

STUDIA ORIGINALIA 15
UNISA 1993



Invito alla lettura di
DACIA MARAINI

M Grazia Sumeli Weinberg

University of South Africa, Pretoria

© 1993 University of South Africa

First edition, first impression

ISBN 0 86981 803 1

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

Printed by Natal Witness, Pietermaritzburg

Cover design: Karin Nolte

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

A Marco e Dario con amore

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

(Iacopone da Todi, *Laudi*)

INDICE

PREMESSA xi

LA VITA E LE OPERE 1

Notizie biografiche 1

Opere di Dacia Maraini 8

Prime rappresentazioni teatrali 12

I UNA POETICA AL FEMMINILE 17

Il soggetto parlante 17

Il rapporto con la storia 18

Verso uno spazio significativo 22

La dinamica dell'io femminile 30

LA PROSA

II IL GRADO ZERO DELL'ESSERE DONNA 38

La donna-oggetto 38

L'alienazione 48

La perversione 53

Politica e femminismo 58

III L'OSTILE E AFFASCINANTE MONDO DEI PADRI 71

Madre e figlia 71

Il figlio prediletto 85

La decostruzione del 'reale' 93

La memoria offesa 101

IL TEATRO

IV SCONTRO/INCONTRO CON LA REALTÀ CULTURALE 110

La normalità del malessere 110

Realtà e finzione 117

Il modello epico-politico 132

V IL CORPO DI DONNA 140

La dialettica del femminismo e il teatro di agitazione 140

La nuova commedia di costume 151

Le antenate 157

VI IL PERENNE CONFLITTO 176

Il mito rivisitato 176

Tradimento e complicità 185

LA POESIA

VII AMORE E CONOSCENZA 200

All'ombra del padre 200

Eros e Utopia 211

Demetra ritrovata 220

Morire e rinascere 232

CONCLUSIONE 242

BIBLIOGRAFIA 246

Bibliografia della critica 246

Bibliografia generale 267

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE 269



PREMESSA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



La lunga vita di Marianna Ucrìa – Cantania

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

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

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

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

LA VITA E LE OPERE

Notizie biografiche

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Opere di Dacia Maraini (prime edizioni)

Narrativa/prosa

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

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

Teatro

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

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

Commedie inedite

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

Poesia

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

Saggistica

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

Antologia

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

Prime rappresentazioni teatrali

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1977 *Don Juan* (due atti). Rappresentata in dicembre al Teatro in Trastevere nell'ambito della Rassegna di Autori Italiani a cura dell'Idi, con Carla Bizzarri, Franco Mezzera, Ludovica Modugno, Saveria Marconi, Francesco Capitano, Saviana Scalfi. Regia di Ferdinando Vannozzi. Scene di Maurizio Pajola.

1978 *Fede o Della perversione matrimoniale* (atto unico). Rappresentata in giugno al Teatro Politecnico, con Ernesto Colli e Federica Giulietti. Regia di Giancarlo Sammartano. Scene di Gianni Giovagnoni. Musiche di Antonio Coppola.

Una casa di donne (atto unico). Rappresentata in luglio nel cortile della Rocca di Bazzano a Bologna e in gennaio 1979 al Teatro in Trastevere a Roma, con Silvana Strocchi. Regia di Gabriele Marchesini. Scene di Emanuele Santoro. Musiche di Fiorella Petronici.

Due donne di provincia (atto unico). Rappresentata in ottobre al Teatro in Trastevere, con Saviana Scalfi e Renata Zamengo. Regia di Loretta Meluzzi. Scene di Rita Corradini.

1979 *Suor Juana* (atto unico). Rappresentata in dicembre al Teatro La Maddalena, con Prudencia Molero e Paola Pozzuoli. Regia di Dacia Maraini e Giustina Laurenzi. Scene di Gianna Gelmetti. Musiche di Yuki Maraini.

Felice Sciosciammocca (atto unico). Rappresentata in aprile al Teatro La Comunità, con Giancarlo Palermo, Valerio Palliccia e Sista Bramini. Regia di Giancarlo Palermo.

1980 *Maria Stuarda* (due atti). Rappresentata in gennaio al Teatro in Fiera di Messina, con Saviana Scalfi, Renata Zamengo e Ornella Ghezzi. Regia di tutto il collettivo. Scene di Uberto Bertacca. Musiche di Giovanna Marini.

I sogni di Clitennestra (due atti). Rappresentata prima al Fabbricone di Prato in gennaio e poi, in aprile, dalla 'Cooperativa Politecnico Teatro' di Roma con Elena Magoia (in seguito sostituita da Maria Teresa Bax), Francesco Di Federico, Federica Giulietti e Giancarlo Cortesi. Regia di Giancarlo Sammartano. Musiche di Dimitri Nicolau.

1981 *Dramma d'amore al Circo Bagno Balò* (atto unico). Rappresentata in marzo al Teatro La Maddalena, con Duska Bisconti,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Note

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



UNA POETICA AL FEMMINILE



Il soggetto parlante

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

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

Il rapporto con la storia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Verso uno spazio significativo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La dinamica dell'io femminile

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Note

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

Subject", si presta, attraverso gli scritti sulla linguistica degli "Anagrams" di Saussure e la psicoanalisi di Lacan, ad una rilettura del subcosciente di Freud. Secondo Kristeva, il soggetto parlante, in quanto dotato di una doppia identità, si oppone a quello trascendentale di Husserl che, pertanto, rimane un concetto legato ai procedimenti della metafisica.

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

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

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

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



IL GRADO ZERO DELL'ESSERE DONNA



La donna-oggetto

Già agli esordi, l'indagine letteraria di Dacia Maraini rende noto il bisogno di risalire alle origini della condizione femminile. In termini di una naturale vocazione al femminismo, la narrativa della scrittrice, dalla *Vacanza* (1962) ai racconti di *Mio marito* (1968), anticipa quei temi socio-culturali cari al dibattito ideologico postsessantottesco del movimento delle donne. Pertanto, ciò che accomuna i primi testi dell'*inter* narrativo della Maraini è la scelta di un io parlante senza una propria autocoscienza. A raccontare è sempre una donna che di solito – e ciò vale soprattutto per i romanzi – è anche la protagonista della storia. Dal momento che l'impegno della Maraini verte immancabilmente sui problemi culturali dell'asservimento della donna, nelle opere narrative, scegliendo una storia “privata” incentrata sulle vicende intime del singolo, essa ricalca contemporaneamente il percorso di una varietà di modelli comportamentali di forte incidenza sociale.

Prive di una loro identità, impreparate alla pratica dell'autoanalisi, le protagoniste della Maraini sono donne alle quali sarà negata la condi-

zione di soggetto. Il loro stupore davanti alla violenza subita le costringe in uno stato di passiva assoggettazione al volere del più forte. Ricettacoli di valori culturali che traggono la loro forza dalla dinamica di una lunga tradizione incontestata dal singolo individuo, i personaggi della Maraini, specialmente le donne, hanno vita solo in funzione delle esigenze del gruppo al quale appartengono. Tale funzione rispecchia, inevitabilmente, l'irrigidimento dei ruoli sociali e i fantasmi della repressione che soggiacciono alla scelta ideologica della classe dominante. Nella nostra società e all'apice della classifica piramidale del potere, come dimostrerà l'autrice a partire da queste opere, regna coercitiva la figura del padre.

A evidenziare che sia la donna a subire l'ignominia dell'ultimo posto nella gerarchia sociale, i primi tre romanzi della Maraini – se si considerano le opere all'insegna di una parabola – propongono rispettivamente tre squarci di vita femminile che, visti nell'insieme del loro susseguirsi temporale, formano l'arco esistenziale di un'intera generazione. Anna, nella *Vacanza*, è una ragazzina di quattordici anni colta nel momento della sua entrata nel mondo degli adulti. Enrica, nell'*Età del malessere*, è una studentessa diciassettenne sulla quale incomberà la difficile scelta di come rendersi indipendente. Maria, in *A memoria*, è una donna sposata alla quale tuttavia il matrimonio nega la promessa di completezza. Tutte le protagoniste delle opere citate sono vittime dell'incapacità di vivere dei rapporti significativi con gli altri. Con i primi due romanzi, comunque, improntando l'argomento sulla vita di due adolescenti, la Maraini ripropone una rilettura in chiave femminista dell'educazione sentimentale flaubertiana,¹ mentre con la protagonista del terzo romanzo, Maria, l'orientamento tematico si sposta dal processo di spersonalizzazione della donna alla sua effettiva alienazione. Anche i personaggi femminili dei racconti di *Mio marito* rientrano nel quadro prestabilito dalla visione artistica.

La vacanza è il romanzo che, oltre a segnare l'esordio ufficiale nel mondo della letteratura, riscontra anche il primo successo commerciale della scrittrice. Di natura prevalentemente non autobiografica, il romanzo racchiude la narrazione in prima persona della protagonista Anna. E sebbene i fatti narrati siano al passato, la distanza che li separa dal momento della narrazione viene annullata dalla mancanza di ogni residuo discorsivo a livello dell'enunciazione. Il romanzo della Maraini mira, quindi, ad un grado di oggettività della materia trattata che, per il momento, si allontana dalle istanze della tecnica memoriale che caratterizza tanta parte della produzione narrativa femminista.²

L'ottica di Anna manca di uno spessore psicologico e si concentra interamente sugli episodi da lei vissuti. L'intreccio, per essere fedele alla giovane mente dell'io narrante, segue, fatte poche eccezioni, la linearità cronologica degli eventi nella reale compattezza di chi non si perde nei meandri del ricordo.

La storia della *Vacanza* si ambienta in un periodo di crisi sociale in cui si evidenziano con maggior chiarezza le incoerenze intessute nel sistema nel quale viene ad affacciarsi la giovane quattordicenne. Orfani di madre, e chiusi in un collegio di suore a Roma, Anna e suo fratello Giovanni passano un'intera estate al mare in compagnia del padre, Mumuri, e della sua amica, Nina. Siamo nel 1943, nel pieno della guerra fascista quando l'Italia assiste allo sbarco delle forze alleate in Sicilia, all'armistizio dell'8 settembre, e alla successiva instaurazione della Repubblica di Salò. L'instabilità del clima politico italiano del periodo trova riscontro nel mondo piccolo-borghese in cui Anna vive. La ragazza, simbolo della nuova generazione in questa Italia al momento del crollo fascista e in attesa di entrare nella sua fase di rinnovo, registra il tutto con passiva fedeltà. Come l'occhio della macchina da presa, a focalizzazione esterna, Anna racconta ciò che vede e sente senza dilatazioni poiché la macchina riflette solo la deformazione propria dell'ambiente e delle persone che rientrano nel suo raggio visivo. Anna infatti osserva tutto e tutti senza però rendersi consapevole di nulla. Non è Anna ma il lettore che intende le manie sessuali di Armando con cui Anna fa le sue prime esperienze amorose. Anche il linguaggio della narratrice è conforme alla lucida neutralità dello sguardo. Teso al massimo per recepire i dati sensoriali di Anna, lo stile è scarno, duro, e in esso prevale la scelta del periodo paratattico e del discorso diretto. La messa a fuoco è sull'oggetto, dall'esterno, come a testimoniare la condizione di estraneità e di alienazione della protagonista.

Sarebbe, tuttavia, immaturo parlare d'innocenza nel caso di Anna in quanto appunto le viene a mancare una coscienza sociale propria del libero sviluppo nei rapporti interpersonali di ogni individuo. Dal trattamento che essa subisce per mano degli altri, dal loro furore di affermare la supremazia dell'io e la volontà di possesso, sulla ragazza, privata di un proprio spazio soggettivo, si riflette il vuoto che a sua volta tradisce la fatuità dei valori dei modelli simbolici con cui Anna viene a scontrarsi. All'età di quattordici anni e sulla soglia del mondo degli adulti, l'educazione sentimentale di Anna si basa sulla sopraffazione e sulla repressione di un naturale istinto creativo. In tal senso, il

personaggio di Anna si discosta dal moraviano Agostino, il quale, secondo la critica, la Maraini aveva emulato.³ Semmai, *La vacanza*, più che un'imitazione, è la risposta al femminile al romanzo di Moravia. Mentre per Agostino il processo d'iniziazione s'incentra sull'acquisizione dell'indipendenza sessuale del ragazzo, Anna, d'altra parte, è incapace di reagire e si ritrova ad essere il sesso-oggetto delle fantasie degli uomini: del giovane Armando, dell'attempato meridionale, del pederasta Gigio e, infine, dei ragazzini, amici del fratello. Né essa può essere paragonata alla *Lolita* di Nabokov,⁴ né alla giovane della Sagan in *Bonjour tristesse*,⁵ in quanto il personaggio della Maraini, tutto teso a denunciare la condizione della donna, non è rappresentativo della decadenza nei costumi sociali. Infatti, il trauma emotivo subito dall'assenza della madre, le svogliate premure del padre e la rigida rimozione della realtà del corpo nel collegio delle religiose, fanno violenza sulla psiche di Anna, svuotandola e privandola di un effettivo rapporto con il mondo. Come soggetto assente, Anna è pronta ad essere colmata per riflesso dalla presenza degli altri. Essa diventerà la donna che la società impone a sua immagine, oggetto del desiderio altrui.

L'effetto deformante della collettività sull'individuo provoca una reazione a catena e nessuno sfugge il senso di scissione tra il proprio modo di essere pubblico e privato, effetto questo che è da ricercarsi nel romanzo nella funzionalità dei personaggi quali elementi strutturanti dell'intero tessuto sociale della fabula. Se si prende il personaggio di Pompei, come esponente dell'unità minima sancita dalla legge, la famiglia, ecco che la sua figura rivela una duplice identità a seconda della prospettiva che si adotta. Da capofamiglia egli esige rispetto dalla moglie e dal figlio per via del suo ruolo di padre. In pubblico, d'altra parte, la sua autorità è precariamente legata alle sue alleanze politiche con il potere di destra. Seguendo i modelli che gli garantiscono con maggior profitto la sua identità sociale, Pompei adotta indefesso tutti i luoghi comuni che puntellano la sua fiducia nella Repubblica fascista, convinto di poterla sostenere per scaramanzia con la sola volontà. Al lettore con lo sguardo retrospettivo sui fatti storici non sfugge l'ironia della posizione di Pompei e l'illusoria vanità di chi crede di potere controllare il proprio destino. Ma le alleanze, come dimostra la Maraini nel libro, si rivelano per quelle che sono, labili, quando a rimetterci saranno gli interessi personali e Armando, il figlio di Pompei, chiamato a servire il nuovo regime fascista, non trova né in se stesso, né in famiglia il sostegno necessario per affrontare un tale impegno.

Mumuri, d'altra parte, che per le sue idee politiche e per l'irregolarità del suo legame familiare potrebbe presentarsi da antagonista, è incapace di neutralizzare la forma esasperata del maschilismo fascista di Pompei. Nella speranza di un capovolgimento del potere politico, Mumuri attende con opportunismo di incriminare il padrone per impossessarsi del negozio. L'umiliazione di essere alle dipendenze di Pompei lo fissa inesorabilmente nel ruolo di oppresso, di sfruttato, la cui incompletezza come persona si rivela in tutta la sua aggressiva impotenza vendicativa mirante a riscattarlo in presenza dell'amante. Il suo comportamento verso la figlia è altrettanto aleatorio e i suoi affetti oscillano tra il ricatto sentimentale e l'indifferenza.

Nel timore costante di perdere l'equilibrio tra i due poli del potere operanti in ambito personale e politico, i personaggi maschili nel mondo della *Vacanza* inseguono i loro fantasmi consumando la propria esistenza entro lo spazio dei ruoli prestabiliti. Emarginato per le sue tendenze omosessuali, Gigio, l'artista amico dei ragazzi, verte tra il vanto dell'essere diverso e il rammarico del ripudio sociale. L'amore per il bello, tutto sommato, è rifugio dalla dura condanna sociale ma anche luogo di prigionia, e Gigio, per affermare la propria identità nell'unico spazio rimastogli, rischia di far confusione tra arte e vita. La speranza in un domani in cui rivendicare la cruda realtà, lo spinge, per ora, nel gusto di un eccessivo estetismo, come per l'appunto rivela la sua ammirazione per D'Annunzio. La decadenza di Gigio si riflette nelle sue relazioni con gli altri, alquanto velleitarie nel caso dei tedeschi, esente di un fondato giudizio politico, e nella fissazione per ciò che egli chiama i "corpi incorrotti" dei giovanissimi. Completano la tipologia degli esemplari maschi del romanzo i giovani amici del fratello di Anna, il cui comportamento evidenzia ancora una volta la rigidità e l'intransigenza del modello sociale. Costoro, in un mostruoso gioco di specchi deformanti, fanno il verso ai grandi nell'accanita lotta al potere che ricorda la vicenda dei ragazzi di William Golding in *Lord of the Flies*, quando, colto nel momento in cui si è perduta l'innocenza e guidato dal desiderio di grandezza, ciascuno si proietta in un macabro e feroce assalto sull'altro ridotto, oramai, alle dimensioni di oggetto. Anna, quindi, benché di qualche anno maggiore, non viene mai considerata loro pari neanche dal fratello che in compagnia degli altri già si atteggia ad esserle superiore. Nel gioco malizioso dei ragazzi, Anna subisce l'oltraggio al suo essere femmina, preda delle loro fantasie erotiche, premio da conquistare per il più forte.

Nell'ambiente della *Vacanza*, il destino della donna è segnato dal duplice ruolo di inferiorità sociale e di assoggettazione all'uomo. Oltre ad Anna, gli altri due personaggi femminili della storia servono come verifica alla condizione esistenziale della ragazza nonché come altrettanti modelli di scelta per un futuro orientamento. Lo studio parallelo del comportamento di Nina, l'amica di Mumuri, e la signora Mary, moglie di Pompei, presenta delle varianti interessanti che chiariscono ulteriormente l'effetto dell'autorità maschile sul condizionamento della psiche femminile. Un primo raffronto tra le due donne tocca lo stato civile di ciascuna. Sposata l'una e nubile l'altra, entrambe manifestano dei tratti caratteriali che palesano i confini delle proprie facoltà percettive e la prevedibilità dei loro atti. Mentre la signora Mary incarna il prototipo della moglie e della madre, l'angelo del focolare a tutela della prole, Nina, d'altra parte, è l'amante per eccellenza, la donna-sesso, dagli attributi felini. Ciascuna, secondo l'effettiva tipologia, è l'antitesi dell'altra, e ciascuna sottoposta al processo di dimidiazione. Che tale simmetria derivi da criteri di convenienza, a salvaguardia del gruppo dominante, diventa chiaro alla luce della condotta dei due personaggi. Nel mantenersi fedeli al ruolo a loro assegnato, le due donne tradiscono la natura arbitraria della classifica sociale in quanto in entrambi i casi si negherà loro la parte essenziale della propria personalità. E pertanto saranno destinate ad inseguire il fantasma di ciò che ritengono la loro giusta metà. Se alla signora Mary non conviene perdere i vantaggi affidati alla figura di moglie e di madre, gli unici in effetti che le riconoscono una certa individualità, essa tuttavia si ritrova defraudata di una propria carica erotica. Inoltre, anche come moglie e madre la signora Mary subisce l'effetto della discriminazione. La sua dignità di moglie dipende interamente dalla generosità del marito che la tratta a guisa di un suo doppio, l'*alter ego* pronto ad assorbire tutte le umiliazioni che egli ha subito a sua volta. Per contro, la signora Mary non perde l'occasione di una rivincita. Alla prorompente fisicità di Nina, essa rivendica la sua stabilità di donna sposata e la sua appartenenza, per via del marito, ad una classe superiore a quella della famiglia di Mumuri. L'ambiguità comportamentale della signora Mary, vissuta in questo caso con totale inconsapevolezza dal personaggio, la spinge inevitabilmente verso l'inautenticità per cui anche il sentimento di madre viene contagiato dalla visione limitante del ruolo.

