Birkenau »* (1990) qui prend forme de méta-témoignage, Millu ayant décidé de réunir ses propres témoignages oraux sur le traumatisme vécu. Ainsi, elle essaie de prendre de la distance vis-à-vis de sa propre expérience, de se regarder avec un recul nécessaire à l'oubli salvateur. « Mai ho parlato del mio ritorno dai Lager – avoue-t-elle dans les pages de *Dopo il fumo. « Sono il n. A 5384 di Auschwitz-Birkenau »* – e dopo oggi, mai più ne parlerò. Ma ne ho preso l'impegno e lo faccio, pur risentendone orrore e dolore » (Millu,

¹⁰ Voir à ce titre l'article de S. Lucamante (2013), La tregua non esiste per le donne : I ponti di Schwerin di Liana Millu. In R.M. Riccobono, A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity : From Neera to Laura Curino (pp. 119-128), Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.

1999, 19). Son journal *Tagebuch : il diario del ritorno dal lager* n'est publié qu'en 2006, après sa mort, suivi par un autre texte posthume, *Campo di betulle : Shoah, l'ultima testimonianza di Liana Millu*, où, à l'occasion d'une longue interview, résonne la voix singulière de Liana Millu.

Cette voix se prolonge dans l'œuvre testimoniale qu'elle nous a laissée. Elle témoigne de la possibilité de franchir la frontière de l'indicible, entendu comme une divergence entre un vécu personnel « limite » et son expression verbale. Sa décision de recourir à la technique romanesque n'enlève rien à la vivacité (et à la ténacité) de ses récits qui, dès le début jusqu'à la fin, maintiennent la tension propre aux ouvrages littéraires réussis. La littérature, conçue de cette manière, devient une force qui agit de l'intérieur, tout en nous protégeant contre la violence de l'extérieur. Elle est donc l'imagination qui fait face à la pression de la réalité. Sans pourtant oublier que, pour reprendre les mots de Jorge Semprun, « non pas que cette expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose [...] » (Semprun, 1994, 25).

BIBLIOGRAPHIE

- Blanchot, M. (1969). *L'entretien infini*. Paris : Gallimard.
- Blanchot, M. (2000). *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard.
- Chiappano, A. (Ed.). (2009). *Essere donne nei Lager*. Firenze : Giuntina.
- Coquio, C. (2015). *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*. Paris : L'Arachnéen.
- Gordon, S.C. (2017). Formes hybrides dans la littérature italienne sur la Shoah. In *Revue d'Histoire de la Shoah*, n. 206, L'Italie et la Shoah. Représentations, usages politiques et mémoire, <https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2017-1-p-153.htm> [consulté le 15.01.2018].
- Lucamante, S. (2013). La tregua non esiste per le donne : I ponti di Schwerin di Liana Millu. In R.M. Riccobono (Ed.), *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity : From Neera to Laura Curino* (pp. 119-128). Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.
- Mengaldo, P.V. (2007). *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*. Torino : Bollati Boringhieri.
- Mesnard, Ph. (2007). *Le témoignage en résistance*. Paris : Éditions Stock.
- Mesnard, Ph. (2011). *Primo Levi. Le passage d'un témoin*. Paris : Fayard.
- Millu, L. (1947). *Il fumo di Birkenau*. Milano : Casa Editrice La Prora (réédition de 1986, Firenze : Giuntina ; pour l'édition française : *La fumée de Birkenau* (1993), Paris : Les Éditions du Cerf).
- Millu, L. (1978). *I ponti di Schwerin*. Genova : ECIG.
- Millu, L. (1999). *Dopo il fumo. « Sono il n. A 5384 di Auschwitz Birkenau »*. Brescia : Morcelliana.
- Millu, L. (2006). *Tagebuch. Il diario del ritorno dal Lager*. Firenze : Giuntina.
- Pierron, J.-Ph. (2006). *Le Passage de témoin. Une philosophie du témoignage*. Paris : Éditions du Cerf.
- Semprun, J. (1994). *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard.
- Sessi, F. (1999). *Auschwitz 1940-1945*. Milano : Rizzoli (pour l'édition française : *Auschwitz 1940-1945* (2014), Paris : Éditions Kimé).

“Loro parlano da sole”.
Silenzio, dialogo e polifonia in “Una donna sola”
di Franca Rame come forma di *querelle des femmes*

“They speak alone”.
Silence, dialogue and polyphony in “Una donna sola”
by Franca Rame as a form of *querelle des femmes*

Mercedes Arriaga Florez

University of Sevilla
University of Ateneun Gdańsk

marriaga@us.es

Abstract

The protagonist of “Una donna sola” is a housewife who keeps a monologue with herself and with several invisible people outside the stage. As the plot develops different types of dialogic relationships and verbal interactions are introduced in the story. The protagonist, through her mono-dialogue, moves from a state of unconsciousness to one of awareness, from a passive victim to an active subject. Her character is the “crazy” woman who shows uncomfortable truths. The deliberate staging of the subordinate role of women becomes a form of *Querelle*. On the one hand Franca Rame denounces violence and male authoritarianism, on the other hand she proposes the deconstruction and reconstruction of female identities.

Keywords: Franca Rame, violence, silence, polifonia, *Querelle des Femmes*

La protagonista di “Una donna sola” è una casalinga che mantiene un monologo con se stessa e, allo stesso tempo, un polilogue con diverse persone invisibili in scena. In un ritmo in crescendo che sfocia in un cumulo di diverse voci sovrapposte, man mano si aggiungono diversi interlocutori: la vicina, il cognato, il guardone, il “porco” del telefono, il marito, il bambino, il ragazzo.

La donna risponde alle domande non udibili di questi personaggi *in absentia*. Le sue parole, come sostiene Bachtin, vengono determinate da “ciò che ancora non si è detto, ma viene già forzato e previsto dalla parola della risposta. Così come succede in ogni dialogo vivo” (Bachtin, 1989, 97).

La divisione fra personaggi femminili (la protagonista e la vicina), e maschili (tutti gli altri), determina due diverse tipologie di relazioni dialogiche e interazioni verbali, persino due diverse maniere di riportarsi al linguaggio da parte della casalinga. Nel dialogo con la dirimpettaia prevale la lingua della franchezza, della vicinanza e della familiarità, mentre con i personaggi maschi predomina il silenzio, le difficoltà e i cortocircuiti linguistici.

Il linguaggio della donna che parla in scena è azione, comunicazione dinamica, *energeia* (Bachtin, 2000), che si rapporta al potere della parola che crea ciò che dice. Il doppio monologo-polidialogue è costante interazione e persuasione, incontro/scontro con gli interlocutori, ma allo stesso tempo diventa processo e strumento di (auto)conoscenza.

1. LA VICINA: L'IO SPECULARE E IL PARLARE DA DONNA A DONNA

Tutta l'opera, nonostante il titolo “Una donna sola”, è un incontro intenso fra la protagonista e la vicina del palazzo di fronte, il suo io sdoppiato e speculare. Lo spazio scenico liminare della finestra materializza la “soglia” di queste due coscienze, o della propria coscienza che dialoga con se stessa, fra entrambe nascono le parole per dirsi e, anche e soprattutto, le parole-azione per agire e reagire.

Basta! Basta! (Prende il fucile e se lo punta alla gola) Mi ammazzo, mi ammazzo... (La donna si blocca di colpo e nel silenzio totale ascolta con molta attenzione quanto la dirimpettaia le sta dicendo). Sì... Sì... (A fatica trattiene le lacrime) Sì! (Depone il fucile) Cosa stavo facendo... Dio... dio... grazie signora... meno male che è venuta a stare di fronte a casa mi... Sì, lo faccio subito. Che bei consigli che mi da (Rame, 1989, 26).

Nel parlare con se stessa, la protagonista parla attraverso la lingua della sua vicina, la cui presenza fa emergere due aspetti. Il primo, la natura dialogica della coscienza, come scrive Bachtin, “soltanto nel rivelarmi davanti all'altra, per mezzo dell'altra e con l'aiuto dell'altra prendo coscienza di me stessa”, oppure “nessuna situazione umana trova soluzione o si risolve entro i limiti di una unica coscienza” (Bachtin, 2000, 164). Il secondo, se la coscienza è plurale per essenza, è anche attraversata dalle differenze di genere: l'incontro si produce da donna a donna, mentre con i personaggi maschili predomina l'impossibilità nel dire, lo scontro, dis-amori e dissonanze.

Il monologo-dialogo con la vicina diventa veicolo di scoperte, porta la protagonista da uno stato di incoscienza a uno di consapevolezza, da vittima, che accetta

rassegnata la sua situazione di sfruttamento, a soggetto attivo che domina la situazione e reagisce. La casalinga smette di essere il ricettacolo passivo della violenza degli uomini che le stanno attorno, per usarla lei stessa per difendersi. Un effetto boomerang che da donna indifesa la vedrà armata, imbracciato il fucile, nelle ultime battute dello spettacolo.

No signora, non si preoccupi (prende il fucile) sono calma... sono molto calma... (Si appoggia al tavolo puntando il fucile verso la porta d'ingresso) Aspetto... con calma (Rame, 1989, 26).

La protagonista impersona un io che indaga dentro se stessa, che ordina le sue idee in presenza della figura della vicina, ma anche degli spettatori. La parola comunicata diventa oggetto visto da altri, ma anche da chi la pronuncia. Il suo raccontarsi alla vicina/se stessa, la portano a scoprire delle “verità”. In questo senso, il suo monologo-dialogo diventa una forma di conversazione terapeutica, che porta ad un cambiamento e raccoglie in sé tutta la forza illocutiva e performativa collegando linguaggio e azione (Arcidiacono, 1994). Non si tratta di un monologo interiore, ma di una forma femminile di parlare verso “dentro”, parlare con l'altra donna (la vicina), che è parlare verso se stessa dall'altra parte della finestra, che allora non si apre, sull'esterno, ma verso il territorio dell'io interiore.

E quando ha finito dico. “riposo” No, non ad alta voce, se no me le dà... di dentro, io parlo sempre di dentro (Rame, 1989, 16).

Le presenza-assenza della vicina è segnata dal “farneticare” della protagonista, nel senso etimologico del termine, cioè, “esser fuori di sé”, ma anche la continuità, l'abbondanza, la deriva appuntano ad una dimensione fra donne (Cixous, 1995, 89).

Cantavo a squarciagola, no, non con la voce, di dentro, io faccio tutto di dentro... cantavo dentro di me (Rame, 1989, 17).

La caratterizzazione della protagonista rimane impressa nel linguaggio. Soggetto e linguaggio intrinsecamente uniti ci danno come risultato l'immagine di una donna fisica e mentalmente “fuori posto”, che mette in discussione tutto, il che contrasta con il fatto che fisicamente sta al “suo posto”, cioè, rinchiusa in casa. La tipologia del soggetto che parla, l'io che si appropria del discorso è quello della donna che “parla troppo”, che “parla tutto il tempo”, appunto, “che parla da sola”, la “pazza”. Anche qui, come in altre opere di Franca Rame e Dario Fo, funziona “la pazzia utilizzata per ventilare scomode verità” (D'Arcangeli, 2009, 66).

L'ho fatta ridere? Son matta? (Riprende a stirare) Meglio essere matta, piuttosto che fare come facevo prima... ogni due mesi mi ingoiavo un tubetto di Veronal... tutte le pastiglie rotonde che trovo nel bagno le mandavo giù... persino il vermifugo dei bambini... per la disperazione. O tagliarmi le vene come ho fatto tre mesi fa! (Rame, 1989, 15).

La scelta di un linguaggio parlato, al quale Lévi-Strauss (2008) conferisce qualità di libertà e purezza creativa che il linguaggio scritto non ha, permette tutti i giochi di parole, procedere in maniera non lineare, a zigzag, alla “deriva” (Barthes, 1981), dove trovano spazio la deviazione e le inversioni di significato, gli anacoluti, l’esagerazione, l’ironia, il paradosso, la parodia, le digressioni. Questo linguaggio si addensa in micro-discorsi e micro-racconti che spezzano la continuità narrativa a favore dell’intensità emozionale, ma che mettono in scena anche le divisioni interne e le contraddizioni del soggetto donna.

Ha detto che quando torna mi riempie la faccia a schiaffi! A me? Mio marito a me? Me ne dà! (Riprende a lavorare) Ma dice che lo fa perché mi ama, che mi adora! Che io sono rimasta una bambina, che lui mi deve proteggere... per proteggermi meglio il primo che mi frega è lui? Mi tiene rinchiusa in casa come una gallina scema (Rame, 1989, 16).

Gli elementi linguistici codificati sono in quest’opera al servizio degli elementi pragmatici non codificati. L’alternarsi dei toni e delle intonazioni, il cambio repentino di emozioni, che in un principio potrebbero collegarsi alla sua instabilità psicologica, al suo essere in crisi e metamorfosi, diventano un riflesso dell’ambiente in cui la casalinga vive. Reticenze e punti di sospensione, metafore della claustrofobia, pareti invisibili, onnipresenti nel suo discorso, segnalano la sua mancata padronanza del linguaggio e sono metonimie del vuoto da cui è circondata, della sua solitudine fisica ed emozionale, nelle quale molte donne vengono confinate: nessuno ti difende, né ti accompagna nel percorso per superare la violenza subita, nessuno nemmeno ti capisce se chiami “violenza” quelle forme di normale consuetudine.

No, non sto parlando con nessuno... Sì, ho detto signora... ma ogni tanto fra me e me mi chiamo signora... No in casa non c’è nessuno (Rame, 1989, 14).

La mancanza di un discorso logico e lineare, le uscite di tono e di tema, diventano una forma di intertestualità con gli altri discorsi “banali”, che formano l’universo di riferimento della donna il cui orizzonte di attesa è ridotto alla propria casa, in primis, quello della pubblicità.

2. SILENZIO, RUMORE, LINGUAGGIO NEGATO

Prima di iniziare lo spettacolo “la radio accesa a tutto volume trasmette musica rock”, e la protagonista si presenta circondata da rumori, diversi in ogni stanza della sua casa. Musica e voci mitigano la solitudine da cui è circondata.

Mi scusi tanto, ma quando sono sola in casa, se non ho la radio bella sparata, mi viene voglia di impiccarmi. In questa stanza (si dirige alla porta di sinistra) ho sempre in funzione il giradischi (Apre la porta e si sente una musica) Sente? (Richiude) Il cucina il

mangianastri (Idem alla porta di cucina) Risente (Richiude la porta). Così in qualsiasi stanza vado ho la compagnia (Rame, 1989, 12).

Il “rumore” della musica, che intontisce la coscienza e impedisce il pensiero, lascia spazio al ragionamento del monologo-dialogo, determinando una certa narrazione: raccontare a qualcuna le proprie riflessioni, e i frammenti della propria biografia relazionati con la sfera amorosa-sentimentale. Questa scelta ha come obiettivo mostrare come nella nostra cultura le donne sono considerate quasi esclusivamente come oggetti sessuali, la cui identità è cifrata quasi in relazione agli uomini. I diversi rumori che si producono nella casa sostituiscono le parole e la compagnia umana, metafora di un linguaggio distrutto, di-strutturato, riflesso del luogo “selvaggio” senza “essere umani”, nel quale vive la protagonista. Il marito non c’è, e se c’è, “parla con le mani”, il cognato è una specie di statua ingessata che mugola e suona la tromba “parlare non se ne parla, biascica solo qualcosa... ma non si capisce niente” (Rame, 1989, 13). Di lui è rimasta soltanto una mano che tenta di palpare. Il porco che telefona parla un linguaggio inesistente: “Mi dice delle zozzerie, ma di quelle parole che non esistono nemmeno sul vocabolario. Le ho cercate sullo Zingarelli non ci sono!” (Rame, 1989, 13). Il bambino si esprime attraverso le lacrime, e persino del giovane amante rimarrà soltanto una mano, del tutto simile a quella del cognato, dietro la porta dove si nasconde, nessun volto, nessuna parola. Parlare a gesti sarà la caratteristica che unisce tutti gli interlocutori uomini. Non manca nemmeno il guardone, il silenzioso per antonomasia. In questo caso il silenzio parlante degli uomini è uno strumento di potere: “il potere di chi dice meno” (Mizzau, 1979, 125), che vanifica e invalida il discorso della donna, fino a confinarla nel silenzio e nello status di oggetto. Il marito impone il suo dominio attraverso questa formula che riduce la protagonista a uno strumento sessuale:

Sempre pronta devo essere io, sempre pronta! Come il Nescafé! Lavata, profumata, depilata, calda, snodata, vogliosa, ma: zitta! (Rame, 1989, 16).

Infatti, nel prologo di *Tutta casa, letto e chiesa*, Franca Rame chiarisce che si tratta di “uno spettacolo sulla condizione della donna, uno spettacolo sulle servitù sessuali della donna” (Rame, 1989, 5). L’amore del marito della protagonista si esprime soltanto attraverso aspetti materiali: “mio marito non mi fa mancare nulla” (Rame, 1989, 24). Come scrive Pasolini, si tratta di un “amore sordidamente muto/ di bestia” (Pasolini, 2015, 45). Nella stessa linea, Luciana D’Arcangeli sottolinea che “i falsi bisogni di cui viene nutrita la protagonista qui servono ad escludere la solitudine imperante, che viene soppressa dal rumore simultaneo di radio” (D’Arcangeli, 2015, 212). Quindi, il silenzio da una parte, e il frastuono dall’altra, diventano due sintomi della sottomissione imposta dal marito e, allo stesso tempo, accettata dalla protagonista. Entrambe sottolineano quella violenza simbolica, invisibile, ma efficace, che sancisce la dominazione maschile (Bourdieu, 1998).

È significativo che le conversazioni con gli interlocutori maschili si producano attraverso il telefono o la porta, ostacoli materiali per la comunicazione, ma anche oggetti metonimici che parlano della “lontananza” di chi sta dall’altra parte, dell’incomunicabilità fra i sessi. Questi anti-interlocutori, invisibili sullo scenario, proiettano nel pubblico l’immagine scambiabile di un unico prototipo di uomo: quello del maschilista, verso il quale Franca Rame e Dario Fo dirigono la loro satira. La condizione d’isolamento e di sottomissione in cui vive la casalinga, circondata dal rumore e rinchiusa, non solo nel silenzio, ma anche nello spazio della propria casa, produce in lei problemi di appropriazione del linguaggio. Alcune parole le sono estranee, e questa difficoltà riflette il suo essere stata privata della propria soggettività e, di conseguenza, della propria sessualità:

Ecco, sì quella parola lì... Che parola! Che parola! Non la dico mai! Orgasmo! Mi para il nome di una bestiaccia schifosa... un incrocio fra un mandrillo e un orango. Mi pare do leggerlo a grandi titoli sui giornali. “Orgasmo adulto fuggito dal circo americano!” (Rame, 1989, 16).

Come sottolinea Marfoggia, il discorso della casalinga mette in mostra il processo di liberazione del corpo delle donne dalla sua rappresentazione linguistica, proprio degli anni settanta, quando si scrive di l’opera (Marfoggia, 2014, 56). La vicina e la protagonista, man mano che diventano amiche, accorciano le distanze nel linguaggio, lasciando da parte le “regole del buon parlare”, per mettere in mostra tabù, parole ed espressioni sconvenienti, segreti, bugie. La formalità iniziale lascia spazio alla confidenza.

No signora mi dispiace, ma sta storia delle vene non gliela posso raccontare. È riservata e intima. Non mi sento proprio... ci conosciamo da poco tempo (cambia tono completamente) Gliela racconto? No, no... ho avuto un conato di confidenza con il suo palazzo (Rame, 1989, 15).

Isolata dal resto del mondo, la protagonista non trova né per dire, né per dirsi, le parole, per lei diversamente connotate e di cui ignora il significato sociale, quello che condividono gli altri parlanti. Come sostiene Marfoggia “anche se la donna supera l'autocensura e si appropria di certe parole, in realtà resta confinata all’interno di un sistema predeterminato” (Marfoggia, 2014, 4). In questo senso, il discorso della donna si fa strada sotto il segno delle perplessità, di qualcosa di confuso, inspiegabile:

(È furente. Cerca disperatamente una parolaccia da lanciare al marito) Presbite! (Si rende conto di quello che ha detto. Torna al tavolo avvilita. Alla dirimpettaia). Con tutte le parolacce che so, una volta che me ne serve una. “Presbite”! Che ci vede benissimo! (Rame, 1989, 22).

Le sue *défaillances* nel linguaggio corrispondono alla mancanza di stima verso se stessa, alla sua incompiutezza come persona, che in conseguenza si esprime balbettando.

(Non riesce a trovare la giusta definizione. La dirimpettaia gliela suggerisce. Cambiando completamente tono) Sì! Ma perché lei ha aspettato tanti anni per venire a stare di fronte a casa mia! Ma sa il tempo che ci penso... che è anche una parola facile. “ADOOPERATA”! Sì, adoperata come il rasoio elettrico... il fòn dei capelli (Rame, 1989, 17).

Inoltre, il rumore accumulato, il frastuono costituiscono l’ambiente sonoro, ma anche senza parole, delle molte faccende che la casalinga protagonista deve sbrigare, delle molte persone che deve accudire:

(Si sente il pianto del bambino). Non ce la faccio più... il mio bambino... vado dal mio bambino... voglio bene solo a lui (Fa per dirigersi verso la camera, ma viene bloccata dal suono del telefono. Anche il cognato si mette a strombettare) (Rame, 1989, 26).

3. POLIFONIA COME FORMA DI QUERELLE DES FEMMES

Nei personaggi scelti da Franca Rame (casalinghe, mamme, operaie, vittime) è insita la subordinazione del femminile. Sono modelli di donne tradizionali, ma che allo stesso tempo, si aprono ad una lettura destabilizzante. La deliberata messa in scena del ruolo femminile “trasforma la sottomissione in un’affermazione” (Irigaray, 2009, 34), attraverso un processo di mimesi. Così lo spiega la stessa Franca Rame:

Maturò in me l’esigenza di portare in scena quello che vedevo: vite di donne malinconiche e deluse, picchiate e sfruttate, profondamente infelici, non consapevoli della loro situazione frustrante. Nacque così *Tutta casa, letto e Chiesa* (Rame, 1989, 6).

Il dialogo della protagonista attinge alla memoria, transitando per zone di oblio e di oppressione, costituendo una soggettività in movimento, che decodifica, sovverte o sottolinea discorsi egemonici, come quello che trasforma la vittima in colpevole.

(Il marito) Non lo sa del porcone telefonico... se glielo dico va a finire che se la prende con me!... Lo so che io non ho colpa, ma lui dice che se loro insistono è perché sentono che io mi turbo, si eccitano di più e insistono con il masturbo! (Rame, 1989, 14).

Nel discorso che il patriarcato costruisce, molte volte, le donne sono presentate come le responsabili della violenza maschile, che si alza come un muro di complicità fra uomini, come manifesta esplicitamente la protagonista di “Una donna sola”.

La polizia? No, non la chiamo. Sa cosa succede? Arrivano, stendono un bel “verbale, vogliono sapere fino a che punto ero nuda o vestita in casa mia... se ho provocato il gu-

ardone con danze erotiche... e per finire io, solo io, mi becco una bella denuncia per atti osceni in luogo privato, ma esposto al pubblico!” (Rame, 1989, 15).

Franca Rame mette in scena monologhi-dialoghi che denunciano la violenza e l'autoritarismo maschile, proponendo, inoltre, la decostruzione e ricostruzione delle identità femminili. Nel “noi” della protagonista sono compresi un “io” e un “tu” femminili, sintesi di complicità fra donne molto diversi dal “noi” amoroso composto da un “io” femminile e un “lui”. Tutta l'opera è costruita sulla decostruzione dell'amore romantico, sull'allontanamento da questo “lui”, dipinto come principe delle favole e diventato “mostro” nella realtà quotidiana. La disparità e la disuguaglianza fra donne e uomini, anche se attraverso l'ironia e la parodia, si manifestano in una rete indistricabile di sudditanze, ma anche di complicità, come scrive Franca Rame:

Il protagonista assoluto di questo spettacolo sulla donna è l'uomo. Meglio, il suo sesso! Non è presente “in carne e ossa”, ma è sempre qui, tra noi, grande, enorme, che incombe... e ci schiaccia! (Rame, 1989, 5).

Si mette in scena la speciale natura relazionale, e perciò dialogica, fra marito e moglie, nella quale non esiste la reciprocità. Se per Lyotard (1990) l'interlocuzione è possibile soltanto nel rispetto dell'altro, risulta allora molto significativo che Franca Rame adoperi proprio questa parola, “rispetto”, nell'introduzione di quest'opera:

In questo testo ci sono anche le nostre malinconie, le nostre disperazioni e sono condensati molti dei luoghi comuni della nostra sessualità male usata, del “non rispetto” che ha il maschio per noi (Rame, 1989, 5).

Mancando il rispetto nella relazione che la protagonista mantiene con suo marito, viene meno anche l'interlocuzione e, quindi, “Una donna sola” mette in mostra il silenzio, l'impossibilità del dialogo, che viene sostituito dal monologo, dal polilogue o dal frastuono, in cui l'io femminile si trova a “combattere” con un pensiero patriarcale esterno e interno. Si tratta di un uso delle parole che portano in sé una valutazione, un giudizio, un senso politico intenzionale. Franca Rame raccoglie le parole altrui, le parole del patriarcato, formula la sua risposta, che diventa una sorta di moderna *Querelle des Femmes*.

Quale cameriera? Non abbiamo la cameriera? Certo che ce l'hai la cameriera! Hai la cameriera, l'infermiera, la baby-sitter, la donna a ore tuttofare, tuttolavare, tuttopalpare e farsi fottere! (Rame, 1989, 22).

In “Una donna sola”, ma anche negli altri monologhi di *Tutta letto, casa e chiesetta*, il ribaltamento culturale in cui le donne parlano e i maschi appaiono senza linguaggio, voce e silenzio rappresentano diverse posizioni di potere, ma anche diverse posizioni etiche nel mondo. Un'etica che non si basa in astrazioni, ma in fatti reali,

in cui le donne “rispondono ad altri e al mondo dal luogo e tempo della loro esistenza” (Clark, 1999, 78). Il mono-dialogo è diretto a quelli che sono gli interlocutori vicini, ma anche a quelli che sono assenti, ma allo stesso tempo onnipresenti: i grandi autori, filosofi o scienziati che hanno scritto/descritto le donne nella nostra cultura. Le parole di Franca Rame sono dirette contro il pensiero patriarcale, il pensiero ovvio, il pensiero della norma-normalità. Le sue protagoniste “parlano da sole”, ma con una voce bivocale, dove due maniere di vedere il mondo si scontrano verbalmente e si materializzano in due voci: quella della persona che parla e quella di altri alla quale risponde, in cui due opinioni, due punti di vista, quello della sottomissione patriarcale e quello del suo affrancamento, entrano in conflitto e producono, attraverso l’ironia, un effetto di ventriloquio.

Un incesto!! L’Ho fatto!... Come cosa ho fatto? Ho fatto l’incesto. Ho fatto l’amore con il ragazzo! E sa la cosa più terribile? Non me ne vergognavo... anzi, ero felice! Cantavo dalla mattina alla sera... la sera no, la sera piangevo. “Sei una depravata”, mi dicevo (Rame, 1989, 15).

4. CONCLUSIONI

Le donne di Franca Rame sono esseri parlanti, quindi, esseri pensanti, che si trasformano in soggetti attraverso una voce che dice la sua, che offre la propria interpretazione della realtà, in un atto-risposta che diventa smascheramento e anticonformismo, accusa e rifiuto della violenza che si esercita sulle donne. In questo senso, “Una donna sola” potrebbe considerarsi un testo della *Querelle des Femmes*, dove si evidenzia l’esperienza femminile attraverso una protagonista che rompe le regole del silenzio imposte alle donne, e con esse, la docilità, la passività e la chiusura in un ambito domestico. L’immagine stereotipata della casalinga si trasformerà da “angelo del focolare” a “Medusa che ride” (Cixous, 1995), ironica e pungente, donna che prende coscienza e si azzarda a conquistare la propria libertà. La sua trasgressione all’ordine stabilito si colloca nella ricerca di un senso del sé in femminile, attraverso la propria esperienza personale ma anche attraverso la relazione con altre donne.

BIBLIOGRAFIA

- Arcidiacono, C. (1994). *Identità femminile e psicoanalisi: da donna a donna: alla ricerca del senso di sé*. Roma: FrancoAngeli.
- Bachtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bachtin, M. (2000). *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. Madrid: Taurus.
- Barthes, R. (1981). *Lezione. Il punto sulla semiótica letteraria*. Torino: Einaudi.
- Barthes, R. (2014). *Frammenti di un discorso amoroso*. Torino: Einaudi.
- Bourdieu, P. (1998). *La Domination masculine*. Paris: Éditions du Seuil.
- Cerrato, D. (Ed.). (2016). *Franca pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*. Roma: Aracne.
- Cixous, E. (1975). *Le Rire de la Méduse*. Paris: L'Arc; edizione spagnola (1995) *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.
- Clark, K., Holquist, M. (1999). La arquitectónica de la responsabilidad. *Revista Folios*, 10, 77-89.
- D'Arcangeli, L. (2009). *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- D'Arcangeli, L. (2015). Marginalizzate dalla tecnologia: i personaggi femminili di Franca Rame alle prese con elettrodomestici e gadget. In Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas (pp. 212-213). Sevilla: ArCiBel editores.
- Irigaray, L. (2009). *Este sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- Jordan, I. (1999). Análisis pragmalingüístico del diálogo literario. *Hispania*, vol. 82, n. 2, 213-219.
- Kelly, J. (1982). Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes". *Signs*, vol. 8, n. 1, 4-28.
- Lévi-Strauss, C. (2008). *Tristi tropici*. Milano: Il Saggiatore.
- Lytard, J.F. (1990). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. México: Catedra.
- Marfoglia, A. (2014). "Una donna sola". Franca Rame e il linguaggio come strumento di sottomissione ed emancipazione. *Palinsesti*, 4, 53-67.
- Mizzau, M. (1988). *Eco e Narciso: parole e silenzi nel conflitto uomo-donna*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Pasolini, P.P. (2015). *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti.
- Rame, F., Fo, D. (1989). *Venticinque monologhi per una donna*. Torino: Einaudi.
- Rivera Garretas, M. (1996). La querrela de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual. *Política y Cultura*, 6, 25-39.
- Scott, W.J. (2000). La querelle de las mujeres de finales del siglo XX. *New left review*, 3, 97-116.

L'animalità nella poesia di Jolanda Insana

The Animality in the Poetry of Jolanda Insana

Paulina Malicka

Università Adam Mickiewicz di Poznań

pmalicka@amu.edu.pl

Abstract

The scope of the article is to reflect upon the argument of animality in the work of the Sicilian poet Jolanda Insana (1937-2016) which represents one of the possible interpretive keys of her works. The analytical part of the paper contains an analysis from the anti-anthropocentric perspective of some fragments of the section *Bestia clandestina* included in the volume *Turbativa d'incanto* (2012).

Keywords: animal, sound, voice, trace, territory

Lo scopo del presente contributo è quello di riflettere sul concetto dell'animalità nella scrittura di Jolanda Insana la quale, pur rappresentando una delle voci più originali e temerarie nel panorama poetico italiano, continua inspiegabilmente a porsi ai margini del canone letterario nazionale. La poetessa, nata a Messina nel 1937 e spentasi a Roma nel 2016, è stata scoperta nel 1977 da Giovanni Raboni che definisce la sua prima raccolta tardiva intitolata *Sciarra amara* nei termini di una lunga "maturazione semiclandestina" (Raboni, 1987, 589) venata dall'esperienza della traduzione dei testi antichi, greci e latini e percepita come un esercizio sulle possibilità estreme del linguaggio. L'intera produzione poetica della messinese abbraccia i testi scritti tra il 1977 e 2012 (*Sciarra amara*, *Fendenti fonici*, *Il collettame*, *La clausura*, *Medicina carnale*, *L'occhio dormiente*, *La stortura*, *La tagliola del disamore*) raccolti in un unico libro *Tutte le poesie* del 2007 nella collana Gli Elefanti Poesia della Garzanti, poi segue *Satura di cartuscelle*, *Turbativa d'incanto* e *Frammenti di un oratorio per il centenario del terremoto di Messina* confluiti nel volume uscito postumo nel 2017 *Cronologia delle lesioni. 2008-2013*.

La peculiarità della sua poesia sta nell'uso di un linguaggio ibrido che impasta elementi aulici di tradizione classica e voci appartenenti a registri bassi che sfociano spesso in espressioni vilipendiose e volgari. Le sue sono "parole in guerra", come dirà Maria Antonietta Grignani (Grignani, 2008), superstiti di una "forzatura espressionistica" (Alfano, 2009, 146) e di una "deformazione linguistica" (Donati, 2007, 591). Già nella stessa scelta del titolo della prima raccolta *Sciarra amara* che allude in siciliano ad un litigio, ad una violenta rissa o zuffa verbale, si delineano i tratti caratteristici ed inconfondibili dell'espressione poetica della messinese.

La sua è una poesia teatrale, corale, dialogica che va soprattutto ascoltata e non letta con gli occhi, giusto per sentire quel brivido della parola ed i suoi "fendenti fonici" (Insana, 2007, 124) che tagliano come spade e colpiscono "come un colpo d'aria affilata" (Fusini, 2007, 583) facendo travolgere l'ascoltatore da un delirio di suoni aspri, di parole spesso incomprensibili, di quelle "scannaparole" (Insana, 2007, 166), di quei "gabbalessemi" (Insana, 2007, 166), "lustrastilemi" (Insana, 2007, 70) o "sputafonemi" (Insana, 2007, 73), come dice Insana. Il suo stile è segnato dall'uso di vocaboli spesso inventati, suffissati o prefissati, intriso di neologismi, di raddoppiamenti dei sostantivi, verbi, aggettivi ("sbraitar", Insana, 2007, 345; "sdimenticare", "sdesolata", "scoscienziata", Insana, 2007, 46; "spubblicare", Insana, 2007, 46), nonché di numerosi colloquialismi e dialettalismi spesso impastati con l'italiano medio. La sua poesia nasce nel solco tra il sacro e il profano nutrendosi di un linguaggio estremamente violento ("ti cafullo // di moffè e timpolate", Insana, 2007, 32) ed offensivo ("pallidaminchia", Insana, 2007, 48) che sfocia nella perenne bestemmia ("ma chi ti fotte e pensa", Insana, 2007, 19), nella profanazione della parola e nella continua contaminazione di registri. Insana predilige l'ironia, il grottesco, la beffa e l'invettiva, ma nei suoi testi non mancano espressioni colte, grondanti di un sublime lirismo: basti pensare alle ossimoriche "coltellate di bellezza" (Insana, 2007, 143), alla "tagliola del disamore" (Insana, 2007, 449). Insana deforma e spinge il suo linguaggio oltre i limiti del dicibile. Laddove la parola non riesce a reggere la carica espressiva del momento, subentra un termine del tutto escogitato e non si tratta nel suo caso di una esuberante forzatura, ma di una pulsante necessità di comunicare e di dialogare con l'altro non solo per trasmettere un messaggio, ma per farlo vibrare poiché il vero potere della parola è il suo suono. La parola cavia su cui opera chirurgicamente l'autrice viene martoriata ed oltraggiata allo scopo di estrapolarne nuovi sorprendenti significati e recuperarne un nuovo timbro.

Quanto alle scelte formali predilette della lirica insaniana va ricordato un forte influsso della tradizione letteraria con diversi elementi arcaici e popolari: la litania, la filastrocca, il compianto e l'invettiva, nonché una costante presenza della tradizione siciliana con il teatro dei pupi a cui allude il primo componimento della *Sciarra amara* dal titolo *Pupara sono* (cf. Lo Castro). I temi che ritornano più spesso nell'opera di Jolanda Insana sono l'esistenza umana percepita appunto come un litigio tra i due lati della stessa identità, la storia dell'isola: i bombardamenti del

'44, il terremoto di Messina del 1908, l'impegno civile, la cronaca e l'attualità; il femminicidio, l'immigrazione, la guerra, la politica, la malattia, la nutrizione, il cibo, ed infine il mondo vegetale ed animale che offre lo spunto per il nuovo approccio ermeneutico all'opera insaniana.