In senso inverso, anche Nina agisce secondo i canoni sociali. Traendo forza dalle sue capacità seduttive e consapevole della propria disponibilità, essa sfrutta con profitto le occasioni che le si presentano. Nina

resta con Mumuri nella speranza di una rivalsa sulla signora Mary e manifesta di proposito l'effetto perverso del potere. L'egoismo di Nina viene circoscritto per il momento nell'ambito del benessere materiale, il solo che possa soddisfare la sua vanità di donna giovane e bella. Eppure, sebbene le due donne mirino a screditare e segretamente a desiderare nell'altra la parte a loro negata, e pertanto si inabissano ancora di più nell'immagine di donna con la quale vengono accreditate nella società, le loro mosse scaturiscono per via indiretta dal bisogno di sanare il profondo malessere che giace alla base della loro condizione conflittuale. Nell'ambiente in cui vivono, costrette alla rivalità, Mary e Nina sono destinate a fallire, minacciate, oltre che dalla rigida codificazione dei ruoli, dalle stesse loro contraddizioni.

In mancanza di una precisa presa di coscienza, tutti i personaggi del romanzo, uomini e donne, seguono la logica costituita dalle peculiari funzioni sociali a loro assegnate. Di conseguenza, nella *Vacanza*, la visione deformante del mondo viene abilmente propiziata dall'occhio neutrale di Anna la quale, non ancora inserita nel sistema perverso degli altri, è priva di caratteri determinanti propri. Né la religione, né il mondo dello spirito in cui vivono le suore nel collegio di Anna, si prestano come correttivo della situazione esterna. Oppresse da canoni ecclesiastici e moralistici che esse interpretano alla lettera, le suore sfogano sulle collegiali la loro furia autoritaria contro il male nel mondo per poi amministrarle mentalmente secondo la consueta logica difettosa dei valori gerarchizzati.

Con Enrica nell'*Età del malessere*, lo stupore di Anna gradualmente si dilegua, dando posto, se non altro, ad un inizio di ribellione. A diciassette anni, Enrica ha molti tratti in comune con Anna. Entrambe provenienti dalla classe media, ad entrambe viene a mancare l'appoggio morale della famiglia nei momenti difficili dell'adolescenza. A differenza di Anna, per Enrica l'entrata nel mondo degli adulti è già avvenuta. Essa si muoverà, dunque, tra stretti binari entro i quali dovrà lottare contro la resa della propria individualità e la rinuncia alla vera liberazione. Dice la Maraini a proposito:

[...] è un'età simbolica, l'età in cui, ancora adolescenti, ci si scontra per la prima volta con i problemi del lavoro, della famiglia, del sesso, da adulti, non più da bambini.⁶

A distanza di solo un anno, il romanzo risente delle stesse strutture narrative della *Vacanza*. Enrica è l'io narrante e, come Anna, personaggio principale e spettatrice della situazione in cui si trova. Inoltre, è

ancora assente la dimensione conoscitiva della protagonista il cui linguaggio piatto, atono e prevalentemente paratattico denota lo stato di alienazione del soggetto parlante e l'incapacità di creare dei legami significativi con gli altri. Enrica soffre dello stesso stupore di Anna per la violenza subita come oggetto, stupore in cui si registra la perdita del passato e l'assenza di uno spessore emotivo.⁷ Di conseguenza, la storia conserva l'impronta della sua mente per la quale il mondo esterno esiste solo attraverso il contatto diretto, fisico: gli eventi si susseguono con monotona regolarità intorno alle faccende giornaliere di Enrica (c'è un abbozzo di entrate diaristiche) e le poche allusioni al passato appaiono sempre per via accidentale, mai per un ripiegamento verso l'autoanalisi.

Ambietata a Roma all'inizio degli anni sessanta, la storia si svolge nell'arco di tempo tra l'inizio dell'inverno e la fine marzo dell'anno successivo. Rispecchiando la simbologia e l'ordine cronologico delle due stagioni – periodi di stasi e di risveglio – la storia di Enrica procede parimenti a testimoniare il passaggio dallo stato di letargo in cui essa si trova alla condizione di un possibile rinnovamento. Se nella *Vacanza*, l'autrice ha voluto esporre gli effetti devastanti sull'individuo dell'urto con la società, nell'attuale romanzo essa si adopera in favore di un recupero del singolo, e precisamente di una giovane ragazza che, come Anna, è cresciuta in un ambiente la cui ragione d'essere è di negarle un proprio spazio.

In famiglia, Enrica diventa un utile strumento per le frustrazioni dei genitori. È complice del padre che da tempo ha rinunciato alle responsabilità di capo famiglia e con lui, forse, condivide inconsciamente il sentimento di alienazione di cui l'uomo soffre. L'uomo, sia per difesa che per inerzia, e in proporzione inversa, più si addentra nel mondo delle sue bellissime ma inutili gabbie e dell'alcol, più sfugge dai legami emotivi. Quando la moglie muore, egli s'affretta a cancellare tutte le tracce che gli ricordano la vita in comune e che possono involontariamente provocargli dei moti d'animo. All'estraniamento del padre – “Un giorno mi infilerò in una di queste gabbie e ci rimarrò” (p. 85) – fa riscontro l'amara delusione della madre che, costretta a mantenere la famiglia, è consapevole del fallimento delle proprie aspirazioni. Prototipo della donna della piccola borghesia il cui realizzarsi può avvenire solo entro le istituzioni del matrimonio, essa cade nell'ingannevole speranza che la figlia potrebbe evitare di ripetere gli stessi suoi errori. Nel rapporto tra le due donne, sono le ossessioni della madre che prevalgono – il suo inconscio arrendersi al perpetuare della figura della

donna-oggetto: “[d]levi renderti più preziosa” – e ne limita i confini al punto da escludere in maniera decisiva un effettivo scambio di idee tra lei e la figlia.

Non c'è posto in famiglia per modelli comportamentali che possano fortificare la ragazza contro l'egoismo e la nevrosi degli altri. Nonostante le amarezze che il marito le procura, la madre di Enrica non mette mai in dubbio il suo ruolo di casalinga. Ironicamente, la sottomissione della donna all'uomo scalfisce i propositi della madre per la figlia e lascia Enrica impreparata ad affrontare indipendentemente le pretese di Cesare. Seguendo una lunga tradizione, come la madre, Enrica accetta remissiva la superiorità del maschio, anche davanti alla più squallida manifestazione dell'insensibilità del ragazzo, ignara di essere usata da Cesare per il proprio piacere. Mentre per lui fare l'amore è frutto di un'abitudine di cui non vuole privarsi, per Enrica al contrario il contatto erotico è il suo modo per cercare un tanto di calore umano. La passività di Enrica riflette anche la sua incapacità di reagire o di assumere quei doppi valori, di moglie e di madre, che nella società vengono concessi alla donna, valori che chiaramente la madre cerca di farle capire con i suoi ammonimenti. Sorda anche verso se stessa, in Enrica, tuttavia, non viene annullata la capacità di soffrire perché, non potendo dare una precisa fisionomia al suo malessere, vive in pieno la propria inautenticità. Tale scissione dell'io ha luogo, per esempio, alla morte della madre:

Non mi riusciva a pensare alla mamma in questa maniera nuova. Mi chiedevo se ero lì ad aspettare che le si raffreddasse il sangue. Forse era già gelato e stagnante. Il suo corpo sembrava di gesso a momenti o di carta. Doveva essere molto leggero. O forse pesantissimo.

Pensare a lei così non aveva senso.

Chiusi gli occhi per rivederla girare per casa con la faccia gonfia di stanchezza.

Cercai di immaginarla giovane. Ma non ci riuscii.

“Non provo niente, - mi dissi, - non riesco a provare niente”. E mi accorgevo di soffrire soltanto di non soffrire.

(p. 61)

Nel dare infine una voce alla propria sofferenza, Enrica potrà raggiungere una visione più coerente della vita. Solo in ultimo, quando è in grado di rendersi consapevole dell'inganno di Cesare, Enrica riesce a dare uno scopo al proprio dolore decidendo di lasciarlo.

Se nel suo rapporto con Cesare Enrica soffre tacitamente, neppure con Carlo, l'amico di scuola, trova motivo di sollievo. In apparenza Carlo potrebbe essere la controparte di Cesare: disponibile, innamorato, la cerca colmandola di premure, disposto anche a sposarla. Ma l'amore di Carlo, il bisogno di inseguire e conquistare la ragazza, presenta, anche a sua insaputa, delle incrinature che lasciano trapelare un altro aspetto del ruolo maschile in cui si nasconde la mania di possesso. Trattando con Enrica, egli segue solamente i propri impulsi, dimenticando di misurarsi in pieno con gli accenti più intimi della ragazza. Pertanto, nel romanzo, tutti gli altri uomini, ciascuno entro i propri limiti, cercano di valersi della giovane in maniera più o meno disonesta. Infine Remo, il giovane amico della Bardengo, l'ultima sua fiamma, affine ad Enrica per le sue origini di ragazzo povero e sprovveduto, si presenta in tutta la precarietà del mantenuto, oggetto passivo, sfruttato piuttosto che sfruttatore. In quanto alle figure femminili, la situazione non è molto diversa. A causa della loro inettitudine, ad Enrica viene a mancare un modello convincente con cui identificarsi. Osservando la madre, la ragazza sente il bisogno di sfuggire ad un simile destino. La realtà del matrimonio dei genitori e del loro rapporto con la figlia si rivela con intensità simbolica nel sogno che Enrica fa la notte in cui la madre muore:

Mi addormentai credo, ad un certo punto della notte, e sognai di essere dentro la gabbia del papà. Mi sembrava molto bella e ampia. Ma avevo sete e non trovavo da bere. Il papà mi considerava, da fuori, e si compiaceva della sua costruzione. – Cosa devo fare? – gli chiedevo.

– Stai benissimo dove sei. Non ti muovere, – mi redarguiva.

Quando parlava dalla sua bocca uscivano chiodi, un'infinità di chiodi. Io ridevo e lui mi osservava incuriosito. Mi sedetti sul fondo della gabbia e alzai gli occhi al soffitto a cupola. Sembrava una chiesa. Poi, mi svegliai terrorizzata quando mi accorsi che non ero nella gabbia del papà bensì nella pancia della mamma, che era fredda come una chiesa e profumata di fiori.

(pp. 61–62)

La gabbia, immagine che si conviene all'esperienza di tutti i personaggi del romanzo, è simbolo, come Enrica intuisce, della vita stessa. Se la donna, come auspica il romanzo della Maraini, è un essere assoggettato che agisce solo in funzione dell'uomo, anche gli altri personaggi, come si è visto nella *Vacanza*, sono vittime del loro asservimento al ruolo imposto dall'ordine sociale. Tutti sono, quindi, in gabbia, anche se per

certi, ed è questo l'aspetto innovativo del romanzo, lo spazio confinante di essa è fonte di sicurezza contro il vuoto che la circonda.

L'alienazione

Sebbene Enrica, muovendosi tra queste larve umane, capisca appena che per uscirne dovrà fare uno sforzo di volontà, il personaggio di Maria in *A memoria* dà corpo alla rinuncia assoluta di partecipare in un mondo che le è diventato estraneo. Nei primi due romanzi, la Maraini elabora le cause che violentano l'identità di Anna e Enrica e mostra l'effetto traumatizzante che esse provocano sul soggetto. Mentre Anna ne rimane folgorata, Enrica accenna a riconoscere la gravità della sua condizione. Maria, d'altra parte, sceglie la via del rifiuto di un io nel quale non si riconosce, che non potrà mai rappresentarla. Ma, come dice Giuliana Morandini (1980: 7), "[l]'abbandono di un falso io imposto dalla tradizione porta al grado zero, a una situazione limite d'esistenza". Nella cronologia progressiva della scelta delle protagoniste finora trattate, la condotta di Maria chiude il ciclo sul tema della spersonalizzazione raffigurando la logica dell'alienazione nella sua forma più esasperata.

Maria è una giovane donna sposata per la quale il rapporto amoroso con un uomo, il legame matrimoniale, non è più luogo d'approdo, rifugio dalle vicissitudini della vita. Al contrario, per Maria e Pietro, moglie e marito, il matrimonio inasprisce la condizione di solitudine dell'individuo nella società. Uniti nel "rifiuto dei valori inautentici, delle gerarchie autoritarie, delle norme e delle convenzioni tradizionali",⁸ moglie e marito scelgono, ciascuno a loro modo, di seguire un proprio piano di rinuncia. Maria, nel negarsi una memoria storica, si dà istintivamente al furore erotico, alla ricerca del richiamo dell'altro attraverso il contatto fisico. Pietro, d'altronde, più intellettuale, è portato alla riflessione, alla fede nella forza raziocinante dell'uomo. In complesso, la condotta di Pietro raffigura l'istanza classica del ricorso alle ideologie, mentre quella di Maria, forse perché donna e quindi storicamente esclusa dal potere, propone una soluzione più immediata, più vicina al richiamo del proprio corpo.

Come modello narrativo, *A memoria*, rispetto agli altri due romanzi, presenta aspetti d'ordine tecnico di notevole interesse. Maria è l'io narrante il cui sguardo impersonale sul mondo esterno serve sempre a rendere concreta la natura intima degli oggetti e delle persone osservati. L'azione, scandita dagli appunti di un diario, si svolge nell'arco di

tempo di sei mesi, dall'otto dicembre al sei giugno dell'anno dopo. Il discorso narrativo viene ripartito in tre moduli stilistici che si alternano: il monologo "esteriore" di Maria; i dialoghi a rapide battute tra due o più persone in presenza di Maria; e le lettere di Giacomo, amico di Pietro, inviate a Maria. Ogni modulo veicola un determinato punto di vista: con il monologo "esteriore" l'occhio di Maria si focalizza sulle proprie attività, ma da una prospettiva neutrale, afona, priva di espressioni intime atte a cogliere il flusso del pensiero; nel dialogato, la realtà esterna filtra attraverso la presenza dei vari personaggi; nelle lettere, invece, Giacomo, innamorato di Maria, espone i propri sentimenti. Inoltre, tenendo conto della struttura diaristica del romanzo, è Maria che funge da elemento strutturante del discorso. Alla sua ottica, quindi, e alla sua memoria difettosa, bisogna attribuire la presenza di peculiarità discorsive quali la mancanza della consueta linearità spazio-temporale dei fatti rappresentati. A livello del discorso, questi ultimi infatti si avverano in modo frazionato: i frammenti si accavallano, si ripetono e si sgretolano ulteriormente per trasformarsi infine in un movimento circolare dalle cadenze sproporzionate, eccezionali. Nel seguirlo, il lettore sarà costretto a sentire il polso, il ritmo incalzante in cui il discorso della protagonista s'incepta ripetutamente su alcune frasi o parole, sue o degli altri, e a rendersi conscio degli umori che possiedono Maria e degli incubi che l'assillano.

La storia filtra attraverso lo sguardo di Maria in una Roma spoglia dei soliti punti di riferimento, tra le incertezze di una memoria caduca. Sposi da forse sei, sette o otto anni, i due conducono una vita indipendente anche se uniti da un profondo affetto. Pietro, benché non dica nulla, intuisce che Maria lo tradisce con dei giovani raccolti per caso in strada e la sua passività verso la donna attira il disprezzo dell'amico Giacomo, anch'egli innamorato di Maria. Il ripudio della coppia di tutto ciò che è inautentico, più che di una loro vittoria, di una raggiunta visione del proprio essere, parla invece attraverso la progressiva alienazione di entrambi, della loro sconfitta, del vano tentativo di ciascuno di intervenire sulla realtà circostante. Pietro infatti risente inconsciamente dell'effetto debilitante di chi è incapace di agire. Marxista deluso, disgustato dalla Storia, egli tuttavia fa ripiego per abitudine sul proprio intellettualismo che scambia per azione, effetto del proprio diritto all'autodeterminazione:

"Manco di senso storico. È una sofferenza. Mi fa sentire leggero e provvisorio come una bolla d'aria. Ma è così, io sono così. Non posso cambiarmi."

“Non prendi patate?”

“Io vivo col tempo, nel tempo. Il mio ritmo coincide col ritmo naturale delle cose. Mi capisci?”

“Cosa dici?”

“La mia consapevolezza forse è l'unico legame con la storia. Io sono aleatorio, ma consapevole, inconsistente, ma consapevole.”

(p. 43)

Mentre Maria parla poco e in maniera del tutto meccanica, Pietro sostituisce il fare con la parola, sedotto dalle sottigliezze della ragione e della fantasia. Figura poetica, – la Maraini riparerà di questo personaggio – invaghito della natura, Pietro, il bello, l'aristocratico, che incapace di entrare nella realtà del suo tempo, è solo la debole incarnazione degli ideali romantici. Maria rimane del tutto assente, estranea alla filosofia esistenziale del marito. E sebbene Pietro insista “di essere sempre uguale a [se] stesso, di non subire la vita, ma di dominarla con la forza dell'immobilità” (p. 72), egli sarà infine costretto ad ammettere, quando sa di dover morire di cancro, che il dolore provocatogli dalla malattia lo rende più vivo mentre in ordine inverso, allo stato normale, egli si sente morto. Pietro dunque sa di non vivere la vita. Ironicamente, sarà la morte, come osserveranno gli altri, a fungere da correttivo: “Lui, il morto. Sembra vivo” (p. 161).

Maria invece è pronta a riscattare il vuoto che l'accompagna non con il cerebralismo di Pietro, che le negherebbe la vita una seconda volta, ma lasciandosi guidare dagli istinti. Per Maria, infatti, il rifiuto della Storia si accomuna necessariamente al fatto di essere donna. Dalla mancanza di uno spazio effettivo nell'ordine sociale, dal diniego di una propria soggettività, Maria si affida ai sensi, al linguaggio del proprio corpo, e sceglie l'eros per dare espressione a quell'io che la sopraffazione della donna ha da sempre impedito di emergere. E come donna, non ancora affetta dal parossismo della ragione, Maria si stacca da Pietro, dalla sua impotenza, per prorompere sulla scena con carica vitale. Pietro capisce questo e l'ammira forse perché egli stesso è incapace di seguirla.

Anche Giacomo rimane contagiato dall'impulsività di Maria. Ma Giacomo, in cui è ovvia la funzione d'intermediario tra l'universo della coppia e il mondo esterno, si rivela il sofista per eccellenza, colui che, pur denigrando i valori collettivi, vive nel timore di perdersi, e accetta, quale via di uscita, il compromesso. Diversamente da Pietro e Maria che vanno dignitosamente verso la loro fine, Giacomo rimane fedele ai

propri concetti e cade vittima della corruzione. Pur seguendo con interesse morboso i movimenti di Maria e di Pietro, contrastandoli più volte con la sua vita scialba e monotona, egli si fa portavoce del giudizio sociale, assumendo talora il tono arrogante della normalità. Giacomo è incapace di cogliere le motivazioni segrete di Pietro e Maria, e fa ricorso ai luoghi comuni e alle contraddizioni del ruolo tradizionale. Perché si sente superiore a Pietro come uomo, offre a Maria la propria virilità come punto di orientamento credendola sessualmente inappagata nella vita coniugale. E mentre l'accusa di "voracità erotica", egli dà sfogo alle sue perplessità. L'oscillazione di Giacomo tra l'attrattiva di una vita non comune rappresentata da Maria e Pietro e il richiamo alla propria natura prammatica tocca il culmine del compromesso e della perversione con il rifiuto di Maria di cedere alle sue proposte amorose. Giacomo, in uno stato di disorientamento, sposa la madre di Maria la quale non solo le assomiglia, ma a dirla con lui, è pure più bella. Avvalendosi di tale surrogato per raggiungere Maria e quindi per possederla, egli cercherà invano di riportarla nell'ambito della regolarità sociale.

Maria, conforme ai dettami della propria psiche, difenderà fino alla morte il suo modo di essere con la logica spietata di chi non ha più nulla da perdere. Come donna sa istintivamente che il rientro nella collettività sarebbe un ritorno allo stato di oggetto, alla falsificazione del proprio io. Con il rifiuto del passato in quanto luogo deputato della sua assenza, del suo non-essere, Maria perde anche la memoria sociale, la sola, come spiega la psichiatra, che "ci fa veramente uomini" perché comprende:

[...] una connessione logica, un ordine razionale, universale, impersonale, stabile, una distinzione tra ciò che è stato e ciò che sarà, la coscienza del tempo insomma. La memoria sociale è inseparabile dalla conoscenza del passato come tale. Essa implica un atto di sintesi mentale. Essa è la ricostruzione del passato in funzione dell'esperienza e della logica collettiva.

(p. 206)

Scartati i valori inautentici, Maria, secondo l'esperta, nella sua brama di raggiungere una propria compiutezza, ha optato per una memoria autistica che tuttavia:

[è] una memoria che non risponde a dei nessi logici, temporali o razionali. È la memoria dell'inconscio dove tutto si equivale e non esiste tempo né logica. È una memoria questa affettiva, allucina-

toria. La memoria autistica non comporta la conoscenza del passato per se stesso, ma ci fa rivivere il passato senza riconoscerlo come tale.

(p. 206)

Maria, dunque, rimane nell'ambito del semiotico, dell'indeterminato (Kristeva, 1980: 6-7) e blocca la sua entrata nell'ordine simbolico privandosi, infine, anche di una possibile presa di coscienza che confluisca dal rapporto tra la realtà interna, soggettiva, a quella esterna del mondo degli altri. In seguito, l'alienazione della donna la renderà facile preda del giudizio e della voracità altrui. L'inconscia rivolta di Maria sarà destinata a fallire in una società per cui la 'normalità' significa ancora l'irrigidimento dei ruoli a difesa dei propri interessi.

A Maria e Pietro non sfugge la natura aleatoria della norma. In un dialogo dove le citazioni provengono direttamente dall'opera di Calderone,⁹ essi avvertono l'illusione della realtà esterna:

“Se tu sapessi come io so che qui si rappresenta la miseria dell'uomo e l'allegra farsa del suo sogno che si chiama vita.”

(p. 129)

Vicini e lontani per il proprio modo di lottare – “tu sogni vegliando e io veglio sognando” (p. 130) – i due rimangono dolorosamente vittime della loro impotenza. Nel presente storico del mondo della Maraini si fa palese la crisi spirituale dell'uomo moderno. Con ciò che comporta un ironico rovesciamento della fede cristiana di Calderone, l'individuo nell'opera della scrittrice sarà incapace di vincere il proprio destino. Segnati per sempre dal loro rifiuto per tutto ciò che è inautentico, Pietro e Maria predicono il loro destino di emarginati:

“Che debbo fare? Ma perché penso a che fare, se è chiaro che per quanto prepari e studi e mediti tutto, quando verrà l'occasione farò quello che vuole il dolore, giacché nessuno comanda alle proprie pene?”

“Quando verrà l'occasione io giacerò come un sasso.”

“Quando verrà l'occasione mi si seccheranno gli occhi.”

“E ti si accartoccerà la lingua.”

“E mi si accartoccerà la lingua.”

“E ti si scioglieranno le budella.”

“E mi si scioglieranno le budella.”

“Quando verrà l’occasione farò quello che vuole il dolore.”

(pp. 128–129)

Con la protagonista di *A memoria* si conclude la rassegna delle eroine della Maraini finora trattate. La condizione della donna come essere svuotato e spersonalizzato è stata puntualmente registrata con mezzi espressivi che riaffermano la presenza-assenza dell’io narrante. Se nei primi tre romanzi, la Maraini rivendica lo spazio dell’io femminile come soggetto della narrativa, questi, tuttavia, nell’atto stesso del (de)scriversi si autodefinisce oggetto dell’azione, passivo ricettacolo della dinamica di valori precostituiti. Le protagoniste di questi romanzi, dall’immobilità di Anna e dalla nascente sfida di Enrica fino alla rinuncia di Maria, evidenziano la mancata uscita nella società di un essere autonomo la cui vera crescita è stata arrestata oppure respinta al livello del subcosciente. Donne senza parola, del loro disagio l’autrice si fa portavoce inquadrandolo in una cultura per la quale la sopraffazione dell’individuo, e specialmente della donna, è posta a difesa dell’etica dominante del potere.

La perversione

Con i racconti di *Mio marito* del 1968, si chiude la prima fase nella narrativa della Maraini. La figura della donna che ne emerge viene contrassegnata da una profonda lesione che la rende impreparata alla vita. Nelle opere seguenti, siano esse in prosa, teatro o poesia, la Maraini imposterà il suo discorso su temi principali che esulano da questa sua prima poetica – il mutismo, l’assenza di memoria, la perversione, l’alienazione e l’eros come contatto con il proprio corpo – elaborandone i motivi da una prospettiva multiforme atta a captare tutti i segni della conoscenza. Infatti, nel suo ultimo romanzo *La lunga vita di Marianna Ucra*, riprenderà tutte le tappe di questo suo primo tragitto letterario per riproporle come punto di partenza in un discorso che rimane pur sempre focalizzato sul destino della donna moderna.

Seguendo l’indagine socio-culturale stabilita nei romanzi precedenti, la raccolta, *Mio marito*, ingloba il problema della subalternità femminile attraverso i temi dell’adattamento e del compromesso. Con la rimozione della memoria storica, risultante dalla loro sottomissione e dalla violenza dei precetti maschili, la vita delle donne viene contrassegnata dalla pseudoidentità. Conformi alla specificità del genere, i racconti della Maraini propongono una serie di spezzoni o squarci di vita di

donne, ricco album di modelli comportamentali – spunto anche per molte sue commedie di costume – che visti nell'insieme costituiscono un panorama inquietante della tipologia femminile nell'attuale contesto sociale. Infatti, i racconti di *Mio marito* formano una galleria di ritratti femminili notevoli per la loro appartenenza al gusto del 'kitsch' e al genere dell'orrido, riflessi di un ambiente malato e corrotto.

Segue che tutti i racconti hanno al centro una voce femminile che ne è anche la voce strutturante. Concorde al programma prestabilito, ogni protagonista, spossata di una coscienza privata, narra la propria storia dall'esterno, da un campo focale ristretto, ignara della portata dei propri atti. E, come nel caso dei romanzi, il lettore, tramite la tecnica focalizzante della macchina da presa e senza l'intervento della mediazione dell'autrice, coglie in primo piano, a distanza ravvicinata, l'immagine degli eventi raccontati e li osserva nei minimi particolari, nella scaltra giustapposizione degli elementi discordanti e nella sottile ironia che si crea tra realtà e apparenza. Un altro elemento di rilievo è l'accostamento della banalità dei personaggi, della quotidianità dei gesti (in effetti il loro ambientarsi in un mondo anonimo fatto di luoghi comuni, e riconoscibile come tale), ai toni surreali del discorso narrativo, toni che spingono il realismo del mondo rappresentato ai limiti dell'irrazionale, ribaltandone con lugubre comicità l'apparente normalità. La lettura si risolve quindi in chiave sovversiva secondo i canoni del *black humour* e benché ricordi il fascino ironico di certi racconti moraviani, la Maraini ne sfrutta l'effetto per asservirlo al rapporto uomo-donna, donna e società.

Nei dodici racconti della raccolta, l'assoggettazione della donna viene rielaborata nei suoi molteplici risvolti. In "Mio marito", Marcella è la classica figura della moglie che pende dalle labbra del marito. Il racconto mette bene in evidenza il carattere relazionale tra il grado di esaltazione maschile e il culto femminile della virilità. Su tale rapporto gerarchico, secondo la Maraini, s'improntano i ruoli entro l'ambito del matrimonio tradizionale. Negli altri racconti, la Maraini sviluppa ulteriormente il concetto della fissità di tali ruoli mostrando come, quando l'ordine prestabilito viene minacciato, esso sarà mantenuto tramite una serie di deviazioni comportamentali. "Il quaderno rosso", per esempio, indaga il tema dell'infedeltà muliebre che, a prima vista, potrebbe sembrare un capovolgimento dell'autorità del maschio. Nel racconto "Le lenzuola di lino", Ada, la protagonista, accetta la proposta del marito di una convivenza a tre senza batter ciglio. Al vuoto di Ada, al suo acconsentire meccanico, fa riscontro la vita di un altro personaggio

di donna che dall'esterno sembra anche accettare la doppia vita del marito di condividere la moglie con un'altra famiglia. Il dolore della donna, rimosso con la perdita della memoria, non la sottrae dalla violenza fatta alla propria coscienza tanto che essa, infine, cadrà facile preda degli impulsi sotterranei e violenti della psiche. Nell' "Albero di Platone", la narratrice ammette di avere una memoria labile:

[è] come un albero coperto di uccelli; al primo soffio di vento o alla prima goccia, i ricordi volano via e l'albero resta nudo. Non c'è dubbio che io ho una memoria di questo tipo. E i miei ricordi sono provvisori e indipendenti come quegli uccelli di Platone.

(p. 98)

Abituata alla monotonia di una vita coniugale ridotta ai livelli di meschini rimproveri e gelosie, la protagonista, per dare ordine alla propria vita e per non ridurre al nulla il proprio passato, annota puntigliosamente in un diario tutto ciò che le capita durante la giornata. Tuttavia, nonostante le precauzioni, vengono a mancare due giorni interi durante i quali scopre che Carmelo, il marito, si è forse suicidato. In preda all'angoscia e oramai oltre ogni recupero memoriale, la donna, pur temendo di essere stata lei a uccidere il marito, sarà destinata, pirandellianamente, a non ricordare nulla. In "Diario coniugale", invece, come auspica il titolo, la protagonista registra quotidianamente il rapido sgretolamento dei rapporti tra moglie e marito. Nel suo trattamento della passività maschile, traccia un parallelo con il ruolo femminile. In toni più realistici, la protagonista delle "Mani" porta il tema della sopraffazione della donna dall'ambito del privato a quello pubblico. I fatti raccontano con monotona regolarità il succedersi dei giorni e rivelano in tutto il suo squallore la vita di duplice asservimento della donna, dallo sfruttamento nel mondo della fabbrica alla volontà del marito in casa. In questo caso, l'ironia ricade direttamente sull'avventatezza della donna, la quale si lascia sfuggire all'occasione la conquista di una coscienza politica per rivendicare almeno in parte i propri diritti perché, latrice dei soliti modelli comportamentali, compartecipa da sempre al proprio servilismo.

Spesso non è nel ruolo di moglie che la donna si prende lo scacco sull'uomo bensì in quello di madre e sempre con effetto deleterio. Il soggetto del racconto omonimo, "Marco", ha una fissazione per i piedi della moglie. La venerazione di Marco per la moglie prende avvio da tale lugubre premonizione per toccare infine i limiti del feticismo. Infatti, i piedi marmorei della moglie sostituiranno quelli di una statua

nel giardino dell'infanzia sulla quale Marco riversava l'adorazione per la madre. Respinto dall'amore materno, Marco tuttavia sente il presente come paradosso:

Mi diceva: "Se tu non fossi cresciuto io sarei rimasta così. Se tu non avessi quelle braccia così lunghe, io sarei ancora qui. Se tu non avessi quelle gambe così alte, io sarei ancora giovane. Se tu non avessi quella barba, io sarei ancora una ragazza. Se tu non avessi quella pelle dura e ispida, io non sarei invecchiata e poi morta. Ma tu hai sciupato tutto. Hai voluto crescere, diventare un uomo."

(p. 80)

Per sfuggire al senso di colpa, Marco si sente costretto a fermare la vita stessa mentre il presente dovrà acquistare la forma inanime della statua in giardino, immutabile nel tempo. Grazie ai piedi della moglie, come essa racconta, egli immolerà il suo essere sull'altare del passato dove statua e madre potranno indistintamente riunirsi e lui liberarsi dal rimorso. Il rifugio nel ricordo e la fissazione sulla madre si presentano come forme esasperate dell'evasione e della paura di crescere nell'uomo. Il rapporto in "Madre e figlio", d'altra parte, rientra nella norma e nell'ambito del consenso sociale anche se parimenti si vieta all'uomo l'entrata nel mondo degli adulti. La Maraini illustra con spietata ironia il fenomeno del mammismo mostrando come, dalla rivalità tra la madre e la moglie, scaturisce in ultimo un circolo vizioso per cui ciascuna delle donne si vede costretta a prodigarsi sempre di più per l'affetto del maschio.

Il fatidico ruolo femminile di moglie e madre prende una interessante svolta prospettica quando i compiti sociali tra uomo e donna vengono capovolti ed è la donna ad assumere la controparte maschile. Nel racconto "L'altra famiglia", Elda, la protagonista, conduce una doppia vita e con due famiglie diverse, l'una a Roma e l'altra a Milano. Il discorso della scrittrice drammatizza con scaltrezza le contrastanti caratteristiche di ciascun nucleo familiare che, messe insieme, rappresentano tuttavia il prototipo della famiglia italiana del Nord e del Centro-sud. Le storie parallele hanno pertanto il merito di portare alla luce la forte matrice culturale sulla quale si basa la strategia dei valori comportamentali. Con "Maria", invece, si prospetta l'eventualità di una relazione tutta nuova che, partendo da una posizione di parità tra gli individui che la compongono, possa capovolgere la situazione della coppia tradizionale. Nel racconto, l'io narra dell'affetto che la lega a

Maria con la quale condivide un appartamento. E mentre come donne esse sono in grado di proporre un nuovo modello relazionale, i fatti parlano diversamente anche se in apparenza Maria, con i suoi ragionamenti, sfoggia una mente insolitamente libera che si fa portavoce dell'ideologia rivoluzionaria della nuova donna conscia dei suoi diritti politici e sociali. Nell'ambito del privato, tuttavia, la sua condotta verso la compagna si rivela una crudele parodia dello sfruttamento maschile della donna. Inoltre, scegliendo due donne per raffigurare il normale rapporto di coppia, la Maraini sfrutta la tecnica della defamiliarizzazione che si riflette anche sulle ambivalenze comportamentali di quegli uomini di sinistra che, mentre in pubblico si battono per i diritti di classe, in privato esercitano la più sfrenata autocrazia.

In alcuni racconti, la Maraini tratta l'ansia esistenziale della donna sola o della figlia nei suoi rapporti con i genitori o con gli altri. In questi esempi e in mancanza di un io consapevole, la scrittrice mira ad inquadrare la natura conflittuale dei rapporti interpersonali, indicando come questi siano contemporaneamente una minaccia e una perdita per l'individuo. Nelle protagoniste dei racconti "Il letargo" e "Il dolore sciupa", il dolore del vivere si inasprisce tanto che la fragilità delle donne raggiunge livelli insopportabili. Per sopravvivere e quindi per istinto di conservazione, le giovani sono costrette a reprimere la propria sensibilità e pertanto si servono patentemente di quei meccanismi comportamentali volti all'autosopraffazione. Entrambe scelgono la via dell'apatia fino a diventare delle larve umane, condizione questa che ironicamente le donne scambiano per naturale ma che si rivela presto in tutta la sua turpitudine. Tanto è l'orrore di soffrire che la donna, pur di non "rimettere in moto la [sua] coscienza" ("Il letargo", p.21), soffoca i propri sensi e scambia la morte con la vita. Analoga è la situazione dell'io narrante nel racconto "Il dolore sciupa" quantunque il suo programma di difesa scaturisca dalla sofferenza subita con il tradimento dei genitori. Portata ad evadere ogni rapporto affettivo con gli altri, la protagonista seguirà l'esempio dell'amica Giulia su come liberarsi del dolore: "Devi convincerti che la libertà è questo: essere vuoti, del tutto vuoti e senza sentimenti" (p. 57).

Chiudendosi con le storie di *Mio marito*, il transito artistico della Maraini nella landa desolata del disaffetto ha tracciato con occhio spietato l'aridità spirituale in cui donna e uomo vengono a trovarsi nel mondo odierno. La calcificazione dei ruoli, lo stato di chiusura nel rapporto matrimoniale, sono perpetuati dall'incapacità dell'individuo di sentire dal fondo della coscienza il richiamo del proprio dolore.

Nell'assenza di amore, anche il dolore, come unica fonte del risveglio dei sensi contro l'oppressione, viene reso sordo dalla furia di rimozione.

Politica e femminismo

Nel 1969, dall'inchiesta sulle prigioni femminili per il quotidiano *Paese sera*, ed in seguito alla rappresentazione della sua prima commedia femminista, *Manifesto dal carcere*, la narrativa della Maraini prende una svolta decisiva con *Memorie di una ladra* che l'allontana dalla posizione di chiusura verificatasi con le protagoniste di *A memoria* e dei racconti di *Mio marito*. Nasce nell'autrice il desiderio di riscattare la condizione della donna in chiave politica, desiderio sostenuto dall'ideologia marxista del movimento neofemminista, sorto in Italia dalle rivolte studentesche del 1968. Renzo Paris fa questo commento:

La produzione narrativa di Dacia Maraini potrebbe essere suddivisa in due versanti ben distinti, quello anteriore al sessantotto e quello immediatamente posteriore. Prima della contestazione studentesca e operaia Maraini ha pubblicato romanzi legati in gran parte alla tematica della perdita della memoria sociale, cioè di quella particolare coscienza che tiene uniti tutti i gesti della vita. [...] Il sessantotto, in quanto risposta negativa alle ideologie del benessere, ha influenzato non poco l'ultima narrativa di Maraini, da *Memorie di una ladra*, all'ultimo romanzo appena uscito *Donna in guerra*. [...] Le ultimissime scoperte di Maraini sembrano doversi inserire nell'ordine del didascalico, dell'insegnamento morale [...].¹⁰

Memorie di una ladra, pubblicato nel 1972, nasce dall'incontro dell'autrice con una delle carcerate da lei intervistate, la ladra Teresa, e dagli appunti e dalle registrazioni dei loro colloqui. Il libro tuttavia si offre non solo come studio d'incidenza socio-antropologica, ma soprattutto come romanzo, nel quale si articola l'esperienza del 'vissuto' attraverso il racconto della protagonista dalla cui prospettiva, emotivamente intima, viene a crearsi un intero ambiente di rapporti intersoggettivi. Che sia l'elemento creativo e non la fredda analisi empirica a valere sulla scelta strutturale del libro, è l'autrice stessa a spiegarlo parlando sull'argomento:

Lì per lì sono portata a identificarmi con la persona, con le cose che mi stanno davanti, a tal punto che qualche volta mi perdo, sto male, perché è troppo forte questa immedesimazione. Però mi

serve per scrivere, per scrivere ho bisogno di qualcosa che parte da me e non di un'analisi di tipo anonimo. (Montini, 1977: 103)

Tale concetto di scrittura trova riscontro nelle teorie della letteratura femminista sia all'estero che in Italia:

Eliminando la distanza tra autrice e personaggio e fondendo i due termini nella dimensione autobiografica, si giunge così a negare ogni volontà oggettivizzante, preferendo il magma incomposto della propria soggettività alle insidie di nuove possibili stereotipizzazioni dell'immagine femminile. (Nozzoli, 1978: 163)

Esiste tuttavia una differenza particolare nell'impiego dell'autobiografismo in *Memorie di una ladra*, ricollegabile comunque ai mezzi narrativi adottati dall'autrice nelle opere precedenti. Anche con la protagonista Teresa, la Maraini rinuncia all'impiego della tecnica memoriale. La focalizzazione è esterna, dunque, e interamente di Teresa la quale racconta la sua storia, come Anna, Enrica e Maria, priva di una vera coscienza autoanalitica. In tal modo, eclissandosi dalla narrazione, la Maraini riesce ad ottenere due obiettivi precisi: impostare chiaramente la visuale di un soggetto femminile diverso dal suo, soggetto vissuto da una struttura autoritaria e raziocinante; ed elaborare la propria spinta progettuale seguendo i principi d'intervento sulla realtà rappresentata nella forma di parallelismi, giustapposizioni e motivi contrastanti. La Maraini, dunque, organizza il discorso narrativo dando una coerenza artistica al documento umano. I fatti testimoniano da soli e denunciano l'autoritarismo delle strutture sociali. Il contatto diretto con l'io narrante, attraverso il linguaggio popolare e spontaneo del parlato, ha il merito del caso di attualità in cui la repressione e i soprusi di ogni genere perpetrati sull'individuo e sulla donna in particolare spiegano e giustificano la natura ribelle della protagonista. L'ordinamento degli eventi, che si coagulano in un'unica dimensione spazio-temporale, muta tuttavia la forma del discorso per cui si rivive, immaginativamente, a livello della rappresentazione e delle molteplici allusioni ironiche, l'esperienza del personaggio principale.