La nostra riflessione ruoterà, quindi, attorno alla questione dell'animalità, uno dei temi ricorrenti nella poesia della messinese, nonché uno degli argomenti del moderno approccio anti-antropocentrico che toglie l'essere umano dal piedistallo di tutte le forme viventi presenti nel mondo organico. Il nostro studio sulla presenza animale nell'opera poetica di Jolanda Insana è un *work in progress* che richiede ulteriori approfondimenti ed analisi, sia per quanto riguarda il crescente numero di pubblicazioni¹ sull'attività poetica della siciliana, sia per quanto concerne lo sfondo teorico incentrato sulla tematica animale. Per ovvi motivi di spazio e di tempo, ci limitiamo a segnalare soltanto una possibile chiave di lettura della sua poesia incentrata sul concetto dell'animalità, senza pretesa di esaurire l'argomento. La letteratura di riferimento è sterminata², perciò nel presente contributo faremo cenno soltanto ad alcune posizioni filosofiche che, a nostro avviso, svelano una particolare affinità con la voce poetica di Jolanda Insana.

La nostra analisi muove *in primis* dalla lettura della sessione *Bestia clandestina* facente parte della raccolta *Turbativa d'incanto* del 2012. Si tratta di nuovo di una *sciarra*, di un battibecco dialogato tra due lati della stessa identità, di uno scontro tra il sé e tra l'io consapevole. La *bestia clandestina*, come spiega la poetessa, è un animale che “tutti noi abbiamo ma lo teniamo a bada” (Insana, 2014), è l'altro che ci abita, è quella parte di noi nascosta con cui parliamo e con cui ci scontriamo in continuazione. “Siamo delle bestie complesse” (Insana, 2014) dice Insana in una delle presentazioni del suo ultimo libro, “bestie” destinate all'isolamento, alla reclusione e al digiuno comunicativo. L'unico interlocutore che rimane all'essere umano è quindi il suo doppio che lo rimprovera, minaccia ed insulta. La scissione dell'io di cui parla Insana è una conferma della sua bipolarità che esplode in questi diverbi accesi e graffianti a non finire: “ritira subito quello che hai detto // *ma io non ho detto nulla / sei tu che mi stai sgridando* (Insana, 2012, 20); *ti sfianco e ti sfiato / bestia rincitrullita / nel circo della vanità* (Insana, 2012, 20); *mi scuci e ti ricuci / blenorragica e garosa // chissà perché lo chiamano gas esilarante / il protossido*

¹ Si pensi a Vincenza Di Vita, Pastiches di parole e archivi di *cartuscelle* analisi di un'auto-antologia di Jolanda Insana. Analisi della raccolta poetica *Satura di cartuscelle* di Jolanda Insana, opera di catalogazione in versi del trentennio 1977-2007, Anna Mauceri, Il trattamento della voce nella poesia di Jolanda Insana (*Medicina carnale, L'occhio dormiente, La stortura*).

² Basti pensare ai testi di Peter Singer (*Liberazione animale*), Tom Regan (*I diritti animali*), Jacques Derrida (*L'animale che dunque sono*), Gilles Deleuze (*Mille piani*), Giorgio Agamben (*Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita, L'aperto. L'uomo e l'animale*), Roberto Esposito (*Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*), Roberto Marchesini (*Così parlò il postumano*), Felice Cimatti (*Filosofia dell'animalità*), Leonardo Caffo (*Fragile Umanità. Il postumano contemporaneo*).

d'azoto usato come anestetico // dovresti saperlo tu / che narcotizzata ti sganasci nel sonno / vedendo paralitici e cani in processione (Insana, 2012, 21); ti scaso / clandestina bestia rincoglionita / e ti accompagno alla ghigliottina // ma non capisci? / mostro i denti / per dire che non mordo (Insana, 2012, 28). Questo sdoppiamento dell'io che parla tra sé e sé lo avvicina ad un essere animale capace, secondo quanto sostengono gli etologi, di comunicare all'interno dello stesso gruppo in una sorta di "dialetto locale" dalle frequenze spesso udibili dall'orecchio umano ma incomprensibili per i rappresentanti di altre specie animali. Il "battibecco tra il sé superficiale e quello profondo" (Grignani, 2012) fa pensare a quanta animalità si celi dietro la comunicazione dell'essere umano che si sottrae al confronto verbale con l'altro rifugiandosi in un mutismo inquietante ed insieme violento. L'animalità che, rimanendo sulla scia del pensiero filosofico di Jacques Derrida (Derrida, 2006) o di Élisabeth De Fontenay (De Fontenay, 1998), va considerata soprattutto in riferimento all'incapacità espressiva dell'animale privo di parola e armato di silenzio. In Insana è l'individuo che perde inesorabilmente la capacità di trasmettere messaggi all'altro da sé, ma nello stesso tempo è in continua ed ossessionante esercitazione dialogica con se stesso sperimentando nuovi timbri e suoni quasi cercasse di inventarsi un proprio idioletto. Dell'importanza dell'aspetto fonico parla la poetessa stessa:

[...] le parole sono prima di tutto suono, e mi affascinano e legano, come le cose nella loro vitalità e terribilità. Suoni voci e click fanno il linguaggio animale, e comunicano emozioni: fame, paura, desiderio, piacere, affetto, gioia, dolore. In principio anche le bestie umane uggiolarono e guairono. Come a dire che le parole escono dal corpo, hanno il loro centro negli organi del corpo e sulla pelle, prima che nel cervello. Poi ci siamo evoluti anche nell'apparato fonatorio e dalla lallazione siamo arrivati all'articolazione delle parole e del discorso... Le parole sono tutta una cosa con la biologia, sono biologiche (Insana, 2009, 8).

C'è quindi in Insana un certo collegamento tra il linguaggio umano e quello animale non umano che oltre ad emettere suoni riescono e trarre melodie anche dal proprio corpo (il fruscio del serpente, lo svolazzare dell'uccello, la flessione delle ali). L'elaborazione della parola poetica avviene attraverso il corpo, nello stesso modo in cui i versi dell'animale possono essere accompagnati dagli effetti acustici prodotti dalle sue arti, ali o pinne.

In più, è interessante osservare in questo frangente che la questione dell'espressività poetica è strettamente legata in Insana all'uso del dialetto siciliano inteso dal filosofo Manlio Sgalambro come "momento animale della lingua. Desiderio di animalità. Smettere di essere uomo. Tornare animale" (Sgalambro, 1999, 5). Infine, la scrittura è animale nella misura in cui pretende di dare voce all'altro, di lasciarsi guidare dall'istinto, dal "duro linguaggio di necessità" (Sgalambro, 1999, 5)

Gianni Turchetta ricollega la tematica culinaria a quella zoologica facendo notare che la poesia di Jolanda Insana

[...] pullula di animali, che peraltro offrono continue occasioni per esplorare e approfondire l'area semantica e simbolica del mangiare, che diventa, volta a volta, ingoiare, divorare, rosicchiare, spolpare, intonandosi con un bestiario amplissimo, dai pescecani ai maialini, e dai porcospini alle scimmie, con uno spazio privilegiato per gli animali piccolissimi, brulicanti e magari francamente disgustosi: formiche pulci lombrichi zecche gechi zanzare-tigre e persino "topi chiaveconi" (Turchetta, 2007, 602).

L'atto di mangiare compiuto dall'io assume quindi una connotazione animalesca. Ciò che appare molto significativo in questo contesto è il mezzo attraverso il quale avviene il processo di deglutizione, ovvero la bocca – un organo che serve anche a comunicare, ad emettere suoni. "La congiunzione fra il nutrirsi e il parlare" (Turchetta, 2007, 602) risulta così inestricabilmente legata alla questione animale, all'imitazione del comportamento delle bestie, nonché al tentativo di riappropriarsi della loro parola, ma non per parlare al loro nome o al posto loro, bensì *come* loro. L'animale si costituisce in quanto parola, in quanto mezzo dell'identificazione in cui l'io vuole riconoscersi. E per poterlo fare è costretto a lasciare tracce di sé scrivendo. Così chi scrive diventa un animale autobiografico che non sa cancellare le proprie orme. L'animalità della scrittura poetica di Jolanda Insana sta quindi nell'inseguire le tracce, nello spingere la parola oltre i limiti del dicibile. Scrivere nel suo caso è infine un iniziale privarsi di parole consuete quasi per sentire ciò che avverte ogni animale al quale la parola è stata tolta.

Marilena Renda intravede una certa pertinenza tra la poesia della Insana e le osservazioni di Gilles Deleuze e Felix Guattari riguardanti l'ossessione dell'alimento e dei denti (Renda, 2007, 606). A nostro avviso, vi è ancora un altro tratto pertinente tra la scrittura di Jolanda Insana e il pensiero di Gilles Deleuze. Quello cioè dell'animalità. Un interessante spunto per queste considerazioni viene offerto dall'intervista intitolata *L'abecedario* fatta a Deleuze da Claire Parnet in cui vengono sollevate tra l'altro le questioni quali il concetto del *divenire animale*, il rapporto uomo-animale, animale-scrittura, il territorio e la deterritorializzazione. Il filosofo francese biasima il "rapporto umano con l'animale" facendo notare quanto sia "spaventoso il modo in cui le persone parlano ai loro animali" (Deleuze, 2005). Prova ribrezzo per qualsiasi dimostrazione di affetto nei confronti dell'animale non umano: "È odioso, non lo sopporto" (Deleuze, 2005). Il sentimento che gli umani provano verso i "loro" animali è di principio "non umano", l'amore decapita la relazione umana che intercorre tra l'uomo e l'animale. Paradossalmente, solo chi considera l'animale in quanto preda, riesce ad instaurare con esso una relazione umana. Ed è l'esempio del cacciatore riportato da Deleuze: "i cacciatori hanno un rapporto stupefacente con gli animali" (Deleuze, 2005). Il vero rapporto umano con l'animale si fonda sul principio di *attività* intesa come capacità di reagire, l'operosità o l'esplicazione delle proprie abilità fisiche e pratiche. Ne è un esempio, secondo il filosofo, quello delle zecche o delle pulci. "È vero che sono affascinato da bestie

come i ragni, le zecche, le pulci, sono importanti come cani e gatti. E anche questi sono rapporti con gli animali. Uno che ha le zecche, le pulci cosa vuol dire? Sono rapporti estremamente attivi con gli animali” (Deleuze, 2005). Un’altra caratteristica che affascina il filosofo è il fatto che gli animali, contrariamente a quanto sosteneva Heidegger, non sono privi di mondo. “Ogni animale ha un mondo” (Deleuze, 2005) in quanto possiede la capacità di rispondere e di reagire allo stimolo. E ancora ciò che colpisce il pensatore francese è l’abilità degli animali di emettere segni e di lasciare tracce, nonché il loro comportamento istintivo di stare in agguato che si addice anche alla condizione di chi scrive.

Se lo scrittore è colui che spinge il linguaggio al limite, limite che separa il linguaggio dall’animalità, dal grido, dal canto, in questo caso allora bisogna dire che sì, lo scrittore è responsabile di fronte agli animali che muoiono, il che vuol dire rispondere degli animali che muoiono. Scrivere non per loro, non si scrive per il proprio gatto o per il proprio cane, ma scrivere al posto degli animali che muoiono, significa portare il linguaggio a questo limite. E non c’è letteratura che non porti il linguaggio e la sintassi al limite che separa l’uomo dall’animale. Bisogna stare su questo stesso limite. Credo. [...] Bisogna sempre essere al limite che separa dall’animalità, ma per l’appunto, in modo da non esserne più separati. Così c’è un’umanità propria al corpo umano e allo spirito umano, ci sono dei rapporti animali con l’animale (Deleuze, 2005).

L’esercizio di scrittura svela, quindi, una certa similitudine con il rapporto uomo-animale. Si tratta di un’esperienza del limite. La poetessa messinese spinge il linguaggio oltre i limiti del dicibile. Varca la soglia della decenza. Il suo è un linguaggio animale nella misura in cui si lascia plasmare dall’istinto, dalla necessità di essere continuamente depistato. La scrittura è un inseguimento, è lo stare dietro alle parole, è lo stare sulla loro traccia, è un continuo movimento, come quello delle formiche, un continuo spostamento di prospettive. Lo illustrano bene i versi de *La bestia clandestina*:

[...] per arrivare al cibo
 le formiche trovano la strada più breve
 seguendo le tracce odorifere degli altri
 ma tu sei la formica
 che rimasta isolata gira in tondo
 sulla propria traccia
 sempre più in tondo
 sempre più tonta
 inseguendo la propria traccia
 sempre più forte sempre più sua
 sempre più in tondo
 finché sfinita s’avvita
 e crepa stontita (Insana, 2012, 49).

La poesia di Jolanda Insana offre infinite possibilità di incontro con il mondo animale e svela un particolare interesse per diverse forme di vita animale e vegetale. Alcune raccolte poetiche della Insana tematizzano il problema dell'animalità, altre sfruttano l'immagine dell'animale allo scopo di chiamare l'altro, di definirlo, offenderlo, oltraggiarlo. Gli animali sono una costante nell'opera insaniana, ma la loro funzione e il loro status cambia nell'arco dell'itinerario creativo. Così, nei primi libri di poesia quali *Sciarra amara*, *Fendenti fonici*, *Il collettame*, *La clausura*, *Medicina carnale*, *L'occhio dormiente*, *La stortura*, *La tagliola del disamore*, troveremo diversi epiteti animali ("fetente pescestocco", Insana, 2007, 23), espressioni ingiuriose ("ingravidarmi tutta quanta come vacca", Insana, 2007, 120; "il porco che è lui", Insana, 2007, 122; "non fare il lumacone", Insana, 2007, 148), diverse metafore, detti o proverbi in cui ritornano le presenze animali ("troppi ossi per un solo cane", Insana, 2007, 31; "quando la gallina fa l'ovo", Insana, 2007, 64; "non s'agitano moscerini dove non c'è vino", Insana, 2007, 158).

Il rapporto che la poetessa intrattiene con la sua scrittura presenta ancora un'altra analogia con il pensiero deleuziano. Insana interagisce con la sua lingua poetica, quasi come se fosse un organismo vivente. Tale approccio richiama alla mente il concetto deleuziano del *divenire animale* inteso come "movimento di scambio e ibridazioni continue tra l'uomo e l'animale, che avviene nei comportamenti quotidiani" (Vignola, 2013, 118). Per "comportamenti" Deleuze intende *affetti* "attribuibili a tutti i corpi" (Vignola, 2013, 119), "costanti comportamentali, identitarie" (Vignola, 2013, 118) che "determinano la specificità" (Vignola, 2013, 119) dell'essere vivente. Seguendo questo ragionamento il filosofo "situa l'uomo e l'animale in una zona di vicinanza – si tratta di *fare corpo con l'animale* – tracciando [...] un ponte tra etologia ed etica" (Vignola, 2013, 119).

La poetessa lavora sulla propria espressività lirica ritagliandosi uno spazio tutto suo sulla scena poetica italiana, lontano dallo "sperimentalismo della neoavanguardia" (Zorat, 2009, 215). Costruisce e delimita il proprio territorio, proprio come accade per certi animali. E per Deleuze "costruire un territorio [...] è quasi la nascita dell'arte" (Deleuze, 2005). La questione animale in Deleuze è, quindi, fortemente legata all'idea del territorio, del segno e della traccia e di conseguenza svela una particolare analogia con la scrittura. Scrivere è quindi emettere segni, lasciare tropi, marcare lo spazio. E per Insana "il mondo è fatto di segni; fuori del segno non c'è nulla" (Insana, 2009, 12).

Un interessante accumulo di informazioni riguardanti una particolare sensibilità della poetessa nei confronti del mondo animale, viene offerta dall'intervista di Giancarlo Alfano. Si leggano le testimonianze della poetessa:

Ho sempre letto di tutto, dalla cronaca all'etologia alle vite dei santi, perché ero attratta dai vari linguaggi specialistici, dalle differenze di uso lessicale, dalle parole utilizzate in ciascun sapere o dimensione espressiva. Un interesse, anzi una passione che era guidata

dal desiderio di mescolare le parole, farle risuonare, spostarle: “sgarrare le parole” avrei detto in *Fendenti fonici* (Alfano, 2009, 6-7).

Sono stata sempre mossa dalla necessità di sperimentare i linguaggi (Alfano, 2009, 8).

E ancora:

L’uomo è una accumulazione di varie bestie. L’identità è in difficoltà già a partire dalle domande: che bestia sono io? E l’altro che è in me che bestia è? Con quante bestie convivo, se in un solo centimetro di pelle ho milioni di altre bestie? [...].

Dall’efèmera all’uomo, tutti abbiamo una vita. [...] E ci siamo noi, e ci sono gli altri. Si badi bene che questo altro, il vivente-altro è poi quel che definisce per noi lo spazio. È in rapporto all’altro che si costruisce il nostro luogo (Insana, 2009, 9).

Insana è molto esplicita nelle sue dichiarazioni e il suo particolare interesse per il mondo animale è innegabile. Le letture etologiche, a cui la poetessa allude nell’intervista, accompagnate, a quanto pare, da attenti studi biologici, trovano evidenti tracce nel corpo del testo poetico. Ne è la dimostrazione l’impressionante quantità di animali che popolano i suoi versi e che vengono chiamati secondo una precisa nomenclatura zoologica. In Insana dietro la parola *animale* si celano infiniti organismi viventi, innumerevoli sensibilità e schemi comportamentali. Tale scrupolosità nel chiamare l’altro per nome rende giustizia all’esistenza di numerosissime specie che abitualmente vengono incluse all’interno della stessa categoria quale è quella dell’*animale*³.

L’intero *corpus* poetico della messinese vanta una lunga lista di mammiferi, vertebrati, rettili, insetti e volatili. Tuttavia, nella tassonomia insaniana il posto decisamente privilegiato lo occupano gli insetti, (soprattutto le formiche) a cui occorrerebbe dedicare un’ulteriore ricerca, nonché i rettili il cui rappresentante più frequente è il gecko. Questa simpatia per la specie ripugnante fa pensare di nuovo a Deleuze che negli insetti, soprattutto nei ragni, nelle zecche e nei pulci, intravedeva la massima espressione di animalità intesa come capacità di lasciare segni e di rispondere o reagire a singoli stimoli o sostanze eccitanti.

Nelle prime raccolte la poetessa sembra mantenere “un rapporto animale con l’animale”, per dirla con Deleuze. Tale osservazione è dovuta al fatto che molto spesso nei suoi versi l’animale viene strumentalizzato, la sua immagine subisce numerose storpiature e i suoi comportamenti molto spesso denudano l’incapacità fisica o mentale dell’essere umano. Il suo è sempre uno sguardo molto acuto e distaccato sull’essere animale, su come e in che condizioni esso vive e sulle attività che esso svolge. Lo dimostrano meglio i seguenti esempi: “anche le pulci hanno la tosse” (*Sciarra amara*, in *Sciarra amara*, 30); “anche il cavallo s’inquarta / quando le

³ Cf. J. Derrida (2006), *L’animale che dunque sono*, trad. italiana di Massimo Zannini (pp. 30, 31), Milano: Jaca Book Spa.

mosche sono tante” (*Servizio d’attesa*, in *Fendenti fonici*, 154); “solo la seppia ha i figli in testa” (*E venga un nuovo scaricatore*, in *Fendenti fonici*, 156); “la talpa ha scavato sotto terra” (*L’urlo di Abû Nuwàs*, in *L’occhio dormiente*, 311); “in Africa milioni di formiche / spolpano polli e sgrassano maialini / e quando vanno all’attacco dell’uomo che dorme / lo intossicano e svenano” (*La vita mette nuove foglie*, in *La stortura*, 373); “ma le vespe fecero nido dentro la magnolia” (*Manate di smalto*, in *La stortura*, 375); “formiche amazzoni e sanguinarie / assaltano e saccheggiano / gli altri accampamenti / e deportano la prole” (*L’artritica falsità*, in *La stortura*, 407); “ma la mano che non formicola / vuole scriverne il nome / su tutti i muri / per marcare territorio / come fanno i gatti con il piscio” (*Questa è terra...*, in *La tagliola del disamore*, 439); “i lupi cantano alla luna e cantano i cuccioli / con le vocine stridule / un modo gentile come un altro / di stare insieme / addestrarsi alla caccia” (*Corteggiamenti e altro*, in *La tagliola del disamore*, 502); “finisce l’anno / e le balene grige lasciano l’Alaska / e si mettono in viaggio / per la lunga via del mare / e noi appollaiati a queste seggiole di buona seduta / non ci spostiamo d’un millimetro / per procreare e conservare / e così non andiamo da nessuna parte / e temiamo di tutto” (*Viatico*, in *La tagliola del disamore*, 555); “anche la cernia nasce femmina / per diventare maschio e copulare” (*La bestia clandestina*, in *Turbativa d’incanto*, Insana, 2012, 45); “il delfino si riconosce allo specchio” (*L’idiota sottostante*, in *Turbativa d’incanto*, 68); “per sottrarsi ai predatori / il pesce pagliaccio / con i suoi colori sgargiante aranciata / si confina tra i tentacoli / dell’anemone velenoso / e quando resta vedovo / diventa femmina / e spara uova nell’acqua” (*Caràmbola*, in *Turbativa d’incanto*, 100); “emergono dagli abissi oceanici / totani giganti senza occhi / e sono spoglie morte” (*Caràmbola*, in *Turbativa d’incanto*, 101).

Soltanto nelle ultime raccolte l’atteggiamento della poetessa nei confronti dell’animale non umano subisce un cambiamento. Nella *Turbativa d’incanto* troveremo diversi passaggi in cui Insana sembra compatire la sorte dei suoi fratelli minori [“e quando sull’erba vedo il calabrone intirizzito / che ha la schiena rivoltata / lo rigiro e col fiato della bocca lo richiamo / alla vita” (*L’urlo di Abû Nuwàs*, in *L’occhio dormiente*, 315)], fino a sentirsi lei stessa una bestia: “la bestia sono io” (*Lo scoramento*, in *L’occhio dormiente*, 288); “ho vissuto come una bestia” (*Il peso nelle mani*, in *La stortura*, 381).

Prova pietà per un *calabrone*, chiama affettuosamente la *tartarughina* e la *formichina* riflettendo sul loro destino e preoccupandosi per la loro sorte [“itterica tartarughina / che si nasconde dietro la vetrina / sotto un melone retato // scappa perché ha paura / o ha paura perché scappa?” (*VI*, in *La tagliola del disamore*, 524); “ah la ritrosetta formichina ghiotta / che si tufferebbe affogata / se non fosse sigillata nella sua boccetta” (*VII*, in *La tagliola del disamore*, 526)]. Le sta a cuore la vita minacciata delle tartarughe: “come succede alle tartarughine / che ingurgitano sacchetti / flottanti in mare aperto / scambiandoli per meduse luccicanti” (Insana, 2017, 20)

e parla di delfini chiamandoli “persone non-umane” (Insana, 2017, 22-23). Diventa sempre più empatica e sensibile ai suoni emessi dai volatili paragonandoli spesso alla voce dei poeti:

[...] per fare colpo / l'uccello lira danza flettendo / le penne della coda / e canta canta di tutto / canterino imitatore di lambrette e motoseghe / upupe e picchi / canta il clic della Kodak / i faleci di Catullo e l'esametro di Lucrezio / e vuoi che non trovi una femmina? // *non sono disponibile / né ora né mai / il richiamo serve a fare prede* // non è detto / c'è un'orca nelle fredde acque canadesi / che rimasta orfana e sola / di più di un anno parla con i leoni marini / ma tu non impari nessun dialetto / non canti nessun canto // invece di minacciare e maledire / ti farebbe bene fingerti capodoglio / che finge d'essere sommergibile / sulla piana del mare / o fingerti elefante che confinato nella riserva / lungo l'autostrada Mombasa-Nairobi / fuoriesce dal chiuso e corre sulle strade del mondo / intonando il rombo dei Tir // *voglio restare orfana e sola / non voglio parlare con i leoni / non mi serve nessun'altra lingua / non sono una bestia / e tu taci / non fare versi (L'idiota sottostante, in Turbativa d'incanto, Insana, 2012, 70).*

Altrove la poetessa riflette sul destino degli animali sempre più minacciati dall'operato dell'essere umano: “come fanno coi tonni i delfini / sulle rotte del Pacifico / ma scortati e scortati / finiscono nelle reti dei pescatori / allertati dai delfini / che nuotano in superficie / e saltano e giocano / suonando le fanfare della lunga marcia / ai tonni sottostante” (*Le foglie del decoro*, in *Turbativa d'incanto*, 15); “anche le galline muoiono di crepacuore / ne sono crepate 230 / un intero gallinaio / per l'assalto di un cane randagio” (*Turbativa d'incanto*, in *La bestia clandestina*, 27).

La poetessa ammette la presenza dell'altro che è in noi. Conduce un dialogo graffiante con la bestia che la abita e nello stesso tempo si accorge di essere esposta allo sguardo animale: “E ci siamo noi, e ci sono gli altri. L'altro in noi e l'altro fuori di noi” (Alfano, 2009, 9). Insana accetta che c'è l'altro, che c'è qualcun altro che ci guarda⁴. E questa esperienza la porta verso una scrittura poetica in cui irrompe il desiderio dell'animalità: “ritorno animale” (*Il magico quadrato*, in *Medicina carnale*, 244); “sarò un animale impietoso” (*Perché ti arrabbi tanto?*, in *Il collettame*, 189); “come un cane ansimo e non abbaio” (*La chiacchiera*, in *La stortura*, 419); “Ho consumato tanto di quel tempo / raspando come un cane alla porta della tana” (*Viatico*, in *La tagliola del disamore*, 554).

La poetessa, smonta le parole per avvicinarsi all'altro, per accostarsi al mondo animale, per imparare a tradurlo e a comprendere il linguaggio animale, a decifrare i suoni che gli animali emettono o traggono dai loro corpi. E tutto ciò per avvicinarsi all'alterità, ma anche per conoscere se stessa, per riconoscersi anche lei

⁴ In questi ragionamenti risuona l'eco della frase derridiana suggerita da un incrocio di sguardi scambiati tra il filosofo appen a uscito nudo dalla doccia e la sua gatta che lo osserva: “L'animale ci guarda e noi siamo nudi davanti a lui. E pensare comincia forse proprio qui”. J. Derrida (2006), *L'animale che dunque sono*, trad. italiana di Massimo Zannini, Milano: Jaca Book Spa, p. 68.

un animale, una bestia, per trovare la propria lingua animale. “L’uomo è una accumulazione di varie bestie. L’identità è in difficoltà già a partire da qui: che bestia sono?” – si interroga Insana e non indugia nella risposta: “io sono un’anguilla / e scivolo / scivolo via” (*L’idiota sottostante*, in *Turbativa d’incanto*, 64). La poesia è “un’anguilla”, diceva Eugenio Montale. Il suo significato scivola, scivola via. E allora “[...] puoi tu / non crederla sorella?” (Montale, 1984, 262).

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (2005). *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Alfano, G. (2009). Quella ruga che rende visibili. Giancarlo Alfano intervista Jolanda Insana. In J. Insana, *Satura di cartuscelle*. Roma: Giulio Perrone Editore.
- Caffo, L. (2017). *Fragile Umanità. Il postumano contemporaneo*. Torino: Einaudi.
- Cimatti, F. (2013). *Filosofia dell'animalità*. Roma-Bari: Laterza.
- De Fontenay, E. (1998). *Le silence des bêtes: la philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris: Fayard.
- Deleuze, G. (2005). Abecedario. Film intervista. In C. Parnet (Ed.), 3 DVD, regia di P.A. Boutang, traduzione dal francese di I. Bussoni, F. Del Lucchese, G. Passerone. Roma: Derive Approdi.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2017). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Nocera: Orthotes.
- Derrida, J. (2006). *L'animale che dunque sono*, trad. italiana di M. Zannini. Milano: Jaca Book Spa.
- Di Vita, V. (2011). Pastiche di parole e archivi di "cartuscelle" analisi di un'auto-antologia di Jolanda Insana. Analisi della raccolta poetica *Satura di cartuscelle* di Jolanda Insana, opera di catalogazione in versi del trentennio 1977-2007. In C. Borrelli, E. Candela, A.R. Pupino (Eds.), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali* (vol. II). Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD 7-10 giugno 2011 (pp. 425-433). Pisa: Edizioni ETS.
- Donati, A. (1994). In). In *Il Giorno*, 6 novembre 1994. In J. Insana, *Tutte le poesie* (pp. 591-592). Milano: Garzanti.
- Esposito, R. (2007). *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi.
- Fusini, N. (1982). In *Rinascita*, 27 agosto 1982 (p. 19). In J. Insana, *Tutte le poesie* (pp. 583-585). Milano: Garzanti.
- Grignani, M.A. (2012). La seconda di copertina. In J. Insana, *Turbativa d'incanto*. Milano: Garzanti.
- Insana, J. (2002). L'incontro gli incontri. In P. Frassica (Ed.), *Salvatore Quasimodo nel vento del mediterraneo*, Atti del convegno internazionale (Princeton 6-7 aprile 2001). Novara: Interlinea.
- Insana, J. (2007). *Tutte le poesie*. Milano: Garzanti.
- Insana, J. (2009). *Satura di cartuscelle*. Roma: Giulio Perrone Editore.
- Insana, J. (2012). *Turbativa d'incanto*. Milano: Garzanti.
- Insana, J. (2017). *Cronologia delle lesioni. 2008-2013*. Milano: Luca Sossella editore.
- Marchesini, R., Caffo, L. (2014). *Così parlò il postumano*. Anzio-Lavinio: Nova Logos.
- Mauceri, A. (2006). Il trattamento della voce nella poesia di Jolanda Insana (*Medicina carnale, L'occhio dormiente, La stortura*). *Allegoria*, 54, 57-70, Anno XVIII, settembre-dicembre 2006. Palermo: G.B. Palumbo & C. Editore.
- Montale, E. (1984). L'anguilla. In E. Montale, *La bufera e altro*, in *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori Editore.
- Raboni, G. (1987). In *Poeti del secondo Novecento in Storia della letteratura italiana diretta a Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Il Novecento* (vol. II) (p. 241). Milano: Garzanti; ora in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, A. Cortellesa (Ed.) (2005), Milano: Garzanti, p. 238. In J. Insana, *Tutte le poesie* (pp. 589-590). Milano: Garzanti.
- Regan, T. (1990). *I diritti animali*. Milano: Garzanti.
- Renda, M. (2005). In *Stilos*, 16 agosto 2005 (p. 10). In J. Insana, *Tutte le poesie* (pp. 606-607). Milano: Garzanti.
- Sgalambro, M. (1999). Piccole note in margine a Salvo Basso. In S. Basso, Dui. Catania: Edizioni Prova d'autore.

- Singer, P. (2009). *Liberazione animale*. Milano: Il Saggiatore.
- Turchetta, G. (2003). In V. Spinazzola (Ed.), *Tirature '03*, il Saggiatore (pp. 21-23). Milano. In J. Insana, *Tutte le poesie* (pp. 601-603). Milano: Garzanti.
- Vignola, P. (2013). *Divenire-animale*. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia. In M. Andreozzi, S. Castignone, A. Massaro (Eds.), *Emotività animali. Ricerche e discipline a confronto*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Zorat, A. (2009). *La poesia femminile dagli anni settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, tesi di dottorato in cotutela, Université Paris IV Sorbonne, Università degli studi di Trieste.

SITOGRAFIA

- Lo Castro, G. “Pupara sono”. Il teatro bruciante della poesia di Jolanda Insana. *Progetto Oblio, Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentescac, III*, 60-68. Retrieved from <http://www.progettoblio.com/files/d9-10.pdf> [accesso 12.11.2017].
- Turbativa d'incanto* di J. Insana per SEMINARIA-Auser, con La cultura accanto, 8 maggio 2014, Cosenza. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=c9-RE12QnTc> [accesso 20.10.2017].

«L'età d'oro della Vita». La vecchiaia di Oriana Fallaci

“The Golden Age of Life”.
Oriana Fallaci in Her Old Age

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz

Università di Zielona Góra

etw@poczta.fm

Abstract

From Tithonus to the Struldbrugs of Swift, the old age is seen as a phase of decline, of decay, of exclusion from active life, which generates conditions of need. Senility can become even an influencing discrimination: in 1969 Robert Butler coined the term *ageism* and developed the theory of the phenomenon. So it is very surprising to see the optimism of Oriana Fallaci who observed: «They are fools those who refuse [the old age] and in order to refuse it they make the facelift, they dress up like a twenty-year-old, they cheat on age. Silly and ungrateful. [...] The oldness is a beautiful age. The golden age of Life» [IA 149-150]. The tone marvels even more if you think about the cancer against which the Florentine journalist fought for years. It therefore seems interesting to analyze the reason for such serenity, despite the thanatic shadow.

Keywords: Italian narrative, Oriana Fallaci, old age, illness, motherhood

Da Titono agli Struldbrugs swiftiani, la vecchiaia viene vista come una fase di declino, di decadimento, di estromissione dalla vita attiva, che genera condizioni di bisogno. Vari sistemi religiosi e/o filosofici (giudaismo, cristianesimo, confucianesimo ecc.) insegnano ad amare e rispettare gli anziani (partendo dai propri genitori) e impongono di prendersene cura. Tuttavia, risulta piuttosto discutibile il fatto che gli anziani godano di vantaggi, mentre ben visibili sono gli svantaggi che l'accompagnano. Infatti, anche l'età può diventare un fattore di discriminazione. Nel 1969 Robert Butler coniò il termine *ageism* e poi ne sviluppò la teoria, sottolineando

le sue tre manifestazioni principali: attitudini pregiudiziali contro gli anziani, azioni di discriminazione, pratiche istituzionali perpetranti gli stereotipi sugli anziani (Butler, 1989, 138-147). La situazione difficile e complessa venne riassunta acutamente da Simone de Beauvoir:

Se i vecchi manifestano gli stessi desideri, gli stessi sentimenti, le stesse rivendicazioni dei giovani, fanno scandalo; in loro, l'amore, la gelosia, sembrano odiosi o ridicoli, la sessualità ripugnante, la violenza irrisoria. Essi devono dar l'esempio di tutte le virtù. Prima di tutto si pretende che siano sereni; si afferma che lo sono, il che autorizza a disinteressarsi della loro infelicità. L'immagine sublimata di se stessi che si propone loro è quella del venerabile Saggio [...]; se loro non ci vogliono stare, allora precipitano molto in basso [...] (de Beauvoir, 1971, 13).

La minaccia dell'«adempimento delle esigenze o l'esclusione» grava su tutti, ma nel confronto delle donne acquista un'ulteriore dimensione. In una società che mette in rilievo la facoltà riproduttiva femminile, «la menopausa viene intesa come una morte»¹ (Pizzini, 2005, 166). Si può quindi dire che la fecondità mancata, la non-efficienza taglia le donne – a quel punto difficilmente definibili come «anziane» – fuori dalla comunità produttrice, molto prima degli uomini.

Sorprende dunque l'ottimismo della Fallaci che constatò: «Sono sciocchi che la [la vecchiaia] rifiutano e che per rifiutarla si fanno il lifting, si vestono da ventenni, barano sull'età. Sciocchi ed ingrati. [...] la vecchiaia è una bellissima età. L'età d'oro della Vita» [IA 149-150²]. Il tono meraviglia ancora di più se si pensa al cancro contro il quale la giornalista fiorentina lottava da anni. Sembra quindi interessante analizzare il perché di una tale serenità, nonostante l'ombra tanatica.