In pratica, la storia di Teresa in *Memorie di una ladra* tratta l'arco della sua vita dalla nascita nel 1917 fino alla fine degli anni sessanta. Con la scelta del discorso autobiografico, impiantando l'azione nel contesto sociale dei diseredati a cui la protagonista appartiene, la Maraini rivendica la condizione di Teresa, donna ed emarginata sociale. Con Teresa, la Maraini ripropone l'assoggettazione della figura femminile all'implacabile legge dei padri. L'impronta della scrittrice si fa più

intensa laddove, nel discorso, al lettore si vieta di cadere nel sentimentalismo e nel compatimento senza riserve per le vicissitudini della protagonista. Infatti la Maraini, ispirandosi al romanzo picaresco come lei stessa afferma, da *Lazarillo de Tormes* e la *Celestina* e, indubbiamente, anche a *Moll Flanders* del Defoe, riesce attraverso la vena comica a capovolgere i valori borghesi del 'perbenismo' e a svelare la ferocia con cui la società difende i propri privilegi.

Il successo presso il pubblico di *Memorie di una ladra* – si pensi pure al film con Monica Vitti dal titolo *Teresa la ladra*¹¹ – è dovuto soprattutto al carattere eccezionale di Teresa la quale nonostante la carriera di ladruncola – il suo passare da un carcere all'altro – ritiene quel vezzo positivo, solare, di affrontare la vita. Teresa, infatti, "è una donna molto candida, spontanea" che, secondo la Maraini, "vive giorno per giorno, ha la nobiltà e mobilità degli zingari, la loro stessa precarietà esistenziale e distacco dal danaro".¹² Il disinteresse di Teresa per i valori borghesi, la sua purezza d'animo, il suo "rapporto essenziale, carnale, sensuale"¹³ con il cibo, la collocano nettamente al di là di ogni modello sociale precostituito, annoverandola tra quelle creature che diventeranno care alla scrittrice e che, nella misura in cui suscitano simpatia e ammirazione, vengono condannate dalla società per quella stessa loro ribellione, per quel loro stesso modo di essere diversi.

Senza una coscienza che si fa mediatrice tra passato e presente, il discorso di Teresa è privo di uno spessore temporale. Anche i fatti più remoti dell'infanzia vengono veicolati con l'uso del passato prossimo, nel tempo, cioè, in cui si esumano le vicende trascorse per merito del loro rapporto immediato con la realtà circostante. Mentre a Teresa manca una coscienza sociale e storica che potrebbe vederla partecipare in una rivendicazione dei propri diritti, è anche in virtù di tale assenza che essa è scevra di sensi di colpa e della moralità capziosa dei valori del collettivo. È in questo senso che la protagonista della Maraini si scosta dalla *Romana* di Moravia. Teresa, diversamente da Adriana, benché come lei dica di volere cambiare vita, non può riscattare la sua posizione di sfruttata perché, appunto, trattata quale oggetto, le viene a mancare anche una coscienza morale. Inoltre, rimanendo legata alla sua schietta natura, al proprio impeto pulsionale, il suo personaggio acquista un diverso tipo di coerenza, al di là delle norme sociali. Infatti, franco da pregiudiziali, il discorso di Teresa si arricchisce di accenti divertenti qualora a livello della fabula la situazione manifesti delle contraddizioni di ordine morale. La Maraini, sfruttando l'inconsapevolezza di Teresa a livello dell'umorismo, mette in evidenza l'incongruen-

za di qualsiasi riferimento al moralismo e al perbenismo. Sebbene di professione Teresa appartenga alla malavita del sottomondo romanesco, a quella falda della società ritenuta deviante dalla norma, la sua storia serve a rendere espliciti quei fattori irrazionali che operano all'interno delle rigide strutture comportamentali e ne minacciano l'apparente coerenza.

Teresa, tutto sommato, è vittima del proprio ambiente. Ciò che emerge da questo stato di cose è la totale proibizione della protagonista percepita contro lo sfondo della corruzione degli altri, della violenza nelle istituzioni carcerarie e dell'inefficacia delle riforme giudiziarie. L'esperienza di Teresa dà rilievo agli elementi contrastanti tra la morale dell'individuo e quella delle autorità. Il ritratto della Maraini di una donna che, a tutti gli effetti e contro le più squallide condizioni di vita, ritiene una propria innocenza, serve ad offuscare le consuete delimitazioni tra il bene e il male e a fare ribaltare i valori che tradizionalmente li distinguono. Il carcere, tutto sommato, come la Maraini dimostrerà con più insistenza nelle opere successive, non è luogo della reintegrazione dell'individuo bensì un microcosmo dei vizi e degli inganni che assillano la nostra società dove tutto si basa sulla legge del più forte. E nemmeno con le suore, Teresa, come Anna nella *Vacanza* prima di lei, riesce a stabilire un rapporto che poggi sull'umana compassione. Irrigidite da un lungo asservimento al ruolo di guardiane delle carceri, queste donne hanno perso la fede nel prossimo. Il sentimento religioso si riduce pertanto a una serie di formule esteriori che crea, tra le detenute, un clima di abuso e di ipocrisia. In modo paradossale, l'anticonformismo di Teresa mette in risalto l'arrogante condiscendenza della pratica del cristianesimo nella nostra società. Il rispetto del proprio codice morale, la mancanza di sentimentalismi e compromessi, rende Teresa indipendente e la fa spiccare anche tra gli altri esponenti del sottomondo che spesso sentono il peso della loro esclusione dal luogo della rispettabilità sociale. Teresa invece vive per il momento: generosa con se stessa e con gli altri quando è libera e quando ha denaro, e coraggiosa quando la sorte è spietata con lei.

Memorie di una ladra, a cui farà seguito la raccolta di poesie *Donne mie*, nasce da un lavoro di ricerca della Maraini a scopo divulgativo e pertanto il libro evidenzia la stretta interdipendenza tra l'attività letteraria della scrittrice e il suo impegno politico:

Col femminismo è stato possibile un'identificazione tra letteratura e vita, un viaggio all'interno, che io forse non avevo fatto prima, se non con le poesie. Poi col femminismo è cambiata anche la mia

vita, come è cambiata la vita di tante altre donne, la pratica di parlare di sé in maniera politica con le altre, mi ha slegato anche da certi lacci, liberata da certe remore ... È finito per me un certo modo di vedere la letteratura come separata, come esterna.¹⁴

Scegliendo di ambientare la storia di Teresa tra i derelitti della società, i piccoli criminali e le prostitute, la Maraini estende il problema della donna nel campo della 'lotta di classe'. Il parteggiare per le classi sfruttate, battendosi per un sistema egualitario, tradisce l'umore ideologico della scrittura femminile di quegli anni la cui carica positiva riflette la convinzione di un possibile e immediato intervento sulle strutture patriarcali. La registrazione delle vicende di Teresa acquista una consistenza organica nell'insieme del discorso narrativo grazie al sapiente montaggio del materiale. Dalla serrata giustapposizione di motivi conflittuali tra sentimenti privati e codici sociali, il romanzo si trasforma in aperta denuncia contro i vizi della nostra società.

Con l'uscita di *Donna in guerra*, romanzo a tesi, l'impegno politico della Maraini dà prova di un processo di raffinamento del problema femminile che lo collocherà ancora più esplicitamente negli ideali del neofemminismo:

Questo è il mio romanzo più coscientemente femminista. Ho sempre parlato di donne nei miei romanzi. Ma i problemi di queste donne li vedevo come fatti individuali, esistenziali. La coscienza femminista consiste nel riconoscere ciò che vi è di comune nei mali che affliggono le donne, consiste nel capire la natura politica dei rapporti fra donna e uomo, fra donna e istituzioni, fra donna e cultura.¹⁵

Negli anni del postsessantotto, la Maraini è partecipe ai collettivi femminili dove la condizione della donna viene discussa, sviscerata, per riproporsi infine in una nuova luce, in nuove formule. Facendo seguito a tale prospettiva in cui l'accento ricade sulla differenza della visione femminile, la lotta delle donne si sposta dalla sola rivendicazione dei diritti paritari ad una forma più radicale di rinnovamento delle strutture sociali, rinnovamento che toccherà fino in fondo le istituzioni del matrimonio tradizionale.

Uscito nel 1975, il romanzo *Donna in guerra* denuncia apertamente il programma di recupero dell'autonomia della donna. Laddove nelle precedenti opere l'autrice aveva sensibilmente proposto delle considerazioni sull'oggettivazione della donna, si stabilisce ora in sede di una nuova strategia narrativa la pianificazione di quegli schemi comporta-

mentali che danno testimonianza della nascente presa di coscienza con cui la donna si fa agente del proprio destino. La Maraini stessa interviene con una definizione: “[...] nel caso del mio ultimo romanzo, si dovrebbe parlare di ‘realismo d’intervento’ [...] infatti mi sono trovata a trattare brucianti temi di attualità politica”.¹⁶ Pertanto, il romanzo, sempre fedele alla rappresentazione del vissuto, racchiude il pensiero di Vannina, la protagonista venticinquenne, nell’arco di tempo che va dall’ 1 agosto del 1970 al 15 dicembre dello stesso anno. La storia si apre in pieno periodo estivo, su un’isola vicino a Napoli dove Vannina e suo marito Giacinto, operaio lui e maestra lei, passano le vacanze. La storia evidenzia il graduale sviluppo della protagonista verso l’indipendenza che, tuttavia, metterà in crisi il loro legame di coppia convenzionale quando Vannina fa amicizia con un’insolita ragazza, Suna.

Con l’impiego della tecnica diaristica, il romanzo acquista un’ulteriore coerenza discorsiva dalla dinamica focalizzante dell’io della protagonista. Oltre al passaggio del tempo, i singoli appunti giornalieri registrano anche la maniera in cui l’ottica di Vannina subisce dei mutamenti. Se dapprima, a livello del discorso, Vannina è l’agente a focalizzazione esterna, simile alle protagoniste dei romanzi precedenti, gradualmente lo sguardo di Vannina s’interiorizza dando prova della sua maturazione psicologica. All’apertura del romanzo, Vannina infatti accetta la vita matrimoniale con rassegnata indifferenza. Dal rapporto con il marito s’intravedono la meccanicità dei gesti e la mancanza di una vera cognizione delle tensioni più profonde che li separano. Registrando tutto inconsciamente con spietata accuratezza nel suo diario, Vannina intuisce l’immaturità del marito senza tuttavia essere capace di mettere in pratica la libera associazione di idee che la spingano alla riflessione. Più tardi invece quando il loro rapporto è in crisi e Vannina, rimasta incinta, dichiara di non volere il bambino, diversa è la sua presa di posizione nei riguardi del marito:

Giacinto non si spazientisce per le camicie non stirate, per il pavimento sporco. Gira per casa scalzo spostando i mobili per fare posto al bambino. Mi bacia sul collo, sulle spalle. Parla del futuro con voce paterna, autoritaria. [...]

Gli ho detto che non intendo smettere la scuola. Lui si è stretto a me, appassionato, affettuoso, paterno. Mi ha morso un orecchio, mi ha baciato il collo. Parlava come se fossi una bambina piccola da convincere, per il suo bene. Gli ho detto di lasciarmi stare. Ma lui mi stringeva da dietro, affettuoso, gentile. Sentivo il suo petto nudo contro la schiena, il calore delle sue gambe contro le mie. Mi

sono addormentata con quel peso addosso, come un figlio a cavalcioni sul dorso.

(pp. 262–263)

Nel linguaggio di Vannina sono entrati attributi che qualificano il comportamento dell'uomo, mentre le due similitudini rivelano, oltre il potere di associazione, l'ironica situazione di due persone che trattano le relative 'immaturità' comportamentali da prospettive contrastanti: il paternalismo dell'uno contro la triste consapevolezza dell'altra della fragilità del marito. Vannina giudica Giacinto negativamente, conscia del ricatto morale che lui pratica pur di tenerla a casa, sottomessa e docile come prima. La scelta del presente diaristico come tempo verbale privilegiato riconferma il proposito della Maraini di ricostruire nel suo discorso l'immagine della donna partendo dal grado zero fino al suo rendersi soggetto consapevole ed autonomo. Vannina viene privata di una dimensione storica, e pertanto, in quanto attante del discorso narrativo, assume le caratteristiche del segno vuoto per passare da uno stato virtuale all'effettiva realizzazione delle propria capacità fisiche ed intellettuali. Come personaggio, dunque, Vannina viene colta nell'atto stesso del divenire, attualizzandosi attraverso l'interazione con la realtà circostante, con gli altri personaggi. Tale processo interrelazionale si estende per l'intera durata del libro e rende testimonianza al nascente recupero dell'io femminile.

Sebbene il romanzo si dilati al punto di rappresentare un vasto campionario di individui, la loro funzione nell'economia del discorso evidenzia in gradazioni più o meno sofisticate le due forze antagoniste operanti nella società e aventi effetto sull'esistenza di Vannina: quella razionalizzante e normativa dei valori comportamentali precostituiti e quella sovversiva ed insofferente delle costrizioni e del condizionamento sociali. In testa ai due versanti si trovano il marito Giacinto, autoeletto a guardiano dei valori della famiglia, e Suna, la giovane amica di Vannina inferma e di pronta intelligenza, refrattaria ai soliti modelli femminili. Al disamore che si sviluppa tra marito e moglie con il passare dei mesi, si osserva, per contrasto, l'insorgere di una nuova alleanza tra Vannina e Suna, alleanza che, anche dopo il suicidio della ragazza, verte sulla passione, concepita in tal caso come legame fondato non sul possesso ma sull'intensa capacità di capirsi e di rispettarsi.

L'azione di *Donna in guerra* ha luogo in tre ambienti diversi – l'isola delle vacanze, Napoli e Roma – ciascuno dei quali riflette simbolica-

mente una tappa decisiva del percorso di Vannina verso l'autoconsapevolezza. Spiega, infatti, la Maraini:

La scelta geografica non è casuale. Nel Sud emerge esasperata una condizione di conflitto comune nell'Italia contemporanea, che contrappone certe abitudini arcaiche ai valori della civiltà industriale. La donna, più dolorosamente dell'uomo, soffre questo conflitto. Da una parte viene infatti incoraggiata alla pseudo libertà sessuale, dall'altra invece imbrigliata in secolari pregiudizi.¹⁷

Il paese di Addis, nel mese di agosto, si trasforma per Vannina in un'isola incantata che, parimenti a quella di Prospero nella *Tempesta* shakespeariana, è luogo in cui si sprigionano le forze della natura, e dove trionfano infine la ragione e l'immaginazione. Il critico Walter Mauro fa un riassunto succinto:

Durante la vacanza su un'isola dell'arcipelago napoletano avviene qualcosa di imponderabile (proprio perché fuori del binario) che spezza quel filo sottile e fittizio così legato [...] alla passività psicologica e umana del personaggio, e i due [marito e moglie] si ritrovano proiettati entro un universo inconsueto e atipico, nella misura in cui sono tipici il tempo e lo spazio condizionanti e conformistici della vita.¹⁸

L'arrendevolezza di Vannina al proprio ruolo di donna e moglie subisce un urto notevole con l'incontro di due operaie del paese. Tota e Giotina irrompono nella vita della protagonista con l'irruenza della mentalità isolana nella quale confluiscono sia la schiettezza dell'animo primitivo che il sospetto e l'occultamento di tutto ciò che viene interdetto dal gruppo. In presenza loro, Vannina deve affrontare l'ubiquità del sesso, trattato dalle due donne in toni di mistificazione nella misura in cui il corpo femminile dà sfogo alla propria sensualità repressa. La morbosa curiosità di Tota e Giotina per tutto ciò che è anormale, fuori del comune, il loro fantasticare su scenari del proibito, mettono Vannina in guardia, sebbene inconsciamente, sull'impossibilità di frenare le forze arcane degli istinti che, nel caso delle due donne, si manifestano in un miscuglio di incontinenza pagana e di superstizione. Alla luce della propria privazione sessuale nell'ambito del rapporto coniugale, Vannina non può non corrispondere al richiamo, anche se sproporzionato, grottesco, delle due isolate, e ne rimane nel contempo disgustata e affascinata. All'uscita dalla lavanderia di Giotina, Vannina si ritrova sudata e angosciata dall'esperienza subita:

Fuori ho succhiato l'aria fresca di mare. Ne ho bevuto a grandi sorsate ingordamente. Ho guardato verso il negozio. Dietro i vetri rigati d'acqua ho visto muoversi i corpi goffi delle due amiche, pesanti, bianchi. Non entrerò più lì dentro, ho detto. Ma so che ci tornerò. È un teatro buio e afoso dove si improvvisano inquietanti giochi dell'immaginazione. Giochi rustici, spericolati, pieni di una sensualità agra, selvatica che mi affascina nonostante la nausea.

(p. 14)

Più tardi, con Orio, l'etereo ragazzo dell'isola, Vannina riscopre la propria sessualità. Mentre con Suna, la bellissima paralitica, Vannina si scontra con l'altra faccia della sessualità femminile che, uscendo dagli schemi prestabiliti della norma, mette tutto in discussione, dal rapporto eterosessuale fino al concetto stesso dell'amore.

L'anticonformismo di Suna e la sua dichiarata bisessualità servono a Vannina come modello di emancipazione femminile e come valida alternativa alle costrizioni sociali delle due isolane. Con Suna, Vannina fa conoscenza di un gruppo di giovani extraparlamentari la cui posizione ideologica induce la donna a varcare i confini del privato e a far fronte alla necessità di una coscienza politica. Vannina, che in passato come insegnante si era difesa con indifferenza dalla burocrazia delle autorità didattiche, al ritorno dalla vacanza assume un nuovo atteggiamento verso gli alunni e, dal mutato concetto della propria professionalità, si avvale di strumenti concreti per un'effettiva partecipazione al rinnovamento della società. Inoltre, il contatto con l'impegno politico dei giovani mette Vannina in condizione di percepire le deficienze ideologiche del marito. L'aderenza al comunismo di Giacinto ricade negli schemi sentimentali e propagandistici del mito socialista che però lasciano intatta la posizione dell'operaio nel sistema di produzione capitalista. Tuttavia, anche i giovani di sinistra, che per scelta politica sono diametralmente opposti al paternalismo del sistema dominante e prevedono il raggiungimento dell'eguaglianza di classe, tradiscono a loro volta l'inveterato concetto della superiorità maschile nei riguardi delle donne loro compagne di lotta.¹⁹

A Napoli, quando con Suna entra nel giro del movimento, Vannina scoprirà le profonde radici storiche atte a spiegarle l'autoritarismo dei giovani militanti. Dall'inchiesta che svolgono nelle borgate della città con l'intento di denunciare politicamente lo sfruttamento del lavoro femminile a domicilio, Suna e Vannina si rendono conto dell'atavica resistenza di queste donne contro ogni forma di cambiamento. Rese

ciniche e aggressive dall'opprimente asservimento al marito e al lavoro e indurite dalla sofferenza e dall'umiliazione, le operaie fanno ricorso ai valori ricevuti beffeggiandosi degli ideali delle due donne. Anche le rabbie e i rancori che spingono i giovani extraparlamentari verso il terrorismo, acquistano intanto una nuova prospettiva e si presentano come il loro tentativo di esorcizzare le umiliazioni contratte nell'ambito di un sistema sociale basato sulla sopraffazione del singolo. Visto sotto questa luce, il movimento dei giovani s'inserisce nella logica reattiva della controcultura per cui il loro radicalismo non sarà mai veramente rivoluzionario. L'elemento personale della loro rivendicazione non esce dal circolo vizioso della violenza, dove gli oppressi di oggi diventeranno gli oppressori di domani.

Nell'ambito delle rivendicazioni femminili, invece, il libro della Maraini attesta il pericolo delle motivazioni ideologiche. Di conseguenza, ci terrà a sottolineare il diverso comportamento tra Vannina e il gruppo dei giovani estremisti la cui violenza durante l'interrogatorio del direttore sequestrato non solo adombra lo scopo ideologico dell'impresa, ma diventa strumento di rivalsa per riscattare la propria umiliazione di classe. Vannina, d'altro canto, sente istintivamente compassione per l'uomo che soffre, sia questi colpevole o innocente. Il contatto con la degradazione delle donne, la consapevolezza della loro e della propria duplice assoggettazione, la rende più libera di esprimere il dissenso al di fuori degli effetti della reattività condizionante dei suoi compagni. Vannina, quindi, la sera dopo l'evento, dà segni della propria capacità di capire la realtà in termini più ampi e penetranti:

Mi sono addormentata di botto. Ho sognato di pugnalarlo il direttore del carcere. Lo colpivo dieci volte con dieci colpi rapidi, precisi. Poi pulivo il coltello sulla camicia da notte di Suna. Lo pulivo molto accuratamente. E intanto piangevo perché sapevo che il direttore non era altri che mio padre il contadino, la faccia tagliata dalla benda rossa, le labbra porcine bagnate di sudore, la testa priva di capelli, le mani come le mie, corte, nodose, levigate. Gli tiravo via la benda e lo baciavo sugli occhi spalancati con amore, disperata.