L'ALIENO E LA SCRITTURA

La Fallaci parlando del suo tumore, lo personificava sempre. Spiegò la causa di quell'atteggiamento durante un'intervista del 1993:

Dico «lui» perché io sono incapace di parlarne come di una cosa o come di un'entità astratta. Per me lui è una creatura viva, un animale di un altro pianeta, un alieno che ha invaso il mio corpo per distruggerlo. Pensai così anche quando lo vidi subito dopo l'operazione [...]. [A] colpo d'occhio sembrava una pallina di marmo, innocua, quasi graziosa. [...] [A]lcuni giorni dopo lo riguardai al microscopio e vidi di che cosa è capace,

¹ Soprattutto se non si ha alcun figlio maschio (cf. Kosack, 2007, 98-99).

² IA rimanda a *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse*, A a *Gli antipatici*, SPH a *I sette peccati di Hollywood*, SSM a *Se il Sole muore*, PP a *La paura è un peccato. Lettere da una vita straordinaria*, SADS a *Solo io posso scrivere la mia storia. Autoritratto di una donna scomoda*, SC a *Signora Coraggio* (il numero indica un dato minuto del programma *Extra Ritratti*), * a *Gli occhi di Oriana* di Sandro Sachi (v. bibliografia e sitografia).

quello che combina quando si riproduce, invade il corpo... Capii veramente che avevo un nemico da combattere: lui vuole distruggere me, io devo distruggere lui [SC 61-63].

La Fallaci si rese conto di un serio problema alla salute durante i lavori sulla traduzione inglese di *Insciallah*³:

L'avevo già ritradotto in francese perché la traduzione francese era pessima, lo stavo ritraducendo in inglese perché quella inglese era peggiore di quella francese. E mi trovai dinnanzi a un dilemma angoscioso: abbandonare il lavoro, correre subito dal medico che sicuramente mi avrebbe detto «Signora, si opera domani mattina» [...] e quindi lasciare che l'editore impaziente pubblicasse la cattiva traduzione del traduttore incapace oppure finire il lavoro e poi fare l'operazione. [...] il tempo prezioso l'ho perso sicuramente, però se tornassi indietro, farei esattamente la stessa cosa. Perché, vede, io non scherzo, non faccio della poesia quando dico che tra me e i miei libri c'è un rapporto materno che i miei libri sono i miei figli e come figli li concepisco, li partorisco, li amo, li difendo e tra la propria salute e quella di suo figlio, tra la propria vita e quella di suo figlio quale madre non sceglie la salute di suo figlio e la vita di suo figlio? Io penso così [SC 57-59].

L'unica maternità sperimentata dalla Fallaci fu quella mancata. Nonostante fosse rimasta incinta alcune volte l'autrice non riuscì mai a portare la gravidanza fino al termine. Ciò avvenne probabilmente a causa delle scelte da lei compiute che si rivelarono nocive per lo stato interessante come venne raccontato in *Lettera a un bambino mai nato* (1975), la cui protagonista mise al primo posto appunto i propri bisogni. La Fallaci confessò a una delle sue segretarie, Daniela Di Pace, di essere stata incinta quando la sua amica, Sophia Loren, aspettava il suo primogenito (si trattava quindi del 1968), ma l'attrice si prendeva cura di sé, invece la giornalista viaggiava per il mondo in cerca di scoop (Grzela, 2017, 400). A un altro segretario, Sandro Sechi, confidò due aborti contemporanei alle gravidanze della Loren (quindi anche nel 1972)⁴. Col tempo i rimorsi si inasprirono e la Fallaci rimpiangeva sempre di più la sfortuna (o la scelta) di non avere figli e sempre più spesso ricorreva alla metafora fisiologica della scrittura vista come la gravidanza e il parto⁵. La menopausa induce ulteriormente molte donne a un'autoriflessione più approfondita: una cosa è optare per la vita senza prole (pur mantenendo una probabilità di cambiare la decisione), un'altra l'impossibilità totale⁶ di farlo. Dunque non sorprende la

³ La De Stefano sostiene che la Fallaci abbia scoperto un nodulo al seno nell'inverno del 1991, la stessa Fallaci parla della primavera del 1992 (cf. De Stefano, 2013, 251; SC 57).

⁴ La Fallaci perse il primo figlio in assoluto nel 1958 (De Stefano, 2013, 79-80).

⁵ Un'analisi dettagliata della metafora viene offerta da Susan Stanford Friedman nell'articolo *Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference and Literary Discourse*.

⁶ Tralasciamo qua tutta la discussione attorno alla maternità anziana (sopra i 60 anni) resa possibile grazie alla fecondazione assistita e anche il margine delle gravidanze naturali nelle donne in età menopausale.

succitata sublimazione metaforica di cui anche la stessa autrice sembrava cosciente in qualche misura:

[S]ono ossessionata dal concetto della maternità. [...] Forse proprio perché i miei bambini sono morti prima di nascere vedo tutto in chiave di maternità. Quando scrivo un libro, ad esempio, dico: «Sono incinta d'un libro». Quando lo pubblico, dico: «Ho partorito un libro». E i miei libri li ho sempre chiamati «i miei bambini di carta» [IA 219-220].

La Fallaci chiamò se stessa «mamma mancata, mamma sfortunata» [IA 222], ma contemporaneamente era conscia della propria responsabilità: alla Di Pace disse «Se l'avessi fatto nascere, non sarei potuta essere l'Oriana Fallaci». Ma ogni decisione è una lama a doppio taglio: non avendo figli, si era condannata a un'anzianità più solitaria⁷. Le rimasero una sorella e due nipoti a settemila chilometri di distanza: la giornalista-scrittrice viveva negli Stati Uniti, la sua famiglia in Italia. Il conforto e la forza di andare avanti li trovò nel lavoro:

[C]i sono momenti di grande combattività e momenti di grande tristezza, quasi di rassegnazione. Uno di questi è avvenuto, quando è morta Audrey Hepburn. [...] L'ho presa male. E questa tristezza è durata parecchi giorni. Ma poi l'ho superata, è tornata la combattività e in modo molto sano. Le dico quale: ho cominciato a pensare al mio prossimo libro [...] [SC 64-65].

La scrittura, dunque, costituiva anche una terapia a livello psichico-mentale per la Fallaci, ma – di nuovo – si rivelò anch'essa una lama a doppio taglio: le ostacolava le cure concentrate sul suo corpo, visto che la suddetta metafora fisiologica veniva ritenuta dall'autrice come un dato di fatto, sentita come una situazione reale:

Mi fiori tra le mani *La Forza della Ragione*, e quando scrivo un libro io mi comporto come una donna incinta che pensa al feto nel suo ventre e basta. Non conta che lui. M'accorsi, sì, che l'Alieno s'era svegliato. Scrivevo e tossivo, scrivevo e tossivo. [...] Ma anziché correre a Boston o cercarmi un medico a New York continuai a lavorare. Se ci vado e mi conferma che s'è svegliato, conclusi, mi opera. Se mi opera, interrompo la gravidanza. Abortisco. [...] Mi dicevo: ce-l'ho-fatta-la-volta-scorsa-e-ce-la-farò-di-nuovo. Bè, ho perso la scommessa. Quando a marzo sono venuta in Italia per dare il Visto-si-Stampi a *La Forza della Ragione*, il chirurgo di Milano ha detto: «Troppo tardi per operare». E mi ha passato all'oncologo che amministra le chemio. Roba che nel mio caso non serve [IA 23-24].

La Fallaci era una paziente molto difficile e riluttante, trattava le terapie solo come una tattica dilatatoria: voleva guadagnare tempo per finire la saga iniziata. Il

⁷ Ovviamente né la devozione filiale né la cura dei genitori anziani possono essere date per scontate, ma lo stesso fatto di avere figli perlomeno apre una qualsiasi possibilità.

suo medico, Virgilio Sacchini, scrisse che convincere la scrittrice a raggiungere l'ospedale «era [stata] quasi sempre un'impresa» (Sacchini, Perego, 2011, 122), ciononostante riuscirono a regalarle due anni di vita.

LA CECITÀ E I TIMORI

Col passar del tempo e con l'avanzare della malattia, la scrittrice aveva sempre più bisogno di assistenza, ma sopportava molto male la dipendenza e – prima di tutto – la propria cecità. Nel febbraio del 1963 la Fallaci intervistò Arletty, un'attrice e cantante francese che a suo tempo faceva anche la modella.

[N]on sapevo che fosse cieca a questo punto [...]. C'era tanta luce nella stanza di Arletty [...]. Ma lei non la vedeva e continuava a ripetermi di accendere le lampade. Non vedeva nemmeno sé stessa nello specchio di fronte e questo era l'unico regalo che il cielo si degnasse di farle: al posto della splendida donna che avevo ammirato [...], c'era una vecchia dai capelli stopposi, gli occhi fissi e annacquati come gli occhi di un pesce, un corpo di vecchia che non ricordava d'essere vecchia e per questo indossava soltanto una calzamaglia impudica, d'un nero trasparente [A 92-93].

Ritratti brutali erano una specialità della Fallaci sin dalla sua giovinezza. Già *I sette peccati di Hollywood* erano pieni di raffigurazioni del genere, quelli più aspri e anche poco veridici se si va a controllare i materiali visivi dell'epoca colpiscono le persone anziane (come ad esempio quella di Louella Parsons [SPH 63, 75]). La parola «vecchio» diventò addirittura una specie di insulto o un'etichetta negativa nei confronti degli astronauti americani che aveva conosciuto a Houston [SSM 444-445, cf. SMM 464-465]. Come se l'autrice non avesse pensato che la vecchiaia prima o poi sarebbe capitata a tutti; anzi: ai prescelti che avrebbero avuto la fortuna di vivere abbastanza a lungo. Tornando all'intervista a Arletty, bisogna sottolineare che la Fallaci presentò l'attrice come un personaggio tragico e ammise che fu scossa dall'incontro con lei. Evidentemente non abbastanza per cambiare allora la sua ottica.

Arletty è anche la donna più sola che ho conosciuto. È sola perché non crede in Dio, e non la culla nemmeno l'illusione di vedere da morta. È sola perché vive in quel buio popolato soltanto di buio. [...] Gli amici si dimenticano di andare a trovarla, le cameriere resistono poco. Gli uni e le altre si annoiano a sentirla sempre parlare degli occhi: «Gli occhi, gli occhi! Lei non sa quanto è fortunata: possiede gli occhi». Né io l'ho aiutata ad essere un po' meno sola dopo quella intervista. [...] Mi è mancato sempre il coraggio. Il piccolo coraggio di dirle: «Bonsoir, Mademoiselle Arletty. Je viens vous voir» [A 93].

L'ironia della sorte condannò la scrittrice fiorentina ad una sofferenza simile. Una radioterapia stereotassica concentrata sulla metastasi al nervo ottico le restituì in parte la vista, ma il miglioramento non durò a lungo (Sacchini, Perego, 2011, 123).

Nel frattempo comunque la Fallaci lavorava ostinatamente, leggeva vari giornali usando una lente di ingrandimento⁸, seguiva le notizie alla tv [*53], dettava lettere [*137], cucinava⁹ e perfino ricamava [*73], ma non ascoltava mai musica [*134-135]. Sandro Sechi così descrisse l'autrice fiorentina dopo averla vista per la prima volta:

Piccolissima, le braccia come due ramoscelli, piedi lunghi e sottili infilati in un paio di scarpe blu bassissime e visibilmente larghe. La gonna marrone fa fatica a stare su tanto è stretta la sua vita, e il maglioncino blu largo e deformato le cade addosso come un lenzuolo nascondendo ogni accenno di forme. Del volto immortalato da Scavullo sono rimasti solo gli occhi, grigio-azzurri, profondi, indagatori e incredibilmente diffidenti. I capelli, nerissimi nonostante gli anni – «è un mio complesso», mi dirà in seguito, «li vorrei bianchi, conferiscono autorità» –, raccolti in una piccolissima crocchia sulla nuca. Riconosco gli anelli delle foto, infilati in lunghissime dita spigolose e ingiallite dal fumo, curatissime, la sigaretta accesa [*10].

Infatti, la scrittrice continuava a fumare, nonostante il cancro. Credeva che il fumo disinfettasse i polmoni e della malattia accusava non il suo vizio, ma la nuvola nera (cf. Cannavò, Nicosia, Perazzi, 2008, 263; Tg1 Speciale 1991) creata dagli incendi ai pozzi petroliferi in Kuwait nel 1991, un disastro ambientale a livello mondiale che fu senza dubbio tossico. La Fallaci mangiava pochissimo¹⁰ e beveva molto champagne [*27, 28, 38, 40 e passim]. La seconda abitudine può sembrare eccentrica, blasé o nociva, ma qualsiasi neoplasia alla gola rende difficoltoso deglutire¹¹ e allora i pazienti si scelgono i prodotti che sono meno fastidiosi per loro, come bevande gassate nonostante che siano sconsigliate dai nutrizionisti e dai medici.

La Fallaci, come Arletty, si lamentava della vista molto debole: ripeteva «non vedo nulla» [*63, 94, 134], «non vedo un tubo» [*91], «sono mezzo cieca» [*160], «sono mezza morta» [PP 329], ma non ossessionava del problema gli interlocutori. Cercava in tutti i modi di mantenere la propria grinta:

Nel mio caso il motto «Mens sana in corpore sano» va sostituito col motto «Mens sana in corpore infirmo». Perché ragiono, scrivo, combatto come prima e più di prima. [...] [C]ome se col male del corpo la mente si rinforzasse. [...] [F]orse quella formula [chimica ovvero l'anima] contiene gli anticorpi che rifiutano di lasciarsi soggiogare dalle cellule impazzite [...] [IA 9-10].

⁸ Oppure se li faceva leggere ad alta voce [*56, 134].

⁹ «Tutti gli scrittori amano cucinare sa? E cucinano bene. Uno che sa scrivere sa anche cucinare» [*62].

¹⁰ In *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse* l'autrice notò di pesare meno di quaranta chili [IA 236].

¹¹ Cf. «Il fatto è che con il cancro all'esofago non mi va giù nulla, mi fa un male, perdio!» [*61].

A volte però, con le metastasi crescenti che le facevano paragonare l'Alieno alla Fenice, si deprimeva e rimpiangeva anche le parole scritte:

Ho fatto proprio male a sbotterlo nel libro dove intervistavo me stessa... *Mi sconfiggi con gli anticorpi del cervello?*, deve aver pensato. *Dici così? Ah, ah, ah, ti arrangio io e ti prendo pure il cervello!* Mentre parla Oriana ha un sorriso dolente, rassegnato [...]. Da buona guerriera qual è, rispetta il proprio nemico, pur sapendo che è una lotta impari [*113].

Bisogna mettere in rilievo il fatto che la Fallaci più della morte aveva paura della mutilazione:

Ma anche quando mi sono accorta d'averlo [il cancro], non ho provato paura. Ebbi paura soltanto prima dell'operazione quando temevo che mi mutilassero con l'operazione e fu il medesimo tipo di paura che avevo alla guerra quando temevo a seguire un combattimento di perdere un braccio, di perdere una gamba, di restare cieca. Più che di morire, avevo paura di restare mutilata [...] [SC 63-64].

La scrittrice doveva quindi affrontare il suo più profondo timore, esperire limitazioni portate sia dall'età avanzata che dalla malattia grave e la devastazione corporale che essa provocava. Se ne rendeva conto, criticando la propria smania da modella:

Non mi piace, insomma, indulgere ad autoritratti. Non mi piace nemmeno offrire il mio volto ai fotografi, ai cameramen, alla curiosità della gente. Mi dolgo d'averlo fatto in passato **talvolta**, e ogni volta che rivedo quelle dannate fotografie sbuffo. [...] Ho ormai raggiunto quella che chiamo l'Età d'Oro della Vita, cioè quel che il vocabolario chiama vecchiaia. Conduco una vita molto ritirata, molto **severa**, cioè spartana, e sono molto gelosa della mia privacy [IA 12].

L'avverbio e l'aggettivo in grassetto (messo da me): sono delle sottili modifiche apposte (qui: aggiunte) dall'autrice alla versione iniziale, ossia *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci* (2004) e dimostrano in quale direzione andavano le limature e l'autocreazione della scrittrice: come ella voleva mostrarsi al pubblico, ma forse anche a se stessa – come un'eremita laboriosa, pudica, ascetica e riservata; che sembra tuttavia una maschera razionalizzata della solitudine e della nostalgia del passato. Infatti, Oriana sguazzava sia in racconti di ieri con cui assillava non solo i lettori (v. Trilogia), ma pure molte persone incontrate per caso (come un tassista [*44-45]), sia nelle vecchie foto¹² che rivedeva con piacere [*75-77], dovendo, ad esempio, sceglierne alcune per un programma dedicatole da Enrico Montana [*46 e passim]. E similmente a Arletty che l'aveva messa a disagio con la calzamaglia in

¹² Vale la pena di notare che la sua ultima grande sessione fotografica di Gianni Minischietti risale al 1991 e anche allora la Fallaci posava con molta grazia (Minischietti, 2011; cf. Tichoniuk-Wawrowicz, 2017, 201). Invece la sua ultima intervista televisiva sembra risalire al 2003.

cui faceva ginnastica, la Fallaci imbarazzò il suo segretario mostrandogli le cicatrici dopo la mitragliata in Messico [*113].

Quanto ai timori della Fallaci, la tormentava soprattutto uno verbalizzato esplicitamente: la paura di non riuscire a finire la saga iniziata (*Un cappello piene di ciliegie*, 2008):

[T]engo tanto a questo libro. So che sarà il mio ultimo libro (sono malata, il cancro che ha ucciso quasi tutti nella mia famiglia non ha risparmiato neanche me) e voglio farlo bene. Anche senza perdere tempo. Perciò mi dispiace, sarebbe atroce lasciarlo incompiuto [PP 275].

E sapeva di non avere più alcuna speranza dal 2005, quando il professor Fahey le comunicò che il tumore si propagava molto velocemente e non sapevano più come aiutarla. Allora la Fallaci scrisse a Paolo Mieli:

Ho un cancro ai polmoni, uno all'arteria polmonare, uno alla trachea, uno all'esofago, uno anzi due al fegato, uno all'ipofisi, uno all'occhio destro che è completamente spento, uno all'occhio sinistro la cui visibilità è ridotta a un terzo composto appunto di nebbia, e forse uno al colon. Record mai registrato neanche al Memorial Hospital dove non hanno ancora capito perché sono così lucida e bene o male cammino, respiro [SADS 253].

La scrittrice resistette ancora più di un anno. Doveva però essere un anno di sevizie indicibili. Come mai allora la constatazione così ottimistica citata all'inizio del presente articolo? La Fallaci lo spiegò semplicemente:

[M]i piace, la vecchiaia. Mi diverte. [...] [È] una bellissima età. L'età d'oro della Vita. Non tanto perché l'alternativa è morire senza conoscere il lusso di quel privilegio, quanto perché è la stagione della libertà. Da giovane credevo d'essere libera. Ma non lo ero. Mi preoccupavo del mio futuro, mi lasciavo influenzare [...] e in pratica non facevo che ubbidire. Ai genitori, ai professori, ai direttori dei giornali [...]. Da adulta [...] [m]i preoccupavo ancora del futuro, mi lasciavo condizionare dai giudizi malevoli, temevo le conseguenze delle mie scelte... Oggi non le temo più. I giudizi malevoli non mi condizionano più, il futuro non mi preoccupa più. Perché dovrebbe? È arrivato, ormai. E sgombra di vani desideri, di superflue ambizioni, di errate chimere, mi sento libera come non lo sono mai stata. Libera d'una libertà completa, assoluta [IA 149-150].

La considerazione dell'autrice che vedeva la terza e quarta età come il coronamento dell'esistenza si inserisce quindi tra le eccezioni indicate da Simon de Beauvoir (1971, 463 e passim). La libertà di cui godette così apertamente la Fallaci fanno pensare alla frase provocatrice spesso ripetuta da Gustaw Holoubek¹³: «Dopo i settant'anni potrai dire tutto ciò che ti piacerà». Ma in fin dei conti, le persone anziane

¹³ E rivolta a Jan Englert che però l'ha rifiutato come una soluzione troppo comoda per un direttore del teatro (Wyżyńska, 2016).

non dovrebbero più avere paura di giudizi altrui. E la Fallaci – come si è visto – dovendo affrontare le sue paure più viscerali probabilmente esorcizzò i suoi timori minori e il senso della soggezione alle opinioni del prossimo.

Inoltre la vecchiaia è bellissima perché da vecchi si capisce ciò che da giovani e perfino da adulti non s'era capito. [...] [L]'Alieno mi consuma, a volte non mi reggo in piedi. E [...] quando non mi reggo in piedi penso meglio. Studio meglio, lavoro meglio. È come se la forza delle mie gambe, delle mie braccia, dei miei polmoni si fosse trasferita nella mia testa. Mi sento più intelligente, insomma. E questo mi riempie di tale felicità che non mi dico mai «Vorrei-tornare-indietro, ricominciare-daccapo». Tutt'al più, sapendo che non durerò molto, esclamo: «Proprio ora! Dio, che spreco. La morte è uno spreco» [IA 150-151].

L'ultimo pensiero riprende un leitmotiv fallaciano, che riproduce un'opinione di Anna Magnani: «È così ingiusto morire dal momento che si è nati» [A 287] e che riappare in molti enunciati della giornalista-scrittrice che ritornava spesso alla relazione tra la Vita e la Morte. Bisogna al contempo evidenziare che la vecchiaia riservò alla Fallaci due enormi privilegi: uno regalatole dalla natura, cioè la mente lucida, non segnata dalla demenza, e l'altro guadagnato da lei stessa grazie al duro lavoro e all'intraprendenza, ovvero una notevole agiatezza accompagnata dalla fama mondiale che le consentirono, tra l'altro, le migliori cure e i migliori medici.

[L]'età in cui comincia la decadenza senile è sempre dipesa dalla classe a cui si appartiene. [...] Invecchiati, gli sfruttati sono condannati se non alla miseria, perlomeno a una grande povertà, ad alloggi incomodi, alla solitudine, il che comporta in loro un sentimento di decadenza e un'ansietà generalizzata. Affondano in un'ebetudine che si ripercuote sull'organismo [...]. Se conserva salute e lucidità, il pensionato è tuttavia in preda a quel terribile flagello che è la noia. Se [egli] è disperato per il non-senso della sua vita presente, ciò dipende dal fatto che in ogni epoca il senso della sua esistenza gli è stato sottratto (de Beauvoir, 1971, 496).

Questa conclusione della de Beauvoir pare indicare ancora fonti ulteriori della vivacità di Oriana Fallaci e della sua visione positiva della senilità: l'attività assidua e la passione che ci metteva. Bisogna riconoscerlo, indipendentemente dalle convinzioni dell'autrice e dalle reazioni che suscitava e continua a suscitare: il suo fuoco interiore e l'impegno con cui creava sembrano proprio l'essenza di un lavoro ben fatto. E forse il lavoro trasformato in un «pensiero attivo» (Tischner, 2005, 207) è proprio una maniera giusta di giungere lietamente all'«età d'oro della Vita».

BIBLIOGRAFIA

- de Beauvoir, S. (1971). *La terza età*, trad. Bruno Fonzi. Torino: Einaudi.
- Butler, R.N. (1989). Dispelling Ageism: the Cross Cutting Intervention. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 503, The Quality of Aging: Strategies for Interventions, 138-147.
- Cannavò, A., Nicosia, A., Perazzi, E. (Eds.). (2008). *Oriana Fallaci. Fiorentina di razza*. Milano: Rizzoli.
- De Stefano, C. (2013). *Oriana. Una donna*. Milano: Rizzoli, III ediz.
- Fallaci, O. (2005). *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse*. New York-Bergamo: Rizzoli International [IA].
- Fallaci, O. (2009). *Gli antipatici*. Milano: BUR Rizzoli [A], V ediz.
- Fallaci, O. (2010). *I sette peccati di Hollywood*. Milano: BUR Rizzoli [SPH], VI ediz. aggiornata.
- Fallaci, O. (2010). *Se il Sole muore*. Milano: BUR Rizzoli [SSM].
- Fallaci, O. (2016). *La paura è un peccato. Lettere da una vita straordinaria*. Milano: Rizzoli [PP].
- Fallaci, O. (2016). *Solo io posso scrivere la mia storia. Autoritratto di una donna scomoda*. Milano: Rizzoli [SADS].
- Friedman, S.S. (1989). Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference and Literary Discourse. *Feminist Studies* 13, 1, Spring 1987, 49-82.
- Grzela, R. (2017). *Podwójne życie reporterki. Fallaci. Torańska*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Kosack, G. (2007). Tra minaccia e sollievo: la menopausa secondo le donne Mafà del Nord Cameroon. In N. Diasio, V. Vinel (Eds.), *Il tempo incerto: antropologia della menopausa* (pp. 78-100). Milano: FrancoAngeli.
- Minischietti, G. (2011). *Oriana Fallaci in New York. Una storia d'orgoglio*. Verona: Sperling & Kupfer.
- Pizzini, F. (2005). *Corpo medico e corpo femminile: parto, riproduzione artificiale, menopausa* (in collaborazione con L. Lombardi). Milano: FrancoAngeli, II ediz.
- Sacchini, V., Perego, S. (2011). *Dai sempre speranza. I pazienti che hanno cambiato la mia vita*. Milano: Mondadori.
- Sechi, S. (2006). *Gli occhi di Oriana*. Roma: Fazi Editore [*].
- Tichoniuk-Wawrowicz, E. (2017). „Jestem florentynką”. Meandry tożsamości Oriany Fallaci. In B. Morzyńska-Wrzosek, M. Kurkiewicz, I. Szczukowski (Eds.), *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność* (pp. 192-206). Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Tischner, J. (2005). *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*. Kraków: Znak.

SITOGRAFIA

- Intervista *Signora Coraggio* (di Gino Nebiolo) Tg1, Rai Uno 1993. In *Extra Ritratti*. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=jGc_imfKl4g [consultato 22.12.2017; accesso 20.10.2017].
- Tg1 Speciale (1991). *Intervista a Oriana Fallaci*. Pino Scaccia dall'Arabia Saudita 1991. Fonte: <http://www.thankyouoriana.it/?p=116> [consultato 23.12.2017].
- WYŻYŃSKA, D. (2016). *Jan Englert o „Garderobianym”, Learze, ministrach kultury i Januszu Gajosie*, 09.12.2016. Fonte: <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,21091423,146964,Jan-Englert-o--Garderobianym---Learze--ministrach-.html> [consultato 23.12.2017].

Madre-figlia: un binomio complesso

Mother-daughter: a complex binomial

Hanna Serkowska

Uniwersytet Warszawski

hanna.serkowska@uw.edu.pl

Abstract

The article examines some decisive transformations that took place in the representation of the mother-daughter relationship, reflected in texts written by Italian women writers between the early 1900s and the early 2000s. Although updated, both motherhood and mother-daughter relationship appear closely linked and anchored to problems that imprison women in various predicaments. The corpus here under analysis focuses on unusual literary genealogies.

Keywords: mother, daughter, relationship, genealogy, sisterhood

I testi analizzati conducono a riflettere su quanto l'identità della donna e il rapporto madre-figlia siano strettamente correlati alla costruzione e alla valutazione del concetto di *materno*. L'analisi approfondita offre, inoltre, la scoperta di simmetrie tra le varie scrittrici, che invitano a riconsiderare la tradizione letteraria, premezzo che:

[...] la strategia genealogica è in un certo senso l'inverso della fissazione di una tradizione. La tradizione comporta un movimento discendente, dalle premesse alle conseguenze, dai prodromi agli epigoni, impegna chi è venuto prima a tramandare un contenuto, quando non un canone¹ o peggio un'ortodossia, a chi viene dopo, e chi viene dopo

¹ Le studiose contestano i criteri utilizzati per la formazione del canone maschile, ma notano anche la propensione delle scrittrici a rimanere fuori e segnalare una sostanziale "estraneità alla gerarchia di valore del canone, mescolando i generi, smontandoli dall'interno, collocandosi volutamente ai margini" (Crispino, 2003, 9).

a recepirlo, mantenerlo e tramandarlo a sua volta, facendosene tramite obbediente [...]. La genealogia, viceversa, comporta un movimento ascendente, in cui chi viene dopo, interroga chi è venuto prima, [...] lo/la reinterpreta sulla base delle proprie domande [...]; e in questo caso è il presente che riscrive il passato (Dominijanni, 2002, 191).

Sebbene le donne, storicamente, siano state spesso rappresentate quasi esclusivamente come genitrici, è lungi dall'essere univoca la funzione reale della madre (Saraceno, 2017, 21). Giorgio osserva che nella letteratura e nella società italiana del 900 il ruolo materno è stato un archetipo potente, fatto di autosacrificio, possesso, sofferenza e resistenza, da parte di chi fungeva da pilastro dell'intera famiglia, ma che, in cambio della dedizione, esigeva dai figli lealtà e affetto esclusivi per tutta la vita (9).

Wood (232) descrive il rapporto madre-figlia, nelle opere di scrittrici, come stretto tra il mito di Clitennestra e Elettra, e ne spiega il rapporto avvelenato, citando De Beauvoir che, nel *Secondo sesso*, chiama in causa l'aspettativa proiettata dalla madre sulla figlia, non come un suo *Altro* (applicata al figlio maschio), ma come un *doppio identico*, per cui, quando la figlia diventa donna e si distingue dalla madre, la madre si sente tradita. Il doppio legame rappresenta il punto critico di questa relazione: la figlia deve differenziarsi dalla madre e al contempo identificarsi con il suo corpo.

Nel contesto letterario più recente il *materno* diviene sempre meno un argomento marginale, così come presagito da Cavarero ("la relazione madre-figlia non si ritrova nella cultura", 2009, 47) e Muraro: „Prima del movimento politico delle donne [...] [i]l mio rapporto con la madre era muto. [...] la nostra civiltà non è fatta perché una donna impari questo amore" (12). Brogi, oggi sottolinea come "il rapporto madre-figlia tende a rappresentare, con un'intensità mai smorzata, il nucleo generativo della storia narrata non solo in Italia, ma universalmente" (18).

La maternità, intesa come problema centrale delle donne, è affrontata nel 1906 da Aleramo, che va contro la moralità e l'istituzione della famiglia, nel rifiutare il ruolo di madre e di moglie legato alla "resa, apatia, debolezza, dolore e follia"². La scelta che "una donna" compie di andare via di casa, separandosi dal marito, quando la legge non lo prevedeva (le viene tolto il figlio) e senza l'autorizzazione del marito, incapace di riscuotere l'eredità di suo zio, resta proprietà dell'uomo: „dovevo stimarmi fortunata che egli non mi facesse ricondurre colla forza" (217), si dimostra l'unica in una società fondata sui valori patriarcali che nella maternità esalta il sacrificio. Padre fedifrago, madre semifolle perché scrittrice mancata:

² L'idea della maternità come un'esperienza richiedente l'annullamento di sé, era quindi ben consolidata prima dell'avvento del fascismo la cui ideologia disegnava la „nuova mistica della donna patriottica" (Rasy, [1984] 2000, 87). Il regime non riusciva a condizionare le nascite, calate in quel periodo (le storiche parlano perciò di sciopero demografico) e pur glorificando le madri, le riconsegnava al vecchio ruolo di custodi dei figli, spose del soldato.

modello di famiglia in cui “una donna” rifiuta di riprodurre, perché l’immolazione materna è una „mostruosa catena” che va spezzata, per dare ai propri figli un esempio di dignità (51). All’epoca in cui occorreva „riformare la coscienza dell’uomo, creare quella della donna” (156) il tentativo di andare oltre l’invisibile *aut-aut* era mera velleità. Il risveglio della coscienza e la ribellione della donna avviene solo tramite la cultura („trovai in un libro una causa di salvezza”, 99): “una donna” diventa una scrittrice, impara a camminar da sola, e così si scopre capace di conciliare il suo essere madre con la scrittura, che valorizza la vita. La cultura della donna è importante perché porta a soluzioni di equilibrio sociale, ma soprattutto perché chi educa i figli non deve essere ignorante.

Le conseguenze della gravidanza indesiderata, non solo per la donna ostracizzata nel suo ambiente, ma per il figlio che essa sta per dare alla luce, sono contemplate da Ginzburg, nelle cui opere la *donna-madre* vive afflitta dai sensi di colpa (*La strada che va in città*, 1942), si suicida (*La madre*, 1948), impazzisce dopo la morte della figlia (*È stato così*, 1947) e, se in qualche modo riesce ad evitare la catastrofe, sposando un altro uomo che si occupa del figlio di lei e creando un nucleo familiare anomalo, “vive una vita di un insetto attaccato alla foglia” (*Tutti i nostri ieri*, 1952).

C’è tuttavia chi precede Ginzburg e ritrae una serie di contraddizioni legate alla maternità nel contesto sociale, rimettendo in discussione l’identità della donna. Le giovani protagoniste di de Céspedes (*Nessuno torna indietro*, 1936), obbligate dalle famiglie a vivere e studiare in un istituto femminile gestito dalle suore, di notte si riuniscono per fumare, discutere degli studi, dei loro professori e di appuntamenti galanti. Lasciato il collegio, ognuna sceglie la propria strada, non “torna indietro”. È impossibile dimenticare di essere state padrone di se stesse per poi rinunciarvi, ma l’emancipazione comporta un prezzo: Emanuela, che rappresenta la maternità ostacolata, rimane incinta e viene allontanata da casa e nascosta, per celare la vergogna che seppellirebbe l’intera famiglia; ma poi, nel finale, aperto e utopico, dopo la guarigione della piccola Stefania, trova la forza di riconoscere la propria identità di madre. Abbandonata dal fidanzato, dopo avergli rivelato di avere una figlia, sale con la piccola a bordo di una nave, per fare il giro del mondo.

In *Dalla parte di lei* (1939) si racconta invece, non della donna che sta per diventare madre, bensì del vissuto ripercorso a ritroso dalla figlia: la sua infanzia, il rapporto con la madre Eleonora, gli studi, l’amore, il matrimonio e la vita coniugale, le morti, suicidi e omicidi. Alessandra conserva il ricordo di un’infanzia solitaria, addolcita dalle letture che la madre, insegnante di pianoforte, le sceglieva („oggi posso giudicare che la scelta di tali libri era ottima e suggerita da una solida cultura”, 309).

A de Céspedes si deve il modello – seguito da Sapienza e Matteucci – di madre anaffettiva e/o assente; professionista di grande cultura, che trasmette alla figlia. Morta suicida perché innamoratasi di un giovane, passa alla figlia Alessandra anche il suo sogno d’amore (“potrei rimproverarle di avermi fatto vivere continuamente in

un clima di esaltazione che mi aveva resa devota, innanzi tutto, al mito del grande amore, e così avermi ridotto, pur senza volerlo, alla dolorosa condizione di oggi” (394), come fuga dallo squallore quotidiano della vita matrimoniale³. Soppresso l’istinto di fuga con l’amato, consapevole che il marito non le avrebbe permesso di portare la figlia con sé, Eleonora si getta nel fiume e annega. Una volta adulta e, a sua volta sposata, Alessandra, non potendo più sopportare l’indifferenza del marito Francesco, lo uccide. Una notte, in carcere, rivede in sogno il marito che, diversamente da come era in realtà, appare non più quell’uomo assorbito dall’attività politica, sempre girato di spalle come un muro di pietra, frettoloso e distratto, che tanto la faceva soffrire ma, al contrario, come un compagno affettuoso, mai stanco di guardarla e di discorrere con lei, come succedeva nei primi tempi della loro relazione. In questo caso, la figlia paga il prezzo della propria trasgressione, ma vive anche un tentativo di correggere il vissuto e l’auto sacrificio materni.

Oltre che Sapienza ne *L’arte della gioia* (v. infra), si trovano significativi collegamenti anche in Matteucci, con *Costellazione familiare*, la storia tragico-grottesca di una famiglia, le cui due principali figure sono la madre e la figlia. Raffaella, la madre, che è stata educata al rigore, alla disciplina e al buonsenso da una Fräulein bavarese, ha tre passioni: leggere, dar da mangiare al cane e negare il cibo alla figlia. Rosa, la figlia, che è anche la voce narrante, viene educata come un cane, con la formula: „Fuss!, sì, no, brava, e così ha imparato ad amare ciecamente la madrepadrona senza mai giudicarla” (30) e deve rassegnarsi a una madre tutt’altro che affettuosa: „Non mi ha mai abbracciata, baciata, né mi ha mai accarezzato il viso, lavato le manine, infilato calzette e scarpine. Non mi ha mai allattato né imboccata” (28).