(p. 215)

Le riflessioni di Vannina hanno origine, come si è detto, dall'amicizia con le due isolane, Tota e Giottina che nei loro meandri fantasiosi nel dominio del sesso suscitano in lei la consapevolezza di una realtà mortificata dallo spazio deformante che la società ha provveduto per i

poveri, i diseredati e le donne. Ed è per questa sua capacità di vedere le contraddizioni della vita, di accettarne le ambivalenze caritatevolmente, che Vannina si scosta da Suna la quale – ed ecco il significato più profondo della sua menomazione – rimane idealisticamente legata al proprio individualismo. Nonostante la coraggiosa opposizione alle costrizioni imposte sull'individuo, alla pressione di gruppo, Suna non riesce mai a cedere all'indeterminatezza, ai ritmi del tempo storico. Pertanto la sua intransigenza le vieta di formare dei rapporti significativi con gli altri. Essa si sentirà sempre sola. Suna si suicida ma non senza prima lanciare, in una lettera, il suo grido disperato che servirà a Vannina in avvenire come punto di riferimento e come meta da raggiungere:

Ancora non so se sono più offesa o incazzata per essere stata cacciata dal movimento. Li vorrei mandare tutti al diavolo, imbecilli moralisti del cazzo! Ma poi penso che hanno ragione loro: è vero che sono incapace di fare la vita di gruppo, la disciplina non so dove sta di casa, dico quello che penso, non ho senso politico, la strategia non la capisco, mi interessa solo alle disgrazie delle donne.

Le donne, ecco a cosa penso tutto il tempo. Io delle donne mi innamoro sempre di più, vorrei baciarle tutte, con amore, nelle loro pieghe di grasso, nelle loro rughe sudate, nei loro culi disfatti, nelle fiche rovinare, negli occhi allucinati, nelle bocche sgangherate, dappertutto dove viene offesa e lapidata, per il trionfo del cazzo padrone. Mafalda dice che sto diventando matta, che sono una maniaca, una sbandata, che la politica è un'altra cosa; ma non sono sicura se ha ragione.

(p. 261)

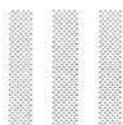
Nel grido di Suna, nel linguaggio dissacrante e amoroso della sofferenza, si racchiude la "politica" del femminismo della Maraini, dove il messaggio, rivolto ad ogni singola donna la incita a non desistere dalla lotta per la liberazione di tutte.

Note

- 1 Anni più tardi, all'uscita del romanzo *Il treno per Helsinki*, la Maraini accomuna tutti i romanzi del primo periodo sotto questa etichetta: "[...] in passato mi ero cimentata in libri di educazione sentimentale", in conversazione con Leandro Palestini, "Dacia Maraini, amore e miti del sessantotto", *Provincia pavese*, 12 agosto 1984.

- 2 Anna Nozzoli (1978: 164) descrive tali procedimenti: "L'uso della prima persona e l'impiego della tecnica memoriale sono, infatti, tra le costanti più accertate del romanzo femminista che, utilizzando l'autobiografia come strumento di conoscenza, sembra voler riproporre a livello narrativo le forme della autoanalisi, introdotte dai gruppi postsessantotteschi come fase indispensabile nel processo di liberazione femminile".
- 3 Vedere Paolo Milano, "Due esordienti siciliane", *L'Espresso*, 25 febbraio 1962; "La quattordicenne di Moravia", *Il Nazionale*, 4 marzo 1962; g.c.f., "Una Lolita moraviana", *l'Unità*, 10 marzo 1962; Leonardo Vergani, "La vacanza col 'maestro'", *Corriere lombardo*, 10 marzo 1962; Luigi Baldacci, "Una figlia della noia moraviana", *Il Popolo*, 9 maggio 1962.
- 4 Vedere Alma Damiani, "La vacanza", *Semaforo*, 17 marzo 1962.
- 5 Vedere a.b., "Squallida vacanza", *Il Giorno*, 28 febbraio 1962.
- 6 Intervista di Edera Ciambellotti (1981: 79–80), "Parlando con Dacia Maraini".
- 7 Kathleen Nott, in una delle poche recensioni del periodo in cui si chiarisce il significato del romanzo, dice: "This is a clever picture of total negation. I find the attempt impressive", *New York Times Book Review*, 26 maggio 1963.
- 8 Renato Barilli, introduzione a *A memoria*, p. 7.
- 9 *La vida és suegño*, del 1635, che richiama la visione petrarchesca dei *Trionfi*, dove si celebra l'ultima vittoria dell'uomo sul proprio destino.
- 10 "Donna in guerra", *Il Manifesto*, 5 marzo 1976.
- 11 Diretto nel 1972 dal regista Carlo di Palma.
- 12 Dacia Maraini in dialogo con Lietta Tornabuoni, "Memorie d'una ladra: il tempo, la società", premessa a *Memorie di una ladra* (1984: vi-vii).
- 13 *Ibid.*, (1984: vii).
- 14 Adele Cambria, intervista a Dacia Maraini, "Le confidenze si fanno romanzo", *Quotidiano donna*, 17 aprile 1981.
- 15 Paolo Ruffilli, "Tre domande a Dacia Maraini", *Il Resto del Carlino*, 18 novembre 1975.
- 16 *Ibid.*
- 17 Antonio Debenedetti, colloquio con Dacia Maraini, "Donna guerriera", *Corriere della sera*, 23 novembre 1975.
- 18 "Maraini: 'Donna in guerra' ", *Momento sera*, 11–12 febbraio 1976.
- 19 Dice la Mariani al riguardo: "C'è nella sinistra l'abitudine a separare il pubblico dal privato. Persino un marxista si sente a posto quando combat-

te per la distruzione del sistema capitalistico, escludendo tuttavia dalla sua *rivoluzione* alcune cose che considera immutabili: la famiglia, il sesso e l'amore", Antonio Debenedetti, "Donna guerriera", *Corriere della sera*, 23 novembre 1975.



L'OSTILE E AFFASCINANTE MONDO DEI PADRI

Madre e figlia

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

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

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

(p. ix)

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

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

(p. 10)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(p. 15)

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

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

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

(p. 15)

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

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

(p. 22)

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

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

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

(p.120)

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

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

(p. 111)

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

D. Ti piacerebbe fare la Lulù?

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

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

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

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

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

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

(pp. 112–114)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Rasy, 1984: 108)

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

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

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

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

(p. 172)

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

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

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

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

(p. 190)

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

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

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

(pp. 32–33)

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

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

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

(p. 86)

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

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

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

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

(pp. 110–111)

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

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

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

(pp. 118–119)

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

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

(p. 23)

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

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

(p. 54)

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

Il figlio prediletto

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

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

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

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

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

(pp. 124–125)

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

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

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

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

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

(p. 13)

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

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

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

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

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

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

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

(p. 266)

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

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

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

che regola quel complicato sistema nevrotico che chiamiamo morale?

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

(p. 101)

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

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

(p. 188)

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

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

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

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

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

Invulnerabile perché solitario perché nascosto perché mai del tutto rivelato.

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

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

(p. 230)

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

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

(p. 220)

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

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

La decostruzione del 'reale'

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

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

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

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

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

(p. 63)

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

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

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

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

(pp. 88-89)

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

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

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

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

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

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

(p. 90)

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

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

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

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

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

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

La scrittrice elabora ulteriormente:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(p. 113)

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

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

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

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

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

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

(p. 98)

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

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

(p. 98)

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

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

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

(p.112)

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

La memoria offesa

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

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

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

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

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

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

(p. 20)

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

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

(pp. 86-87)

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

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

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

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

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

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

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

(pp. 16–17)

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

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

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

(p. 8)

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

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

Note

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

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

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

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

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

IV

SCONTRO/INCONTRO CON LA REALTÀ CULTURALE

La normalità del malessere

L'interesse di Dacia Maraini per il teatro prende avvio nel 1967 quando, insieme con Enzo Siciliano e Alberto Moravia, fonda la Compagnia del Porcospino al Teatro di Via Belsiana a Roma con lo "scopo di mettere in scena testi di autori italiani su argomenti di attualità".¹ L'epoca, si ricorda, coincide con la pubblicazione del romanzo *A memoria*, momento in cui la scrittrice manifesta il cupo presentimento di rottura tra l'individuo e la famiglia. La normalità dell'anormalità nei rapporti interfamiliari è la caratteristica di fondo del primo ciclo narrativo dell'autrice. Mentre nella narrativa l'argomento è di forte incidenza individualistica, nelle opere teatrali l'indirizzo è di natura più apertamente antropologica, mirante ad inquadrare nel presente storico il sistema delle istituzioni sociali e, a tale effetto, l'efficacia stessa dell'in-

tervento artistico. “Il teatro”, dice infatti la Maraini, “è un fatto sociale, un fatto legato alla società in cui si vive”.²

L'esordio teatrale della Maraini, dunque, con la rappresentazione della commedia *La famiglia normale*, mette giustamente a punto la sua arte prendendo in esame quel nucleo minimale che è la famiglia e che ancora oggi dà sostegno all'intero edificio sociale. Da bravo patologo, nella sua opera, la Maraini si accinge a scoprire le tracce di un'antica malattia che minaccia l'integrità di tutto l'organismo. Parlando del ruolo della famiglia nella società moderna, la scrittrice rende esplicito il proprio pensiero:

Ormai il matrimonio non ha alcuna giustificazione sociale se non quella di contratto, la famiglia se non come centro di produzione economica. [...] il discorso vero, di apertura e di liberazione, è quello che non fa del matrimonio, della famiglia, ma neanche della coppia privilegiata, la ragione di vita. Il rapporto di coppia dovrebbe essere vitale, libero e consapevole; aprirsi verso l'esterno, dare spazio a tutti gli altri rapporti sociali o semplicemente umani.³

Commedia ad atto unico, *La famiglia normale* presenta tre personaggi: il padre, la figlia e il figlio, colti in uno squarcio di vita comune nel corso di una mattinata qualunque. L'ambiente è piccolo-borghese, il dialogo tra i personaggi è spicciolo, meccanico e la parola è resa logora dalla consuetudine. Sotto molti aspetti, questa prima commedia della Maraini presenta dei tratti in comune con il teatro dell'assurdo, simili infatti alle opere di Harold Pinter: l'iterazione, le sconnessioni nella logica del linguaggio, gli spostamenti semantici, l'umorismo per la mancata coincidenza tra il fare e il dire, e l'inclinazione al trattamento satirico del soggetto. Tratti, questi, che, eseguiti con un impiego minimo di didascalie, daranno un'impronta a tanta produzione futura della Maraini, come si evidenzia ancora in una commedia del 1990, *Un treno, una notte*, il cui soggetto s'aggira sull'anormalità e sulle malattie della nevrosi moderna. In aggiunta, per dar maggior rilievo all'implicita ironia dell'opera, la Maraini fa scattare il meccanismo dell'autoreferenzialità a teatro. La decisione del figlio di scrivere una commedia che rifletta in pieno la condizione familiare serve, dapprima, come spinta all'azione drammatica e, in seguito, appunto perché si ostende, come veicolo in senso simbolico di una serrata autocritica in cui la scrittrice considera la propria posizione ideologica in rapporto alla sua arte.

Il dramma *La famiglia normale* inizia con un episodio quotidiano il cui squallore si rende evidente nel corso della rappresentazione. La circolarità delle battute del padre crea l'effetto di un uomo chiuso nei propri pensieri, rigido, e di carattere ossessivo. L'elemento di sorpresa, d'altra parte, è il frequente impiego del discorso anaforico nelle battute del padre con riferimento alla madre: "Quella troia di tua madre", "Quella vacca di vostra madre". La donna, assente come personaggio sulla scena in quanto morta da tempo, acquista tuttavia una sua presenza la cui funzionalità attanziale diventa evidente dal comportamento del marito nei suoi rapporti con i figli. L'immobilità del padre, inoltre, il suo ragionamento tortuoso riflettono non solo la cupa misoginia dell'uomo ma anche la capacità di vivere nell'inganno.

Ironicamente, dall'odio che sente per la donna, egli la mantiene in vita. La moglie, infatti, anche da morta, si trasforma in forza demoniaca, pretesto per giustificare la sua inerzia e motivo per discolarsi da ogni responsabilità morale. Si riconosce in questo complesso familiare una situazione cara alla scrittrice e ricorrente in molte future opere in cui il personaggio della madre raffigura quel tipo di donna che scaltramente e ingegnosamente accetta le regole del gioco del potere maschile. Tuttavia, nell'economia della visione artistica della Maraini, tale prototipo di donna, intesa a sfruttare la propria condizione di asservimento inseguendo il piacere, sarà sempre fonte di profondi squilibri nei rapporti interpersonali. Come infatti risulta chiaro dalla presente commedia, i rapporti tra gli individui all'interno del nucleo familiare si svuotano di ogni significato. Più avanti, quando la Maraini tratterà più ampiamente il discorso sulle donne nell'ambito dell'intera struttura sociale, sarà tale comportamento a soggiacere alle sottili manovre della perversione femminile.

Basandosi sul modello comportamentale del rapporto del padre con la madre morta, nella *Famiglia normale* la tensione conflittuale tra i personaggi sulla scena emerge, da un lato, dal ruolo di mutua interdipendenza e, dall'altro, dal sentimento di odio reciproco. Nel clima generale di denuncia, la violenza inerente agli atti stessi dei personaggi viene per il momento contenuta dalle parole, rivelando, ancora una volta, l'impotenza fisica e morale che assilla ciascuno di loro. Non a caso, dunque, nelle opere successive della Maraini, l'omosessualità del figlio, tratto comportamentale che la Maraini, capovolgendo tutte le aspettative, adduce anche a figure dongiovannesche in opere quali *Don Juan* del 1976 e in *Giovanni T.* del 1988, viene vista come segno di una condizione di rottura con la società, una tendenza maschile in cui

l'individuo, per quanto sensibile, si sente impotente davanti alla minaccia della propria identità. Nella commedia, comunque, la scrittrice utilizza l'espedito drammatico di assegnare al personaggio di Millo una duplice funzionalità: egli è l'uomo che, privato della sicurezza di un ruolo maschile, aspira alla via dell'arte: "Tutti gli artisti sono anormali, per fortuna loro" (p. 30). Di conseguenza, da futuro drammaturgo, il discorso di Millo mette in crisi l'ultimo appiglio all'idea di decoro della famiglia borghese. Le denunce di Millo, infatti, rivelano l'inganno dietro il quale la famiglia, cautelando la propria intimità, s'illude di mantenere le sembianze della normalità. Le reazioni dei personaggi a tale denuncia mettono a nudo, in un gioco di rimandi ironici, la realtà esistenziale degli interlocutori con tutti gli inevitabili paradossi. Per Millo, la loro non solo è una famiglia come tutte le altre, ma, appunto perché tale è la normalità, egli si ritiene diverso. Pertanto, Millo considera la sua diversità indice di una normalità superiore atta a fargli esprimere un giudizio veritiero.

Con un colpo di scena del tutto pirandelliano, il padre e la figlia, non riconoscendosi nella realtà di Millo, si rifiutano di entrare nella sua commedia. Mentre a livello dell'azione drammatica il loro rifiuto riconferma il motivo del dissenso e del rapporto conflittuale fra i tre personaggi, a livello metateatrale esso riflette il grado di ironica auto-consapevolezza di cui si carica il testo della Maraini:

ANNA E che cosa racconti di bello in questa commedia?

MILLO Non fare l'idiota. La commedia è una cosa seria.

[...]

PADRE Ma qual è il significato di una commedia in cui tre personaggi, un padre e due figli litigano fra di loro? Mi sembra una cretinata.

(p. 21)

Il discorso drammatico dunque compie un atto di autocensura. Lanciando un monito al novello drammaturgo, pena il rifiuto del pubblico a cui l'opera è destinata, la commedia della Maraini ingiunge di guardarsi dai facili schemi e dall'arroganza di colui che, come Millo, crede di possedere la verità:

PADRE Smettila! Ma dove credi di essere? Chi te l'ha messo in testa che dire le cose è meglio? Chi te l'ha detto che bisogna gridare fuori tutto, che bisogna giudicare, urlare, fare i moralisti?

(p. 25)

Con questa lancinante accusa rivolta a Millo, si riconosce la posizione di vulnerabilità in cui si trova l'artista. Tuttavia, quantunque questi accorgimenti siano iscritti nel testo, *La famiglia normale*, come opera prima della Maraini, si erige a manifesto del suo impegno teatrale. Apertasi all'autocritica, la scrittrice afferma con sincerità la propria vocazione per il teatro. Pertanto, nelle ultime battute della commedia, sotto la cocente derisione di Anna, la Maraini non può non identificarsi con le parole di Millo:

ANNA [...] E tu saresti quell'uomo potente che ha il coraggio di lacerare le bende, di rompere tutto e di mostrare la verità? Tu per caso saresti quest'uomo?

MILLO Tutto quello che tu dici, lo scriverò. Sarò fedelissimo. Te lo giuro. Non cambierò una parola. Ho una memoria di ferro, lo sai. Ma parla, parla ancora. La commedia è appena cominciata. Ci sono molte cose da metterci dentro, moltissime.

(p. 31)



Stravaganza

Il soggetto della normalità dell'anormalità e del ruolo dell'arte trattato in questa prima commedia rimane centrale alla poetica della Maraini, tanto che viene ripreso in *Stravaganza*, rappresentata nel 1987. Nell'arco di un ventennio, dopo un lungo scavo nei modi di fare teatro e in seguito ad un'agguerrita lotta sulla posizione della donna, la Maraini con *Stravaganza* ripropone i temi dell'alienazione e del 'malessere' trattando, questa volta, di un gruppo di cinque 'pazzi' che vengono rimessi in libertà dopo la riforma psichiatrica Basaglia che nel 1982, con la legge 180, autorizzava la chiusura di tutti i manicomi in Italia. Stando ai valori ricevuti e sanciti dalla pratica civile, il discorso della commedia, prendendo in esame la pazzia e l'anormalità, sembra dapprima rovesciare la logica di presentazione riscontrata nella *Famiglia normale*, ma, a tutti gli effetti, finisce coerentemente per sostenere la medesima tesi contro la famiglia e le istituzioni sociali. Si sono, invece, ampliati, intensificandosi, l'accento e la veduta globale con cui l'autrice tratta ora l'argomento. Al tono di aperta e impaziente denuncia, prende posto "un linguaggio tenero e amaro da incantata cronista",⁴ e, là dove la messa a fuoco si prodigava sul bisogno di scoprire i mali sociali, il discorso scorre ora in un elogio dell'alterità, della diversità con cui l'artista s'identifica.

Il conflitto drammatico in *Stravaganza*, che si svolge nell'insieme di un atto unico, risulta dallo scontro tra i cinque malati di mente e i rappresentanti delle rispettive famiglie alle quali quattro di loro faranno ritorno quando improvvisamente vengono dimessi dal manicomio. Avvalendosi per la prima metà della rappresentazione di una singola scena, la Maraini esplora la natura dei suoi personaggi portando alla luce il fascino intrinseco che si trova alla base dei loro rapporti:

Ciò che li tiene uniti è per l'appunto la stravaganza: un pensiero non piegato al dovere, all'utilità, alla competizione e per questo un pensiero dall'andamento esplosivo, ilare, mosso.⁵

Vivendo senza remore la loro follia, i personaggi della commedia s'inseguono cercandosi, l'uno desiderando l'altro. Si entra in tal senso nel bosco fatato di *Sogno di una notte di mezza estate* evocato dalla scrittrice nel *Treno per Helsinki*, luogo, quindi, privilegiato della natura e dell'immaginazione. Tuttavia, contrariamente a quanto capita nella commedia shakespeariana, dove il ritorno al mondo 'esterno' si effettua con un rinnovato senso dell'armonia nell'ordine sociale, nel dramma

della Maraini, come pure nel romanzo, le due realtà si scontrano e si annullano reciprocamente.