Ma quando sopraggiungono la vecchiaia, la malattia e poi la morte di Raffaella, nella memoria della figlia si anima un volto differente della madre, quella madre che, seppur parca di affetto e carezze, l’ha comunque nutrita con un cibo immateriale, trasmettendole l’amore per la cultura. Nata „in un’epoca in cui le ambizioni femminili si realizzavano solo nel matrimonio” e „lo studio era considerato un inutile quando non pericoloso strumento d’affrancamento del rigido canone della subordinazione donnesca” (30), Raffaella ha letto e ha fatto leggere la figlia. La maternità, passata attraverso la cultura, come scrive Aleramo, diventa una fonte di forza, e la figlia un essere umano “intero”.

Come *Maternità*, di Negri, anche *Lettera a un bambino mai nato* di Fallaci, assume la forma di dialogo tra la gestante e il figlio che porta in grembo. Dialogo apparente, in verità un’introspezione, in quanto l’embrione-interlocutore non varca le prime fasi di sviluppo, e non interagisce con la madre, se non in via immaginaria. Fallaci sottolinea in questo modo che alla donna non appartiene nulla, neanche il suo

³ Questo vero e proprio bovarismo riuscirà a infrangere solo Modesta de *L’arte della gioia* di Sapienza, scindendo il matrimonio dall’amore romantico.

stesso corpo, eppure le spetta l'orribile facoltà di decidere, di scegliere da sola per due, madre e figlio, mentre l'altro è muto. Fallaci passa al vaglio i sentimenti contraddittori di chi sta per diventare madre, di colei che si pone il problema di dare vita o di negarla, non tanto per rivendicare la propria libertà di scelta, quanto per capovolgere il discorso e togliere l'onnipotenza, insita in tale apostrofe. La gravidanza fallita, l'aborto spontaneo, tolgono il potere di generare e riducono le scelte al negativo: la donna può interrompere la gravidanza in modo attivo, se questa è la sua decisione, ma non tenerla. L'incisività del libro di Fallaci è rafforzata dal momento storico in cui è stato scritto: sono gli anni che precedono la legalizzazione dell'aborto („bambino, metterti al mondo, giuro, non mi diverte”, 7), anni dell'ideologizzazione della maternità, in cui si è discusso animatamente sulle conseguenze del diventare madre per una donna professionista e sui minori diritti delle donne rispetto agli uomini („Cos'è questo tuo diritto di esistere che non tiene conto del mio diritto di esistere?”, 56). La gravidanza si rivela problematica, quanto superflua per la donna („Te l'ho già detto che non ho bisogno di te”, 8), la cui identità non dipende dal suo diventare madre o meno. In un immaginario processo a cui si vede sottoposta in veste di imputata, la gestante sente le accuse del medico, dei genitori, del capo, e delle amiche femministe, che si basano, a seconda di chi, di volta in volta le proferisce, ora sul diritto del bambino di nascere, ora sul diritto della donna a una vita autonoma. La conclusione è volutamente ambigua. Perciò (Di Rollo, 2016) Fallaci immagina la sua protagonista interloquire con un figlio maschio – portavoce della società patriarcale che la condanna. Dati quei vincoli e limiti, fatti propri, la donna che non diventa madre non ha il diritto di (continuare a) vivere, di qui la morte finale della protagonista.

Nel luglio del 1970 la Rivolta Femminile firmava il *Manifesto* contenente pregnanti clausole in cui si individuava il primo motivo di rancore della donna verso la società „nell'essere costretta ad affrontare la maternità come aut-aut” (Lonzi, 1974, 13). Su tale sfondo risalta la particolarità dei romanzi di Lagorio, *Un ciclone chiamato Titti* e *La spiaggia del lupo*, che vanno contro corrente, rispetto alle coeve rivendicazioni femministe e all'idea di incompatibilità della maternità con la neo-acquisita autocoscienza e con il diritto all'aborto. La protagonista de *La spiaggia del lupo* decide di avere il figlio nato da un rapporto con un quasi estraneo, sostenendo tutte le difficoltà che la scelta di diventare ragazza-madre comporta. Il racconto non si ferma sulla soglia della nuova vita, come *Nessuno torna indietro* di de Céspedes. Seppur giovane e inesperta, Angela trova la forza di affrontare la gravidanza da sola, con gli stenti che ciò implica. In sintonia con lo spirito dei tempi paiono invece le opere scritte da Marina Jarre, Giuliana Ferri, Carla Cerati (1975), Lidia Ravera e Dacia Maraini. Il risveglio della protagonista di Maraini, lento e doloroso, passa attraverso la scoperta che il desiderio di avere un figlio che nutre suo marito è dettato dal bisogno di riaffermare la supremazia maschile. „Giacinto mi spia. [...] Con il figlio lui pensa che tornerò la donna dolce, remissiva, disponibile, arresa di

prima". Il marito le dà un pugno sul petto urlando che il figlio è suo e nessuno glielo può portare via, ma Vanna non ha „intenzione di fare un figlio non voluto, strappato a tradimento" (261-262). Il racconto si ferma poco dopo la descrizione dell'aborto che Giovanna subisce senza anestesia: „Ora sono sola e ho tutto da ricominciare" (269). Anche la protagonista di Cerati, consapevole che la maternità non è tutto, la ripudia. E il lungo monologo – nel racconto di Ravera – di una donna afflitta dal desiderio di avere un figlio, in dissidio con le esigenze di efficienza nella vita professionale e affettiva, di spregiudicatezza e seduzione femminili, mostra la maternità, non più come un obbligo, ma sempre come una trappola e un ostacolo alla carriera.

Chi non discrimina tra il suo essere donna e madre, ma anzi li percepisce come inseparabili, è il personaggio preferito di Morante. Sono figli maschi (non come in Deledda) solo perché Morante considerava il personaggio maschile più accreditato. Ne *L'Isola di Arturo* è vistosa la predilezione della scrittrice, in programmatico disaccordo con i coevi femminismi, per la madre oblativa, un'analfabeta del Sud che va in giro scalza, vestita di nero e che si annulla nella propria creatura, una madre mitizzata, divenuta animale ne *La Storia*, vegetale in *Aracoeli* (il giardino di Almendral, mandorleto-paradiso, l'Eden materno). Chi (Ida de *La Storia*) però cerca di sfamare i piccoli come una tigre che si strappa coi denti dal proprio corpo brandelli di carne per darli da mangiare al cucciolo e quando questi muore, impazzisce, e chi (*Aracoeli*), dopo la morte della secondogenita, va alla deriva e, dopo aver costretto suo figlio Manuele ad assistere alle sue intemperanze, esce di scena. Lentamente viene meno la diade madre-figlio, matrioska che risucchia il mondo. È preclusa l'androginia anelata dal *niñomadrero* come gemellaggio con la madre. La madre, intensamente amata, desiderata, infine demonizzata, annuncia al figlio che la idoleggia la fine del suo amore: „Sei sempre il mio niño? Sei sempre il niño mio? [...] E invece, io non so più la tua mamita" (1377) e lo costringe a dubitare che quell'amore smisurato ci fosse, o se era tutto uno scherzo.

„Mia madre e io abbiamo vissuto a lungo sole, innamorate senza rimedio l'una dell'altra". Inizia così *Passaggio in ombra* di Di Lascia (14) che emula Morante nell'ambivalente adorazione materna. Come in molti altri racconti sul rapporto madre-figlia, la figlia narra fatti già consumati, azioni compiute dopo la scomparsa della madre. Quarantenne, Chiara ricorda le dolci impronte di baci che Anita le stampava sulla bocca e sui capelli, lo stare in braccio alla madre come in un nido amoroso, da cui guardare il mondo, il caldo rifugio tra il seno e l'ascella materna, dove scivolare e cullarsi nel sonno. Ma, come per il Manuele morantiano, il ricordo dell'amore disinteressato e spontaneo è l'unico riparo dalla condanna presente, l'isola d'amore, l'unico limbo felice. Quando la madre muore, la figlia, un tempo bella intelligente e laboriosa, smette di agire. Passa nell'ombra.

Ancora, nelle opere degli anni 80 e 90, la figlia muove dalla morte/scomparsa della genitrice, tentando di riportarla in vita tramite la scrittura (Sanvitale), o di

riconciliarsi con essa, riconoscendone perfino la sessualità (Ramondino, Ferrante ne *L'amore molesto*). La figlia Sonia (in Sanvitale), frutto di una relazione illegittima che la madre Marianna intrattiene con un ufficiale dell'esercito, sposato con un'altra, e che le costringe a una vita di indigenza e nomadismo, si scopre con-fusa con la madre al punto da non sapersene più distinguere (il bambino muore dentro il grembo di Sonia nello stesso momento in cui la madre muore di cancro), con la conseguente sensazione di odio, invidia e desiderio del corpo materno. La madre, in Ramondino, mette in moto un sistema di inibizioni, ma non riesce a impedire alla figlia di tramutarsi in un suo doppio („ognuno di noi ha un altro se stesso”, 261). S'innescano scambi di ruoli, in conseguenza al quale la figlia si sente „quasi una madre per lei” (160), mentre la madre si rivela „una madre bambina, compagna di giochi” (39). Alla figlia che capisce l'influsso della madre, già assente nella propria vita, spetta il compito di costruire in modo diverso il proprio rapporto con la maternità, attraverso ricordi, memorie, sogni.

Il romanzo di Cerati (1996) si dipana a partire dalla morte della madre, come quello di Jarre (1987) e di Sereni. La riconciliazione con la madre si compie, rivisitandone a ritroso il vissuto e riconfigurandone il proprio. Quando le tocca di occuparsi della madre anziana e rimasta sola, Giulia si sente dibattuta tra l'obbligo di cura e l'avversione che riuscirà a superare solo spingendo la madre a raccontarle la sua vita. La madre si muta in una sofferente protagonista, mentre nella figlia, trasformata in amorevole testimone, si sprigiona un immenso amore. Capisce di averlo sempre avuto per la genitrice: „soltanto oggi mi rendo conto di quanto posto abbia occupato questa donna, mia madre, malgrado io non glielo volessi concedere, e di come la sua figura si sia ingigantita nei ricordi” (Cerati, 1996, 263).

Il romanzo di esordio di Ferrante (1992) si apre con il ritorno dal Nord per i funerali di Amalia, forse suicida, della figlia, la quale percepisce la propria incapacità di procreare come conseguenza del rapporto irrisolto con sua madre: aveva sempre rifiutato il corpo piacente e allegro della madre perché attraeva gli sguardi maschili. Ora Delia non la rifugge più, si identifica con essa indossandone gli abiti, guardandone la foto sulla carta d'identità dice: „mi guardai, mi sorrisi. [...] Amalia c'era stata. Io ero Amalia” (178). Anziché di con-fusione, de Rogatis parla qui della sostituzione della madre, reinventata a seguito di un rito trasformativo (52), ma il minaccioso corpo-a-corpo con la madre, inteso come con-fusione, luogo di follia, a angoscia e regressione (Buzzatti, Salvo, 1995) risalta ancora di più nel secondo romanzo (2002). La con-fusione madre-figlia comporta il rischio evocato dalla figura dell'atavica “poverella” – madre e donna abbandonata che finisce folle o suicida: “oggi tocca a me, tra un attimo a mia figlia, era successo a mia madre, a tutte le mie antenate [...] succederà” (98). Solo nel terzo romanzo di Ferrante (2006) si avverte un desiderio spasmodico di vivere la maternità al positivo, libera dalle tare del passato. L'assistere a quel che in un primo momento si raffigura come un idillio tra madre e figlia, culmina in una pulsione di violenza provocata dal ricordo della

propria maternità, il cui bilancio è tutt'altro che positivo. Leda ruba l'adorata bambola con cui giocano Nina e Elena e poi, in una scena che sfiora l'orrore, "sgrava" il pupazzo. Il ricordo delle proprie mancanze di madre, che aveva abbandonato le figlie per quattro anni e del difficile rapporto con la progenie da allora in poi, manifesto nelle rare telefonate e conversazioni bloccate, fa trapelare colpa e risentimento, ma in seguito sana le antiche piaghe. Il romanzo si chiude sul limine di un nuovo, sereno rapporto con le figlie. Le immagini della maternità minacciosamente riemersa⁴, soggetta alla trasformazione come in una fiaba, fanno sortire un inspiegabile⁵ dominio e autocontrollo. Il rapporto madre-figlia cerca una soluzione anche nella tetralogia de *L'amica geniale*. Vi si rappresenta una riconciliazione definitiva: il corpo materno, prima malato e poco dopo morto, viene sussunto dentro il proprio. Al termine di un'ostilità e di un disprezzo verso la madre, durati tutta la vita e determinati anche dalla paura della confusione: „starle vicino significava restare nel suo mondo, diventare nel tutto simile a lei” (I, 318); „avevo temuto che il passo di mia madre mi avesse raggiunto” (III, 213-214), Elena inizia a provare tenerezza, mentre il corpo materno trasloca per prendere dimora dentro il suo. Sente un acuto dolore nel fianco, ma non teme più di diventare zoppa come la madre. Scopre un modo diverso di amarla, di stare con lei dopo che questa viene a mancare. Decide di non curarsi e di coltivarsi „quel fastidio, come un lascito custodito nel mio stesso corpo” (IV, 207). Il viaggio nel tempo si compie a ritroso: segue una temporalità reversibile, ciclica, genealogica per l'appunto: ma non è la madre a cercare la figlia (come fa Demetra a Kore), bensì il contrario.

La tipologia di Recalcati (2015) – madri-Madonna e madri-Medeia, madri-coccodrille, che nel sacrificarsi imprigionano il figlio in un'eterna gravidanza, e madri-narcise, troppo occupate a perseguire il successo nel lavoro e a coltivare relazioni personali per non trascurare il figlio, non tiene conto delle ultime puntate sul materno, scritte dalle giovani donne senza lavoro, senza famiglia, madri single, madri con figli adottivi, o madri divenute tali grazie alla fecondazione assistita. I drammi dell'infertilità e la tragica consapevolezza che desiderare un figlio non è lecito fanno scattare nei confronti della madre sentimenti di invidia e di impotenza. Basti citare la nuova letteratura del lavoro, affollata di racconti sul mondo delle precarie, scritti spesso da esordienti sul filo dell'autobiografia, esperienze vissute e reportage di denuncia che raccontano una generazione di trentenni prive di futuro, figlie e nipoti delle sessantottine che non andavano d'accordo con la propria madre

⁴ Le immagini di procreazione-gravidanza-maternità assediano e esasperano la sofferenza di Leda: madre e figlia, Nina e Elena giocano a “mettere incinta” la bambola immettendole nella pancia un insetto, Rosaria incinta ostenta il suo ventre in modo tra invadente e trionfante.

⁵ De Rogatis spiega l'enigma con un impulso di uccidere simbolicamente la madre represso, bloccato. La figlia riesce a riparare la madre dalla propria aggressione, ribellione e protesta contro l'eredità (88).

e buttavano via quel che oggi è un traguardo agognato e quasi insperabile: il lavoro fisso e retribuito, le vacanze, la famiglia, la maternità.

Le donne fanno più fatica. In una condizione di precariato te lo scordi di mettere al mondo un figlio, questa è la verità. E chi i figli li ha fatti, si trova magari a rendere conto ai propri bambini delle proprie nevrosi, delle proprie insicurezze.

Oggi fare un figlio è un lusso. Un lusso inaudito. [...] Sentire che il bisogno di avere un bambino, oggi, è semplicemente illegittimo. Perché tutti te lo ripetono. Perché tu stessa hai interiorizzato questa cosa (Nove, 2006, 9 e 11).

De *L'arte della gioia* di Sapienza, scritto nell'arco di nove anni (1967-1976), ma pubblicato solo nel 1994⁶, si sottolinea la precocità delle idee, legate soprattutto ai rapporti di genere, alla costruzione del materno e all'esplorazione dell'identità femminile, sullo sfondo dei rapporti sociali coevi: "gli spazi patriarcali messi a nudo" (Wehling-Giorgi, 2017), che vincolano quei ruoli e quelle identità. Sapienza sarebbe in anticipo sul suo tempo nel raffigurare la figlia che guarda la madre, con un misto di amore e risentimento, consapevole della complessa eredità, determinata dal contesto patriarcale che complica o riduce al silenzio la relazione madre-figlia. Il romanzo esplora il rapporto conflittuale con il materno – funzione, intesa tradizionalmente, non da seguire, ma da rigettare in tronco. Modesta ricopre un ruolo attivo nella morte delle sue tre madri. La figlia impara da ciascuna madre quanto quella è in grado di trasmetterle e toglie loro tutto, perfino la vita. La madre biologica, tutta cultura e politica (era l'unica donna all'epoca che studiava, e allora doveva studiare anche sua figlia) e niente calore, affetto o nutrimento, indirettamente responsabile dello stupro che Modesta subisce all'età di appena di nove anni, violentata da chi le viene presentato come suo padre, muore nell'incendio provocato dalla figlia in fuga. Leonora, la madre superiora nel convento dove la piccola Modesta si ripara, orfana, disonorata e senz'altro, e che ne sarà la madre culturale e spirituale (farà studiare la ragazza di cui riconosce l'intelligenza), viene uccisa perché Modesta non vuole farsi monaca. Viene assassinata anche la madre sociale di Modesta, la vecchia matriarca Gaia (di fatto la madre di Leonora), donna forte e volitiva come un uomo, eliminata per potersi impadronire della sua posizione, del suo potere e dei suoi beni. A fronte di questa tormentata storia, la finale riconciliazione con la propria maternità stupisce, tanto per la mancanza di modello di maternità da seguire, quanto per la sua stessa inedita costruzione. La nascita di una diversa, non normata costellazione familiare e di un nuovo rapporto madre-figlia, non sarebbe possibile senza sfidare l'ordine simbolico dominato dal maschio e senza decostruire i ruoli di genere.

⁶ Gli ultimi anni segnano una vera e propria "Goliarda fever" – l'operazione Sapienza imita quella precedente, dedicata a Ferrante (v. E. Cooke, *Disobedience is a Virtue in The New Yorker*, 23 gennaio 2014) – con una marea di saggi sparsi e perfino in volume monografico *Goliarda Sapienza in Context* (2016).

Modesta vive una vita sregolata e costituisce un nucleo familiare, caratterizzato da non convenzionali legami di parentela, ma ne sfrutta lo statuto protettivo e legittimante. Scarparo e Di Rollo (2015) affermano che vi avvenga il passaggio da un sistema di rapporti gerarchici tra donne, modellati sul sistema di potere maschile (una impartisce all'altra il sapere e il potere, una plasma l'altra a suo piacimento), a un altro di autorità e autorevolezza, paritario, non oppressivo, ma non occorre dimenticare che quest'ultimo, se porta ad assoluta libertà, o anarchia, pace e armonia, poggia su un fulcro di violenza, prevaricazione, crimine, tanto più ripugnanti, in quanto rivolti contro le proprie benefattrici. Disarcionando questa incongruenza, occorre riconoscere che Modesta riesce a diventare una figura autorevole per le proprie figlie, assumendo il ruolo di madre e di padre, rendendole indipendenti anche economicamente, preservandole da norme e convenzioni costituite. Ciò ne fa una madre, nella letteratura italiana, bizzarra, eccentrica (Fortini, 2016).

Parrella ne *Lo spazio bianco* aggiorna il monologo-lettera di Fallaci (Di Rollo, 2016). La donna che sta per diventare madre a seguito di una gravidanza non pianificata, ma forte e indipendente, affronta la maternità da sola e considera l'opportunità di mettere al mondo una creatura come scelta. Il contesto socio-culturale ormai cambiato fa sì che con la morte del feto nel testo di Fallaci, anche la donna perda tutto e perfino ne muoia, mentre la nascita prematura della figlia, nel testo di Parrella, non mette a rischio la vita della madre, non ne sbarrà la futura carriera, ma è opportunità di felicità e gioia. L'essere donna per la protagonista di Parrella non dipende dal suo diventare madre. Oltre alla maternità, essa ha altri elementi per definirsi donna. Il suo essere madre dipende solo dal fatto se la nata prematura sopravvive o meno.

Con la fecondazione assistita e con le possibilità pressoché illimitate di adozione, la maternità separata dalla sessualità fa nutrire fantasie di onnipotenza (Fraire, 2017, 35), ma richiede definizioni. Il bambino può essere generato da tre madri, che se ne ripartiscono le funzioni: la madre genetica, donatrice di ovuli, la madre portatrice, che offre in affitto il proprio utero e la madre sociale, che adotta e cresce il bambino. Alla luce dei recenti sviluppi nel campo delle biotecnologie e della Procreazione Medicalmente Assistita, non si può più pensare che solo i legami di sangue garantiscano una relazione serena e sicura, mentre al di fuori di essi si insidino per il figlio pericoli vari – quell'idea portava al “familismo perverso” e alla condanna senza scampo di chi è estraneo al nucleo familiare (Pagliano, 1993, 37). Un esempio di maternità non legata alla genealogia, all'ereditarietà o alla verticalità, ma fatta dipendere dalla filiazione elettiva, d'anima ce la offre Murgia in *Accabadora*. Un legame madre-figlia non di sangue, ma affettivo. Di cura reciproca e amore.

Qualche volta, il rifiuto della madre e la genealogia discontinua fanno intrecciare rapporti verticali nipote-nonna, come se gli anni della ribellione delle figlie contro le madri avesse inferto una ferita troppo profonda per essere placata. La nonna, spesso diversissima in tutto dalla madre, ne fa le veci. Ma un esempio di maternità del tutto

non normativa la si trova nei legami orizzontali di sorellanza (Daly, 1978), legami che spostano in modo radicale i confini del materno. Fondata su parentela tra donne, o su un rapporto di intimità nel senso di solidarietà, comunità di esperienze, o su un elemento di autoaffermazione e identità della donna, *sisterhood* è l'ultima risposta all'irrisolto concetto del materno che smentisce il rapporto di affidamento ideato all'interno della Diotima – verticale, gerarchico, asimmetrico tra una mentrice-guida e una discente che riconosce l'autorità e l'autorevolezza della maestra-quasi-madre. La sorellanza, per converso, è un legame paritario come tra “comadri” (Pinkola Estès), o amiche che si stimano e che fungono anche da madri affettuose l'una per l'altra. Si proteggono, si ascoltano e si guidano in diversi aspetti della vita, si prendono cura e si fidano l'una dell'altra. Qualcosa di simile si trova anche ne *L'Arminuta* di Di Pietranantonio. Le due ragazze, poi divenute donne, sorelle per davvero, cresciute separatamente per alcuni anni, poi rimesse insieme – Arminuta (ritornata, restituita – così viene chiamata nel paese abruzzese dove è rispedita) e la sua sorella minore Adriana, sono l'una per l'altra come una madre. Una madre di cui fidarsi, che non abbandona mai, diversamente dalle due madri adulte di cui Arminuta si sente orfana. Orfana della madre biologica, senza nome, come sua figlia, che l'aveva data via, e della madre sostitutiva, Adalgisa, che la voleva appena nata perché da sola non riusciva a concepire, ma che poi decide di rispedire senza spiegazione, con il pretesto che la famiglia di origine l'aveva richiesta, come un pacco. Il mistero che tormenta per alcuni anni Arminuta, il timore che Adalgisa sia malata o morta, si spiega con il divorzio della seconda madre e le nuove nozze dopo essere rimasta incinta di un altro. Fallimentari nel loro ruolo, le due madri, si eclissano, ma la delusione per l'incapacità di entrambe le figure materne non impedisce che si generi in Arminuta un istinto di protezione verso la sorella minore e il fratellino handicappato, messo in un istituto, di cui entrambe continueranno a prendersi cura. La storia si chiude con la scena in cui le sorelle lasciano, mano nella mano, la casa di Adalgisa che maldestramente tenta di riallacciare il legame con la figlia adottiva, ormai decaduto. Si avviano „così sole e vicine” sulla spiaggia, insieme si immergono nell'acqua: „Mia sorella. [...] Da lei ho appreso la resistenza. [...] Nella complicità ci siamo salvate” (136).

I testi qui esaminati usano quasi tutti l'analessi: nascono dopo la scomparsa/morte della madre e sono scritti in un contesto storico-sociale mutato. Il fatto che la maternità diventi materia di racconti, tradotta in sapere e vita (Muraro, 1992, 18) conferma l'esigenza di imparare ad amare la madre, ripensando il rapporto madre-figlia e il vissuto materno. Le figlie hanno percorso la strada che va dalla critica della maternità come ruolo unico a cui è d'obbligo tendere, con invisio sacrificio e poi visto come scelta ambigua, all'elogio di maternità eterogenea e eteronormativa, d'accordo con la molteplicità di fattori che determinano le pratiche della maternità, libera del sentimento di colpa o inattività. La maternità ap problematica non è concepibile, ma ci sono più modi di essere madri, costituire nuclei familiari 'ricostruiti'

(*patchwork families*) e anche senza diventarlo si può essere persone intere. A guardare avanti è l'utopia della sorellanza (comadri) che elude la figura e l'ordine gerarchico della madre – nel far sì disinnesci meccanismi difensivi e di competizione insiti perfino nell'idea di affidamento, ma non il “pensiero materno”. Valorizza le doti di cura e accudimento senza riprodurre il rapporto di potere. I testi letti in quest'ottica si risistemano rispetto ai canoni di tradizione stabiliti, scoprono una genealogia, una costellazione fatta di nuclei inediti, eccentrici, dissonanti, bizzarri – reversibile, ciclica per cui le figlie di Morante sono Di Lascia e Di Pietrantonio, di Aleramo – Fallaci e Parrella, di de Céspedes – Matteucci, mentre Sapienza si ricollega a molte madri tra cui forse de Céspedes, Banti, Aleramo e chi l'ha preceduta.

BIBLIOGRAFIA

- Aleramo, S. ([1906] 1995). *Una donna*. Milano: Feltrinelli.
- Bazzoni, A., Bond, E., Wehling-Giorgi, K. (Eds.). (2016). *Goliarda Sapienza in Context: Intertextual Relationships with Italian and European Culture*. Vancouver BC: Fairleigh Dickinson University Press.
- Benedetti, L. (2007). *The Tigress in the Snow. Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*, Toronto: Toronto University Press.
- Brogi, D. (2017). *Per un nuovo racconto di formazione*. In D. Brogi et al. (Eds.), *Nel nome della madre* (pp. 9-19). Roma: Del Vecchio Editore.
- Brogi, D., de Rogatis, T., Franco, C., Spera, L. (2017). *Nel nome della madre*. Roma: Del Vecchio.
- Buzzatti, G., Salvo, A. (Eds.). (1995). *Corpo a corpo. Madre e figlia nella psicanalisi*. Roma-Bari: Laterza.
- Cavarero, A. ([1990] 2009). *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Verona: Ombre Corte.
- Cavarero, A. (2007). *Il femminile negato*. Rimini: Pazzini.
- Cerati, C. (1975). *Un matrimonio perfetto*. Milano: Frassinelli.
- Cerati, C. (1996). *La cattiva figlia*. Milano: Frassinelli.
- de Céspedes, A. (2011). *Romanzi*, a cura di M. Zancan, con la collab. di S. Ciminari, L. Di Nicola e M.C. Storini. Milano: Mondadori (*Nessuno torna indietro*, 1936; *Dalla parte di lei*, 1949).
- Crispino, A.M. (Ed.). (2003). *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*. Roma: Manifesto.
- Daly, M. (1978). *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminist*. Boston: Beacon Press.
- Di Lascia, M. (1995). *Passaggio in ombra*. Milano: Feltrinelli. Céspedes
- Di Pietrantonio, D. (2017). *L'Arminuta*. Torino: Einaudi.
- Di Rollo, A. (2016). Motherhood and Female Identity in Oriana Fallaci and Valeria Parrella: A Case of Literary Maternage? *Intervalla: special vol. 1*, 35-46.
- Dominijanni, I. (2002). *Nella piega del presente*. In Diotima (Ed.), *Approfittare dell'assenza. Punti di avvistamento sulla tradizione* (pp. 187-212). Napoli: Liguori.
- Fallaci, O. ([1975] 2009). *Lettera a un bambino mai nato*. Milano: Rizzoli.
- Ferrante, E. (1992). *L'amore molesto*. Roma: e/o.
- Ferrante, E. (2002). *I giorni dell'abbandono*. Roma: e/o.
- Ferrante, E. (2006). *La figlia oscura*. Roma: e/o.
- Ferrante, E. (2011). *L'amica geniale*. Roma: e/o [I].
- Ferrante, E. (2012). *Storia del nuovo cognome*. Roma: e/o [II].
- Ferrante, E. (2013). *Storia della bambina perduta*. Roma: e/o [IV].
- Ferrante, E. (2013). *Storia di chi fugge e di chi resta*. Roma: e/o [III].
- Ferri, G. (1973). *Un quarto di donna*. Venezia: Marsilio.
- Fortini, L. (2016). *Beyond the Canon. Goliarda Sapienza and Twentieth-Century Italian Literary Tradition*. In A. Bazzoni, E. Bond, K. Wehling-Giorgi (Eds.), *Goliarda Sapienza in Context: Intertextual Relationships with Italian and European Culture* (pp. 131-145). Vancouver BC: Fairleigh Dickinson University Press
- Fraire, M. (2017). *All'origine la procreatrice*. In D. Brogi, T. de Rogatis, C. Franco, L. Spera (Eds.), *Nel nome della madre* (pp. 31-42). Roma: Del Vecchio.
- Ginzburg, N. (2001). *Opere* (vol. 2), a cura di C. Garboli. Milano: Mondadori (*La strada che va in città*, 1942; *È stato così*, 1947; *La madre*, 1948; *Tutti i nostri ieri*, 1952).
- Giorgio, A. (2002). *Mothers and daughters in Europe: mapping the territory*. In A. Giorgio (Ed.), *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women* (pp. 1-9). New York: Berghahn.

- Giorgio, A. (2002). *Rappresentare la madre: temi e problemi in un secolo di narrati*. In I. Fried, E. Baratonò (Eds.), *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria* (pp. 131-152). Budapest: Eötvös Loránd University TFK.
- Jarre, M. (1971). *Negli occhi di una ragazza*. Torino: Einaudi.
- Lagorio, G. (1969). *Un ciclone chiamato Titti*. Rocca San Casciano: Cappelli.
- Lagorio, G. (1977). *La spiaggia del lupo*. Milano: Mondadori.
- Lazzari, L., Charnley, J. (Eds.). (2016). To Be or Not to Be a Mother: Choice, Refusal, Reluctance and Conflict. Motherhood and Female Identity in Italian Literature and Culture. *Intervalla: special vol. 1*.
- Lonzi, C. (1974). *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano: Rivolta Femminile.
- Maraini, D. (1975). *Donna in guerra*. Milano: Rizzoli.
- Matteucci, R. (2016). *Costellazione familiare*. Milano: Adelphi.
- Morante, E. (1994). *Aracoeli*. In C. Cecchi, C. Garboli (Eds.), *Opere* (vol. II). Milano: Mondadori.
- Muraro, L. (1992). *L'orientamento della riconoscenza*. In Diotima (Ed.), *Il cielo stellato dentro di noi. L'ordine simbolico della madre* (pp. 9-19). Milano: La Tartaruga.
- Murgia, M. (2009). *Accabadora*. Torino: Einaudi.
- Negri, A. (1904). *Maternità*. Milano: Fratelli Treves.
- Nove, A. (2006). *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese*. Torino: Einaudi.
- Pagliano, G. (1993). *L'infante abbandonato e l'infante adottato*. In A. Neiger (Ed.), *Maternità trasgressiva e letteratura* (pp. 27-37). Napoli: Liguori.
- Parrella, V. (2008). *Lo spazio bianco*. Torino: Einaudi.
- Passerini, L. ([1998] 2008). *Autoritratto di gruppo*. Firenze: Giunti.
- Pinkola Estès, C. (2006). *La danza delle grandi madri*. Milano: Frassinelli.
- Ramondino, F. (1981). *Althénopis*. Torino: Einaudi.
- Rasy, E. ([1984] 2000). *Le donne e la letteratura. Scrittrici, eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*. Roma: Editori Riuniti.
- Ravera, L. (1979). *Bambino mio*. Milano: Bompiani.
- Recalcati, M. (2015). *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*. Milano: Feltrinelli.
- de Rogatis, T. (2017). *Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali nell'amore molesto, I giorni dell'abbandono e La figlia oscura di Elena Ferrante*. In D. Brogi et al., *Nel nome della madre* (pp. 71-91). Roma: Del Vecchio Editore.
- Sanvitale, F. (1980). *Madre e figlia*. Torino: Einaudi.
- Saraceno, Ch. (2017). *Maternità: un incessante lavoro di costruzione sociale*. In D. Brogi et al. (Eds.), *Nel nome della madre* (pp. 21-29). Roma: Del Vecchio.
- Scarpato, S., Di Rollo, A. (2015). Mothers, Daughters and Family in Goliarda Sapienza's "L'arte della gioia". *The Italianist*, 35, 91-106.
- Sereni, C. (1993). *Il gioco dei regni*. Firenze: Giunti.
- Spera, L. (2017). "L'anima mia è con te": figure della maternità nell'archivio personale e nella produzione narrativa di Alba de Céspedes. In D. Brogi et al. (Eds.), *Nel nome della madre* (pp. 129-143). Roma: Del Vecchio.
- Wehling-Giorgi, K. (2017). *Dislocazioni materne, linguaggio e identità femminile nelle opere di Goliarda Sapienza*. In D. Brogi et al. (Eds.), *Nel nome della madre* (pp. 143-156). Roma: Del Vecchio.
- Wood, S. (1995). *Italian Women's Writing 1860-1994*. London: Athlone.

Matriosche: nonne, madri e nipoti. Tre esempi di genealogie femminili nella letteratura italiana del Novecento

Matriosche: grandmothers, mothers and granddaughters.
Three examples of female genealogies
in Italian literature of twentieth

Daniele Cerrato

Università di Siviglia

dcerrato@us.es

Abstract

Starting from the myth, culture and society have always opposed the construction of a matriarchal line and a genealogy of women. The paper address the generational relationships between women, and focuses on three novel Italian Novecento women writers: Susanna Tamaro, Michela Murgia and Milena Agus. Tamaro, Murgia and Agus conform an atypical female genealogy in their novels, and propose new models of identity in opposition to the patriarchal system.

Keywords: Women writers, genealogy, female subjectivity, mothers, Italian literature

L'obiettivo del presente articolo è riflettere sul concetto di genealogia femminile ed indagare le relazioni tra nonne, madri e nipoti a partire dai testi di tre autrici italiane contemporanee: Susanna Tamaro, Michela Murgia e Milena Agus.

Il titolo matriosche fa riferimento a figure che ne contengono altre ma al tempo stesso possono considerarsi pezzi a sé stanti e, quindi, indipendenti in una genealogia che si compone e scompone e dove i rapporti generazionali possono venire stravolti e capovolti. Dalla 'madre', così come si chiama la matriosca più grande, si può passare direttamente al 'seme', la matriosca più piccola, che non ne contiene altre, ma è quella da cui tutto si genera, in una relazione di continua reciprocità.

C'è una genealogia di donne nella nostra famiglia: abbiamo una madre, una nonna, una bisnonna materne e delle figlie. Di questa genealogia di donne, dato il nostro esilio nella famiglia del padre marito, tendiamo a dimenticarne la singolarità e perfino a rinnegarla. Cerchiamo di situarci in questa genealogia femminile per conquistare e custodire la nostra identità (Irigaray, 1989, 30).