Nella seconda parte, con una serie di rapidi quadri che ne testimoniano l'intensità espressiva, gli attori, impersonando a turni i relativi parenti, danno vita al ritorno dei personaggi in seno alla famiglia, pronti ad essere integrati di nuovo nel tessuto sociale per poi esserne ancora una volta respinti. A contatto con le loro 'stravaganze', con la loro 'anormalità', che hanno il merito di sfatare il mito della normalità, i parenti "fanno scattare un ben più repressivo e condannante meccanismo di boicottaggio, di incompatibilità, di aperto e non più fittizio rifiuto".⁶ Sfuggendo a un destino che li vuole emarginati, occultati, i cinque personaggi si ritrovano di nuovo all'ospedale insieme con Alcide alla ricerca di sicurezze perdute. Nasce da questa riunione, nel bosco fatato della fantasia dove svaniti sono i confini tra desiderio e realtà, l'idea di trovarsi una casa tutta per loro, idea che nella libera fantasia dei personaggi si tramuta all'istante in concretezza. La commedia, non priva di umorismo, si chiude con un cechoviano, "Dio come staremo bene! ...". Peres, porta voce del gruppo, spiega l'effetto del vivere nell'immaginazione, nel mondo costante della metamorfosi:

PERES Ecco la meraviglia: un essere senza viscere, senza notti fonde negli intestini, senza viltà stomacali ... solo pensiero, un soffio divino ... un pensiero stravagante da acchiappare per la coda ... una stravaganza vagante, una stravaganza ...

(pp. 56–57)

Prendendo la battuta di Peres come metafora della folta produzione teatrale della Maraini, si nota che essa si articola, coraggiosamente e fantasiosamente, all'insegna di un'autentica ricerca della parola nell'ambito del diverso, ossia quale mezzo di nuovi moduli espressivi e di sintesi teatrale. La drammaturgia della Maraini si adopera a documentare con la solita chiarezza, strada facendo, i propri tentativi di fare teatro evidenziandone i pericoli, le mancanze ma anche i successi. Inoltre, la parola, intesa come processo e non come sistema, viene colta nella sua essenzialità quale veicolo del soggetto parlante, soggetto al quale da tempo la Maraini, nelle sue qualità di donna che scrive per le donne e sulle donne, ha cercato di dare uno spazio, rappresentandolo. Non sorprende quindi che anche in occasione di questa commedia, si pronunci sull'importanza della parola a teatro, posizione che, come si vedrà durante l'esame delle singole opere, non è affatto cambiata:

Come rappresentare dei fatti senza cadere nella cronaca? Come utilizzare la lingua parlata rifuggendo dalla sua mediocrità e dalla sua inespressività? Come far muovere sulla scena dei personaggi evitando la stilizzazione letteraria da una parte e il mimetismo naturalistico dall'altra?

Veniamo da un teatro che ha preferito il sublime al quotidiano lasciando l'invenzione linguistica e la comicità al teatro dialettale. Ma questa tradizione del sublime pare essere sfociata nella perfezione retorica del formalismo.

Ora c'è da rimboccarsi le maniche e lavorare con gli attori sopra un dialogo che sia dicibile con semplicità ma senza semplicismi, reale ma senza manierismi.⁷

Realità e finzione

In molte sue commedie successive, a partire dal *Ricatto a teatro* del 1968 e *Recitare* del 1969, la Maraini indaga più a fondo il programma di ricerca teatrale annunciato nella *Famiglia normale*. In realtà, in un primo momento, l'enfasi ricade, a maggior ragione, sulla problematica del teatro e della sua funzione in una società stanca dei vecchi schemi, e in seguito, sulla fattibilità di un teatro incentrato sul discorso della donna. Sensibile agli effetti deleteri dello svuotamento della forma e in sintonia con il ruolo dell'artista quale catalizzatore della verità storica, la scrittrice sente al riguardo il bisogno di effettuare un esame di coscienza che trova riscontro nella struttura stessa del discorso drammatico. In una conferenza stampa dell'epoca, la Maraini spiega lo stato del teatro in Italia:

Si sa, il problema principale del teatro italiano è il linguaggio [...] Per una serie di ragioni dalle radici antiche e meno antiche, in Italia l'attore che sale su un palcoscenico con il compito di esprimersi affronta un'impresa quasi disperata: gli è difficilissimo trovare la 'chiave' giusta, un eloquio reale che non sia naturalistico né melodrammatico né sentimentalistico né teatralmente retorico. Penso che il primo dovere dell'autore drammatico, nei confronti di questa situazione, sia quello di denunciarla, dichiararla, prenderne coscienza.⁸

Soggetto principale nelle due opere è la messa in scena di due ordini di realtà, quello del mondo della rappresentazione e quello sociale, visti, oltre che in rapporto dialettico tra di loro, in funzione di reciprocità. Dall'elenco dei personaggi, *Il ricatto a teatro* rende esplicito il modello

seguito proponendo due ruoli per ciascuno dei personaggi citati: da una parte, essi sono dei giovani attori e, dall'altra, ricoprono delle specifiche cariche sociali. La situazione segue la formula del 'teatro nel teatro' di *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello. Si configurano quindi due complessi distinti dell'azione drammatica la cui dinamica è alla base della loro compresenza sulla scena. In *Recitare*, d'altra parte, lo statuto dei personaggi si riduce a quello di semplici attori che pertanto rende esplicita la natura prevalentemente autoreferenziale dell'opera. Anche i titoli delle commedie fungono da prolessi all'azione drammatica. Entrambi inglobano gli elementi linguistici necessari per una messa a fuoco sul problema dell'articolazione teatrale.

Il ricatto a teatro riceve la spinta dialettica dal conflitto che sorge tra gli attori sulla difficoltà di mettere in scena una commedia. La scena è nuda, senza sipario, e gli attori, cinque in tutto, nel recitare se stessi, si fanno personaggi di un dramma il cui soggetto parla appunto dello stato attuale dei professionisti a teatro. Dalle prime battute, gli orientamenti deittici stabiliscono, inquadrandolo, lo sdoppiamento dei personaggi su due piani di azione: quello del mondo teatrale (gli attori) e quello della storia fittizia proposta dal copione; due *fabulae* che, secondo i canoni della verisimilitudine, appartengono a due diversi livelli di realtà. Tuttavia, in quanto la messa in scena della commedia è condizione di lavoro per gli attori, durante lo svolgimento dell'azione i due livelli s'intersecano e si alternano, occupando lo stesso numero di unità spazio-temporali sulla scena. Naturalmente, la relazione tra i due piani è gerarchica dove agli attori è permessa la riflessione metalinguistica e metadrammatica sul linguaggio e sullo statuto del testo fittizio. Questa condizione riflette in pieno quella canonica tra lo spettatore e l'evento drammatico. Di conseguenza, si stabilisce, durante la rappresentazione del *Ricatto a teatro*, una fitta rete di rimandi che concorrono ad illuminare, definendola e modificandola, la natura del rapporto spettatore-attore-autore.

L'azione nel *Ricatto a teatro* drammatizza con ironica autoriflessione le condizioni di lavoro in cui l'autrice è venuta a trovarsi agli inizi della sua carriera teatrale. È da ricordare che La Compagnia del Porcospino si dissolve proprio nel 1968 per mancanza di denaro. La commedia della Maraini dunque prende in esame le vicende di cinque attori del teatro povero in Italia. Costretti a lavorare nelle più misere condizioni, gli attori esprimono per stanchezza il loro disamore per tutto ciò che è superfluo nel testo. Si toccano, a questo punto, i temi della povertà, della fame e della necessità, cari alla Maraini e rivelatori del proprio

impegno artistico. Infatti, la povertà, sia essa personale che a teatro, mette in discussione tutto ciò che non è necessario alla vita. Tuttavia, l'attore disincantato, avvilito e scontento si lascia sedurre, ancora una volta, dall'idea di una rivalsea contro le ristrettezze personali e professionali, volendo rappresentare quegli sguardi testuali che più si addicono all'immagine desiderata. Ne emerge un quadro frammentato di commedia dove agli eventi della finzione si oppongono quelli della vita privata dei singoli attori:

[...] la commedia della Maraini [...] si snoda secondo i meno prevedibili movimenti di uno psicodramma, procede attraverso un continuo variare di atmosfere e di situazioni, realizza un'interpenetrazione inestricabile fra personalità degli attori e i loro ruoli.⁹

La penna della Maraini, comunque, riconferma l'importanza del discorso metateatrale nella sua commedia. Il dialogo tra Gim e Carmelo, per esempio, s'incentra sul concetto di realismo e sull'impegno dei ruoli assunti. Mettendosi su posizioni contrastanti, il discorso assiologico dei due attori si polarizza sul rapporto tra teatro e vita sostenuto dal teatro sperimentale e da quello naturalistico borghese. Mentre il primo pecca di troppo zelo ideologico e l'altro di troppa fede nel realismo mimetico, la Maraini ribadisce la necessità di mantenere una stretta coerenza tra azione teatrale e realtà empirica: le parti degli attori sono, infatti, "intercambiabili". Nella commedia, la parentela tra finzione e realtà viene comunque ignorata dagli attori. Di qui, si rende esplicita l'ironica allusione che l'arte non ha nessun potere d'intervento sulla vita. Allo stesso tempo, la Maraini recupera la tesi del fallimento in chiave positiva. Nel corso dell'azione drammatica, rappresentando lo sviluppo parallelo tra i due complessi teatrali, mostrando come nelle due fabulae le azioni dei personaggi/attori sono infatti intercambiabili, si sottolineano le cause della mancata coincidenza tra vita e arte portando di nuovo in gioco il concetto del verosimile e del reale: il mondo che gli attori si sono costruiti è quello 'reale' delle loro quotidianità, il solo, quindi in cui possono rappresentare se stessi liberamente.

In modo paradossale, con la storia di attori che abortiscono sul nascere una commedia, abortisce anche la polemica con le strategie del teatro tradizionale e contemporaneo (da qui l'altro senso dell'idea di ricatto) in quanto la Maraini riesce a recuperare lo spazio per un'azione che, per quanto ridotta, è ancora in grado di comunicare con il pubblico. Seguendo la logica gerarchica del discorso teatrale, lo spettatore può e deve congetturare, come gli attori, sul significato del proprio rapporto

con l'azione drammatica e, nonostante i limiti imposti dall'erosione dei temi e della forma, egli è ancora in grado di avvalersi di un nuovo tipo di innocenza. Lo spunto per tale riflessione proviene dal personaggio di Vero, l'industriale ricattato, le cui parole, dette alla moglie per neutralizzare l'effetto dei ricattatori, valgono sia per gli attori refrattari che per lo spettatore ingenuo:

VERO (didattico, logico, professorale e perentorio) Vorrei che ti convincessi che siamo assolutamente normali e onesti. Noi viviamo con la storia. Vorresti essere fuori della storia? Sarebbe anormale. Oggi (sempre più didattico) la realtà è talmente complessa, talmente complessa, che nessuno riesce ad afferrarla. Non riescono nemmeno a darle un nome. Capisci? La realtà forse è sempre stata complessa, ma prima non ne avevamo coscienza. Adesso sì. Di conseguenza, la vita si fa doppia, tripla, inconoscibile, misteriosa, torbida. Anche torbida. Per forza. Ma non è un male. Il male non esiste. La consapevolezza brucia la parte opaca, inerte della vita. La consapevolezza assolve da ogni peccato. La consapevolezza è l'unica forma di innocenza. Mi segui?

(p. 84)

Anche il teatro, dunque, può riscattare la sua innocenza riportando il suo battito vicino al ritmo della vita, come hanno fatto a loro insaputa gli attori con la loro scarna storia di quotidiane debolezze, sebbene, a teatro, le forme della vita, le sue sostanze, come spiega la citazione di Calderone, siano effimere ed inscrutabili:

CARMELO "Che è la vita? un sogno; che è la vita? un'ombra, un'illusione. Il più gran bene è niente, perché tutta la vita è sogno e i sogni sono sogno".

LIN (raccattando il copione e cominciando a leggere) Il sogno è la preparazione di un rito che tenta di riportare il teatro alle sue origini preistoriche ...

[...]

LIN La musica però, ci vuole. Il sogno è tutto lì.

(p. 48)

Se nel romanzo, *A memoria*, la stessa allusione al pensiero di Calderone viene elaborata contestualmente nei suoi risvolti più negativi e tragici, in questa commedia invece la Maraini ne sviluppa la parte più concreta e immaginativa per riaprire il proprio discorso letterario sul fronte delle possibilità.

Nella commedia *Recitare*, si ripropone il modello del “teatro da fare” le cui varianti sviluppano ulteriormente il tema del rifiuto del testo d'autore come copione dalla struttura fissa, rigida. L'azione si svolge in un clima di denuncia generale nel quale si contesta la validità dei “classici” e di quei testi moderni che s'illudono di poter nascondere l'aridità delle idee con forme falsamente nuove. L'autrice pertanto non manca di alludere, con spirito parodico, ai propri contenuti artistici. Sulla scena, i sei attori, due donne e quattro uomini, dopo l'annuncio della morte del vecchio teatro, dell'autore e del naturalismo, dichiarano di essere loro il teatro e propongono l'improvvisazione come mezzo d'espressione e i dettami della Commedia dell'Arte come modello di azione drammatica. Rivolgendosi al pubblico, supplicandolo di assecondarli, gli attori danno forma ad una pantomima in cui il gesto del denudarsi si ritualizza e l'allocuzione finale assume il valore emblematico della nascita del nuovo teatro:

TUTTI Siamo la dolcezza e l'orrore del teatro che attraverso di noi si disfa, si allenta, si guasta, si tramuta, si gonfia, si drappeggia, si percuote, si lamenta, si confessa, si taglieggia e muore. Mio bene che mi sei amico e pubblico e distante e solidale e congelato e torturato e contrastato, mio bene che mi sei pubblico e spettatore, scioglimi dalle mie bende che sono anche le tue, e ridammi la vita che è anche la tua e scaldami i piedi che sono anche i tuoi e ungimi la lingua che è anche la tua, la tua, la tua, la tua, la tua, la tua, la tua ...

(p. 124)

Scartati i vecchi mezzi – “Niente salotti, scene, storie inventate, niente personaggi, situazioni, atmosfere” (p. 125) –, gli attori si lanciano con il grido di guerra – “Il teatro è il vomito della realtà”, oppure, “Il teatro è il vomito appena vomitato della realtà” (p. 125) – a rappresentare le loro “preoccupazioni”. Ognuno sceglie un suo soggetto e si profilano sulla scena i grandi temi della storia contemporanea: la guerra nel Vietnam, la fame nel mondo, la prepotenza dell'imperialismo americano, il razzismo dei bianchi verso i neri, l'imborghesimento degli operai, il pericolo atomico. Il risultato è comunque deludente, il tentativo fallisce, e dall'insoddisfazione di tutti sorge un'atmosfera di contesa dove, con intenzione spietata, le accuse si rovesciano sulla vita privata degli attori mettendo a nudo i vizi e le ossessioni di ciascuno.

Tuttavia, malgrado il loro senso di delusione, la trasformazione teatrale si è avverata. Il fulcro dell'azione, spostandosi sui loro rapporti e

dando enfasi alla natura conflittuale dell'individuo, impregna la scena di carica vitale e, all'idea astratta della miseria nel mondo, si sostituisce la coscienza della sofferenza umana. Per la Maraini, secondo l'opinione della critica, l'impegno a teatro si risolve con una situazione di apertura il cui obiettivo resta sempre la messa a punto dell'atto del 'recitare':

L'improvvisazione porta a galla gli stereotipi inevitabili di ogni cultura che non sia stata elaborata attraverso un approfondimento conoscitivo e tecnico. Gli attori arrivano alla consapevolezza di tutto questo attraverso la recitazione, perché non si può recitare ciò che è falso: sul palcoscenico non si può ingannare nessuno, nemmeno se stessi. E con questo dimostrano una radicale fiducia nel teatro e nelle sue possibilità profondamente politiche, anche se indirettamente politiche.¹⁰

Il dibattito che l'autrice ha iniziato sulle forme del teatro e che ha volutamente drammatizzato nelle sue prime tre opere, si chiude con una nota positiva. Nel finale di *Recitare*, con un elogio che, oltre ad imitarne la struttura, vuol essere anche un commiato alla commedia cinquecentesca, gli attori si fanno portavoce dell'artista e pronunciano la loro fiducia nel rinnovato rapporto tra il teatro e il suo pubblico.

Era inevitabile che, dopo gli eventi del 1968, il discorso sul teatro iniziato dalla Maraini tra il 1967 e il 1969 venisse elargito nell'ambito del dibattito femminista. Nel 1973, infatti, in Via della Stelletta 18 nel cuore di Roma, la Maraini fonda assieme ad altre compagne il centro culturale La Maddalena, il cui interesse è rivolto al discorso sulla donna nonché alla promozione della sua emancipazione. Ancora nel 1978, la Maraini e altre compagne di lavoro, un gruppo di attrici e scrittrici, fondano, all'interno del teatro La Maddalena, il Collettivo Isabella Morra, che simbolicamente prende il nome da una poetessa pugliese del '500 uccisa dai fratelli per avere scelto di dedicare la sua vita alla cultura e ai suoi versi invece che al matrimonio. Il collettivo, che avrà successo con il programma di decentramento teatrale, inaugura il suo debutto con due opere, *Lasciami sola* e *La casalinga è da buttare*, quest'ultimo un collage a tre mani a cui la Maraini partecipa insieme a Fernanda Guiducci. Al terzo spettacolo, tenutosi al Teatro in Trastevere nell'ottobre del 1978, si allestisce la commedia *Due donne di provincia*, scritta e diretta dalla stessa Maraini. L'opera, che farà il giro dei maggiori centri in Italia e più tardi verrà portata in alcuni paesi europei e in Sud America, viene definita dall'autrice come "un vaudeville fine secolo rivisto in chiave femminista".¹¹ Questa volta,

tuttavia, la commedia verte sull'autoironia e presenta, "come in un gioviale ripensamento della tematica femminista, il lato francamente grottesco".¹²

In effetti, a distanza di dieci anni dai moti sessantotteschi, la commedia nasce da discussioni avute tra autrice, regista e attrici sul come fare teatro e su come rappresentare ruoli di donne, discussioni che l'autrice terrà anche con l'attrice Piera Degli Esposti in *Storia di Piera* del 1980. Più della scelta dei temi, la comicità del tono in *Due donne di provincia*, sorta dalla parodia di donne che fanno autocoscienza femminile senza risolvere niente, ne condiziona le modalità drammatiche e la prospettiva dialettica. Come nelle opere di Beckett, la farsa e il grottesco sono dunque la nota distintiva in questa commedia "iperrealista"¹³ che presenta due personaggi femminili, due amiche, Valeria e Magda, unite dall'eccitamento di un'attesa, di una probabile infrazione alla norma. Altro esempio di teatro nel teatro, la comicità scatta ancora dalla presenza di due livelli di realtà nell'insieme dell'azione drammatica, quello delle due attrici e quello dei personaggi delle due amiche che recitano nella fabula fittizia. Il meccanismo di estraniamento scaturisce durante la recita ogni qualvolta che le due attrici si fermano per discutere i pregi e i difetti del loro ruolo e dei contenuti della fabula. Il discorso metateatrale serve allo scopo di oggettivizzare l'azione drammatica liberandola da residui psicologici, in quanto, mettendo in evidenza la goffaggine e l'incongruenza nel comportamento delle due donne della fabula fittizia, le iconizza, intensificando quindi l'interesse del pubblico su certi aspetti della loro personalità.

Oltre all'impiego di queste scelte drammatiche, la Maraini consolida l'alleanza tra testo, attrici e pubblico con un altro espediente che rende il suo teatro di donne e per le donne ancora più avvincente. Nell'introdurre ciascuna il proprio personaggio al pubblico, le due attrici danno avvio alla situazione di rimandi tra testo e metatesto. L'allusione alla vita privata di Magda-attrice, per esempio, che ricorda un poco l'impostazione della commedia *Recitare*, s'intreccia con la fabula del copione creando un rapporto di identificazione o di ripugnanza tra Magda-attrice e Magda-personaggio, tra maschera e realtà. In un primo momento, l'espediente, tipico del genere comico, allude all'orgoglio puntiglioso con cui ciascuna attrice si crede diversa dall'altra, singolare, e capace di scegliere la parte di un personaggio che sappia riflettere la sua personalità. Si pensi, infatti, ad un simile desiderio delle attrici nella commedia *Dramma d'amore al Circo Bagno Balò* del 1981. In effetti, il disagio di Magda è strettamente legato al fatto che tra lei e il

personaggio della finzione non c'è nessuna differenza: entrambi sono dei 'ruoli' e l'uno rivela il contenuto dell'altro. Ciò accade anche nel caso di Valeria sebbene in modo inverso. La disparità tra il vivere con un 'ruolo' che si "conosce a memoria" (p. 90) e il desiderio di cambiarlo con un altro che sia diverso, riflette la stessa preoccupazione dei due personaggi della fabula fittizia, stanche anche loro della vita di mogli e di madri, di donne prive di una propria identità. Sotto questo aspetto, a causa del 'ruolo' che sono costrette a recitare, tutte le donne si assomigliano.

Nella commedia, l'ambiente della finzione offrirà alle due amiche la possibilità di un riscatto. C'è quindi un motivo, un crearsi delle aspettative, dopo tanti anni che non si vedono, dietro la scelta di incontrarsi in un luogo tanto improbabile quale l'eccentrica garconnière. Luogo simbolico, la garconnière lascia prevedere il desiderio di un piano d'azione che le allontani dai luoghi comuni e dagli ambienti della vita quotidiana. Forse sarà la speranza nella nascita di una nuova 'venere' o di un amore diverso, come vorrebbe Valeria, rifacendosi ai versi di Saffo:

VALERIA ... "O conchiglia marina, figlia della pietra e del mare
biancheggiante ..."

[...]

"A me par uguale agli dei - chi a te vicino così dolce - suono
ascolta mentre tu parli - e ridi amorosamente ..."

(p. 66)

Quale sia la vera natura di un tale piano, semmai solo una inebriante occasione di apertura, resterà un aspetto inconcluso nella commedia in quanto le due donne, nonostante gli sforzi, ricadono inconsapevoli nei gesti abitudinali, deluse infine di non potere uscire dal condizionamento del ruolo che per anni hanno svolto con diligenza. In una nota critica si legge:

Ne vien fuori [...] il dramma, ma anche la farsa, dell'essere donna oggi, metà e metà fra rivolta e rassegnazione, fra presa di coscienza e pigro o vile adeguamento al tran-tran secolare.¹⁴

È con amara comicità che si segue l'azione delle due donne per riconoscere i sedimenti della perversione. Infine, ci si illude, entrando nel gioco metateatrale delle due attrici, che, con l'aiuto di alcune varianti, si possa cambiare il finale della commedia, finale che esse riprovano sulla scena per ben due volte sempre senza successo. Tra i due modi di

concludere l'opera, è nella prima versione che la commedia della Maraini lascia intravedere il segno di qualche rivalsa per un futuro nell'unico momento in cui la consapevolezza delle donne si risveglia ad una verità che non potrà più essere ignorata:

VALERIA: Anch'io ti aspetto. Ho bisogno di una madre come te.

MAGDA: Finora sei tu che mi hai fatto da madre Valeria.

VALERIA: Una madre che vuole essere figlia di una figlia che non vuole essere madre.

MAGDA: Non ci credi che ti voglio bene?

VALERIA: Prima di tutto dovresti volere bene a te stessa ...

MAGDA: Se fossi un po' più bella ...

VALERIA: Hai visto la luna? ... una pentola pulita ...

MAGDA: Sono in ritardo, non arriverò al treno.

VALERIA: Le donne si cercano, si rincorrono, hanno bisogno le une delle altre ma non hanno mai tempo ...

MAGDA: Ciao, Valeria, a presto, ciao ...

VALERIA: Aspetta, ti accompagno.

MAGDA: No, faccio tardi. Prendo un taxi. Rimani qui a mettere in ordine la cucina ... è tutto sporco ...

(pp. 99–100)

Tra una metafora con risvolti casalinghi e pensieri di nettezza, tra il desiderio di guardare al di là dei propri confini e l'inconscio ripetersi di vecchie abitudini, Magda e Valeria hanno, anche se solo per un attimo, sentito l'importanza della solidarietà tra le donne quale bisogno esistenziale, momento di apertura in una vita mai veramente sentita come propria. Stando però alla mancata risoluzione della commedia, nel presente delle donne anche il bisogno di una rivalsa viene sentito come irreal.

Un altro discorso di teatro nel teatro viene ripreso con la commedia ancora inedita *Dramma d'amore al Circo Bagno Balò*, rappresentata a Roma nel febbraio del 1981. Il discorso metateatrale rientra, come in *Due donne di provincia*, nell'ambito di una problematica femminista e, come nelle prime commedie, tocca la sorte del teatro povero in Italia. Allestita dalle attrici del Teatro La Maddalena, la commedia, sotto la regia della stessa autrice, drammatizza le difficoltà della compagnia di beneficiare in pieno dei diritti ministeriali, difficoltà che mette a repentaglio il futuro stesso del collettivo femminista romano. Nella sua opera, la Maraini parte dall'impossibilità, per mancanza di soldi, di allestire un musical in grande stile, ma, nel bisogno di ridimensionare

il progetto per lo spettacolo, essa inserisce i sogni e le frustrazioni del gruppo di cinque attrici nella realtà del testo drammatico. E come nel *Ricatto a teatro* e in *Recitare*, anche in questa commedia la prova risulta dall'intercalarsi nell'azione drammatica di un duplice piano di rappresentazione: l'uno veicolando la realtà quotidiana del gruppo, e l'altro le avventure di un disastroso circo degli anni Venti. Dice la stessa Maraini:

È una storia di passioni da operetta, di amori travolgenti tra il direttore del circo che s'innamora della figlia della sua amante trapezista, una ballerina catatonica di nome Luce Brillante, e la sposa. La madre, Rosaria Rodriguez di Paraná per sottrarre sua figlia all'uomo, la uccide. Sarà il topo di fogna ammaestrato che innamorato della ballerina la vendicherà uccidendo il direttore.¹⁵

Nel copione, fedele alle norme dell'opera buffa, la Maraini trasforma la malattia e la deformità, riflessi dell'io inautentico, in gioco grottesco attraverso la parodia del tragico. Il linguaggio, d'altronde, composto di semplici versi in rime, viene rallegrato da musiche baldanzose e da scene mimate che vertono sul burlesco. In contrasto, il dialogo tra le attrici si svolge su un piano di normalità. L'elemento comico dell'opera, tuttavia, quello che tocca l'ironica giustapposizione dei significanti, scaturisce ancora una volta dall'accostamento dei due complessi drammatici dove, ciascuno portante una propria realtà, si fa per sintonia commento dell'altro.

Il dramma della Maraini opera in modo canzonatorio, caricaturale, sul motivo delle aspirazioni artistiche delle attrici, ammiccando benevolmente al fatto che le dilazioni riscontrate sorgono da queste stesse loro smisurate tendenze. Un teatro per le donne dovrebbe aprirsi alla realtà di tutti i giorni, realtà che, tutto sommato, nemmeno loro riescono a dimenticare durante le prove del musical. Ironicamente, in una situazione drammatica di forti contrasti tra gli individui come quella in cui si trovano le attrici, i grandi temi a teatro, abilmente riproposti dall'autrice nel testo fittizio delle avventure al circo, stentano a decollare cadendo inevitabilmente nell'inverosimile e nella parodia. In realtà, mostra la Maraini, anche le grandi gesta possono essere vuote, ridicole, tendenti più al melodramma che al vero, come per l'appunto si vede dal copione, dove i personaggi del circo si distruggono per troppa passione. Nel copione, infatti, la "tragicità [...] si fa elemento comico, proprio come nell'operetta ...".¹⁶

Continua il discorso sul teatro della Maraini nelle due commedie *Felice Sciosciammocca* e *Lezioni d'amore*. Il ricatto, atto generatore di una contesa a teatro, metafora della dialettica di svecchiamento, e palesemente accoppiato nelle opere precedenti all'attività del recitare, si presenta anche in queste come situazione sottintesa ma necessaria all'autentica ricerca del potenziale teatrale. Il conflitto drammatico in *Felice Sciosciammocca*, commedia andata in scena nell'aprile del 1979, e in *Lezioni d'amore*, scritta nel 1980-1, scaturisce nell'una dal rifiuto del regista di accomodare nel suo teatro una vecchia maschera napoletana e, nell'altra, dalla determinazione di una grande attrice di non cedere alle lusinghe di un giovane allievo innamorato di lei. In entrambi i casi, dietro il tema del rifiuto si nasconde il timore del compromesso e del ricatto, l'arma con la quale si vuole costringere l'avversario alla resa.

*Felice Sciosciammocca ovvero Della Maschera Buttata*¹⁷ è una commedia che la Maraini ha concepito insieme a Giancarlo Palermo, attore e regista napoletano conosciuto tra l'altro per avere portato a teatro la 'storia' di Pulcinella attraverso le sue trasformazioni nel tempo. Come Pulcinella, creatura della Commedia dell'Arte, dalle cui sventure nasce la comicità, Felice Sciosciammocca è una maschera che, sebbene nata all'inizio del nostro secolo e resa famosa dal suo creatore, l'attore Eduardo Scarpetta, personifica il maschio piccolo borghese, figlio di mamma, un poco tonto, destinato a subire piuttosto che ad imporsi nel mondo. Nella commedia, appunto per aggiornare questa figura comica e tradizionale dello sfruttato, Felice Sciosciammocca è una maschera 'rivisitata', come spiega l'elenco dei personaggi, e nipote del suo omonimo napoletano. Trasferitosi a Roma, Felice, affamato e disoccupato, cerca lavoro presso un regista di avanguardia. Questi, durante l'audizione, in cui Felice dà prova delle sue capacità recitative rifacendosi agli schemi provati del nonno, lo deride ma si offre di prenderlo nella sua recita purché Felice dimentichi i suoi lazzi e si lasci guidare da lui.

Dall'urto tra i due personaggi, entrano in polemica due modi diversi di fare teatro, che, nell'economia del discorso drammatico, trovano riscontro in un'articolazione dai risvolti ironici e dissacratori, ideati a smascherare i meccanismi interni al teatro. Sotto molti aspetti, la struttura di questa commedia ad atto unico mantiene, ma in maniera modificata, la formula del 'teatro nel teatro'. La linearità della fabula, sostenuta precariamente dalle vicende di Felice, tra le prove a teatro e la ricerca di qualcosa con cui sfamarsi, si articola su due piani a livello del discorso drammatico grazie allo sdoppiamento del ruolo del regista.

Questi è presente come personaggio sulla scena quando Felice cerca lavoro a teatro, ma, quando Felice, tramite una fantasiosa trasformazione delle scene, va in cerca di sfamarsi e s'imbatte in varie avventure, il regista interviene, osservandolo dal di fuori, in qualità di professionista del teatro e commenta sulle azioni del personaggio della maschera. Ciò serve alla doppia articolazione: mentre nelle scene in teatro si fa causa alla faziosità del regista moderno, nelle altre si vuole epurare la maschera dagli stereotipi di maniera.

L'eccesso d'intellettualismo del regista d'avanguardia, la sua leziosa predilezione per i termini di moda, vengono satiricamente sfruttati all'interno di un quadro realistico in cui Felice è disposto a tutto pur di lavorare. Invocando Barba, Grotoski, Artaud, il regista dichiara la morte del naturalismo e lo svuotamento del rapporto tra pubblico e scena, e negando agli attori, e addirittura all'autore, una propria autonomia, egli s'innalza ad artefice assoluto dell'opera teatrale. Non è difficile, seguendo le battute del regista, cogliere la polemica – portata avanti con brio e umorismo – contro il formalismo spietato e l'importanza che negli ultimi tempi in Italia viene data al teatro di regista, situazione questa che per ovvie ragioni di natura ideologica la Maraini vorrebbe vedere risanata:

Solo lo scrittore scrive per scoprire la realtà oltre che per spiegarla. Il suo rapporto con la materia linguistica è di amore e non gli viene neanche in mente di strumentalizzarla per altri fini.

Lo scrittore occasionale invece, cioè il regista o l'attore, scrive per insegnare, suggestionare, persuadere, imporre. Cioè usa la parola per fini o politici o spettacolari.

[...]

Il nostro teatro vive per la presenza di alcuni prestigiosi registi i quali ci stupiscono ogni volta che mettono in scena uno spettacolo con le loro strabilianti invenzioni sceniche.

Ma le invenzioni sceniche, che sono anche invenzioni culturali s'intende, non bastano a creare quel rapporto esclusivo, rapace e ideologico con la realtà che richiede un vero teatro.¹⁸

Per contro, nella commedia, Felice Sciosciammocca risponde a questo viluppo di astrazioni con fedele aderenza realistica alla psicologia del suo personaggio. La sua battuta, che rifà il verso alle parole del regista, è la classica 'trovata' del teatro comico napoletano:

FELICE [...] ma che sarà 'sto metatavolo? Io devo chiedere a Luigi che lui fa l'università ... metatavolo, metafondaco, metare-

gista, metabanana ... forse vuol dire la metà ... E le tremila lire? metà lire ... non sarà che poi me ne dà millecinquecento per via del metà-lire? Metà tavolo, metà paga, mi devo informare ...

(p. 158)

Felice tuttavia non appartiene più al mondo farsesco e benigno delle maschere napoletane, come avverte il regista. Le sue trovate, le sue 'gags' non hanno alcun rapporto con la realtà in cui egli s'imbatte. Nelle scene che seguono, Felice incontra uno strano campionario d'umanità che risponde ad una società aliena, irriconoscibile. Felice, ignaro di tutto, alla fine decide di andarsene per la sua strada ma non senza prima avere lasciato le tracce di una condizione che, sulla scena, egli ha vissuto umanamente: la fame accecante di un uomo ridotto alla miseria. "È una fame", scrive la Maraini, "che non riguarda solo lo stomaco ma è ansia di esistere, di capire, di possedere una realtà che scappa continuamente e cambia forma".¹⁹ Ed è questa 'fame', tematica, come si è visto in *Recitare*, legata alla povertà e alla necessità, che lei stessa come donna e come scrittrice, sente di avere. A questo punto, il messaggio della Maraini si fa illuminante: dietro la maschera esente da una funzione sociale, si è intravisto il magico potere dell'attore e del suo recitare. Dal conflitto tra il formalismo svuotato di contenuti e la fissità della maschera, la commedia della Maraini è riuscita a captare un frammento di verità drammatica e umana la cui essenzialità tiene in vita il discorso a teatro:

È naturalistica la psicologia in teatro? Certamente no. Qualsiasi forma di narrazione è basata sulla psicologia. La psicologia è il tempo, è la realtà morale di un testo. Eliminando la psicologia, lo spazio in cui muoversi diventa molto piccolo. Si riduce alla cura delle soluzioni formali.

[...]

Quello che si vuole dagli spettatori non è comprensione o giudizio, ma identificazione e partecipazione, cosa che equivale a creare un nuovo genere di naturalismo.²⁰

L'attore quale sacerdote del misterioso rituale della recita è il soggetto di *Lezioni d'amore*, commedia di un solo atto nella quale l'autrice drammatizza, appunto, l'amore come forza attanziale primaria capace di trascendere la distanza tra finzione e realtà. Intenta a svelare il potere del gesto drammatico, la struttura della commedia ne riflette anche la strategia del ruolo dell'attore. Rosatea, grande attrice di teatro e donna sui cinquant'anni, decide di dare lezioni di arte dram-

matica a Melo, aspirante attore di solo ventitrè anni. Melo s'innamora perdutamente dell'attrice la quale però si rifiuta di cederli. Intanto, Rosatea lo ricatta nel tentativo di sfruttare la situazione per trasformare l'amore del giovane in desiderio, in quella carica vitale che, a suo giudizio, gli consentirà di entrare nello spirito dell'artificio teatrale. Rosatea da brava attrice conosce la sua materia:

ROSATEA La finzione non è mai gratuita. Nasce da qualcosa di vero. È la sua imitazione. Il suo riverbero.

(p. 27)

L'azione si svolge in una serie di lezioni che a loro volta compongono le scene. Al principio di ciascuna scena, s'intercalano dei frammenti recitati da Rosatea e provenienti dall'*Antonio e Cleopatra* shakespeariano, frammenti che sostengono, in un gioco di riflessi, il rapporto amoroso tra maestra e allievo. Dal dramma elisabettiano, Rosatea presenta ripetutamente, come dei *leitmotiv*, il momento nel quale Cleopatra sceglie la morte dopo la sconfitta di Antonio – momento culminante in cui il gesto della regina, nel troncamento deliberatamente la propria vita, fissa per sempre e con orgoglio la grandezza del suo amore e lo splendore del suo regno. Solo nella scena di chiusura, a lezioni finite, a Melo sarà consentito di vestire le parti di Antonio e poi di Cesare come segno finale che la sua iniziazione è avvenuta. Egli è ora pronto per partecipare al rito del teatro in celebrazione di quel mistero, di quel simbolo dell'amore, che è appunto la figura di Cleopatra.

Personaggio centrale del dramma, Rosatea, grazie a suoi poteri di sacerdotessa del tempio, apre il passaggio del tremulo e incerto Melo ai segreti dell'arte. La funzionalità del rapporto tra Rosatea e Melo, l'amore che il giovane sente per lei, rimanda inconfutabilmente alla situazione di base tra spettatore e teatro. Questo rapporto parte dalla premessa di un desiderio realmente sentito e senza il quale né Rosatea, né l'azione teatrale hanno il potere di agire da presenze catalizzanti perché si compia l'effetto di trasformazione. Il pernio sul quale l'azione di *Lezioni d'amore* s'aggira è l'innamoramento di Melo che Rosatea tiene vivo con un gioco di seduzione in maniera da far cedere il giovane alla sua volontà. Tuttavia, il gioco non è mai fine a se stesso. Rosatea, esprimendo il proprio sentimento – “Potrei fare della seduzione un mestiere. Ma non è quello che mi interessa” (p. 27) – ne rivela la vera motivazione:

ROSATEA Lei crede nella seduzione?

MELO È l'istinto che mi spinge verso di lei.

ROSATEA Stendhal la chiama "cristallisation". L'amore nasce lì dove la nostra fantasia sociale cristallizza i suoi interessi.

[...]

ROSATEA È la fascinazione dell'artificio. Un buon fondamento per l'amore. Ma non è ancora amore.

MELO Un buon inizio?

ROSATEA Io non voglio amore. Voglio obbedienza.

MELO Ma se non ha fatto che dirmi che non devo obbedire?

ROSATEA Voglio una obbedienza disobbediente. Uno scontro tra intelligenza e sapienza, fra istinto e conoscenza.

(pp. 17-18)

Melo, più Rosatea lo sfugge, colto tra l'exasperazione e il desiderio, più acquista una propria autonomia e una propria personalità e, ribellandosi alla ferocia di lei, al suo crudele rifiuto, raggiunge finalmente la maturazione:

ROSATEA Lei ha acquistato la sicurezza del desiderio.

MILO Che c'entra col teatro?

ROSATEA C'entra, con l'amore per la finzione: lei ha cambiato modo di camminare, di muovere le mani. Sa che ha mutato perfino lo sguardo?

MELO Non ho notato niente. Sono disperato come prima.

ROSATEA Prima non era disperato. Era perso. È diverso. Dalla disperazione possono nascere cose molto belle. Dalla perdizione no.

MELO Insomma dovrei rinunciare a lei?

ROSATEA Prima trasformazione: volontà di possesso, agonia del desiderio. Seconda trasformazione: rinuncia al possesso. Da lì nasce l'amor placato e segreto che porta all'espressione artistica.