Come sottolinea Luce Irigaray, la costruzione della soggettività femminile passa necessariamente dalla creazione di una personale genealogia, diversa rispetto a quella regolata attraverso un ordine patriarcale. L'assenza di modelli specifici di riferimento e di una genealogia femminile, hanno infatti reso difficile l'accesso delle donne ad una propria identità, circondandole solamente di archetipi costruiti e imposti dalla società e dalla cultura patriarcale.

La volontà di privare le donne di una linea matriarcale si avverte fin dai miti classici che fanno riferimento al rapporto madre-figlia e mostrano una genealogia femminile discontinua e frammentaria¹. Come osserva Rodriguez Magda (1999), la struttura patriarcale si basa, infatti, proprio sull'idea di genealogia, poiché ha come finalità l'unità della famiglia, l'inclusione in un lignaggio, i vincoli di sangue e i patti economici e di difesa con altre famiglie e clan². Uno degli obiettivi che la maggior parte dei miti greci si propone, è proprio quello di cancellare e rovesciare la mitologia precedente legata alla Grande Madre, in cui le divinità femminili ricoprono ruoli di primo piano. L'esempio più noto di linea matriarcale e di rapporto madre/figlia interrotto, ma poi ricostituito, è il mito di Demetra e Persefone (o Core) a cui fanno riferimento anche Irigaray e Muraro³. Persefone viene rapita e stuprata dallo zio Ade, che la vuole come sposa, tutto questo con il beneplacito del padre di

¹ In varie tragedie il vincolo madre-figlia si spezza attraverso il rituale del sacrificio femminile, come nel caso di Polissena strappata alla madre Ecuba e sacrificata dai Greci o Ifigenia sottratta a Clitennestra, e uccisa per permettere alla flotta di lasciare Aulide. Nell'*Elettra* di Euripide troviamo, forse, l'esempio estremo, perché ad interrompere questa linea matriarcale e a compiere il matricidio che nella tradizione era affidato ad Oreste, è Elettra che, senza scrupolo alcuno, uccide la madre. Significativo è come il matricidio avviene poiché Elettra manda a chiamare la madre facendole credere che ha appena partorito, ed è a quel punto che la uccide. Quando la discendenza femminile sembra continuare, invece, si interrompe.

² Un passaggio decisivo nel processo di formazione del patriarcato e di una genealogia maschile, è rappresentato dal controllo e dall'appropriazione da parte degli uomini della funzione generativa e procreativa. Tra i miti che vogliono cancellare il ruolo di generatrice della madre troviamo il mito assiro-babilonese contenuto nell'*Enuma Elish* (l'Epoica della Creazione) del 1750 a.C., che racconta la lotta tra Marduk e Tiamat, e i miti legati alla figura di Zeus che da solo crea la vita, generando Dioniso dalla sua coscia e Atena dalla sua testa.

³ La ricostruzione di una genealogia ed in particolare la riflessione riguardante la relazione madre-figlia rappresenta uno dei temi cardini all'interno del dibattito del femminismo degli anni 70'-80', prima in Francia, ma anche in Italia. Due sono i testi fondamentali: "Il corpo a corpo con la madre" di Luce Irigaray, contenuto in *Sessi e genealogie*, pubblicato nel 1987, e *L'ordine simbolico della madre* di Luisa Muraro, pubblicato in Italia nel 1991.

quest'ultima, Zeus. Demetra, disperata, va in cerca della figlia e, non trovandola, in quanto dea della fertilità decide di interrompere la crescita dei raccolti, dei frutti e dei fiori. Alla fine, Ade acconsente che Persefone torni con la madre sei mesi (primavera ed estate) in modo che la natura possa continuare a fare il suo corso.

Irigaray interpreta il mito come la volontà di opporsi e spezzare quello che rappresenta il rapporto più evoluto ed etico. Nella relazione madre-figlio non c'è reciprocità, poiché il figlio non può identificarsi con chi l'ha generato e portato in grembo. Nella relazione madre-figlia questa reciprocità è possibile poiché la figlia a sua volta è potenzialmente madre.

Nelle autrici analizzate, la scrittura si presenta come uno strumento ideale per intrecciare e innestare relazioni matrilineari, per costruire e ricostruire legami perduti o che non si sono mai generati. Scrivere è l'inizio di un viaggio verso l'altra, ma anche verso se stesse, è un camminare a ritroso alla ricerca di tracce del proprio presente.

La riflessione sul rapporto con la madre, ma anche con altre figure femminili della famiglia rappresenta una delle tematiche che trova maggiormente spazio nella letteratura delle scrittrici del Novecento, anche attraverso il genere del romanzo autobiografico. Si pensi ad esempio a *Una donna* (1906) di Sibilla Aleramo, *Menzogna e sortilegio* (1948) di Elsa Morante, *Lessico familiare* (1963) di Natalia Ginzburg, *Madre e figlia* (1981) di Francesca Sanvitale, *L'amore molesto* (1992) e *La figlia oscura* (2006) di Elena Ferrante fino al recente *Tre donne* (2017) di Dacia Maraini⁴.

Va' dove ti porta il cuore (1994) di Susanna Tamaro, *Mal di pietre* (2006) di Milena Agus e *Accabadora* (2009) di Michela Murgia, rappresentano non solo tre esempi di costruzione di genealogie femminili atipiche, e nel caso di Murgia non di sangue, ma evidenziano il tentativo e la necessità delle protagoniste di comunicare/comunicarsi. L'avvicinamento tra donne propizia la pratica della scrittura, come osserva Helene Cixous (1997) in un gioco di specchi e rimandi, dove scrivere sulle altre diventa scrivere su se stesse.

Va' dove ti porta il cuore di Susanna Tamaro edito nel 1994 è stato uno dei primi romanzi a dare visibilità letteraria ai rapporti tra donne, riuscendo a richiamare l'attenzione della critica e del pubblico ed offrendo una nuova interpretazione delle relazioni femminili all'interno della famiglia e della società.

Il romanzo si sviluppa attraverso una lunga lettera della protagonista Olga alla nipote con la quale cerca di curare la ferita provocata dalla morte prematura della figlia. In questa lettera la nonna, colpita da un ictus, decide di confidare alla nipote Marta tutti i segreti del suo passato, per provare a ricucire il loro rapporto che con il tempo si è fatto sempre più difficile. Dietro alla decisione di Olga di iniziare

⁴ Alcuni di questi testi vengono analizzati in S. Chemotti (2009), *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova: Il Poligrafo.

a scrivere a Marta, c'è la volontà di lasciare un segno concreto per costruire una discendenza, creare sulla carta quel legame che non è riuscita ad avere durante la sua vita con sua madre e sua figlia.

I giorni passavano e non prendevo nessun tipo di decisione. Poi questa mattina il suggerimento della rosa. Scrivile una lettera, un piccolo diario dei tuoi giorni che continui a tenerle compagnia. E così eccomi qua, in cucina, con un tuo vecchio quaderno davanti a mordicchiare la penna come un bambino in difficoltà con i compiti. Un testamento? Non proprio, piuttosto qualcosa che ti segua negli anni, qualcosa che potrai leggere ogni volta che sentirai il bisogno di avermi vicina. Non temere, non voglio pontificare, né rattristarti, soltanto chiacchierare un po' con l'intimità che ci legava una volta e che, negli ultimi anni, abbiamo perso. Per avere a lungo vissuto e aver lasciato dietro di me tante persone, so ormai che i morti pesano non tanto per l'assenza, quanto per ciò che – tra loro e noi – non è stato detto (Tamaro, 1994, 15).

Attraverso il suo diario-lettera, Olga ripercorre le varie tappe della sua relazione con la nipote, dai momenti di affetto e intimità, fino al graduale distacco ed allontanamento. Scrive a Marta, ma anche a se stessa e, poco a poco, una parola dopo l'altra, la scrittura la aiuta a interpretare la sua relazione con le altre donne della sua famiglia, la figlia Ilaria e sua madre.

Il legame con la madre è rimasto come incompiuto e Olga ricorda con sofferenza l'incapacità di creare un dialogo con lei. Non c'è, però, nessuna condanna nelle sue parole ma piuttosto un tentativo di interpretare il suo comportamento come una conseguenza delle norme e dalle regole imposte dalla società. Ed è proprio ricordando i racconti della madre, ormai anziana, che riesce a perdonarla e in qualche modo a riconciliarsi con lei.

Soltanto da vecchia mia madre ha cominciato a raccontarmi qualcosa della sua infanzia. Sua madre era morta quando lei era ancora bambina, prima di lei aveva avuto un maschio stroncato a tre anni da una polmonite. Lei era stata concepita subito dopo e aveva avuto la sventura di nascere non solo femmina ma anche il giorno stesso in cui suo fratello era morto. Per ricordare questa triste coincidenza, fin da lattante era stata vestita con i colori del lutto. Sulla sua culla troneggiava un grande ritratto ad olio del fratello. Serviva a farle presente, ogni volta che apriva gli occhi, di essere solo un rimpiazzo, una copia sbiadita di qualcuno migliore. Capisci? Come incolparla allora della sua freddezza, delle sue scelte sbagliate, del suo essere lontana da tutto? [...] L'infelicità abitualmente segue la linea femminile. Come certe anomalie genetiche, passa di madre in figlia. Passando, invece di smorzarsi, diviene via via più intensa, più inestirpabile e profonda (Tamaro, 1994, 40).

Olga cerca di percorrere quella strada che non ha avuto il coraggio di intraprendere con la figlia Ilaria e in un certo modo è anche a lei che scrive attraverso l'immagine riflessa di Marta: "Questa lettera avrei dovuto scriverla a tua madre, invece l'ho scritta a te. Se non l'avessi scritta per niente allora sì che la mia esistenza

sarebbe stata davvero un fallimento. Fare errori è naturale, andarsene senza averli compresi vanifica il senso di una vita” (Tamaro, 1994, 142).

Alla fine, la linea matriarcale che appariva perduta, sembra potersi ricomporre attraverso un nuovo inizio. Olga si reca in soffitta e ritrova uno stampo da torta che rappresenta un lascito delle varie generazioni di donne della sua famiglia:

Questo stampo apparteneva a mia nonna cioè alla tua trisavola ed è l'unico oggetto rimasto in tutta la storia femminile della nostra famiglia. [...] Pensa quante volte nella sua esistenza è entrato e uscito dal forno, quanti forni diversi e sempre più moderni ha visto, quante mani diverse eppure simili hanno riempito l'impasto. L'ho portato giù per farlo vivere ancora, perché tu lo usi e magari, a tua volta, lo lasci in uso alle tue figlie, perché nella sua storia di oggetto umile riassume e ricordi la storia delle nostre generazioni (Tamaro, 1994, 159-160).

La genealogia tracciata dalla protagonista di *Va' dove ti porta il cuore*, sebbene possa apparire una genealogia in parte rassegnata, scandita dall'autocommiserazione e autoreferenziale, trova un riscatto nella scrittura, nelle parole affidate alla nipote. Olga riflette e dialoga con il femminile della sua famiglia e in questo modo rompe il silenzio e l'incomunicabilità sentimentale in cui le donne sono state confinate e costrette.

Anche Milena Agus presenta una nonna e una nipote che, attraverso il racconto, rielaborano e ricostruiscono il loro vissuto e riescono a ricavarne una grande forza che incide ed influenza il loro presente. In *Mal di pietre* si ribalta il vincolo nonna-nipote presente in *Va' dove ti porta il cuore*. È la nipote, attraverso un quaderno, dove la nonna appuntava le sue vicende e i suoi pensieri, a raccontarne le vicende della gioventù, il matrimonio che sembra sfumare per il carattere ribelle e anticonformista e la ricerca costante dell'amore. Alla fine il matrimonio arriva con un vedovo, che giunge a Cagliari nel '43. È un'unione senza amore, e il vero innamoramento si realizzerà solo grazie al 'mal di pietre', durante un viaggio in Continente, per una cura termale.

Il titolo allude infatti ai calcoli renali di cui soffre la nonna e contemporaneamente agli ostacoli che durante la vita deve affrontare. Presso le terme conoscerà il Reduce, sopravvissuto alla guerra e mutilato, uomo colto e gentile, con cui condividerà poesie e musica. Dopo questo viaggio non si incontreranno più, ma dalla loro relazione nascerà il padre della narratrice, destinato a diventare un grande concertista.

Come in *Va' dove ti porta il cuore*, anche in *Mal di pietre* la parola scritta svolge un ruolo fondamentale. Tutto il romanzo è scandito dall'amore della nonna per la scrittura, prima negata e proibita ma che poi le permette di spezzare le regole e superare il suo stato di isolamento. Attraverso un'efficace struttura a cornice, le parole della nonna si intrecciano con quelle della nipote in un racconto che unisce le loro vite attraverso continui riferimenti. La genealogia femminile familiare

diventa anche una genealogia letteraria dove la scrittura funziona come eredità e discendenza, non solo di sangue ma anche di parole. L'incontro con il Reduce significa anche riconciliarsi con quella scrittura che aveva causato il ritardo nel suo matrimonio e che la famiglia voleva sopprimere e che ora, invece, può ritrovare.

Lei non aveva mai avuto uno scrittoio, né aveva mai potuto sedersi a un tavolo, perché scriveva sempre di nascosto, con il quaderno in grembo che nascondeva appena sentiva arrivare qualcuno.

Sullo scrittoio c'era una cartella di pelle con dentro tanti fogli di carta intestata, una boccetta di inchiostro, una penna con il pennino e la carta assorbente. Allora nonna la prima cosa che fece, prima ancora di togliersi il cappotto, fu di tirare fuori dalla valigia il suo quaderno e di metterlo in pompa magna sullo scrittoio, dentro la cartella di pelle, poi chiuse la porta bene a chiave per la paura che qualcuno entrasse all'improvviso e vedesse cosa c'era scritto nel quaderno (Agus, 2006, 28).

Il rapporto con la nonna è rivendicato con orgoglio dall'autrice che vuole raccogliermi il testimone, ed è proprio la sua storia a guidarla e darle la forza di scrivere.

Io sono nata che mia nonna aveva più di settant'anni. Mi ricordo che da piccola la trovavo bellissima e stavo sempre incantata a vedere quando si pettinava e si faceva *sa crocchia* all'antica, con le trecce di capelli che non sono mai diventati bianchi, né radi, e che partivano dalla discriminatura in mezzo per poi essere raccolti in due chignon. Ero orgogliosa quando veniva a prendermi a scuola con quel sorriso giovane tra le mamme e i padri degli altri, perché i miei essendo musicisti, erano sempre in giro per il mondo. Mia nonna è stata tutta per me, almeno quanto mio padre tutto per la musica e mia madre tutta per mio padre (Agus, 2006, 23).

Accabadora (2009) di Michela Murgia, racconta la storia di Maria Listru, una "fillus de anima", che è come vengono chiamati i bambini generati due volte, dalla povertà di una donna e dalla sterilità di un'altra, come chiarisce la stessa autrice:

[...] sono sempre stata affascinata dalle relazioni familiari che non hanno il sangue come discriminante. Il tema della maternità elettiva mi appartiene profondamente, perché a mia volta sono fill'e anima; ma per non cadere nella trappola del parallelismo autobiografico, ho scelto volutamente di narrare il rapporto dal punto di vista della madre adottiva, una figura per la quale accompagnare i destini a compimento è solo una delle possibili sfumature della sua maternità, non necessariamente la più oscura (Murgia, 2009).

La protagonista viene presa con sé dall'accabadora Bonaria Urrai. Un'eutanasista *ante litteram*, che nella cultura sarda è 'l'ultima madre' che aiuta il destino a compiersi. Il legame tra Tzia Bonaria e Maria ha inizio quando l'accabadora vede la piccola rubare delle ciliegie in un negozio e, rendendosi conto che nessuno si occupa di lei, decide di adottarla. Maria, grazie a questo incontro capirà come nella vita, oltre alla madre naturale, se ne possano incontrare altre lungo il proprio cammino.

Maria, tu di chi sei figlia? [...].

– Di Anna Teresa e Sisinnio Listru [...].

– Giusto. E però dove vivi? [...].

– Vivo qui con voi, Tzia.

– Quindi vivi staccata da tua madre, ma sei sempre sua figlia. È così? Non vivete insieme, ma siete madre e figlia [...].

– Siamo mamma e figlia, sì... ma non proprio una famiglia. Se eravamo una famiglia, non si metteva d'accordo con voi... cioè, io credo che voi siete la mia famiglia. Perché noi siamo più vicine (Murgia, 2009, 24-25).

A fianco della piccola Maria, Bonaria mostra nuovi sentimenti e sensazioni, riuscendo a recuperare una dimensione della propria intimità-affettività, che in seguito alla scomparsa del marito aveva totalmente cancellato, nascondendosi e rifugiandosi in un lutto perenne.

Con un gesto istintivo prese la testa della ragazzina e se la strinse al petto come per scaldarla. Sciocca che sei, Mariedda Listru! Tu sei diventata mia figlia nel momento stesso in cui ti ho visto, e non sapevi nemmeno chi ero [...] Non l'aveva mai chiamata così, e non lo fece mai più in quel modo. Ma a Maria quel piacere denso, così simile ad un dolore in bocca, rimase impresso per molto tempo (Murgia, 2009, 26).

Quando Maria si rende conto di cosa fa in realtà la madre adottiva mentre si assenta di notte, non riesce ad accettarlo, nonostante Tzia Bonaria cerchi di farle capire come 'nessuno si fa da solo e nessuno da solo si disfa', e di come vita e morte si rincorrono avvolte nell'ineluttabilità del destino.

– Se le cose devono accadere, al momento giusto accadono da sole.

– Sei nata tu forse da sola, Maria? Sei uscita con le tue forze dal ventre di tua madre? [...] Ti sei tagliata da sola il cordone? Non ti hanno forse lavata e allattata? Non sei nata e cresciuta due volte per grazia di altri, o sei così brava che hai fatto tutto da sola? [...] Altri hanno deciso per te, e altri decideranno quando servirà di farlo. Non c'è nessun vivo che arrivi al suo giorno senza aver avuto padri e madri ad ogni angolo di strada, Maria, e tu dovresti saperlo più di tutti (Murgia, 2009, 117).

Le parole di Tzia Bonaria sembrano richiamarsi ed evocare il simbolo dell'Uroboro, rappresentato come un serpente che si morde la coda creando un cerchio senza fine. Strettamente collegato alla Grande Madre, ne evidenzia la continuità ma anche la dualità. D'altronde la Grande Madre è costituita da elementi opposti: la madre buona che offre protezione, nutrimento e calore e la madre terribile che si mostra distruttrice. Le parole di Bonaria diventano una confessione e al tempo stesso una profezia che accompagnerà Maria segnandone il destino.

– Non mi si è aperto il ventre, prosegui, e Dio sa se l'avrei voluto, ma ho imparato da sola che ai figli bisogna dare lo schiaffo e la carezza, e il seno, e il vino della festa. Anche io avevo la mia parte da fare, e l'ho fatta.

- E quale parte era?
- L'ultima. Io sono stata l'ultima madre che alcuni hanno visto [...].
- Per me siete stata la prima, e se mi chiedeste di morire, io non sarei capace di uccidervi solo perché è quello che volete [...].
- Non dire mai: di quest'acqua no ne bevo. Potresti trovarti nella tinozza senza sapere come ci sei entrata [...].
- Quando verrà il momento, Maria, scoprirai cose di te che non conosci ancora (Murgia, 2009, 117-118).

La protagonista lascerà la Sardegna, per rifugiarsi a Torino, dove lavorando come baby sitter, cercherà di dimenticare Bonaria e il mondo che rappresenta, interrompendo il vincolo matriarcale. Tornata a casa per prendersi cura della mamma adottiva malata, capirà il significato delle sue parole e rifletterà sulla necessità di accogliere la vita ma anche la morte. Accompagnerà Tzia Bonaria nel suo ultimo viaggio comprendendone la missione e raccogliendone, forse, il testimone.

Entrando in camera trovò il cuscino in attesa sulla poltrona accanto al letto e lo prese, poi si avvicinò con la certezza che stavolta nessun senso di colpa l'avrebbe fermata. Forse fu il gesto di tenerezza che aveva visto compiere ad Andria a spingerla a chinare il capo verso il volto di Bonaria prima di agire, sfiorandole la guancia con le labbra con una levità che non sentiva di aver mai avuto da quando era tornata a casa. Ci sono cose che si fanno e basta e le prove sono solo conferma, fu con l'ombra netta di una intuizione che Maria Listru seppe con certezza che sua madre Bonaria Urrai era morta (Murgia, 2009, 162).

In tutti e tre i romanzi si assiste ad un intreccio di vite e parole, nel quale si disordina la linea temporale passato/presente, ma anche la relazione di ascendenza/discendenza, per creare una sororità che fonde tempo, spazio e narrazioni diverse. Nell'ampiezza della scrittura autobiografica, le autrici e/o protagoniste restituiscono al femminile la funzione simbolica di generare non solo la vita ma anche la creatività attraverso la scrittura. In questo senso, il recupero della lingua della madre, del suo racconto e della sua dimensione simbolica permette di abbattere le barriere della solitudine patriarcale e di rigenerare una genealogia matrilineare.

BIBLIOGRAFIA

- Agus, M. (2006). *Mal di pietre*. Milano: Edizioni Nottetempo.
- Chemotti, S. (2009). *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*. Padova: Il Poligrafo.
- Cixous, H. (1997). Il riso della medusa. In AA.VV., *Critiche femministe e teorie letterarie* (pp. 221-246). Bologna: Clueb.
- Diotima. (2007). *L'ombra della madre*. Napoli: Liguori.
- Fanning, U. (2013). Maternal Prescriptions and Descriptions in Post-Unification Italy. In K. Mitchell, H. Sanson (Eds.), *Women and Gender in Post-Unification Italy: Between Private and Public Spheres* (pp. 13-37). Oxford: Peter Lang.
- Freixas, A. (Ed.). (1996). *Madres y hijas*. Barcelona: Anagrama.
- Giorgio, A. (Ed.). (2002). *Writing mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. New York: Berghahn Books.
- Irigaray, L. (1989). *Sessi e genealogie*, trad. it di L. Muraro. Milano: La Tartaruga.
- Muraro, L. (1991). *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti.
- Murgia, M. (2009). *Accabadora*. Torino: Einaudi.
- Rodriguez Magda, R. (1999). *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona: Anthropos.
- Scacchi, A. (Ed.). (2005). *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*. Roma: Sossella.
- Tamaro, S. (1994). *Va' dove ti porta il cuore*. Milano: Baldini e Castoldi.

Sulla voce ne *La nota segreta* di Marta Morazzoni

On the voice in *La nota segreta* by Marta Morazzoni

Barbara Kornacka

Università Adam Mickiewicz di Poznań

kornacka@amu.edu.pl

Abstract

The aim of the article is to analyze the meanings of the voice in the novel mentioned in the title in relation to Adriana Cavarero's thought. Following the presentation of the work, the article examines two different manifestations of the voice in the text: the singing voice and the discursive voice. The former confirms the patriarchal association of women with the body but sometimes it also appears as a space of freedom from oppression. The latter, which is denied to the protagonist, symbolizes women's exclusion from *logos*.

Keywords: Marta Morazzoni, voice, women, Italian literature *malmonacata*

1. MARTA MORAZZONI

Che la prosa di Marta Morazzoni incanti, lo sanno tutti i lettori della raffinata scrittura di questa scrittrice. Al contempo traduttrice e critico teatrale, Morazzoni (classe '50) dal 1986¹, anno di pubblicazione della sua raccolta d'esordio *La ragazza col turbante*, ci ammalia con le qualità delle sue opere: emozioni sottilmente allestite, elegante linguaggio, maestrali immagini nelle quali porta il lettore. L'autrice con grande sapienza ci conduce spesso nei tempi remoti e nei luoghi che pur essendo conosciuti, paiono estranei. Ogni volta sembra che si tratti dell'"invenzione della verità"²: ossimoro che definisce meglio la sua prosa.

¹ Per le informazioni bio-bibliografiche vedi Kornacka, 2017.

² Titolo dell'opera di M. Morazzoni, 1888, *Invenzione della verità*, Milano: Longanesi.

La nota segreta, libro uscito nel 2010, cui si vogliono dedicare le presenti riflessioni, è un romanzo che non si sottrae a questa riassuntiva caratteristica della sua narrativa. Morazzoni riepuma dai meandri della Storia, per poi ricostruire e animare la storia di Paola Teresa Pietra, principessa milanese nel Settecento, realmente esistita³, costretta dal padre a diventare monaca, motivo piuttosto ricorrente nella letteratura italiana, cosa cui torneremo a tempo debito. La vicenda di Paola è narrata attraverso il prisma di un particolare pertinente per la storia della donna e cruciale per più motivi per questa analisi, ovvero il suo straordinario talento vocale.

Quello che ci interessa anzi in questa sede è l'attenzione che l'autrice presta alla vocalità della protagonista e alla voce in generale nonché il motivo per cui lo fa. All'avviso di chi scrive il tema della voce nel romanzo non è né casuale né circostanziale bensì Morazzoni lo espone nella storia di Paola per i vari significati filosofici e metaforici che comporta e, di conseguenza, per il messaggio che veicola nel testo. Anche il titolo del romanzo, tra l'altro, allude al suono e al canto. Lo scopo quindi delle presenti riflessioni è di analizzare la vocalità di una donna che si manifesta nel romanzo in primo luogo nel canto e in secondo nella voce discorsiva. Si cercherà di esporre i diversi contenuti di entrambi gli aspetti della voce: il senso filosofico e la potenzialità della voce canora nonché il "mutismo" della voce discorsiva.

Prima però di passare all'analisi incentrata sul tema della voce si devono fare alcune considerazioni sull'opera stessa.

2. STRUTTURA, TRAMA, PROTAGONISTA

I cinque capitoli in cui si articola la struttura del romanzo corrispondono a cinque luoghi – *Milano, La Serenissima, Mediterraneo, Le Cinque Querce, Roma* – in cui si svolge la storia di Paola. Inoltre, coincidono approssimativamente con cinque fasi temporali identificabili come: cinque anni di adolescenza monacale; due settimane di aprile passate con John Breval a Venezia dopo la fuga dal convento; tre settimane di viaggio solitario a bordo di una nave mercantile da Venezia a Marsiglia; circa dieci mesi del soggiorno nella casa di Breval in Inghilterra fino all'aprile dell'anno successivo; alcune settimane che precedono e seguono il viaggio a Roma inclusa l'attesa del processo. In questi periodi e nei luoghi indicati si possono poi individuare cinque "stadi di mutazione interiore e esteriore" (234) della protagonista. Si potrebbe definirli come ribellione adolescenziale e chiusura forzata (*Milano*), scoperta dell'amore carnale e della femminilità del proprio corpo (*La Serenissima*), scoperta del mondo e della libertà nel senso lato del termine (*Mediterraneo*),

³ Nella *Nota dell'autrice* Morazzoni indica le fonti di cui si ispirava, tra cui uno studio storico su Paola Teresa Pietra. Cf. Vismara, 1991.

spaesamento e difficile ambientazione in Inghilterra come donna del mondo (*Le Sette Querce*), maternità, maturità e lotta per la propria libertà (*Roma*).

Da queste poche considerazioni sull'organizzazione interna del romanzo si desume in parte la trama che si potrebbe riassumere in maniera seguente. Paola Teresa Pietra, figlia di un principe milanese a tredici anni è costretta dal padre alla clausura monacale. Unica gioia, svago e soddisfazione è il canto, per il quale la ragazza si scopre meravigliosamente portata. Un giorno, durante una messa funebre Paola soffre di un mancamento. Svenuta, viene portata in sagrestia da un diplomatico inglese in missione a Milano in quel tempo e visitatore casuale della chiesa. John Breval è un uomo maturo, marito e padre di due figli, il quale però rimane particolarmente suggestionato dal viso della ragazza che vede in quel momento e, scoperte in seguito le sue capacità canore, si appassiona a lei. Anche nella memoria dell'oramai diciottenne monaca vive un vago ricordo olfattivo dell'uomo il quale rafforza la convinzione maturata nella donna di non voler più continuare la vita in clausura. John l'aiuta a fuggire e la porta a Venezia dove i due diventano amanti. Da lì però le loro strade si separano: John torna a Milano per completare i suoi incarichi diplomatici e la ragazza si imbarca su una nave mercantile che la deve portare – secondo la promessa del capitano data a Breval – a Marsiglia decorsi 15 giorni, dove l'aspetterà John. Insieme a lui, tuttavia, l'aspettano gli uomini dell'arciduca milanese e gli emissari di Santa Chiesa Romana, tutti con l'intenzione di riportarla al convento. Nel viaggio per mare Paula scopre di non avere alcuna nozione geografica e rimane impressionata dall'immensità dello spazio aperto e dalla vastità del mondo nonché dalla strana libertà che le dà il travestimento da marinaio. La nave, tre giorni prima dell'approdo è attaccata e saccheggiata dai pirati per cui arriva a Marsiglia una settimana dopo il termine previsto. L'aspetta oramai solo l'amante non scoraggiato dalle voci secondo le quali la nave avrebbe fatto naufragio. John porta Paula alla sua casa familiare in Inghilterra, dove vivono le sue sorelle minori. Per entrambi la situazione è difficile: lui chiede il divorzio a sua moglie e rinuncia al prestigioso lavoro di diplomatico, lei ha molte difficoltà ad ambientarsi nella nuova realtà e a comunicare con le sorelle di John. Dopo breve tempo scopre di essere incinta. Poco prima della nascita di Francesco, arriva la lettera dalla Penitenziera Romana. Paola decide di affrontare la Chiesa per chiedere di essere ufficialmente liberata dai voti che non ha scelto per sua volontà.

Di figure di monache forzate la letteratura italiana possiede un repertorio piuttosto ricco, a cominciare dall'esempio più canonico, per non dire iconico⁴, della mo-

⁴ La famosa Gertrude ossia Marianna de Leyva è oramai oggetto non solo di studi letterari e semiotici (Calabrese, 1989), ma anche di opere d'arte dall'ottocento in poi, di cui racconta la mostra tenuta a Monza nel Serrone della Villa Reale della Regia (cf. *Una mostra che racconta la vera storia della celebre monaca di Monza*, <http://www.arte.rai.it/articoli/una-mostra-racconta-la-vera-storia-della-celebre-monaca-di-monza/35466/default.aspx>), nonché di parodie e travestimenti nella cultura di massa contemporanea a cominciare da Guido da Verona (da Verona, 1930).

naca di Monza manzoniana, alla cui fama letteraria Morazzoni allude ironicamente nel momento di presentare la sua protagonista:

In quanti, a questo punto, staranno pensando che mi aleggia attorno un tale illustre precedente, che farei meglio a demordere per evitare un confronto a me fatale! Ma ho il vantaggio di sentirmi tanto al disotto del termine di paragone, da non avere remore a espormi. Come dire? perso per perso, tant'è giocare la partita fino in fondo (11).

Nella letteratura italiana, soprattutto quella ottocentesca, il tema della monacazione forzata ritorna più volte. Gli esempi più conosciuti sono *Ildegonda* di Tommaso Grossi (1820), *Il Monastero di Sambucina* di Vincenzo Padula (1842), *Estella* di Arnaldo Fucinato (1853), *La suora* di Luigi Carrer (1854), *Storia di una capinera* di Giovanni Verga (1869)⁵, *Giambattista Pergolesi* di Francesco Mastriani (1874). Volendo ora indicare qualche genealogia letteraria del romanzo di Morazzoni, pare invece più fondato accostare la figura di Paola alle voci di Arcangela Tarabotti (cfr. Contu, 2016, 120-142) e di Enrichetta Caracciolo (cfr. Miszalska, 2017, 320), anche loro figure documentate e realmente esistite, rispettivamente nel Seicento e nell'Ottocento, perché entrambe cercarono di ribellarsi e di lottare contro il sistema patriarcale ricorrendo alla scrittura. Similmente Paola, per opporsi alla Chiesa Cattolica, una delle istituzioni più potenti della società patriarcale, e quindi per difendere il diritto alla propria vita, usa infine la scrittura⁶.

3. VOCE

Nel romanzo analizzato, sotto la superficie della coinvolgente narrazione delle vicende, talvolta rocambolesche, talvolta romantiche, della giovane principessa-monaca Paola Teresa Pietra, pare avere il suo corso sottocutaneo, un altro racconto. Ad afferrare le sue tracce e a seguirlo ci invita la parola che forse ritorna più frequentemente nel testo – la voce – sin dalla prima pagina, dove le monache sono definite come “compagne di vocazione: chiamate dalla voce di Dio”. Questo gioco di termini – vocazione, voce di Dio – annuncia l'intrecciarsi della vicenda narrata della monaca forzata (livello della trama) con la tematizzazione della voce nel romanzo (livello del pensiero filosofico), cominciando proprio dal riferimento “alla sfera acustica della presenza del divino” (Cavarero, 2010, 27). Quest'ultima, infatti, come dice Cavarero, sta all'origine di molte culture (Cavarero, 2010, 27).

⁵ A proposito del confronto tra i personaggi di Verga e di Matilde Serao *Suor Giovanna della Croce* (1899) vedi Miszalska, 2017, 318-334.

⁶ È naturale qui pensare alla scrittura come strumento di riscatto e di lotta delle donne nel corso della storia, tema metaforizzato ad esempio da Dacia Maraini nella sua famosa opera *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, argomento cui si tornerà più tardi.

La voce, sia come una metafora versatile sia nel suo senso letterale, ovvero la più svariata produzione vocale acustica, fa parte della letteratura e come tale è studiata⁷. Nel pensiero femminista la voce diventa metafora di un vasto repertorio di aspirazioni delle donne: diritti politici, rappresentanza nella cultura, indipendenza sessuale, libertà di espressione e in quest'ultimo contesto la voce metaforizza il potere del testo, della scrittura (Dunn, Jones, 1996, 1). Il termine "voce" ha inoltre la sua ampia storia nella riflessione filosofica – coinvolgendo la metafisica, l'ontologia e la fenomenologia – da Socrate a Barthes e Derrida (cfr. Michalik, 2010; Cavarero, 2010). Come scrive Joanna Michalik sin dalle origini dell'interesse che la filosofia ebbe per la voce, essa s'iscriveva nella costellazione di nozioni metafisiche: nella triade dell'essere, del pensiero e dell'espressione (11).

Per le analisi che seguono si farà soprattutto ricorso alle riflessioni e alle ricerche della filosofa italiana Adriana Cavarero nonché alla sua teoria della devocalizzazione del *logos*. Come osserva la studiosa, la voce nella cultura classica greca veniva accomunata nell'orizzonte acustico a tutti gli altri suoni, anche quelli animaleschi, e inglobata nel termine *phonè*, tendendo l'acustico in questo modo a costruire una sfera autonoma da quella della parola (Cavarero, 2010, 27). Infatti, come spiega in seguito la filosofa, anche se Aristotele definisce il *logos* come *phonè semantikè* (Aristotele)⁸, voce significante, è il secondo termine a prevalere nel *logos* mentre il primo serve solo da supporto acustico, non essendo neanche necessario. Questa predominanza del *semantikè* sul *phonè* si fa chiara se si considera come "elemento fondante del *logos* il nesso della parola con il regime dei significati" (Cavarero, 2010, 45) o se si riporta il *logos* al mondo delle idee, più ancorate nella sfera del visivo che nella sfera dell'acustico (Cavarero, 2010, 51-52). Così si giunge alla devocalizzazione del *logos*, strategia in cui la voce (parte acustica) diventa superflua e contaminante la parola, essendo un filtro che ostacola l'accesso alla verità. Invece il *logos*, pienamente identificato con la parte semantica della parola, rimane un mondo di significati insonori e visibili che vuole coincidere il più possibile con il pensiero (Cavarero, 2010, 53-54)⁹.

All'avviso di chi scrive il romanzo di Morazzoni nello strato di riflessione filosofica parla appunto del processo di devocalizzazione del *logos*, dell'avvenuta scissione tra la voce (*phonè*) e il pensiero, il senso e la ragione (*semantikon* che equivale quindi al *logos*) ovvero della privazione discriminante della voce della sua parte

⁷ Nella letteratura italiana opere che tematizzano la voce e che al tempo stesso costituiscono un contributo alla riflessione filosofica sulla voce sono il racconto di Calvino *Il re in ascolto*, e *Voci* di Dacia Maraini (cf. Kornacka, 2006). Circa lo studio della voce nella letteratura cf. Dunn, Jones, 1996.

⁸ Citato da Cavarero, 2010, 43.

⁹ Cavarero nell'ultimo capitolo della sua opera critica apertamente il sistema fonologocentrico proposto da Derrida spiegando che tutta la sua ricerca sulla devocalizzazione del *logos* parte dalle posizioni anti-derridiane (233-263).

attiva nella produzione del senso e della verità, attribuendo a entrambe le parti un'identificazione di genere: femminile per la vocalità, maschile per il pensiero. Cercherò di dimostrarlo analizzando due aspetti della voce presenti nel libro ovvero il canto e la voce discorsiva.

3.1. Canto

Analizzando il canto che – sia per Paola stessa sia nell'economia del romanzo – svolge un ruolo di primo piano, si arriva a uno stereotipo di lunghissima data, diventato nell'ordine simbolico patriarcale pressoché un apriori, quello che collega il femminile al corporeo e il maschile al razionale, ovvero il femminile al vocale e il maschile al semantico. Per dirla brevemente con Cavarero: “La donna canta, l'uomo pensa” (Cavarero, 2010, 12). Infatti, il canto nel romanzo di Morazzoni, soprattutto quello della protagonista, crea alcune associazioni che portano alle antiche Sirene, non quelle di Omero, narratrici onniscenti (Cavarero, 2010, 119-120), ma quelle che sono diventate nel secolare sistema androcentrico: donne-mostri, donne-uccelli, donne-pesci – queste ultime bellissime e sensuali – che con il loro canto armonioso, voce bellissima e sensuale ammagliano e seducono gli uomini, portandogli la morte. Le Sirene cantano ma non hanno la capacità di raccontare, non dicono niente, la loro è una pura voce, spoglia della parte semantica, pura *phonè*. Esse illustrano e confermano la dicotomia dell'ordine simbolico patriarcale che vede “lo scindersi del *logos* in pura *phonè* femminile e in puro *semantikon* maschile” (Cavarero, 2010, 119).

Suor Paola che incanta con il canto senza essere vista, incarna molti aspetti dell'immagine della Sirena, e non solo perché, come dice Cavarero: “la donna che canta è sempre una sirena, ossia una creatura dell'ordine del godimento, estranea all'ordine domestico di figlie e spose”¹⁰ (Cavarero, 2010, 131), come lo sono anche le monache. Tra sirene e monache – sorprendentemente – vi corrono più parallelismi, a cominciare dalla sensualità dello stesso cantare, potere eccitante, quasi erotico del canto, “veicolo subdolo della seduzione” (37) come lo vedeva la badessa molto contraria alle prestazioni canore nel convento. Le temeva per la loro “ricaduta mondana” (18), provando anche dentro di sé un'eccitazione sensuale provocata dal canto: “Le era molto d'imbarazzo dare il nome giusto alla sensazione che avvertiva e al solletico che faceva anche a lei, un prurito sensuale, ma qui la madre badessa si fermava sulla soglia della parola temuta” (38). A subire l'effetto più esplicito, inevitabile e in qualche modo anche distruttivo del canto seducente di Paola è un uomo, John Breval, attratto sempre di più dalla voce della giovane monaca e inte-

¹⁰ Infatti anche questo dettaglio coincide con la storia di Paola. Nel romanzo la protagonista canta l'ultima volta e oramai a bassa voce, quando si rende conto di essere incinta. Dalla dannata ammalatrice, donna dell'ordine di godimento, diventa donna dell'ordine domestico.

ressato sempre di più alla sua persona. Mentre la sente cantare lo *Stabat Mater*¹¹ di Pergolesi da dietro la grata diventa particolarmente “agitato e inquieto” (39), il “non poter vedere nulla accendeva la fantasia di una sequenza di immagini che lo agitavano e lo appaga a un tempo” (39) e quando “lo *Stabat Mater* finì [che] sir John era perso in una fantasia erotica conturbante” (40). L’effetto seducente del canto ha qualcosa di magico, perché continua una volta finita l’esecuzione. John “si svegliava di notte con in mente la voce profonda del contralto nello *Stabat Mater* e ne accarezzava il timbro come avrebbe fatto della pelle di lei [...]. La mente lo portava più del dovuto verso il convento, più del voluto anche, perché finì per farne spesso argomento di conversazione con i convitati alle tante cene cui si trovava a partecipare” (43-44). Paola non è veramente una Sirena quindi il suo canto non produce effetti veramente letali, tuttavia la passione e l’innamoramento che ne sono frutto porteranno John Breval (viaggiatore in terre straniere in questo caso) a sconvolgere la propria vita: divorzio e dimissione da un incarico molto prestigioso. Sarà lui stesso a pensare: “[...] quanto peso aveva avuto nel suo innamorarsi di una sconosciuta la seduzione della voce” (220). Invece ciò che accomuna il canto di Paola a quello delle Sirene è la mancanza di parole, la pura *phonè*. Non vengono mai menzionati i contenuti dei canti, le parole cantate. Anzi, sono sia Paola sia suor Rosalba a sottolineare che non si dà alcuna “attenzione alle parole” (40). L’opera nominata più volte nel testo, eseguita più spesso è lo *Stabat Mater* di Pergolesi di cui non vengono mai riportate, commentate o interpretate le parole, scritte da Jacopone da Todi. La preghiera a Paola “piacque molto e non si curò affatto delle parole, ci pensava la musica a marcare tragedia e elegia” (37). Ebbene, nel canto è la musica ad assumere il significato delle parole, è la musica a ridare alla pura *phonè* la possibilità di significare, anche senza ricorso alla sfera razionale, senza parole. È un meccanismo simile a quello che si attua nell’opera, dove le parole non vengono spesso capite per motivo della lingua o della pronuncia, per cui “il canto prevale sul significato, la voce sulle parole, il vocalico sul semantico, e la musica sulla storia. [...] Questa è l’opera dell’opera: voci che vanificano il ruolo della parola. Un godibile trionfo del vocalico sul semantico” (Cavarero, 2010, 136).

Tuttavia Morazzoni, nonostante l’evidente prepotenza del *semantikon* nel generare il senso, cerca di fare significare anche la voce stessa, renderla non più solo un supporto o un ostacolo, ma di incaricarla di un significato autonomo. La scrittrice lungo tutto il romanzo descrive le qualità della voce della protagonista: traduce in registro grafico il registro sonoro. Quella della giovane Paola è quindi “una voce strana e scura” (15), “piena e profonda” (96), “un contralto di rara potenza. Una qualità virile appena ammorbidita da una inflessione più dolce” (16), è “come il suo stesso nome: solida e definitiva” (15). Cadendo nella trappola degli stereotipi di

¹¹ Secondo Kristeva lo *Stabat Mater* nasconde una particolare tensione sensuale (Kristeva, 1983, 311-327).

genere vi si potrebbero vedere sfumature maschili (potenza, solidità, oscurità), un'eco di un carattere determinato, valoroso e coraggioso, da maschio. Infatti, tale si sarebbe rivelato poi il carattere della protagonista – ricorrendo sempre alle classificazioni stereotipate – ma libero tuttavia da questo prisma si è piuttosto propensi a capire il senso nascosto nelle qualità della voce di Paola come manifestazione della sua unicità¹² oppure come sintomo della sua soggettività che si situa tra due estremità di concepire la natura umana, definita oltretutto in quanto razionalità o in quanto affettività (Michalik, 2010, 118).

Nel romanzo analizzato, poi, si osserva un ancora altro aspetto del canto, sempre in sintonia con le considerazioni sul godimento e sulla seduzione che deriva da questa attività, sulla passione e sul corpo che lo producono, ma che tuttavia porta a conclusioni diverse. Suor Paola, “sepolta viva” (13) nel convento, non ha la vocazione, ovvero la voce della chiamata di Dio, non l’ha mai sentita. Dall’inizio della sua clausura sembra invece essere molto attratta dalla voce delle suore coriste. Percepiva il loro canto come l’unico filo che collegava il convento con il mondo di fuori: “Cominciò a meditare sulla forza d’attrazione del canto fino a essere punta dall’invidia per le voci che catturavano tanta attenzione: di là della grata c’era il mondo attaccato per un filo alle sepolte vive di cui lei era parte” (12-13). Appena scoperto il suo singolare talento vocale, potrà anche lei godere quel piacere corporeo: “era il suo corpo che produceva la melodia e la alzava, la smorzava, vibrava di una passione che lei stessa non si sarebbe altrimenti mai riconosciuta” (40), piacere in cui “natura e cultura richiamavano la loro parte” (16), scoprendo la propria vocazione che “confondeva la religione con la musica” (20). Il canto la seduce e presto diventa per lei “una ragione di vita quale mai si sarebbe potuta aspettare nella casa scura di suo padre, nel mondo degli aristocratici che aveva appena fatto in tempo a conoscere, e meno che mai accanto a un potenziale marito” (19). Nella rigida clausura dell’ordine delle benedettine, più severa di ogni altra istituzione dell’ordine patriarcale, dove le monache vivono una condizione di totale assoggettamento, di privazione della loro soggettività e di negazione della loro corporeità, il canto diventa uno spazio di libertà che le seduce, in primo luogo loro stesse, diventa l’unica possibilità di espressione soggettiva e di piacere corporeo, altrimenti ammutoliti. Il canto, da questa prospettiva, lo si può considerare come una metaforica invocazione dei diritti negati, tra cui il diritto al *logos*, all’espressione del pensiero e il diritto all’unicità.

Orbene, mentre Paola canta: dispone di una voce ammaliante ma spoglia della parte semantica, o quasi, una pura *phonè*, John risulta pienamente depositario delle

¹² Riferimento alle parole di Cavarero sulla verità del vocalico: “la quale, lungi dall’essere astratta come le verità poste dalla ragione, proclama semplicemente che ogni essere umano è un essere unico ed è capace di manifestarlo con la voce, chiamando e contagiando l’altro, e godendo, per di più, di tale reciproca manifestazione” (Cavarero, 2010, 13).

facoltà che dà il *logos*. Con ciò tuttavia passiamo al secondo aspetto della riflessione sulla voce presente tra le righe del romanzo ovvero alla voce discorsiva vale a dire alla voce (*phonè*) che pur ausiliare nella produzione del senso, pur essendo un puro veicolo del *semantikon*, nella produzione orale è necessaria per comunicare la parola, il pensiero, il senso.

3.2. Voce discorsiva

John, controparte maschile della figura femminile nella struttura del romanzo, è un tipico soggetto razionale e logocentrico, un Ulisse che però non torna alla sua Penelope bensì si lascia incantare dalla voce di una Sirena. Tale sarebbe l'analogia che si muove sulla stessa scia. John ha eccellenti doti comunicative: è diplomatico, conosce diverse lingue, padroneggia alla perfezione l'arte della conversazione e della trattativa, parla con destrezza con l'arciduca di Milano, con il doge di Venezia, con la badessa del convento di Santa Radegonda. Inoltre, John comunica con sua moglie e le sue sorelle scrivendo numerose lettere ed è lui che progetta la fuga di Paola, escogita piani che richiedono astuzia. Insomma, ha le capacità che confermano la sua "mente lucida e aperta" (69) o, in altre parole, la sua appartenenza alla sfera del *logos*.

Paola invece non parla, o parla pochissimo, quasi a comprovare la convinzione vigente nell'ordine patriarcale che alle donne si addice il silenzio. In maniera sorprendente Morazzoni costruisce questo pressoché totale mutismo della protagonista. Nel romanzo ci sono poche scene in cui leggiamo le parole pronunciate dalla protagonista, ovvero la "sentiamo" parlare. La sua voce discorsiva, al contrario di quella di John, è molto modesta e limitata allo stretto necessario. Le frasi pronunciate da lei sono brevi e sintetiche, a cominciare dalla prima, sintomatica, rivolta alla sua maestra del canto: "Lo canteremo ancora?" riferita allo *Stabat Mater*, che appare solo alla quarantaduesima pagina. Sono invece piuttosto frequenti i riferimenti al silenzio e al mutismo. Nel convento, come narra Morazzoni, non avendo amiche o persone con cui parlare "Paola visse in una condizione di mutismo, sepolta dentro se stessa" (59). Con John, con cui la storia d'amore parte dall'incanto della voce e dalle sensazioni olfattive nascoste nella memoria di lei, inizialmente non hanno molto da dirsi: "non hanno parole per dirsi alcunché" (68) e invece di ricorrere alle parole per conoscersi lasciano che i corpi continuino a farlo: gesti, baci, carezze, amore sono accompagnati dal silenzio. "Rimasero l'uno addosso all'altra muti [...]" (87) scrive l'autrice oppure, in un altro momento leggiamo: "Si erano detti, lo abbiamo sentito, ben poche parole, e ora il silenzio si fece ancora più esteso nella stanza dentro cui passava la luce dell'ultimo sole" (167). Mentre con l'amante è il corpo quasi a sostituire la voce discorsiva, essa si dimostra uno strumento totalmente inefficace in Francia o in Inghilterra per la sconoscenza delle lingue. Lo esprime la

donna stessa: “*Non potrò dire niente con le tue sorelle, se non ci sarai tu. A lungo non potrò dire niente. Come una muta*, osservò uscendo dal lungo silenzio” (191). Infatti, appena arrivata a casa delle sorelle di John, ha luogo una scena costruita “dai minuti dettagli di piccoli passi, di gesti di cortesia, che sono tramite di un linguaggio senza parole nel quale si inquadra la svolta da imprimere alla storia di Paola Pietra” (198). Non capendo la lingua Paola si sente non solo muta, ma anche sorda, per cui esclusa, estraniata. Inutilmente cercherà di abbattere questa barriera con la bellezza della sua *phonè*, con “la bella voce di contralto che modulò senza affettazione” (201). La sua voce discorsiva si dimostra nella casa de “Le sette querce” non funzionante. Paola è di nuovo condannata alla condizione di mutismo tanto più dolente che questa volta le è stato tolto anche il piacere – e quindi la libertà – del canto.

La sfida più importante posta davanti alla sua voce sarà tuttavia quella di parlare alla Penitenzieria della Chiesa Romana per chiedere di essere liberata dai voti, per farsi ascoltare e per fare ascoltare le sue ragioni, un compito non di poco conto data l’oggettivazione della donna (tanto più di una monaca fuggiasca) nell’ordine patriarcale. Tuttavia neanche questa volta la “sentiamo” parlare. Il lettore fino all’ultima pagina del romanzo aspetta questo momento: Paola che finalmente fa il discorso più importante della sua vita, il discorso che vale la sua libertà: esprime i suoi pensieri, le ragioni, gli argomenti per difendere i suoi diritti. E invece la scena finale del romanzo chiudendosi con le parole: “[...] poi formalmente diede la parola a Paola e ascoltò” (273), non riporta le parole di Paola. Anche in questa circostanza le è stata tolta la voce, soluzione che rileva un’ennesima volta la condizione del mutismo della donna. Per di più, anche se la protagonista in quel momento parlasse, il suo discorso non avrebbe alcuna importanza, essendo la sentenza già pronta prima di ascoltarlo. “Nella mente del cardinal Petra la giovane nobile milanese Pietra, figlia del conte Francesco Brunerio Pietra, era già assolta da ogni peccato, sciolta dal voto e mandata libera” (268). È singolare che al giudizio del prelado non contribuisca in alcuna misura quello che ha da dire la donna ossia la sua voce discorsiva, bensì esso si basa unicamente sui documenti raccolti ovvero sulla parola scritta, tra cui la lettera di Paola alla Penitenzieria della Chiesa Romana. Se ne evince che solo ricorrendo alla scrittura la donna riesce a fare sentire le proprie ragioni, solo per mezzo della scrittura, strumento del *logos* devocalizzato, può affrontare il sistema.

S’impone con naturalezza e spontaneità un’altra analogia letteraria: quella con il personaggio di Marianna Ucria de *La lunga vita di Marianna Ucria* di Dacia Maraini. Analoghe sono non solo l’ambientazione storica di entrambi i romanzi, l’estrazione sociale delle protagoniste e la loro infanzia traumatica ma anche l’importanza della voce per ambedue le donne. Marianna perde la voce¹³ o la rifiuta

¹³ Tolta la voce, strumento del *logos*, le facoltà intellettive di Marianna sono ampliate – la comprensione del mondo circostante – dall’uso di altri sensi, in particolare dall’olfatto, a rivalutare e ribadire la partecipazione dell’intero corpo alla comprensione della realtà. Cf. Kornacka, 2007, 201-216.

in atto di ribellione dopo la violenza subita, Paola in parte acquisisce la voce – quella canora – proprio grazie alla clausura quindi grazie al trauma subito e, in parte – se si tratta della voce discorsiva – non la utilizza mai. Analoga è inoltre la metaforizzazione della voce dietro alla quale si cela il discorso sulla privazione delle donne dei diritti personali, sociali e politici. Per Paola, la voce canora, come si è detto, costituisce inoltre la possibilità trasgredire la condanna al silenzio, possibilità che invece Marianna ritrova nella biblioteca e nell’istruzione. Analogo infine è anche il ricorso alla scrittura come unica strategia per riconquistare la libertà personale e almeno una parte dei diritti soppressi.

4. CONCLUSIONI

Il romanzo analizzato nel suo strato puramente narrativo rievoca la vicenda di una malmonacata del Seicento milanese, una tra le tante nella storia della Chiesa e nella letteratura italiana, che si ribella contro la vita, impostale dagli altri, contro il sacrificio non voluto. Visto come tale, come un racconto, è un romanzo sicuramente molto istruttivo e commovente che ci parla del coraggio femminile e della potenza del desiderio di essere libere. Sarebbe tuttavia uno sguardo riduttivo sul libro preso in esame. Alla sua pienezza si giunge solo chinandosi anche sullo strato di riflessione filosofica sulla voce che la scrittrice sapientemente intreccia tra le righe del testo e tra le svolte narrative. Da essa si desume che la voce canora è sinonimo del godimento, ma non è portatrice del semantico¹⁴, e riportata all’immagine della donna che canta sta a confermare lo stereotipo vigente nella cultura patriarcale e ricostruito abilmente dall’autrice, lo stereotipo che colloca il femminile nella sfera del corporeo, cosa accentuata inoltre dai numerosi riferimenti al corpo, anche nudo, di Paola. Tuttavia nel canto si nasconde anche un potere trasgressivo essendo uno strumento di piacere e di libera espressione della propria unicità, laddove, come nella clausura conventuale, l’oppressione è totale. Invece, la riflessione sulla voce discorsiva, sul modo in cui viene costruito da Morazzoni il pressoché totale mutismo della protagonista – che tace o non può effettivamente comunicare per mezzo della voce, necessaria alla produzione del semantico – ci induce a vedervi la negazione della voce alla donna. Con questa strategia l’autrice allude alla negazione dei diritti alla donna nel corso dei secoli nella cultura patriarcale rappresentata nel romanzo dal padre, dalla chiesa ed anche, in ultimo luogo, dall’amante. Infatti, la negazione della voce discorsiva preclude alla donna l’accesso alla sfera del razionale ovvero alla sfera del *logos*. Soltanto ricorrendo alla parola scritta la donna può sperare di riuscire a aggirare i modelli stereotipati della cultura patriarcale e fare riconoscere il suo diritto come depositaria paritaria del *logos* e vincere la sua causa.

¹⁴ Da lì l’accezione dispregiativa dell’aggettivo “canoro” ovvero “vuoto, superficialmente retorico”. Cf. *Lo Zingarelli*, 2017.

BIBLIOGRAFIA

- Calabrese, O. (1989). L'iconologia della monaca di Monza. In G. Mannetti (Ed.), *Leggere i Promessi sposi: analisi semiotica*. Milano: Fabbri – Bompiani – Sonzogno.
- Cannelli, M., Lazzarini, B. (Eds.). (2017). *Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*. Bologna: Zanichelli.
- Cavarero, A. (2010). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Contu, F. (2016). Teatro e monacazione forzata in Italia tra Cinque e Seicento: tre figure emblematiche. In M. Galletti, F. Contu, *Fuori controllo. Donne e teatro tra Cinque e Seicento in Italia* (pp. 65-171). Sevilla: Benilde Ediciones.
- Dunn, L.C., Jones, N.A. (1996). Introduction. In L.C. Dunn, N.A. Jones, *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kornacka, B. (2006). La scrittura udibile – alcune osservazioni sul romanzo *Voci* di Dacia Maraini. *Écho des études romanes. Revue semestrielle de linguistique et littératures romanes*, vol. II, n. 2, 71-87.
- Kornacka, B. (2007). Un silenzio molto profumato – alcune riflessioni sul romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini. *Studia Romanica Posnaniensia*, XXXIV, 201-216.
- Kornacka, B. (2017). Marta Morazzoni. Retrieved from <https://modernlanguages.sas.ac.uk/research-centres/centre-study-contemporary-womens-writing/languages/italian/marta-morazzoni>
- Kristeva, J. (1983). *Histoires d'amour*. Paris: Denoël.
- Michalik, J. (2010). *Filozofia i glos*. Kraków: Nomos.
- Miszalska, J. (2017). La figura della monaca: due sguardi a confronto. *Storia di una capinera* di Giovanni Verga e *Suor Giovanna della Croce* di Matilde Serao. In A.S. Villarroya (Ed.), *Personajes femeninos y Canon*, 11-13 dicembre 2017 (pp. 318-334). Sevilla: Benilde Ediciones. Retrieved from <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/68170>
- Morazzoni, M. (2012). *La nota segreta*. Milano: TEA.
- da Verona, G. (1930). *I promessi sposi*. Milano: Unitas.
- Vismara, P. (1991). *Per vim et metum. Il caso di Paola Teresa Pietra*. Como: Litografia New Press.

La forza del silenzio. Dalla Filomela di Ovidio a *Lisario* di Antonella Cilento

The Power of Silence. From Ovid's Philomela to *Lisario* by Antonella Cilento

Gerardina Antelmi

Università Adam Mickiewicz di Poznań

antelmi.g@gmail.com

Abstract

The present article examines how Antonella Cilento reinvents the myth of Philomela in *Lisario o il piacere infinito delle donne*, Premio Strega finalist (2014) and winner of Boccaccio Prize (2014). After evidencing the narrative aspects of Ovid's myth – the rape; the cutting out of the tongue depriving the raped woman of her voice; the expression of the violence she experienced – the analysis focuses on how Cilento overturns the myth by interweaving Ovid's tale with the *topos* of Sleeping Beauty. Despite her silencing, *Lisario* discovers and appropriates the pleasure that can be drawn from her body. The paper concludes by considering how the protagonist finds new and non violent ways to express herself and relate to future generations of women.

Keywords: Antonella Cilento, Philomela, contemporary Italian women's writing, women's voice

“Who peynted the leon, tel me who?” (*The Wife of Bath's Tale*)¹

“Chi ha dipinto il leone?”, chiede un leone di fronte a una rappresentazione in cui un contadino uccide appunto un suo simile. Se lo avesse dipinto un leone l'immagine sarebbe diversa. Così narra Alice di Bath, pellegrina dei *Canterbury Tales* chauceriani, la quale, proseguendo con l'analogia, sostiene che, se le donne

¹ *The Wife of Bath*, v. 688, *Canterbury Tales*, *The Riverside Chaucer*, L. Benson (Ed.), Oxford University Press, Oxford 1987.

avessero scritto le storie, avrebbero raccontato degli uomini più malvagità di quanto il sesso maschile potrebbe rimediare. È proprio sulla base della ‘differenza del punto di vista’ che la presente analisi del romanzo *Lisario o il piacere infinito delle donne* di Antonella Cilento viene strutturata.

Lisario si presenta come un romanzo storico ambientato nella Napoli del XVII secolo in cui si muovono i pittori più famosi che da tutta Europa vi giungevano² e che non solo interagiscono con la vita dei personaggi romanzeschi, Lisario, Avicente Iguelmano e Jacques Colmar, ma ne influenzano persino il destino – *in primis* de Sweerts che cerca la morte di Lisario per conquistare l’amore di Jacques. La narrazione procede al ritmo del romanzo picaresco, con alcuni riferimenti intertestuali espliciti a Cervantes – che la stessa Lisario legge riconoscendosi nella situazione di una delle sue protagoniste – e altri a Dante, Boccaccio fino a Shakespeare incastonati nella narrazione in un gioco di ammiccamento a chi legge che assume anche il carattere postmoderno del citazionismo nonché dell’ironia intertestuale.

Sebbene il romanzo sia una rilettura della fiaba della bella addormentata – Lisario infatti si addormenta a piacere per rifiutare una situazione spiacevole impostale, quale ad esempio la possibilità di essere data in moglie a un vecchio “vavùso” e “zezzùso” (12) – si analizzerà *Lisario* dalla prospettiva della reinterpretazione del mito greco di Filomela, come tramandato da Ovidio. Dei numerosi fili che si intrecciano nel complesso arazzo della narrazione di *Lisario* per motivi di spazio se ne individuano qui tre che rimandano al mito di Filomela: la mutilazione che priva la donna della voce e la conseguente scrittura/tessitura segreta della propria esperienza; il matrimonio; infine il ritrovamento della voce tramite il canto dell’usignolo nel mito e di Teodora, la figlia di Lisario e Jacques, nel romanzo.

Secondo la versione delle *Metamorfosi* di Ovidio, Procne viene data in sposa dal padre Pandione a Tereo, re della Tracia, a suggellare la pace fra i due popoli. Quando Procne sente nostalgia della sorella, chiede a Tereo di andare da suo padre e scortare la sorella Filomela da lei. Durante il viaggio di ritorno Tereo rapisce Filomela e la violenta. Quando Filomela dichiara al cognato che proclamerà a tutto il mondo l’accaduto e l’infamia subita – rifiutando di suicidarsi e di assumersi la vergogna e il disonore – Tereo, dopo averle tagliato la lingua, la rinchiude in un luogo remoto nella foresta. A Procne spiega poi l’assenza di Filomela con la sua morte durante il viaggio. Nel frattempo Filomela prigioniera trova il modo di tessere una tela in cui rivela l’accaduto, e la manda alla sorella, la quale capisce immediatamente il messaggio. Liberata la sorella, Procne imbandisce un banchetto in cui serve in pasto a Tereo il loro figlio Iti. Quando scopre la verità, Tereo insegue le sorelle ma gli dèi presi da compassione trasformano i tre personaggi in uccelli.

² Michael de Sweerts (1618-1664); Ribera detto Spagnoletto (1591-1652); Pieter van Laer (1599-1641) per citarne alcuni.

IL SILENZIO E LA VOCE SEGRETA

Il tema della voce, o meglio della mancanza della voce femminile, emerge sin dall'inizio in *Lisario*; la protagonista, infatti, è già mutilata e si esprime tramite lettere alla "Madonna Suavissima". La strategia narrativa del romanzo è duplice. La voce narrante onniscente che dipana le vicende, le intenzioni e i pensieri più remoti dei personaggi che si muovono intorno alla protagonista viene accompagnata dalle lettere che Lisario scrive in prima persona. Pertanto la voce narrante talvolta si ritrae per lasciar posto alle lettere di Lisario che aprono e concludono il romanzo. Nella lettera iniziale Lisario rivela la causa della sua menomazione: malata sin dalla nascita di "straparola", la fanciulla ha un gozzo per curare il quale è stata sottoposta a un'operazione chirurgica. Rivela, inoltre, come la sua propensione innata fosse quella di cantare.

Infatti appena partorita, già *cantavo*, squillante come tromba [...] crescendo, il vizio non scompariva, anzi vorticoso cresceva perché o io cantavo o io parlavo, come speditissimo predicatore, cosa vietatissima alle Piccole Femmine – e alle Grandi – dicendo tutto quello che mi passava per la testa. Suavissima, mi informarono che la Femmina è nata per obbedire, tacere e soffrire. E, a conferma, ogni volta che io cantavo o parlavo, ricevevo schiaffi e schiaffoni. [...] io il canto lo ringoiai una, due, mille volte, ed ecco all'improvviso una grande palla in gola! E più mi dicevano di stare zitta, più mi si gonfiava delle parole che non potevo dire e delle canzoni che non potevo *cantare!* (*Lisario*, 10, corsivo aggiunto).

Alla giovane Lisario, che non ha ancora imparato che le donne sono tenute al silenzio, viene diagnosticata la 'malattia' di "straparola" che deve essere curata con l'operazione che il chirurgo sbaglierà e che priverà la giovane della voce. Pertanto la giovane protagonista imparerà a sue spese ciò che P. Klindienst Jones definisce la "natura conflittuale della scoperta del linguaggio" (2002, 261). Lisario aggiunge in quale modo rocambolesco e miracoloso abbia appreso a leggere e scrivere: dopo essere stata colpita alla testa da un poderoso tomo mentre si aggirava nella biblioteca paterna, naturalmente di nascosto, ha perso i sensi. Quando si riprende non solo può decifrare quei simboli, ma li sa anche riprodurre. Decide, quindi, di conservare segreta la sua capacità di scrittura e di mantenere agli occhi di tutti l'apparenza di "gallina" mentre aveva acquisito "l'anima di volpe" (10).

È interessante notare che l'operazione chirurgica che inciderà sul destino di Lisario abbia per oggetto la gola. Secondo una "topografia del corpo" individuata da Nicole Loraux, la gola, la parte anteriore del collo, punto forte della bellezza femminile nella tradizione della tragedia greca, è al contempo un punto altamente vulnerabile. È il punto in cui la lama del sacerdote pagano rappresentato nella tragedia greca colpisce le giovani donne prescelte come vittime sacrificali (Loraux, 1991, 50). Le eroine greche muoiono per un colpo alla gola, che si tratti di sacrificio, suicidio

o assassinio, mentre nell'epica i guerrieri muoiono per un colpo ricevuto al collo o per ferite al petto, da veri eroi (Loroux, 1991, 52, 60). La ripetizione di questo schema narrativo farebbe pensare a una spiegazione esterna al mondo della tragedia, secondo la quale il corpo della donna sarebbe considerato come definito fra due orifizi, fra due colli (Loroux, 1991, 61). Come osserva Cavarero (2010), “[c]iò che identifica il genere femminile, il suo *proprium*, è la parte del corpo sotto la cintola. La testa, tanto più come sede dell'intelligenza, non entra, di solito, fra le caratteristiche necessarie” (122).

La ferita alla gola infertale dal medico non provocherà la morte di Lisario, bensì la priverà della voce. Privata di parola, Lisario perde parte della sua umanità. Come per Filomela il taglio della lingua può essere interpretato come un secondo stupro (Marder, 1992, 158), o persino terzo se, come osserva Segal (1993), Filomela subisce già “una penetrazione aggressiva dello sguardo maschile” (260) di Tereo non appena la giovane gli appare. Può, inoltre, essere letto come perdita della qualità precipua dell'umanità in quanto viene distrutta la capacità di parlare (Segal, 1993, 267), che sin dai tempi di Aristotele è la capacità che differenzia l'essere umano dagli animali. Secondo Aristotele, infatti, l'essere umano è *zoon logon echon*, vale a dire un “vivente che ha *logos*”, un “animale parlante” (Cavarero, 2010, 44). È la parola che distingue l'essere umano dagli animali poiché la sua voce è dotata di significato, mentre la voce degli animali è solo segno, di piacere o di dolore ma priva di significato (Cavarero, 2010, 44). Secondo la prospettiva maschile Lisario, donna giovane e muta, rappresenta l'ideale dell'oggetto del desiderio dell'uomo. La donna perfetta è la donna muta, ma in grado di ascoltare e quindi di obbedire, “la donna che ha perso la voce [...] che non può parlare” (Cavarero, 2010, 119, 130). Lisario, la fanciulla che non solo parlava ma che sin dalla nascita cantava, risulta quindi doppiamente privata della sua voce peculiare, se, come sostiene Cavarero (2010), “[n]essuna donna è appunto più muta di quella che perde la voce del canto” (132).

La voce di Lisario trova corpo in un modo di espressione tutto femminile, quello epistolare (Doglio, 2000, 13-24). Il fatto che le lettere siano rivolte alla Madonna conferisce alla voce di Lisario non solo la freschezza dell'ingenuità ma anche e principalmente una nota di sincerità come la si può trovare nell'atto della confessione, confermata appunto dalla scelta dell'interlocutrice divina. Alla Madonna, la divinità femminile che tutto vede e che mantiene al contempo la sua parte terrena, corporea, Lisario confiderà i suoi pensieri più reconditi. L'invocazione epistolare alla Madonna richiama altresì quell'invocazione alle Muse risalente alla tradizione classica: nella Madonna Lisario trova conforto, ispirazione e anche quel sostegno sovraumano, divino, che salverà lei e sua figlia Teodora. Grazie a una sua apparizione in sogno, Lisario si sveglia dalla sua ultima catalessi sfuggendo a morte sicura e potrà iniziare una nuova fase della sua vita con la figlia lontane dalla famiglia di origine e dal marito.

Sin dall'esordio, pertanto, la voce dell'eroina si inserisce nel filone della re-visione del mito in cui la protagonista riesce, nonostante la mutilazione della voce, a esprimere la propria esperienza dalla prospettiva femminile. Si pensi non solo a Marianna Ucria di Dacia Maraini e a *Storie di Patio* di Fabrizia Ramondino, ma anche alla protagonista di *Quaderno proibito* di Alba de Céspedes che inizia la scoperta della propria voce con una doppia trasgressione: l'acquisto di un quaderno in un giorno proibito nonché proprio il dedicarsi alla scrittura, che deve rimanere attività da tenere nascosta, di cui vergognarsi quasi³. In modo simile Lisario scriverà le lettere segrete che nasconde in una grotta protette dal mare. Per Lisario, tuttavia, la scrittura è "l'Arte del Diavolo"⁴, mentre il *Canto* che mi è impedito, corre verso il cielo e tocca le stelle..." (55, corsivo aggiunto). Per quanto riguarda il mito di Filomela, la riscrittura risulta fondamentale al fine di riequilibrarne la ricezione poiché tale mito è ricordato soprattutto per il finale macabro, per la violenza delle donne (Joplin, 2002, 272) piuttosto che per la violenza di Tereo nei confronti di Filomela e per i tradimenti dello stesso Tereo nei confronti della consorte Procne, di Filomela, e del suocero e di conseguenza nei confronti del sistema patriarcale stesso, non avendo mantenuto la parola data a Pandione. Nella ricezione del mito del secolo XVI, ad esempio, le due sorelle erano considerate le responsabili per aver innescato la tragedia: Procne con il suo desiderio espresso di rivedere la sorella, e dopo lo stupro Filomela con la sua dichiarazione di denuncia nei confronti di Tereo – dichiarazione che viene considerata appunto causa della sua mutilazione (Trivellini, 2015, 94). Responsabilità nel caso di stupro che ancora oggi viene attribuita alla donna che subisce violenza anziché all'autore della violenza. La voce delle donne deve rimanere silente, insegnerebbe il mito interpretato dalla prospettiva maschile. D'altro canto, secondo la critica femminista la 'voce' viene intesa come acquisizione di una autorevolezza testuale, espressione dell'esperienza delle donne attraverso la scrittura; acquisizione di una 'voce' che evidenzia le qualità peculiari della esperienza culturale delle donne con una 'voce differente' (Dunn, Jones, 1994, 1). Benché mutilata, Filomela riesce a narrare comunque la sua storia; e nel mito ovidiano gli dèi mostrano benevolenza nei confronti delle donne che vengono tramutate in uccelli, in particolare in usignolo⁵. L'associazione della voce sia con il *textum*

³ In particolare di Fabrizia Ramondino si veda il racconto 'La Signora di Son Batle' in cui la narratrice che ha subito violenza si esprime attraverso la tessitura. Cfr. A. Giorgio (1993), 'Narrative as Verbal Performance: *Énonciation* and *Énoncé* in Fabrizia Ramondino's "La signora di Son Batle"', *Italian Studies*, 48, 86-106. La protagonista del romanzo di de Céspedes sente l'urgenza di comprare un quaderno, un articolo che non potrebbe essere venduto di domenica dal tabaccaio secondo una legge dell'epoca.

⁴ Lisario spiega che la scrittura è l'arte del Diavolo perché si formano i segni della scrittura "a volte anche con il ventre poggiato a terra, di nascosto e a lume di moccolo, che così mi vengono strofinamenti e pensieri..." (55).

⁵ Per quanto riguarda lo sviluppo dell'associazione dell'usignolo con la poesia nella storia letteraria europea. Cfr. J. Williams (1997), *Interpreting Nightingales. Gender, Class and Histories*, Sheffield: Sheffield Academic Press.

– della tessitura e della parola scritta – sia con il canto percorre il mito e *Lisario*. È una voce quella di Lisario genuina, fresca e senza malizia. E che spesso fa sorridere. Per esempio quando riflettendo sul matrimonio si chiede e chiede alla Madonna – scusandosi – se rispetto a San Giuseppe, vecchio e stanco, l'angelo biondo del Signore non fosse più prestante (54). Sul matrimonio Lisario ritornerà spesso a riflettere. È quindi opportuno esaminare questo aspetto in modo più dettagliato.

IL MATRIMONIO

Lisario è riuscita a evitare il matrimonio con il vecchio bavoso, cui si è accennato sopra, addormentandosi per mesi. Per inciso l'età del matrimonio coincide con il sopraggiungere delle mestruazioni e quindi con la capacità riproduttiva della donna. Lisario si sveglia ad opera di Avicente Iguelmano, un medico spagnolo con pessima reputazione professionale in fuga dal suo paese e dall'Aja. Avicente è diventato medico seguendo la volontà paterna benché il suo carattere non fosse adatto a tale professione, come dimostrerebbero i suoi svenimenti giovanili durante le lezioni di anatomia. Giunto a Napoli, come prima prova gli viene affidato il compito in cui tutti gli altri medici hanno fallito: svegliare Lisario. Vi riesce quando, dopo giorni di osservazione, decide di spogiarla e di esplorarle i genitali. Dopo qualche tempo, al risveglio di Lisario, il padre offre la figlia in moglie al medico. Quando apprende che la giovane è muta, ignaro dell'abilità di scrittura di Lisario, Iguelmano pensa che sia il "delitto perfetto" in quanto la donna non potrà mai rivelare il modo in cui lui l'ha 'guarita', violandola. Ben presto Lisario si allontana dal marito quando questi la violenta durante la vita matrimoniale, si distacca ulteriormente dal matrimonio e riflette nelle sue lettere alla Madonna sui suoi doveri e su cosa sia il matrimonio: "Lo so ora Tu mi condannerai e così il Mondo, ma che ci posso fare? Ho forse giurato al prete di sopportare Schifo, Disgrazia e Fastidio? Non mi sembrava che la formula recitasse vessazioni!" (160). Nel frattempo avviene l'incontro fra Lisario e Jacques, uno scenografo ebreo francese, con cui avrà la figlia Teodora. Dopo una breve fuga e convivenza con Jacques, Lisario viene riportata con la figlia in casa dei genitori per vivere di nuovo con il marito. Apparentemente l'ordine viene ristabilito, come desiderava Iguelmano, per salvaguardare il suo onore maschile, ma per poco perché Lisario si addormenta di nuovo.

Il matrimonio rappresenta l'istituzione fondamentale su cui si basa il sistema patriarcale, in cui Lisario viene data dal padre ad Avicente con lo scopo di diventare moglie e procreatrice di stirpe, qualunque sia la volontà di Lisario in proposito. Come osserva Irigaray (1985), la donna non può essere in controllo della sua relazione con la maternità, in quanto non c'è differenza fra essere donna ed essere madre (143). Per il medico, il matrimonio rappresenta l'inizio di una brillante carriera coronata da potere, autorità, reputazione professionale e denaro. Tuttavia in *Lisario*

il matrimonio viene posto in contrasto al rapporto consapevole, libero e paritario fra donna e uomo, esemplificato dal rapporto di Lisario con Jacques, che non è matrimonio bensì convivenza. Come nel mito il matrimonio ha la funzione di suggellare la pace fra due popoli tramite la cessione di una figlia come moglie di Tereo, così per Lisario il matrimonio è il risultato di un patto fra uomini. In questo ordine sociale, le donne sono ‘merci’, e in quanto tali non possono avere il diritto di parlare durante lo scambio fra uomini (Irigaray, 1985, 84). Secondo quanto affermava Lévi-Strauss a proposito dell’istituzione del matrimonio, “la riduzione dell’altro sesso a merce di scambio, per quanto ingiusto, avrebbe reso possibile il passaggio dalla bestia all’uomo, cioè l’evoluzione dalla stato selvaggio alla civiltà” (De Carneri, 2015, 69). Tramite lo scambio delle donne fra gruppi di uomini si eviterebbe l’incesto (Irigaray, 1985, 170)⁶. Inoltre, gli uomini si scambierebbero le donne nello stesso modo in cui si scambiano parole: una donna avrebbe significato come la figlia di un padre, la sorella di un fratello, la moglie di un marito (De Carneri, 2015, 70). Interessante, quindi, osservare il collegamento fra matrimonio, linguaggio e mutilazione femminile che conduce la donna al silenzio.

Lo scambio delle donne avviene in stretta relazione al controllo del corpo femminile da parte degli uomini, sia prima del matrimonio da parte del padre, sia durante il matrimonio da parte del marito. Vale la pena ricordare qui il parallelismo posto fra corpo sociale e corpo fisico inteso come una immagine della società. Interesse e difesa delle entrate e uscite della città, difesa dalle invasioni sono riflessi nella difesa dei confini del corpo fisico, in particolare quello femminile, con una gerarchia che include il capo e i piedi, gli organi sessuali e gli orifizi (Douglas, 1996, 74). Parallelamente e in contrasto a tale gerarchia, il disordine sociale viene espresso con immagini di impurità e pericolo (Douglas, 1996, 86). Risulta particolarmente significativo come nel romanzo proprio quando esplose la rivolta popolare guidata da Masaniello, un evento che manda “per aria tante convenzioni” (194), Lisario per la prima volta nella sua vita non dorme nella casa paterna. La giovane si è salvata dal ‘disordine’ della rivolta rifugiandosi nella bottega di un tipografo dove ha trovato un foglio della Bibbia su cui scrive alla Madonna. Vedendo il risultato della rivolta popolare – lussuose carrozze trainate da buoi, donne lerce con perle al collo – conclude che “il mondo è alla rovescia” (201). Si rende, tuttavia, conto di non essere “mai stata nel mondo e che non sapev[a] cosa fosse, sola come non er[a] mai stata” (203). In questo momento di capovolgimento dell’ordine sociale convenzionale, Lisario e Jacques si ritrovano e decidono di convivere. È proprio in questo momento di mancanza di controllo dei confini del corpo sociale e fisico – non solo della protagonista – che Lisario e Jacques iniziano la loro convivenza scelta e cele-

⁶ Entrambe le studiose fanno riferimento alle opere di Claude Lévi-Strauss, Irigaray a *The Elementary Structures of Kinship*, trans. J. Harle Bell, J. Richard von Sturmer, R. Needham (Boston 1969), p. 36; Carneri a *Linguaggio e parentela*, in Id. *Antropologia culturale*, Il Saggiatore, Milano 2002.

brata in opposizione all'istituzione del matrimonio: si dichiarano 'sposati' in modo indipendente e in assenza di rappresentanti dello stato e della religione a testimoni. In contrasto all'istituto del matrimonio, come si è accennato, Lisario vive nel rapporto con Jacques, un rapporto consapevole e paritario fra due individui. Lisario e Jacques convivono, fuori dal sistema del riconoscimento dell'autorità maschile, in cui entrambi gli individui, donna e uomo, affermano la propria volontà.

Fuori è salita la notte e Jacques mi ha detto "Adesso io e te siamo sposati. E a nessuno dobbiamo più rendere conto. [...] quasi non sento la mancanza dei miei Libri: ho potuto *cucire* questo foglio a un nuovo quaderno, segno chiaro di Nuova Vita e Nuovo Tempo!" (203, corsivo aggiunto).

E più avanti Lisario spiega il motivo del suo amore per Jacques: "Amo Jacques perché ha capito che non deve trattarmi come una sposa qualunque, altrimenti di nuovo dormirei!" (232).

LA NUOVA VOCE – IL CANTO

Una volta scoperte le lettere alla Madonna e apprendendo così il tradimento della moglie, Avicente decide di vendicarsi. Non solo e non tanto del tradimento, quanto perché come uomo non può accettare che Lisario "pensasse e con il suo pensiero lo giudicasse non temendolo o odiandolo [...] ma provando per lui disgusto, indifferenza e, peggio del peggio, ridicolo" (166). Tuttavia il pensiero della scrittura della moglie lo tormenta. È consapevole, infatti che "[a]nche se [il quaderno] spariva, Lisario avrebbe potuto riscrivere la sua storia, dunque era come minimo necessario amputarle le mani" (169). Sebbene Avicente non riesca a realizzare il suo proposito di amputazione, il suo intento non può non richiamare il fato di Lavinia del *Tito Andronico* di Shakespeare. Tale riferimento intertestuale esemplifica come, tramite la conoscenza della tradizione letteraria, l'uomo-padre-marito e come tale in controllo del corpo della donna, apprenda e si approprii dell'esperienza maschile precedente. Già nel *Tito Andronico* shakespeariano sia lo stupratore sia il padre di Lavinia, apprendendo dal mito ovidiano, evitano gli errori di Tereo: lo stupratore amputandole le mani e il padre, ritenendola comunque colpevole, la uccide. Nella sua posizione di stupratore ma soprattutto di uomo che è venuto meno al contratto fra uomini che gli garantisce la sua posizione di privilegio all'interno del sistema patriarcale, Avicente come Tereo deve tacitare la 'voce' della donna per mantenere reputazione e ricchezza. Come sottolinea Joplin, nel privato la forza sarebbe sufficiente a tacitare la donna; ma se la voce della donna venisse resa pubblica, la donna e l'uomo sarebbero "*equal*", avrebbero pari importanza (2002, 263). Non solo. Nella sua estenuante ricerca dell'origine del piacere sessuale femminile Avicente percepisce il potere 'indicibile' della capacità di godere delle donne. Ne capta, se pur

labilmente, il potere che potrebbe scaturirne: un potere che rischierebbe di incrinare e far crollare il sistema di potere patriarcale. Sebbene la sua ricerca sul piacere femminile – iniziata dopo la guarigione di Lisario – rimanga incompresa dagli altri personaggi (quali ad esempio Tonno d’Agnolo che fornisce ad Avicente le prostitute per i suoi studi) e li faccia ammiccare per l’oggetto della sua ricerca, Avicente confessa i suoi timori a Tode, il notomista. Proprio nel laboratorio di quest’ultimo – dove giacciono principalmente cadaveri di donne sezionate in cui l’uomo di scienza è alla ricerca della verità limitandosi all’esplorazione del corpo – Avicente esprime i suoi timori sul piacere che le donne provano poiché, ritiene, in questo modo agli uomini “rubano qualcosa” (177).

[...] [Le donne] se possono godere senza di noi, forse possono fare altro senza di noi [...] Immaginate che concepiscano senza di noi... In fondo Maria Vergine...”.
 “Favole. Anche i preti sanno che è una menzogna”.
 “Ma fate conto che sia una metafora, fate conto che sia un mito che racconti un’altra verità [...] Immaginate un mondo senza padri: su chi eserciteremmo la nostra... autorità? [...] Saremmo alla mercé di chi partorisce i figli e li educa... Presto anche il denaro sarebbe nelle loro mani” (177).

Benché Tode reiteri la concezione ‘scientifica’ dell’inferiorità della donna, Avicente non abbandona la sua intuizione, dal momento che la lettura delle pagine di Lisario lo porta a concludere che

[...] il segreto che aveva a lungo cercato fra le gambe della moglie era invece lì, nel suo quaderno, seppellito in quell’anima che non poteva parlare ma che a dispetto e all’insaputa di tutti, sapeva scrivere. Questo pensiero lo attraversò come una fitta e subito fu travolto dalla furia e dalla negazione, poiché, se non poteva concedere a Lisario di godere per suo conto, meno ancora poteva lasciare che pensasse e che con il suo pensiero lo giudicasse non temendolo o odiandolo, come si doveva a un marito invisibile o a un padrone, ma provando per lui disgusto, indifferenza e, peggio del peggio, ridicolo (166).

Avicente intuisce che il “piacere femminile rappresenta una delle maggiori minacce a ogni discorso maschile, rappresenta la sua più irriducibile *esteriorità* o *extraterritorialità*” (Irigaray, 1985, 157, trad. mia). Proprio per questa raggiunta consapevolezza, oltre alla volontà di punirla per l’adulterio e “lavare col sangue l’onta subita, al riparo della legge” (167), Avicente tenta di cucire le grandi labbra di Lisario in modo che il figlio non nasca. Pensiero e tentativo di una valenza altamente simbolica se si considera, come si è evidenziato sopra, il significato degli orifici del corpo fisico che assurgono a rappresentazione di corpo sociale. Inoltre il proposito di Avicente non solo si rifà all’atto di violenza della mutilazione mitologica ovidiana ma intende oltrepassare persino la lezione shakespeariana: tacitare tramite amputazione della lingua e delle mani non è sufficiente, è necessario impedire la creazione,

l'espressione della donna, in qualunque forma essa si presenti, chiudendo ogni 'varco' di entrata o di uscita del corpo fisico-sociale della donna.

Ma grazie alla sua conoscenza letteraria anche Lisario apprende, leggendo dell'esperienza delle eroine letterarie principalmente il 'non detto' della prospettiva delle eroine stesse. Riflettendo sulla sua relazione con Jacques – quando ancora è considerata adulterio – e ricordando la vicenda di Desdemona e Otello, Lisario si chiede a cosa servano i libri “se non si impara cosa non fare?” (159). Iguelmano, tuttavia, non riesce a fare in modo che la comunicazione di Lisario sia interrotta definitivamente. Lisario non ha mai smesso di scrivere le sue lettere alla Madonna, e per chi legge, la protagonista non ha mai perso la voce. Le lettere che lei scrive, poste a conclusione delle varie sezioni narrative, le completano con il suo punto di vista, e fanno da filo conduttore del romanzo anche quando Lisario non compare.

Il timore di Iguelmano risulterà fondato: Lisario riscrive la sua storia. Come Filomela manda la tela alla sorella, così Lisario riesce a comunicare alla figlia la *sua* prospettiva della storia. Paradossalmente, la scrittura, la tessitura, la creazione di un *textum* in reclusione, proprio perché 'tagliata' fuori da influenze canoniche appartenenti alla tradizione maschile, fa sì che Lisario, come Filomela, si muova in una condizione intellettuale di libertà e indipendenza che permette loro di esprimersi non solo in modo sciolto da lacci di canone e stile ma anche con sincerità e mancanza di reticenza. In altri termini, trovano la loro 'voce' che altre donne comprendono. Come nota Ovidio, il fatto che Procne potesse comprendere il messaggio di Filomela “mirum fuisse” (v. 581), aveva del meraviglioso, dello straordinario.

Per concludere, una rilettura del mito in generale e del mito di Filomela in particolare risulta fruttuosa ancora oggi. Come nota Joplin, il telaio di Filomela ci parla ancora in quanto rappresenta la volontà di sopravvivenza malgrado tutto ciò che minaccia di ridurre la donna al silenzio, inclusa la tradizione letteraria maschile e i suoi critici (2002, 272)⁷. Anche in *Lisario* il tema della voce rimane centrale, come si è dimostrato fin qui. La possibilità di esprimere la propria 'voce' e di tramandare la propria prospettiva della storia si potrebbe interpretare in senso più ampio come la possibilità di mantenere intatto quel filo simbolico del discorso fra generazioni di donne, la possibilità di avere accesso a quegli scritti della storia femminile che sono rimasti occultati per secoli. In tal modo la figlia, Teodora, acquisisce conoscenza e conduce una vita diversa dalla madre. Superando la teoria della 'uccisione' della madre per parlare invece in termini di relazionalità con essa, è necessario “trovare, ritrovare, inventare le parole, le frasi che dicono il rapporto più arcaico e più attuale con il corpo della madre, con il nostro corpo, le frasi che

⁷ Per quanto riguarda un'analisi ancora attuale sulla relazione fra il mito di Aracne e Filomela, la tessitura e la critica letteraria, si veda N.K. Miller (1986), 'Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic'. In N.K. Miller (Ed.), *The Poetics of Gender* (pp. 270-295), New York: Columbia University Press.

traducono il legame con il suo corpo, il nostro, quello delle nostre figlie” (Irigaray, 1989, 30). Inoltre, Teodora può essere interpretata come una figlia anche simbolica, oltre che naturale. Lisario e Teodora comunicano. Teodora riesce a leggere la storia scritta dalla madre. Non solo. Ne eredita la voce ed è proprio sulla voce che si centra la professione di Teodora. Questo rapporto madre-figlia naturale potrebbe essere, a mio avviso, anche simbolico, un passaggio di testimone, per così dire, generazionale. Cilento, infatti, assimila la re-visione del mito e con esso il tema della voce dalle scrittrici delle generazioni precedenti, lo rielabora includendovi la testimonianza dell’eredità raccolta proprio tramite il personaggio della figlia Teodora con la sua professione di cantante. In tal modo la prospettiva cambia radicalmente rispetto ai romanzi citati poc’anzi. Basti qui pensare a *Quaderno proibito* che si conclude con la distruzione del diario da parte della protagonista, diario in cui la voce che scaturiva da quegli incontri intimi con se stessa risultava talvolta di disturbo alla protagonista stessa. Il romanzo di Maraini *La lunga storia di Marianna Ucria* sebbene termini con la protagonista che, sentendo “le alette ai piedi”, decide di andare per il mondo, si conclude con la riflessione “[l]a risposta è muta”. La narratrice del racconto di Ramondino decide di non denunciare a voce la violenza subita, di tesserla come Filomela ma di affidare il suo testo-tessuto a un uomo.

Nelle lettere Lisario riflette e ridecrive i termini di ‘matrimonio’, come una unione di anime che si materializza nella convivenza voluta da ambedue gli individui; riscrive i termini del concetto di ‘amore’, che non nasce dall’attrazione maschile verso la bellezza, in cui trova radici il desiderio di possesso dell’altro; riscrive l’idea della ‘maternità’ come scelta personale della donna piuttosto che destino biologico imposto dall’imperativo di procreare al fine della sopravvivenza della famiglia patriarcale. La lettura delle lettere di Lisario-madre dà consapevolezza e contribuisce a fornire la voce, in forma di canto, a Teodora, ormai divenuta cantante di professione. Sebbene si presenti in scena come castrato, si potrebbe leggere il successo della figlia come cantante lirica, con l’osservazione di Cavarero secondo cui “la cantante lirica diventa una figura straordinariamente potente [...] [che] anche svolge la funzione maschile attiva, di chi penetra e inonda” (143). Teodora, dunque, trova la voce che a Lisario era stata negata; realizza la speranza di Lisario espressa poco prima del parto: “Davvero vorrei indietro la mia voce per porre domande. Mi tocco la gola. So che le donne urlano durante il parto e io non potrò. Piangerà per me la creatura che nascerà” (229). La sorte di Lisario è riscattata da e tramite Teodora che nasce e mantiene la sua voce squillante quanto la voce che avrebbe avuto Lisario se non fosse stata mutilata. Consapevole della storia della madre, la figlia cantante diventa ‘uccello’ analogamente a Filomela alla conclusione del mito ovidiano.

Teodora non sta zitta un attimo e io sono vendicata: per lei parlano le migliaia di parole, di voci, di sentimenti che in vita mia ho dovuto tacere. Ha la gola che partorisce *legioni di uccelli in volo*. Canta le nuvole, canta i fiumi e le isole, canta la progenie delle specie

di cui Tu e Dio Padre avete popolato il Mondo. Grazie, Suavissima... (275, corsivo aggiunto).

Infine, ci piace distaccarci di un passo dalla trama tessuta da Cilento in *Lisario* e soffermarci forse sul più significativo fra i numerosi riferimenti intertestuali presenti nell'opera: la scelta del nome della protagonista, presentata come "una lucente e verde lucertola" (30). Il suo nome si presta al gioco di parole "Lisario, Lézard, Lizard, Lucertola" (296), come la chiama Jacques e come l'ha ritratta: "una lucertola spaventata ma che non indietreggia" (296). Lisario costituisce sì riferimento all'iguana-*Iguana* di Anna Maria Ortese, (comunicazione personale di A. Cilento, 16 luglio 2016) ma soprattutto riconoscimento di un'altra voce di donna indiscussa fra le autrici del '900 italiano, una 'madre' – ispirazione letteraria con cui relazionarsi. Ci piace vedere in questa celebrazione intertestuale un filo di comunicazione fra generazioni di donne non solo romanzesche, come Teodora che 'legge' Lisario, ma anche e principalmente generazioni di donne reali, autrici che si ri-trovano, comunicano e rimangono in relazione.

*

Ringrazio le/i recensori per le loro preziose e puntuali osservazioni sulla prima stesura del presente articolo; ringrazio anche le colleghe di facoltà e le colleghe incontrate durante il convegno SIS 2015 per le preziose osservazioni e le studentesse con cui abbiamo discusso il romanzo *Lisario* durante i corsi.

BIBLIOGRAFIA

- Cavarero, A. (2010). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Cilento, A. (2014). *Lisario o il piacere infinito delle donne*. Milano: Mondadori.
- De Carneri, M. (2015). *Il fallo e la maschera. L'inconscio patriarcale della psicanalisi*. Milano: Mimesis.
- Doglio, M.L. (2000). Letter Writing, 1350-1650. In L. Panizza, S. Wood (Eds.), *A History of Women's Writing in Italy* (pp. 13-24). Cambridge: Cambridge University Press.
- Douglas, M. (1996). *Natural Symbols. Exploration in Cosmology*. London: Routledge.
- Dunn, L., Jones, N. (1994). *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giorgio, A. (1993). Narrative as Verbal Performance: *Énonciation* and *Énoncé* in Fabrizia Ramondino's "La signora di Son Batle". *Italian Studies*, 48, 86-106.
- Irigaray, L. (1985). *This Sex Which is Not One*. New York: Cornell University Press.
- Irigaray, L. (1989). *Sessi e genealogie*, trad. L. Muraro. Milano: La Tartaruga.
- Joplin Klindienst, P. (2002). The Voice of the Shuttle Is Ours. In L.K. McClure (Ed.), *Sexuality and Gender in the Classical World* (pp. 259-86). Oxford: Blackwell Publisher.
- Lévi-Strauss, C. (1969). *The Elementary Structures of Kinship*, trad. J. Harle Bell, J.R. von Sturmer, R. Needham. Boston: Beacon Press.
- Loraux, N. (1991). *Tragic Ways of Killing a Woman*, trad. A. Forster. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Marder, E. (1992). Disarticulated Voices: Feminism and Philomela. *Hypatia*, 7, 148-166.
- Miller, N.K. (1986). Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic. In N.K. Miller (Ed.), *The Poetics of Gender* (pp. 270-295). New York: Columbia University Press.
- Ovidio, P. (2015). *Metamorfosi*. Torino: Einaudi.
- Segal, C. (1993). Philomela's Web and the Pleasures of the Text: Reader and Violence in the *Metamorphoses* of Ovid. In I.J.F. de Jong, P. Sullivan (Eds.), *Modern Critical Theory and Classical Literature* (pp. 257-280). New York: Leiden.
- Trivellini, S. (2015). The Myth of Philomela from Margaret Atwood to... Chaucer: Contexts and Theoretical Perspectives. *Interférences littéraires*, 17, 85-99.
- Williams, J. (1997). *Interpreting Nightingales. Gender, Class and Histories*. Sheffield: Sheffield Academic Press.

VARIA

Alice Zeniter ou l'art du nouveau

Alice Zeniter or The Art of renewal

Jędrzej Pawlicki

Université Adam Mickiewicz à Poznań

pawlicki@amu.edu.pl

Abstract

L'Art de perdre (Flammarion, 2017) is the fifth and latest novel of Alice Zeniter, French novelist and dramatist. She published her first novel at the age of sixteen. In this paper I will present *L'Art de perdre* as a novel related to the common history of France and Algeria. My main goal is to analyze the issues of memory according to the concepts of postmemory by Marianne Hirsch and archaeological novel by Dominique Viart. The article aims also at following a comparative study of *L'Art de perdre* and previous novels by Alice Zeniter: *Jusque dans nos bras* and *Juste avant l'Oubli*.

Keywords: Alice Zeniter, postmemory, archaeological novel, Algerian War, harki

L'Art de perdre est le cinquième roman d'Alice Zeniter¹. Couronné de nombreux prix littéraires², il a atteint un grand public qui ne cesse de s'intéresser à la guerre d'Algérie, à ses séquelles et aux différentes mémoires qui se disputent cet événement crucial de l'histoire algérienne et française³. En fait, *L'Art de perdre*

¹ On ne saurait ne pas remarquer le caractère « précoce » de cette carrière littéraire. Alice Zeniter a publié son premier roman à l'âge de dix-sept ans : *Deux moins un égal zéro* (2003). Ont suivi *Jusque dans nos bras* (2010), *Sombre dimanche* (2013) et *Juste avant l'Oubli* (2015).

² Le recensement de janvier 2018 embrasse une trentaine de récompenses dont le prix Goncourt des lycéens, le prix littéraire du *Monde*, le prix des Libraires de Nancy – Le Point, le Choix Goncourt de la Pologne, de la Suisse, de l'Espagne et de la Belgique.

³ Dans le contexte de la guerre d'Algérie, l'historienne Raphaëlle Branche souligne les « expériences éclatées » qui ont façonné des mémoires plurielles, parallèles ou même hostiles (Branche, 2005, 13).

n'est pas le seul roman de la rentrée 2017 consacré à l'Algérie. Il suffit de mentionner *Nos richesses* de Kaouther Adimi ou *Un loup pour l'homme* de Brigitte Giraud pour se convaincre de l'intérêt suscité par ce pays et son passé dans l'ancienne métropole. Sur cinq cents pages Alice Zeniter raconte l'histoire d'une famille étendue sur trois générations : celle d'Ali, paysan kabyle enrichi et contraint de quitter l'Algérie à cause des soupçons d'avoir collaboré avec le colonisateur, celle de son fils Hamid qui essaie de s'intégrer à la société française après le départ de sa famille du pays natal et celle de Naïma, petite-fille d'Ali et fille de Hamid, adolescente parisienne employée dans une galerie d'art contemporain et cherchant à combler les vides du récit familial. Loin de vouloir limiter mon analyse aux relations franco-algériennes, je vais étudier *L'Art de perdre* sous l'angle des catégories de la postmémoire et de l'écriture archéologique et le comparer aux textes antérieurs de l'auteur : *Jusque dans nos bras* et *Juste avant l'Oubli* pour dégager certains points communs de cette écriture qui est en train de se construire.

Faute de pouvoir écouter l'histoire de son grand-père plongé dans le mutisme, Naïma consulte les ressources numériques et « la mémoire tentaculaire d'Internet » (Zeniter, 2017a, 416) pour se consacrer finalement à la lecture des livres d'histoire. Elle consulte surtout les témoignages sur les harkis, anciens militaires algériens qui servaient comme supplétifs dans l'armée française et dont le nom s'étend sur leurs familles. « Sur les couvertures jaunes, rouges, noires ou blanches de ceux qu'elle a commandés, s'étale sans discrétion le mot harki – celui dont le dictionnaire prétend qu'il la désigne, celui qu'Internet utilise, à claviers rabattus, comme une injure » (Zeniter, 2017a, 419). Les recherches de Naïma lui permettent d'affronter les mémoires multiples qui composent le récit sur la guerre d'Algérie et de composer le sien propre, indépendamment des identités imposées par les discours idéologiques. Le tas de livres dans la chambre de l'héroïne est l'image d'un long apprentissage qui prépare à la perte et à la maturité qui la suit. La perte et la mémoire sont aussi des thèmes des romans précédents d'Alice Zeniter dont l'écriture a anticipé cette grande fresque qu'est *L'Art de perdre*.

Dans une France sarkozyste, Alice, héroïne principale de *Jusque dans nos bras*, consent à épouser son ami malien Mad pour lui faciliter la naturalisation et éviter son expulsion. Outre sa dimension politique, le roman est aussi le portrait d'une jeunesse française qui non seulement s'oppose au discours identitaire du gouvernement mais aussi se prépare à la vie adulte. D'ailleurs, le caractère *générationnel* du récit est explicitement souligné dans le prologue, ponctué par une vingtaine de paragraphes qui commencent par l'anaphore « Je suis de la génération qui... ». Il semble que l'avènement du numérique constitue la révolution majeure dans la vie

En fait, le nombre d'acteurs qui ont participé à ce conflit empêche l'émergence d'une vision acceptable par tous : les pieds-noirs, les appelés de l'armée française, les membres de l'OAS, les harkis, les combattants du FLN, les civils algériens.

de ces jeunes : « Je suis de la génération qui vivra plus mal que ses parents, je suis de la génération qui n'est pas née avec Internet mais qui a grandi avec lui, a atteint la maturité avec lui, j'ai un lien si tendre avec Internet » (Zeniter, 2010, 9), déclare Alice dans la première phrase du roman. Le progrès du technologique et la régression du politique rythment l'expérience des héros de *Jusque dans nos bras*. Dans la suite du prologue Alice énumère les faits et événements qui ont marqué sa génération et qui relèvent aussi bien de la culture populaire que de la grande politique ou de l'histoire contemporaine : terrorisme international, mondialisation, retour à l'ordre après le Mai 68, pendaison de Saddam Hussein mise en ligne sur Dailymotion, sites de rencontres rapides, écologie, génocide rwandais, droitisation de la société, démantèlement de l'État providence, couple Beckham, anorexie, affaire Levinsky, crise des subprimes, bulle immobilière ou abolition des 35 heures.

La mélodie scandée des paragraphes du prologue, tantôt brefs, tantôt très développés, les rapproche d'un clip vidéo ou d'une chanson. On ne saurait ne pas penser par exemple à celle de Billy Joel *We Didn't Start the Fire* qui est une énumération d'événements politiques, sociaux et culturels cruciaux pour la période entre la naissance de l'artiste en 1949 et la sortie de la chanson en 1989⁴, ou à l'ouverture du film *Trainspotting* où Renton, personnage incarné par Ewan McGregor, liste les choix imposés aux jeunes par la société consumériste sur le fond de la musique punk⁵. À l'instar de la chanson de Billy Joel et du film de Danny Boyle, le soi-disant manifeste d'Alice insiste sur la tension entre le privé et le public, les aspirations d'un individu et les contraintes historiques, sociales ou économiques. Savoir s'intégrer à la vie adulte entraîne inévitablement une perte de soi-même. Les héros de *Jusque dans nos bras* en font expérience tout en essayant de garder leur liberté et leurs idéaux de jeunesse.

Après une dispute avec son père qui reproche à Alice de chercher des problèmes en épousant son ami, elle lui lance : « Parce que je ne veux pas une vie normale ! » (Zeniter, 2010, 63). La conscience acquise tout au long du roman lui permet de constater finalement : « On ne peut pas revivre une histoire. [...] Revenir en étranger quand on veut trouver un chez-soi, revenir en terrain conquis quand on voudrait recommencer à partir en campagne. Un non retour, un faux retour. Dans les deux

⁴ Billy Joel évoque entre autres la présidence de Harry Truman, l'établissement de la République populaire de Chine, le joueur de baseball américain Joe DiMaggio, le maccarthisme, la guerre en Corée, la construction de l'arme nucléaire, les stars de cinéma comme Marilyn Monroe, Marlon Brando ou Brigitte Bardot, l'accès au trône de la reine Élisabeth II, la mort de Staline et celle de James Dean, la carrière d'Elvis Presley, le lancement du premier sputnik, l'affaire de Thalidomide, la guerre au Congo, le procès Eichmann, l'assassinat de John Kennedy, la contraception, le scandale du Watergate, la révolution en Iran, le sida ou les campagnes de publicité des boissons Coca-Cola et Pepsi.

⁵ Le monologue de Renton concerne entre autres : vie, boulot, gloire, famille, machine à laver, CD, ouvre-boîte, santé, assurance, crédit bancaire, maison, amis, sac de sport, costume, indépendance, question sur son identité.

cas, c'est impossible. Tous ces endroits que tu as quittés, tu les a perdus pour de bon » (Zeniter, 2010, 178-179). La nécessité de choisir et d'assumer ses choix provoque une angoisse des héros. Leur engagement politique ne se limite plus aux slogans criés aux manifestations mais entraîne des décisions existentielles. Alice et ses amis font face à la réalité de la perte : du temps, de la jeunesse, des alternatives potentielles. La réussite du roman semble résider dans le fait que son auteur a su conjuguer l'écriture engagée avec les expériences universelles de ses personnages. Elle les a captés au moment important : entre la fin de la jeunesse et le début de l'âge adulte, dans un interstice qui rend tous les choix plus aigus. « Je me disais que plus on avançait, plus on perdait de gens. Combien de nos potes de lycée on ne revoit pas ? » (Zeniter, 2010, 180), demande Alice à Mad quand le cercle de leurs connaissances commence à rétrécir.

Dans la dernière scène du roman, l'amertume et l'angoisse de la maturité se mêlent à la joie que la vie continue et qu'il y a encore des aventures à vivre. Après avoir épousé Mad et quitté la mairie, Alice observe le train-train quotidien dans les rues parisiennes et se laisse envahir par l'enthousiasme incertain, par la conviction qu'il y a de l'inconnu qui l'attend : « Alors je lance vers le ciel du X^e arrondissement le genre de youyou triomphal que seul le Super-Bougnoule peut se permettre dans les grandes occasions [...] je me demande si je ne vois pas passer le Papamaman qui vole à toute vitesse à la recherche d'une nouvelle injustice à combattre » (Zeniter, 2010, 191).

L'expérience de la perte est vécue également par Franck, héros de *Juste avant l'Oubli*. Franck rejoint sa copine Émilie sur l'île de Mirhalay où elle organise un colloque scientifique sur Galwin Donnell, écrivain célèbre qui fait objet de sa thèse⁶. Le huis clos dans lequel évoluent les participants du colloque rapproche le roman du genre policier dont Donnell était d'ailleurs maître incontestable. Alice Zeniter a dédié *Juste avant l'Oubli* à « Witold Gombrowicz et aux quarante années passées à croire que *Les Envoûtés* était un roman inachevé » (Zeniter, 2015, 7). La référence au roman noir écrit par Gombrowicz pour se mesurer à un exercice de littérature populaire souligne l'aspect « ludique » de l'entreprise d'Alice Zeniter qui joue sur plusieurs registres : roman policier, roman noir, roman universitaire⁷.

Suite à la confrontation de Franck qui – au quotidien – exerce le métier d'infirmier au cercle de connaissances universitaires d'Émilie, le couple se disloque. Quand les participants du colloque quittent l'île, Franck est en train d'appriivoiser la perte d'amour et de se préparer à une nouvelle étape dans sa vie : « C'est une confiance qui paraît ne pas lui appartenir mais dont il ne peut pas non plus se défaire et

⁶ Galwin Donnell est un auteur fictif, créé par Alice Zeniter. Le roman est ponctué de citations de ses romans présumés. Donnell est mort à Mirhalay après y avoir vécu plusieurs années.

⁷ Lister tous les codes et références littéraires de *Juste avant l'Oubli* serait une tâche pour un article séparé.

qui se battra pour qu'il continue, qui usera de chaque moment de sommeil, de chaque sourire, de chaque bouchée de nourriture pour le ramener à elle et à la perspective que des yeux neufs, un jour, le réapprennent, l'englobent et le sauvent – un autre regard, un regard inconnu, porté aujourd'hui par un être inconnu [...] il y a quelque chose de terrifiant et de magique dans la nouvelle plasticité que prend le monde » (Zeniter, 2015, 280-281). L'angoisse de Franck ne se traduit pas uniquement par l'ambiance propre au roman noir mais aussi par le vécu personnel du héros. Il essaie d'intégrer à son expérience l'amertume due à la perte et l'agitation provoquée par cette ouverture inattendue dans sa vie. Pour repartir de zéro, il se réduit à la dimension physique de l'existence : sommeil, sourire, nourriture. D'ailleurs, le narrateur souligne que Franck cherche un repli dans le corps, cette nouvelle force dans sa vie étant « tapie dans le ventre » (Zeniter, 2015, 280). Alice de *Jusque dans nos bras* et Franck de *Juste avant l'Oubli* – en tant que jeunes adultes – vivent un moment qu'ils interprètent comme un tournant. Même s'il est difficile, l'ouverture de la perspective dans les deux romans suggère qu'il s'agit d'une expérience qui les renforce.

Quant à Naïma dans *L'Art de perdre*, elle cherche à faire ressurgir un pays perdu dans le passé et le silence qui l'entoure. Force est de constater que ses recherches historiques et familiales relèvent du phénomène décrit par Marianne Hirsch sous le nom de la postmémoire. La postmémoire décrit l'expérience de ceux qui ont vécu dans un environnement dominé par les récits d'avant leur naissance. Elle se distingue de la mémoire dite traditionnelle par l'écart temporel, par la distance que la nouvelle génération entretient avec les événements concernés. Elle diffère aussi de l'histoire et de son écriture objective qui exclut tout lien personnel avec le passé évoqué (Hirsch, 2010, 253-254). La postmémoire ne concerne pas les témoins mais la deuxième et la troisième génération qui a vécu après des événements traumatisants. Dans le cas de la postmémoire, le récit des témoins est transmis par l'intermédiaire des choix esthétiques des enfants et des petits-enfants. C'est pourquoi Marianne Hirsch illustre ses thèses par l'analyse de la bande dessinée *Maus*, créée par Art Spiegelman dont le père est passé par le camp d'Auschwitz. « Le rapport de la postmémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginatifs » (Hirsch, 2014, 205).

L'Art de perdre est composé de trois parties qui correspondent au vécu de trois personnages : la première section *L'Algérie de Papa* est consacrée à Ali qui a dû quitter son pays après la guerre de libération, la deuxième *La France froide* – à Hamid, à son intégration dans le nouveau pays et aux conditions de vie dans les camps mis en place pour les anciens harkis, la dernière – à Naïma et à son enquête familiale et historique. Pourtant, il n'en reste pas moins que la perspective privilégiée dans le roman est celle de Naïma. Le récit s'ouvre par le prologue d'une dizaine de pages qui met en scène Naïma et son quotidien bouleversé par les

reproches d'un oncle frustré par le manque de repères culturels et identitaires dans la vie de la jeune génération. Avant de relater l'épisode avec l'oncle, le narrateur décrit les week-ends de Naïma qui passent ses dimanches dans son appartement : « La seule chose que les journées de gueule de bois tolèrent, ce sont des assiettes de pâtes avec un peu de beurre et de sel [...]. Et puis des séries télé. Les critiques ont beaucoup dit ces dernières années que l'on avait assisté à une mutation extraordinaire. Que la série télé s'était hissée au rang d'œuvre d'art. Que c'était fabuleux. Peut-être. Mais on n'ôtera pas de l'esprit de Naïma que la vraie raison d'être des séries télé, ce sont les dimanches de gueule de bois qu'il faut parvenir à remplir sans sortir de chez soi » (Zeniter, 2017a, 8).

L'attitude *utilitaire* de Naïma face aux séries télé n'occulte pas le fait que ce phénomène audiovisuel influence d'autres modes de représentations, la littérature y compris. Si l'on admet que le prologue du roman permet de mettre en relief la perspective de la jeune Naïma et ses choix esthétiques, on s'aperçoit vite que les sections narratives qui composent les trois parties de *L'Art de perdre* sont construites comme des cadres d'une série télé. Même si les passages sont généralement brefs, limités par un temps et un espace clairement définis dans les premiers paragraphes, ils permettent de construire un long récit, à l'instar de la série télé qui s'étend sur plusieurs épisodes.

Chaque section du récit s'ouvre par l'évocation des circonstances spatio-temporelles : « En septembre 1956, Ali se rend à Alger pour des affaires » (Zeniter, 2017a, 94), « C'est un matin de janvier 1957 » (103), « En juin 58, le général de Gaulle arrive au pouvoir » (122), « L'été, ici, ne s'interrompt pas brutalement, il se liquéfie en automne » (242), « La galerie Christophe Reynie expose de l'art contemporain, c'est ce qui est écrit sur la vitrine » (371), « La maison de l'enfance semble rétrécir entre chacune de ses visites » (402). Le narrateur introduit ainsi le thème de la section et annonce au lecteur le lieu dans lequel vont évoluer ses personnages. Il s'agit le plus souvent d'une image qui sert de point de départ pour le récit. Le regard du lecteur peut ensuite pénétrer dans l'espace dans lequel va se dérouler l'action du passage / de l'épisode.

Il arrive même aux personnages de se percevoir en images. Dans la dernière section de la troisième partie du roman le narrateur décrit Naïma qui est en train de rédiger le texte pour le catalogue d'une exposition. Le passage commence par l'évocation du temps (deux heures du matin) et de l'espace (le bureau dans la chambre de l'héroïne). L'emploi du verbe « sentir » à la troisième personne du singulier introduit la focalisation interne. Le lecteur a l'impression d'observer la scène avec l'héroïne elle-même : « Elle sent, pourtant, que sa gorge brûle et le cendrier déjà trop plein se déverse sur son bureau. Chaque fois qu'elle soupire, des cendres viennent voler jusque sur son clavier. Mais il y a dans cette image d'elle fumant une cigarette tard dans la nuit, penchée sur un texte, quelque chose de fantasmagorique que les années passées à fumer des cigarettes tard dans la nuit penchée sur d'autres textes

n'ont pas réussi à ternir et qui constitue pour Naïma la meilleure des incitations à travailler tout comme la plus belle des récompenses. Elle ne croit pas qu'il existe des gens capables de produire un quelconque type d'œuvre sans recevoir de validation ni d'encouragement. Elle pense que ceux dont on admire l'indépendance créatrice et l'isolement ont simplement réussi à déplacer en eux-mêmes cette validation » (Zeniter, 2017a, 504).

L'œil du lecteur (ou de la caméra) suit les détails de la scène : le cendrier, le bureau et des cendres voletant sur le clavier, pour s'arrêter sur le plan général, celui de Naïma rédigeant son texte. Vient ensuite la réflexion sur l'acte d'écriture. Même si le discours indirect introduit une distance entre l'héroïne et le narrateur, la qualité stylistique de la phrase et la vérité générale qu'elle exprime permettent d'envisager une clé autobiographique pour la lecture du fragment⁸.

Par ses choix esthétiques Naïma cherche à donner une forme au passé qui résiste et s'enfuit. Elle mène des recherches historiques pour compléter les images fragmentaires comme si elles étaient de vieilles cartes postales de l'époque coloniale : « C'est pour cela que cette partie de l'histoire, pour Naïma comme pour moi, ressemble à une série d'images un peu vieillottes [...] entrecoupées de proverbes, comme des vignettes cadeaux de l'Algérie qu'un vieil homme aurait caché çà et là dans ses rares discours » (Zeniter, 2017a, 22), explique le narrateur. Le leitmotiv des vignettes revient à plusieurs reprises dans le roman. Après la scène de la circoncision du jeune Hamid et de la fête qui la suit, le narrateur remarque : « Cette vignette-là, quand elle est racontée, paraît sortie de l'*Odyssée* » (Zeniter, 2017a, 78), ce qui souligne le caractère primitif de l'image dont le récit peut ensuite dériver.

L'une des dernières promenades d'Ali et de ses deux fils Hamid et Kader dans le paysage hivernal de la Kabylie est également comparée à une vignette. Cette image est d'autant plus intéressante pour Naïma qu'elle en est séparée par une distance temporelle : « C'est à partir de là qu'il n'y a plus de vignettes, plus d'images aux couleurs vives que l'âge a délavées jusqu'aux pastels qui rendent toute scène charmante » (Zeniter, 2017a, 120). Dans la suite du passage, les recherches de Naïma sont comparées métaphoriquement aux trois éléments qui s'enfuient et qui sont insaisissables. Il s'agit d'une pâte, du plâtre qui se glisse dans les fentes et des pièces d'argent fondues. Il est difficile de faire ressurgir un passé enfoui dans le silence.

Ce caractère « cinématographique » du texte n'est pas le seul investissement imaginaire ou créatif par le biais duquel la nouvelle génération accède à l'histoire. La quête de Naïma suppose la consultation de nombreux supports. C'est pourquoi le

⁸ Alice Zeniter explique ainsi son rapport à l'écriture et à l'image : « Quand j'écris, j'ai très souvent en tête des images que je retranscris, et les livres des autres aussi existent sous une double forme dans ma tête. Parfois j'ai le souvenir des mots agencés sur une page, c'est l'expérience de la lecture, mais parfois il y a une image que j'ai recréée, un homme qui marche seul dans le froid c'est *Neige* d'Orhan Pamuk, ce livre existe pour moi en une succession d'images. C'est une sorte de cinéma plus plastique » (Zeniter, 2017b).

narrateur reproduit dans le texte un document Word où l'héroïne rédige son résumé des accords d'Évian, les commentaires sur les sites Internet consacrés à la guerre d'Algérie ou tout simplement des graffitis sur les murs et abribus parisiens. Même les slogans de l'OAS vus par Naïma sur Internet sont repris dans le roman : « TU VAS NOUS COMPRENDRE / OAS VEILLE TOUJOURS / L'OAS FRAPPE OU ELLE VEUT QUAND ELLE VEUT » (Zeniter, 2017a, 419).

Les informations recueillies par Naïma et les supports de savoir historique produits par le narrateur dans le texte du roman le rapprochent du modèle de l'écriture archéologique proposé par Dominique Viart (Viart, 2009). Elle se distingue par la mise en scène romanesque d'une quête historique. Compte tenu du vide dans la transmission de l'histoire, le savoir sur le passé ne s'obtient pas mais se gagne dans un travail d'assembler et trier des informations. Les héros des romans archéologiques sont hantés par l'histoire nationale et familiale et adoptent maintes fois la posture empathique vis-à-vis les objets de leurs enquêtes. Cela aboutit, sur le plan formel, à l'abandon de histoires reçues qui sont ensuite retranscrites par le narrateur. D'où de nombreux supports employés dans *L'Art de perdre* pour affronter le passé.

L'un d'eux qui permet à la jeune génération de traiter de l'histoire et – conjointement – de la défaite est la poésie. Quand Naïma se rend finalement en Algérie pour découvrir le pays de son grand-père et de son père, elle fait face à l'impossibilité de renouer avec la tradition qui ne lui a pas été transmise. Même si elle a été chaleureusement accueillie par les membres de sa famille qui étaient restés en Algérie après l'indépendance, l'héroïne se rend compte qu'un pays et une langue ne passent pas dans le sang et qu'il faut les apprendre dès son enfance. Elle apprivoise la perte d'une autre patrie dont elle a tellement rêvé grâce à son cousin Ifren citant le poème d'Elisabeth Bishop qui a donné le titre au roman.

En fait, Ifren ne rapporte que cinq strophes du texte qui est tronqué. Dans cette partie du poème il est question de la perte des clés, des endroits, des noms, des lieux, de la montre de sa mère, des maisons, des villes. La version récitée par Ifren s'arrête à la mention d'un pays perdu : « J'ai perdu deux villes, de jolies villes. Et, plus vastes, / des royaumes que j'avais, deux rivières, tout un pays. / Ils me manquent, mais il n'y eut pas là de désastre » (Zeniter, 2017a, 496). La perte est ainsi soulignée par le manque de la dernière strophe qui introduit le thème de l'amour et qui se distingue des strophes précédentes par sa longueur : elle est composée de quatre vers tandis que les strophes précédentes ne s'étendent que sur trois. « Même en te perdant (la voix qui plaisante, un geste / que j'aime) je n'aurai pas menti. À l'évidence, oui, / dans l'art de perdre il n'est pas trop dur d'être maître / même s'il y a là comme (*écrit-le*) comme un désastre » (Bishop, 1991, 59). Pourtant, le parallèle entre la perte d'un pays et celle d'un amour n'est pas à exclure. L'héroïne comprend mieux la souffrance de son grand-père exilé en France au moment de croiser son ancien copain qu'elle cherche à oublier : « [...] elle aurait voulu qu'il se dissolve en fumée

au sortir de ses bras plutôt que de mener, non loin d'elle, une vie parallèle dont elle ignore tout » (Zeniter, 2017a, 232).

La présence spectrale de l'amant hante le présent de Naïma comme le souvenir de l'Algérie obsède le quotidien d'Ali en France. « En 2009, le jeune homme autrefois aimé par Naïma, survivant à leur passé commun, s'engouffre dans le métro en direction d'un nouvel appartement » (Zeniter, 2017a, 232). Qu'il s'agisse d'une guerre ou d'une séparation, les héros d'Alice Zeniter ont survécu à la défaite et apprennent à renoncer au passé qui disparaît dans un tunnel à l'instar de l'homme entrevu dans le métro. L'enjeu de *L'Art de perdre* consiste à mettre en relation l'expérience de trois générations, à conjuguer l'Histoire et le vécu personnel. Sans renoncer à la dimension politique du récit qui décrit minutieusement les conditions de vie minables des anciens harkis installés dans l'Hexagone, l'auteur l'a doté d'une dimension existentielle.

Quoique le narrateur décide d'interrompre l'histoire de Naïma, il refuse de lui attribuer une finalité. Il insiste sur le caractère ouvert du roman. Naïma a accepté l'impossibilité de retrouver le pays de ses ancêtres. Certes, son voyage en Algérie fut une espèce d'apaisement mais l'héroïne a également pris conscience que sa vie était ailleurs, que c'était à elle de construire son identité. « Elle n'est *arrivée* nulle part au moment où je décide d'arrêter ce texte, elle est mouvement, elle va encore » (Zeniter, 2017a, 506). À l'instar d'Alice de *Jusque dans nos bras*, Naïma refuse de s'arrêter, de se figer dans une identité stable et définie. À l'instar de Franck de *Juste avant l'Oubli*, elle cherche un renouveau. Dans ces trois romans la perspective finale reste ouverte. Cela permet d'attendre les prochaines publications d'Alice Zeniter avec sollicitude. Même si cette œuvre est toujours en train de se faire, ses lecteurs ont déjà pu apprécier l'aptitude de l'auteur à évoquer l'individuel et le particulier pour exprimer l'universel et le politique ainsi que son refus de s'enfermer dans un genre ou une esthétique. Le mouvement est vie.

BIBLIOGRAPHIE

- Bishop, E. (1991). *Géographie III*. Belval : Circé.
- Branche, R. (2005). *La guerre d'Algérie : une histoire apaisée ?* Paris : Seuil, coll. « Points Histoire ».
- Hirsch, M. (2010). Żaloba i postpamięć. In E. Domańska (Ed.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki* (pp. 245-278). Poznań : Wydawnictwo Poznańskie.
- Hirsch, M. (2014). Postmémorial. *Témoigner, entre histoire et mémoire*, 118, 205-206.
- Le Vern, R. (2017). Pourquoi il faut lire « L'Art de perdre » de Alice Zeniter, Goncourt des lycéens 2018. Retrieved from <https://www.lci.fr/livre/pourquoi-il-faut-lire-l-art-de-perdre-de-alice-zeniter-goncourt-des-lyceens-2018-2069275.html>
- Viart, D. (2009). Nouveaux modèles de représentation de l'histoire en littérature contemporaine. In D. Viart (Ed.), *Écritures contemporaines 10. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*. Caen : Lettres Modernes Minard.
- Zeniter, A. (2010). *Jusque dans nos bras*. Paris : Albin Michel, coll. « Livre de Poche ».
- Zeniter, A. (2015). *Juste avant l'Oubli*. Paris : Flammarion, coll. « J'ai lu ».
- Zeniter, A. (2017a). *L'Art de perdre*. Paris : Gallimard.
- Zeniter, A. (2017b). *Enfant, j'ignorais pourquoi on n'allait pas en Algérie* (entretien de Claire Devarrieux). *Libération*. Retrieved from http://next.liberation.fr/livres/2017/09/01/entretien-avec-alice-zeniter-enfant-j-ignorais-pourquoi-on-n-allait-pas-en-algerie_1593592

INDICE

<i>Introduzione</i>	3
---------------------------	---

ARTICOLI

Daniela Bombara, <i>La scrittura di Cettina Natoli Ajossa tra passioni tardoromantiche e presentimenti decadenti</i>	5
Joanna Teklik, <i>Voglio essere presente come vita : Liana Millu et sa voix singulière de Birkenau</i> ..	15
Mercedes Arriaga Florez, <i>“Loro parlano da sole”. Silenzio, dialogo e polifonia in “Una donna sola” di Franca Rame come forma di querelle des femmes</i>	25
Paulina Malicka, <i>L’animalità nella poesia di Jolanda Insana</i>	35
Ewa Tichoniuk-Wawrowicz, <i>«L’età d’oro della Vita». La vecchiaia di Oriana Fallaci</i>	49
Hanna Serkowska, <i>Madre-figlia: un binomio complesso</i>	59
Daniele Cerrato, <i>Matriosche: nonne, madri e nipoti. Tre esempi di genealogie femminili nella letteratura italiana del Novecento</i>	73
Barbara Kornacka, <i>Sulla voce ne La nota segreta di Marta Morazzoni</i>	83
Gerardina Antelmi, <i>La forza del silenzio. Dalla Filomela di Ovidio a Lisario di Antonella Cilento</i>	95

VARIA

Jędrzej Pawlicki, <i>Alice Zeniter ou l’art du renouveau</i>	109
--	-----

PEER REVIEW PROCESS

1. Each paper is refereed by two mutually independent reviewers reputed for their extensive knowledge of matters dealt with in SRP's given issue. Since papers are submitted in languages not spoken in Poland, at least one of the referees is affiliated to a foreign academic institution. The requirements that should be met are specified in "refereeing templates". Please, note that each review results in an eventual statement as to the acceptance / lack of acceptance of the paper.
2. Reviews have a written form and are prepared in compliance with double-blind peer review model. It implies that both referees and authors do not know each other's identities. Assisting staff will, then, take care of removing authors' names from the metadata (document properties). Temporarily, for the purposes of reviewing process, authors' names, addresses and e-mails, will be deleted also from submitted files that are sent to reviewers.
3. If two conflicting opinions are issued by reviewers, the article is declined. However, its author may apply, provided a written justification is sent to gravet@amu.edu.pl, to the Board of Editors for an extra-referee. His / her opinion is decisive.
4. Reviewers' names will be revealed in the last issue of the year 2018.

Abstracted / Indexed in:

Index Copernicus International – IC Journals Master List, EBSCO Publishing, SCOPUS, ERIH (2007-2014), ERIH PLUS, CSA LINGUISTICS AND LANGUAGE BEHAVIOR ABSTRACTS, CEJSH, PKP Index, Primo, WorldCat, Cabell's, Google Scholar, DOAJ

Webpage:

<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp>
(includes among others focus and scope, section policies, peer review process, open access policy, author guidelines, publishing ethics, copyright notice, privacy statement)

Online version (eISSN 2084-4158):

<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp>

GUIDELINES FOR AUTHORS; STYLE SHEET

1. By submitting a proposal to *Studia Romanica Posnaniensia*, authors commit themselves to the originality thereof, which means that their texts have neither been published previously nor are currently being under consideration elsewhere (written statement is necessary if a proposal is accepted by the referees).
2. The paper has to be sent as a MS Word file (extensions: doc, docx, RTF); additionally, images, tables, pictures, diagrams, drawings and special fonts have to be included as a HD graphic file; if you are going to reproduce stuff that is or can be other people's intellectual belonging, a written permission is needed.
3. If applicable, the afore-mentioned written permission is submitted to the AMU Press.
4. Reference formatting
Where applicable, author(s) name(s), journal title/book title, chapter title/article title, year of publication, volume number/book chapter and the pagination must be present. Yet, all in-text references have to be listed carefully in the reference list at the end. Conversely, under no circumstances can the reference list contain items that have not been quoted in the body of the paper. Use of the DOI is mandatory. Likewise, a valid URL must be added. Note that missing or inaccurate data will be highlighted at proofreading stage for the author to correct them. Please, try to comply with the following recommendations (see the sample below). The Digital Object Identifier (DOI) must be used to cite and link to electronic documents. Example of a correctly given DOI (in URL format): <http://dx.doi.org/10.3196/003581213805393405>. When you use a DOI to create links to documents on the web, the DOIs are guaranteed never to change.
5. In the upper left corner of the paper:
Received: (data) Accepted: (data)
6. Main title: Times New Roman 18 (bold, centred [Ctrl+E]).
7. Main title in English: 1,5 space, Times New Roman 14, italics, centred.
8. 2×1,5 space, then first and last name of the author (centred, Times New Roman 16).
9. 1,5 space, affiliation of the author (centred, Times New Roman 9).
10. 3×1,5 space, **Abstract** (bold, Times New Roman 12), Enter, then the abstract in English (Times New Roman 12).
11. 1,5 space, **Keywords** (bold, Times New Roman 12): after the colon the keywords in English.
12. 2×1,5 space and the content of the article.
13. Please 1,5-space your main text throughout. Use Times New Roman 12. Subtitles are required to be written in Block Capitals centred (e.g. LES CONTRAINTES SYNTAXIQUES).

14. Apart from the original title, authors are kindly requested to insert its English translation; then keywords (4-6, please avoid too general terms: 'Middle Ages', 'philosophy', 'lexicon') and an English abstract are compulsory.
15. Footnotes: Please, use your footnotes sparingly. Number them consecutively throughout the article, using superscript Arabic numbers. Times New Roman 10, first line indentation: 0,7. Please, do not use bibliographic footnotes (e.g. Fischer, 2000: 146, or Fischer, op. cit.: 146). Such stuff is to be placed in the body of your text.
16. Acknowledgments: Please, insert your acknowledgments as a separate section at the end of the article before the references. Do not place them on the title page, as a footnote to the title or otherwise. List those individuals and / or institutions who provided substantial help during the research (e.g., providing language help, writing assistance, financial support, etc.).
17. **Reference.**

Book

one author:

Gardner, H. (1993). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. New York: Basic Books.

two to seven authors:

Cargill, O., Charvat, W. & Walsh, D. D. (1966). *The publication of academic writing*. New York: Modern Language Association.

more than seven authors:

Cooper, L., Eagle, K., Howe, L., Robertson, A., Taylor, D., Reims, H., ... Smith, W. A. (1982). *How to stay younger while growing older: Aging for all ages*. London: Macmillan.

no author given:

Experimental psychology. (1938). New York: Holt.

no publication date given:

Smith, J. (n.d.). *Morality in masquerade*. London: Churchill.

an organization or institution as "author":

University of Minnesota. (1985). *Social psychology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

U.S. Census Bureau. (2000). *Statistical abstract of the United States*. Washington, DC: U.S. Government Printing Office.

an editor as "author":

Updike, J. (Ed.). (1999). *The best American short stories of the century*. Boston: Houghton Mifflin.

an edition of an author's work:

Brockett, O. (1987). *History of the theatre* (5th ed.). Boston: Allyn and Bacon.

a translation:

Freud, S. (1970). *An outline of psychoanalysis* (J. Strachey, Trans.). New York: Norton. (Original work published 1940)

a work in a series:

Cousins, M. (1984). *Michel Foucault. Theoretical traditions in the social sciences*. New York: St. Martin's Press.

a work in several volumes:

Wilson, J. G., & Fraser, F. C. (Eds.). (1977-1978). *Handbook of teratology* (Vols. 1-4). New York: Plenum Press.

conference proceedings:

Schnase, J. L., & Cunnius, E. L. (Eds.). (1995). Proceedings of CSCL '95: The First International Conference on Computer Support for Collaborative Learning. Mahwah, NJ: Erlbaum.

chapter in an edited book:

Rubenstein, J. P. (1967). The effect of television violence on small children. In B. F. Kane (Ed.), *Television and juvenile psychological development* (pp. 112-134). New York: American Psychological Society.

Articles

journal / periodical (continuous pagination):

Brabant, S. & Mooney, L. A. (1997). Sex role stereotyping in the Sunday comics: A twenty year update. *Sex Roles*, 37, 269-281.

journal / periodical (non-continuous pagination):

Sawyer, J. (1966). Measurement and prediction, clinical and statistical. *Psychological Bulletin*, 66 (3), 178-200.

journal article with three to seven authors:

Tolin, D. F., Abramowitz, J. S., Brigidi, B. D., Amir, N., Street, G. P., & Foa, E. B. (2001). Memory and memory confidence in obsessive-compulsive disorder. *Behaviour Research & Therapy*, 39, 913-927.

journal article more than authors:

Mariani-Costantini, R., Ottini, L., Caramiello, S., Palmirotta, R., Mallegni, F., Rossi, L., ... Jones, R. B. (2001). Taphonomy of the fossil hominid bones from the Acheulean site of Castel di Guido near Rome, Italy. *Journal of Human Evolution*, 41, 211-225.

newspaper:

Monson, M. (1993, September 16). Urbana firm obstacle to office project. *The Campaign-Urbana News-Gazette*, pp. 1, 8.

magazine:

Raloff, J. (2001, May 12). Lead therapy won't help most kids. *Science News*, 159, 292.

Review

Gleick, E. (2000, December 14). The burdens of genius [Review of the book *The last samurai* by H. DeWitt]. *Time*, 156, 171.

article in a reference book or encyclopedia – signed and unsigned:

Sturgeon, T. (1995). Science fiction. In *The encyclopedia Americana* (Vol. 24, pp. 390-392). Danbury, CT: Grolier.

Islam. (1992). In *The new encyclopaedia Britannica* (Vol. 22, pp. 1-43). Chicago: Encyclopaedia Britannica.

a work in a collection or anthology:

Jesrani, P. J. (1998). Working turn tables. In N. Bhatia, S. Dhand, & V. Rupale-ria (Eds.), *Throwing a great party* (pp. 19-48). Chicago: NT Publishers.

Shapcott, T. (1980). Margaret Atwood's Surfacing. In K. L. Goodwin (Ed.), *Commonwealth literature in the curriculum* (pp. 86). South Pacific Association of Common-wealth Literatures and Language Studies.

paper published as part of the proceedings of a conference:

Nicol, D. M., & Liu, X. (1997). The dark side of risk (what your mother never told you about time warp). In *Proceedings of the 11th Workshop on Parallel and Distributed Simulation, Lockenhaus, Austria, 10-13 June 1997* (pp. 188-195). Los Alamitos, CA: IEEE Computer Society.

Dissertations**obtained from university:**

Carlson, W. R. (1977). Dialectic and rhetoric in Pierre Bayle. (Unpublished doctoral dissertation). Yale University, USA.

obtained from Dissertations and Theses database:

Mancall, J. C. (1979). Resources used by high school students in preparing independent study projects: A bibliometric approach (Doctoral dissertation). Retrieved from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. AAT 7905069)

an abstract from DAI:

Delgado, V. (1997). An interview study of Native American philosophical foundations in education. *Dissertation Abstracts International: Section A. Humanities and Social Sciences*, 58(9), 3395

Other materials

patent:

Lemelson, J. H. (1981). U.S. Patent No. 4,285,338. Washington, D.C.: U.S. Patent and Trademark Office.

video or DVD (motion pictures):

Mass, J. B. (Producer), & Gluck, D. H. (Director). (1979). Deeper into hypnosis [Motion picture]. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

television program:

Pratt, C. (Executive Producer). (2001, December 2). Face the nation [Television broadcast]. Washington, DC: CBS News.

personal communications (email messages, interviews, lectures, and telephone conversations):

Because the information is not retrievable it should not appear in the reference list. In your paper they should look as follows: J. Burnitz (personal communication, September 20, 2000) indicated that ... or In a recent interview (J. Burnitz, personal communication, September 20, 2000).

Books online

an entire electronic book retrieved from a database:

Murray, T. H. (1996). The worth of a child. Berkeley: University of California Press. Retrieved from net Library database.

an entire electronic book with direct link to item:

Bryant, P. (1999). Biodiversity and Conservation. Retrieved from <http://darwin.bio.uci.edu/~sustain/bio65/Titlepage.htm>

an article or chapter in an electronic book:

Symonds, P. M. (1958). Human drives. In C. L. Stacey & M. DeMartino (Eds.), *Understanding human motivation* (pp. 11-22). Retrieved from PsycBOOKS database.

entire electronic technical or research report – available on the web:

Russo, A. C., & Jiang, H. J. (2006). Hospital stays among patients with diabetes, 2004 (Statistical Brief #17). Retrieved from Agency for Healthcare Research & Quality: <http://www.hcup-us.ahrq.gov/reports/statbriefs/sb17.jsp>

paper from the proceedings of a conference:

Miller, S. (2000). Introduction to manufacturing simulation. In *Proceedings of the 2000 Winter Simulation Conference* (pp. 63-66). Retrieved from <http://www.informs-sim.org/wsc00papers/011.PDF>

NOTE: The URL should not be underlined. Sometimes underlining appears automatically when a URL is displayed in a browser or in Word. Remove the underlining before submitting your paper.

Journal online article

New style guidelines use the DOI (Digital Object Identifier) which is an assigned alpha-numeric code that usually appears on the article or in the database record. If the DOI is not provided, enter the citation information using Cross/Ref Simple Text Query. The retrieval date is no longer required.

article with DOI assigned:

Whitmeyer, J. M. (2000). Power through appointment. *Social Science Research*, 29(4), 535-555. DOI:10.1006/_ssre.2000.0680

article from electronic journal (no print version):

Ashe, D. D. & McCutcheon, L. E. (2001). Shyness, loneliness, and attitude toward celebrities. *Current Research in Social Psychology*, 6(9). Retrieved from <http://www.uiowa.edu/~grpproc/crisp/crisp.6.9.htm>

article with no DOI: (include URL for journal website not database)

Boutsen, F., Cannito, M. P., Taylor, M., & Bender, B. (2002). Botox treatment in adductor spasmodic dysphonia: A meta-analysis. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, 45, 469-481. Retrieved from <http://jslhr.asha.org>

article – preprint version:

Turney, P.D. (in press). The latent relation mapping engine: Algorithm and experiments. *Journal of Artificial Intelligence Research*. Retrieved from <http://cogprints.org/6305/1/NRC-50738.pdf>

newspaper article from an online database:

Altman, L. K. (2001, January 18). Mysterious illnesses often turn out to be mass hysteria. *New York Times*. Retrieved from the ProQuest Newspapers database.

a newspaper article from newspaper's website:

Cary, B. (2001, June 18). Mentors of the mind. *Los Angeles Times*. Retrieved from <http://www.latimes.com>

company information from a database:

Ingersoll-Rand Company Limited. (2004). Company profile. Retrieved July 29, 2008 from Hoovers in Lexis-Nexis.

an article posted on an open-access or personal website:

Cain, A. & Burris, M. (1999, April). Investigation of the use of mobile phones while driving. Retrieved from http://www.cutr.eng.usf.edu/its/mobile_phone_text.htm

Archer, Z. (n.d.). Exploring nonverbal communication. Retrieved from <http://zzyx.ucsc.edu/~archer>

a cd-rom publication:

Reporter, M. (1996, April 13). Electronic citing guidelines needed [CD-ROM]. *New York Times*, (late ed.), p. c1. Retrieved from New York Times Ondisc.

Web sites

website of an organization or government:

Wisconsin Department of Natural Resources. (2001). Glacial habitat restoration areas. Retrieved from <http://www.dnr.state.wi.us/org/land/wildlife/hunt/hra.htm>
Midwest League. (n.d.). Pitching, individual records. Retrieved from <http://www.midwestleague.com/indivpitching.html>

a personal homepage:

(retrieval date is included due to possibility of change)

Duncan, D. (1998, August 1). Homepage. Retrieved July 30, 2007 from <http://www.geocities.com/SoHo/Coffeehouse/1652/>

a posting to an online discussion group or listserv:

Marcy, B. (1999, April 3). Think they'll find any evidence of Mallory & Irvine [electronic mailing list message]. Retrieved from <http://everest.mountainzone.com/99/forum>

a blog post:

MiddleKid. (2007, January 22). The unfortunate prerequisites and consequences of partitioning your mind [Web log message]. Retrieved from http://scienceblogs.com/pharyngula/2007/01/the_unfortunate_prerequisites.php

an online video:

Norton, R. (2006, November 4). How to train a cat to operate a light switch [Video file]. Retrieved from <http://www.youtube.com/watch?v=Vja83KLQXZs>

NOTE: The URL should not be underlined. Sometimes underlining appears automatically when a URL is displayed in a browser or in Word. Remove the underlining before submitting your paper.

Citations in text

In APA style, you acknowledge your sources by including **parenthetical citations** within your text. These refer the reader to the alphabetical list of references or works cited that appears at the end of the document. Use the **first piece of information that appears in the reference and the year**. For example:

Researchers have pointed out that the lack of trained staff is a common barrier to providing adequate health education (Fisher, 1999) and services (Weist & Christodulu, 2000).

When you are **quoting directly from a work**, you should also include the page number.

The close of the millennium was marked by a deep suspicion of the natural world and an increasing reliance “upon the pronouncements of soothsayers and visionaries, who caused hysteria with their doom-laden forecasts of the end of humanity” (Mulligan, 1977, p. 234).

If the **context** in which the quotation appears makes it clear which document in the bibliography the quoted text comes from, then no further identification is needed:

Baudino and Wyatt (2004) advocate “active learning promotes critical thinking and direct application of critical concepts” (p. 17).

A quotation from a web document with **no pagination** should include a paragraph number.

“Lake Champlain’s ecosystem is under enormous pressure from urban growth” (Cushman, 2002, para. 3).

When you are quoting from a work with **no author**, use the first few words of the reference list entry (usually, part of the title).

Web Usability Studies are commonly conducted in libraries (“Benefits of Usability Studies” 2002, p. 34).

Personal communications, such as lectures or e-mail messages to you, or private interviews that you conducted with another person, should be referred to in your in-text citations but NOT in your reference list. For example:

J. Reiss indicated that “anthropologists are still debating the reasons for the Neanderthals’ disappearance” (personal communication, May 3, 2000).

Place **direct quotations longer than 40 words** in a free-standing block and omit quotation marks.

Jones’s 1993 study found the following:

Students often had difficulty using APA style, especially when it was their first time citing sources. This difficulty could be attributed to the fact that many students failed to purchase a style manual or to ask their teacher for help. (p. 199)

When a source that has **three to five authors** is cited, all authors are included the first time the source is cited. If that source is cited again, the first author’s surname and “et al.” For example, (Baldwin, Bevan, & Beshalke, 2000) then (Baldwin et al., 2000). When a source that has **six or more authors** is cited, the first author’s surname and “et al.” are used every time the source is cited (including the first time). For example, (Utlely et al., 2001)

To cite **secondary sources**, refer to both sources in the text, but include in the References list only the source that you **actually used**. For example “(Bandura, 1989, as cited in Feist, 1998)”. Feist (1998) would be fully referenced within the list of References. Bandura (1989) would not be listed.

Footnotes

Content footnotes are occasionally used to support substantive information in the text (or to acknowledge copyright permission status). They begin on a separate page with a heading centered on the first line below the manuscript page header. The first line of each footnote is indented 5-7 spaces and they are numbered with Arabic superscript numerals following punctuation marks within the text.

Adres redakcji:
Instytut Filologii Romańskiej UAM
al. Niepodległości 4
Collegium Novum
61-874 Poznań
Poland

Redaktor prowadzący: *Anna Liberek*
Redaktor techniczny: *Dorota Borowiak*
Łamanie komputerowe: *Eugeniusz Strykowski*
Projekt okładki: *Ewa Wąsowska*

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl
Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Ark. wyd. 9,75. Ark. druk. 8,25

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7–9