(p. 27)

Negandosi a Melo, Rosatea sa di essersi assicurata per sempre l'amore del giovane, amore che, perdendo ogni legame fisico con la realtà, rimane vivo nel riverbero della sua immaginazione. Pertanto l'elemento intertestuale della commedia si chiarisce: 'cristallizzando' gli interessi del giovane alunno, Rosatea avrà compiuto, in qualità di artefice e interprete dell'atto drammatico, come Shakespeare e Cleopatra prima di lei, il gesto primordiale del teatro: il mitico sospendersi del tempo e dello spazio tra realtà e finzione.

Il modello epico-politico

La presa di coscienza sui 'modi di fare teatro' ampiamente elaborata dalla Maraini nelle opere appena trattate, è legata, allo stesso tempo, all'impegno dell'autrice di scoprire un rinnovato rapporto tra teatro e la realtà sociale, realtà che la donna vive in uno stato di inferiorità. Si è visto anche che la domanda fondamentale comune a tutte queste commedie e che soggiace all'esperienza drammatica emerge sempre con insistenza:

C'è qualche possibilità per il teatro di intervenire nel cambiamento di una società? O il teatro non può essere che il riflesso passivo di una data situazione sociale?²¹

La misura di sincerità artistica della Maraini è nel modo in cui, nelle sue opere, affronta il secondo quesito contestandone la portata. D'altra parte, il presupposto che il teatro possa intervenire sulla realtà sociale s'intravede già nell'impegno dell'autrice nel 1967 con la formazione della Compagnia del Porcospino. Alcuni anni più tardi, la Maraini riesce a consolidare i suoi propositi in maniera ancora più convincente con la fondazione del teatro di decentramento nel cuore del quartiere popolare di Centocelle alla periferia di Roma. Dal bisogno di portare il teatro ad un pubblico popolare, "più interessato ai fatti sociali che agli esperimenti di linguaggio",²² nascono le rappresentazioni di piazza e le opere *Viva l'Italia* e *Centocelle: gli anni del fascismo*. È in tal senso che il teatro della Maraini diventa un teatro politico. Tenendo conto della natura della sua ricerca nelle opere precedenti, e se si ricorda la programmaticità dei romanzi *Memorie di una ladra* e *Donna in guerra*, e delle poesie di 'quartiere' in *Donne mie*, si è proclivi ad accettare la definizione di Bruno Cirino, il regista con la cui compagnia, Teatroggi, l'autrice ha lavorato su *Viva l'Italia*:

Si fa teatro politico scegliendo un certo modo di lavorare, scegliendo certi luoghi, scegliendo certi temi (non necessariamente politici ma di rottura). Il luogo dove si fa teatro comunque è importantissimo. Il pubblico del teatro tradizionale non ha in sé la capacità di esplosione. Non ha la capacità di cambiare un'unghia di sé. Per quel pubblico Shakespeare o Brecht sono la stessa cosa.

[...]

Comunque andare in certi spazi, [...] raggiungere nuovi pubblici, con tutti i problemi sociali e culturali che questo comporta, è indice dell'impegno politico di un gruppo. È da lì che si vede se fa teatro politico, non dal fatto che decide di parlare solo di

politica. Il teatro è fatto anche di immaginazione, di spettacolo, di musica.²³

Durante questo periodo, la produzione teatrale della Maraini resta fedele a tale impegno. Il primo esemplare scritto per il teatro di decentramento, *Viva l'Italia*, viene ideato nel 1969, in occasione del centenario dell'unificazione nel 1970. Tuttavia, per mancanza di soldi, la rappresentazione dell'opera avviene solo nel gennaio 1973 a Roma e non nelle piazze del quartiere, come si era dapprima stabilito, ma in teatro nel centro della città. La commedia, intesa "come una testimonianza dell'altra Italia, quella che non ha partecipato al Risorgimento",²⁴ è una ballata politica che si pone come argomento l'insurrezione dei contadini-briganti dell'Italia meridionale tra il 1861 e il 1865, subito dopo l'avvento garibaldino e l'instaurazione del nuovo Stato italiano sotto la monarchia piemontese. Lo storico Lucio Villari la chiama "l'unica rivolta antifeudale di massa della storia dell'Italia moderna"²⁵ ed esprime le proprie perplessità nei riguardi di questo



Teatro di strada

fenomeno sociale. Per contenerlo, egli dice, si era mobilitato uno sproporzionato numero di soldati a riprova di un brutale atto di sopraffazione. Inoltre, manca tuttora un'adeguata documentazione di questo episodio negli annali della storiografia ufficiale del nostro paese. La Maraini coglie lo spazio creato da tali incertezze per impostare il suo dramma da un'angolazione diversa:

L'autrice ha premesso di essere partita, nell'elaborazione di questo testo, da una rivisitazione della storia del Risorgimento attraverso un'ottica marxista e gramsciana, al di fuori, quindi, di ogni trionfalismo.²⁶

Nel raccontare la storia dal punto di vista dei vinti, "sull'immaginoso linguaggio popolare inventato dalla Maraini",²⁷ la commedia vuole rovesciare la consueta interpretazione storica denunciandone la matrice politica fondata sugli interessi della borghesia al potere.

L'azione di *Viva l'Italia* prende le mosse il 2 marzo dell'anno 1862 a Ventosa, piccolo paese della Basilicata, con l'arrivo del cantastorie siciliano di Bagheria, Malopesce. Incitando i popolani ad ascoltare l'antica storia d'Italia e a battersi per l'onore e contro l'ingiustizia, egli lamenta lo stato di schiavitù in cui si trovano deprecando la loro ignoranza e la loro inconstanza. Per tutta risposta, i paesani lo respingono, provati dalle sofferenze e dalla mancata promessa di riforma del nuovo Stato. Attingendo sia al linguaggio popolare, dialettale, che a quello elevato dell'epica, tutti i personaggi nella scena di apertura assumono la funzione di voce corale di cui Malopesce è la coscienza storica in quanto dotato di capacità divinatorie. La presenza del cantastorie quale voce narrante, a cui vengono affidati il proemio e l'epilogo, serve ad inquadrare l'azione drammatica da una prospettiva temporale più ampia dell'evento storico rappresentato. Inoltre, Malopesce è anche personaggio nella finzione della fabula drammatica e come tale funge da elemento strutturante: colui che sulla scena dà coerenza allo sviluppo degli eventi.

La commedia si snoda in una serie di rapidi quadri, in cui si ribaltano alcune posizioni di fondo: al brigantaggio come semplice crimine si oppone l'idea della ribellione civile come estrema soluzione alla lotta contro la degradazione dei poveri; alla leggendaria impresa dei garibardini si lancia l'accusa di tradimento; al liberalismo politico, il pericolo dell'eroismo astratto e del fanatismo. Inoltre, come in tutte le rivoluzioni, il breve regno dei briganti finisce in un'orrendo bagno di sangue dove, nella furia distruttiva, non si distingue più tra buoni e cattivi.

Vittime dell'oppressione e di una lunga storia di schiavitù, i ribelli sono privi di una visione coerente della giustizia, come nota Genova, il pastore savio, e pertanto essi ricadranno negli usati schemi comportamentali degli oppressi battendosi contro gli oppressori del presente in nome dei padroni del passato. La Maraini, a questo punto, interviene con una premessa ad indirizzo politico mirante a colmare la distanza di anni che separa l'Italia di ieri e quella di oggi. Tale premessa, a scopo didattico, s'inserisce nel programma delle strutture brechtiane del teatro epico. Nell'epilogo, mettendo le parole in bocca a Malopescce, quando tutti i moti di ribellione sono stati schiacciati, la tesi della Maraini sulla natura del potere si fa incalzante nella sua semplice chiarezza:

MALOPESCE Così si fa l'Italia, con gioia, alacrità e fervore, castigando i poveri perché sono poveri e premiando i ricchi perché sono ricchi, e i Borboni stanno a guardare e il Piemonte esulta.

(p. 87)

Sempre con la regia di Bruno Cirino, e con la partecipazione del gruppo Teatroggi, nonché degli abitanti stessi di Centocelle, la Maraini aveva allestito già nel dicembre del 1971 un altro dramma politico dal titolo *Centocelle: gli anni del fascismo* pubblicato in *Fare teatro*. La realizzazione di un copione radicato nelle esigenze della popolazione di un quartiere come Centocelle, non solo rappresenta uno dei primi tentativi di questo genere in Italia, ma resta a conferma del successo dell'iniziativa dell'autrice sul merito del 'decentramento' a teatro. Dice Bruno Cirino in merito:

Per il pubblico che si avvicina per la prima volta al teatro, l'impatto, lo scontro è quello col contenuto. Noi abbiamo cercato di dare al pubblico le chiavi per poter leggere altre forme di teatro.²⁸

Il testo della Maraini, infatti, è frutto di una serie di interviste che la scrittrice svolge presso gli abitanti del quartiere alla ricerca di argomenti validi per la messa in scena. L'attività della Maraini riunisce, inoltre, una molteplicità di presupposti di natura drammaturgica:

Non vogliamo assolutamente fare un comizio – dice la Maraini – Vogliamo fare del teatro, e del teatro divertente, che parli di cose serie, ma senza annoiare. Un teatro non realistico, ma didascalico-grottesco: una cosa diversa dal teatro-documento che è soltanto cronaca. Vogliamo invitare a riflettere, sollecitare una coscienza critica.²⁹

Il teatro a Centocelle ha avuto seguito con sei spettacoli di strada,³⁰ esempi illustri di teatro 'povero' che, senza utilizzare la parola scritta, s'incentravano su argomenti d'interesse pubblico. La vicenda narrata in *Centocelle: gli anni del fascismo*, per la maggior parte inventata, è quella di una famiglia di braccianti del quartiere che negli anni precedenti alla prima guerra mondiale faceva ancora parte della campagna romana. Storia emblematica, epico-didattica, che attraversa l'arco degli anni tra il 1915 e il 1945, l'azione riflette l'esperienza di Giuseppe Agnello. Se con Giuseppe la Maraini vuole raffigurare il prototipo dell'uomo medio vittima dei propri pregiudizi nonché delle circostanze storiche, essa è altrettanto pronta a denunciare attraverso questo personaggio quelle cause sociali e culturali che hanno agito sulla donna asservendola al potere dell'uomo.

L'esperienza della Maraini a Centocelle dura circa tre anni chiudendosi, purtroppo, con una sconfitta:

In tre anni di teatro decentrato, a Centocelle – un'esperienza terribile – mi sono scontrata con la cultura popolare e ho riconosciuto che è un'utopia, un sottoprodotto. Non è vero che gli immigrati nei ghetti metropolitani esprimano le loro tradizioni autentiche; al contrario, parlano e si comportano secondo i modelli televisivi più deteriori, rinnegando la cultura d'origine.³¹

Se, con la rappresentazione di *Viva l'Italia* e *Centocelle: gli anni del fascismo*, il teatro politico della Maraini ha tratto la lezione di mettere in causa la legittimità della posizione ufficiale di ieri, con il suo terzo tentativo, sebbene fuori dagli schemi del teatro di quartiere, essa si addentra in fatti ancora più recenti della storia dell'Italia moderna e che tutt'oggi si ripercuotono sugli interessi della vita nazionale. La commedia della Maraini vuole dare testimonianza dell'insorgere del terrorismo in Italia e della maniera in cui gli ideali falliscono a causa dell'intransigenza di coloro al potere. Le autorità politiche, davanti a proposte alternative, badano unicamente ai principi della propria sopravvivenza, sopprimendo con la violenza oppure erigendosi con un'astuta manovra del linguaggio a guardiani della verità. *Reperto speciale antiterrorismo* potrebbe, in effetti, essere vista come una controrisposta alle fiduciose aspettative di Giuseppe Agnello sorte con l'avvento di uno stato egitario nell'immediato dopoguerra.

Commedia in due atti del 1975 e mai rappresentata, *Reperto speciale antiterrorismo*, viene pubblicata nella raccolta di *Lezioni d'amore*. La commedia tratta dell'insurrezione negli anni settanta della resistenza

armata per mano di giovani estremisti di sinistra e del tentativo da parte dello stato di debellarne gli effetti sconcertanti sulla popolazione che attestava la lenta erosione dell'immagine del potere e la disgregazione dei valori sociali. Nel dramma si entra, infatti, in una caserma di addestramento di guardie speciali dell'ordine pubblico. I metodi usati e gli scopi che si vogliono raggiungere riflettono i moderni sistemi d'indagine i quali, pur escludendo la tortura fisica, raffinano alla perfezione l'uso dell'estorsione psicologica. A testimoniare l'alto livello di professionalità raggiunto dagli artefici del sistema, il nemico viene sempre oggettivizzato, diventando così un'entità anonima, indeterminata, diffusa. Se in passato s'incitava all'adesione volontaria della difesa della patria, nelle nuove strategie, i mezzi propagandistici sono più letali in quanto la persuasione psicologica sperimentata direttamente sull'individuo sotto addestramento serve a svuotarlo di ogni volontà propria per ridurlo allo stato passivo di semplice strumento. E ciò avviene, la Maraini ci tiene a precisare, per via degli stessi metodi raziocinanti sui quali fa assegnamento l'intero pensiero occidentale. Inoltre, l'indottrinamento mira ad approfondire il divario tra i sessi per rafforzare l'orgoglio maschile. Battute come "La curiosità ragazzi ricordatelo è femmina" (p. 79), oppure frasi come "Il segreto è maschio. La parola è femmina, stampatelo bene in mente" (p. 84), hanno la funzione di frasi ritualistiche pronunciate nel corso di una cerimonia di iniziazione e nella quale agli adepti si dà il mandato di difendere l'onore della setta. I risultati di tale insegnamento non tardano ad avere effetto. Di conseguenza, si stabilisce in caserma un clima di violenza dove più l'atto dello svuotamento riesce più l'individuo si presta alla sopraffazione del più debole. Emerge in tale contesto una reazione a catena che soggiace alla logica del potere.

In questo luogo di annientamento, dove la violenza opera sulla psiche dell'individuo portandolo alla morte spirituale, la Maraini effettua due tipi di interventi scenici a livello dell'intreccio che introducono l'elemento femminile come correttivo al concetto di base della favola. Poste ad intervalli regolari, si hanno delle scene di apparizioni, appunto, di fantasmi di donne che, in seguito all'egoismo dei loro uomini, sono appena morte in circostanze violente. Prendendo la donna come segno dei rapporti in famiglia, cioè del privato, essa funge da corollario a ciò che avviene nella vita pubblica degli uomini. In tal modo, la Maraini riesce a dare una risonanza più ampia agli atti compiuti in caserma e, pertanto, a indicare quanto sia diffusa la presenza dell'ingiustizia e della soppressione a tutti i livelli della vita sociale, con la donna che,

occupando il gradino più basso della gerarchia del potere, è vittima di tutte le ingiurie. L'altro intervento, all'inizio del secondo tempo, prende la forma di una scena fantasmagorica in cui si materializza la presenza di tre figure emblematiche femminili come proiezioni della rimozione maschile avvenuta durante il programma d'indottrinamento. Le donne, nel loro interagire con i personaggi, annullano ogni distinzione tra il mondo esterno e quello interno della psiche, distinzione che, a scopo di satira sul modo in cui i soldati si sono trasformati in ombre di se stessi, crea anche un rovesciamento tra vita e morte. Nelle scene che seguono, la Maraini sviluppa l'argomento su questa osservazione, mostrando come la degradazione dell'individuo avviene là dove l'orgoglio e la vanità si fanno più irrompenti, e là dove l'oppressione dell'elemento femminile è stata più violenta.

Note

- 1 *Fare Teatro*, p. 11.
- 2 Aldo Paladini, "Un teatro a due piani", *Vie Nuove*, 29 febbraio 1968, p. 57.
- 3 Maria Vittoria Carloni, "Dacia Maraini. La coppia deve essere libera e vitale", *Qui giovani*, 21 febbraio, 1974.
- 4 Ghigo De Chiara, "Tragedia della follia", *Avanti!*, 9 maggio 1987.
- 5 Dacia Maraini, "Va in scena la Stravaganza", *Corriere della sera*, 7 maggio 1987.
- 6 Rodolfo Di Giammarco, "Ordinaria follia ...", *La Repubblica*, 14 maggio 1987.
- 7 Dacia Maraini, "Va in scena la Stravaganza", *ibid.*
- 8 o.b., "Dacia Maraini illustra la sua nuova commedia", *Paese sera*, 8 febbraio 1968.
- 9 Ugo Ronfani, *Il Dramma*, Anno 45, n. 7, aprile 1969, p. 20.
- 10 Renzo Tian, "Recitare", *Il Messaggero*, 13 aprile 1969.
- 11 "Due donne di provincia", *Corriere della sera*, 17 ottobre 1978.
- 12 Dacia Maraini in dialogo con Tommaso Chiaretti, "Non prendete sul serio le streghe", *La Repubblica*, 20 ottobre 1978.
- 13 Elio Pagliarani, "Anche in camera sono casalinghe", *Paese sera*, 20 ottobre 1978.
- 14 Roberto De Monticelli, "Una rivoluzione ferma in cucina", *Corriere della sera*, 11 ottobre 1979.

- 15 Livia Giustolisi, "Circo e teatro alla Maddalena, un musical di Dacia Maraini", *Paese sera*, 19 febbraio 1981.
- 16 Dacia Maraini, parlando a Livia Giustolisi, *ibid.*
- 17 Il sottotitolo della commedia, impiegato all'epoca dello spettacolo, è stato tuttavia eliminato nell'edizione Bompiani.
- 18 *Fare teatro*, pp. 44–45.
- 19 "Sciosciammocca 'rivisitato' ", *Roma*, 4 maggio 1979.
- 20 *Fare Teatro*, p. 135.
- 21 Premessa al 'Programma' di *Recitare*, uscito in occasione della prima rappresentazione della commedia nel maggio del 1969.
- 22 *Fare Teatro*, p. 12.
- 23 *Fare Teatro*, p. 52.
- 24 Nota dell'autore all'edizione Einaudi del 1973.
- 25 Nota all'edizione Einaudi del 1973, p.5.
- 26 m.ac., "La rivolta dei contadini del sud in 'Viva l'Italia' ", *l'Unità*, 12 gennaio 1973.
- 27 Ghigo De Chiara, "Ricchi e poveri tutti italiani", *Avanti!*, 18 gennaio 1973.
- 28 Mirella Acconciamezza, "Un quartiere negli anni del fascismo", *l'Unità*, 23 dicembre 1971.
- 29 Sergio Surchi, "Un dramma nato nel quartiere", *La Nazione*, 23 dicembre 1971.
- 30 Vedere *Fare Teatro*, pp. 11–19.
- 31 Intervista di Carla Stampa a Dacia Maraini, "Scrivo inebriandomi con il basilico", *Epoca*, 2 maggio 1981, p. 123.



IL CORPO DI DONNA

La dialettica del femminismo e il teatro di agitazione

Nell'anno 1969, sempre durante il periodo di decentramento a Centocelle e in pieno clima postsessantottesco, il teatro della Maraini, oltre all'impegno politico e sociale, e in seguito alla stesura di *Manifesto dal carcere*, si accinge ad abbracciare un terzo aspetto riguardante forma e contenuti in cui si avanza la proposta femminista con lo scopo di riscattare la posizione storica della donna nel suo rapporto con l'autorità del *pater familias*, il matrimonio e il sesso. In seguito, *Manifesto dal carcere*, sarà puntualmente citato come "documento storico del femminismo italiano".¹ Nella commedia, il problema della donna, da sempre sottinteso nelle prime opere teatrali, diventa il punto focale. In altre parole, il discorso della Maraini a teatro prosegue sulla traccia, e sempre con maggior insistenza, di una presenza del soggetto-donna. Apparsa sotto il titolo, *Il Manifesto*, nell'edizione Einaudi del 1970, *Il ricatto a teatro e altre commedie*, l'opera viene rappresentata al teatro di Centocelle solo nel marzo del 1971 con la regia della stessa Maraini. Dice Nicola Chiaromonte in una recensione nell'epoca della sua prima rappresentazione:

Manifesto dal carcere è del 1969, e si distingue dalle altre opere teatrali della Maraini per una maggiore semplicità di svolgimento, ma anche per il fatto che rappresenta la prima manifestazione virulenta, in Italia, di quel “Women’s Liberation Movement” che, nato negli Stati Uniti un po’ meno di tre anni fa, si è rapidamente diffuso, con parole d’ordine e mezzi diversi, nel mondo occidentale.²



Manifesto dal carcere

Definita “una commedia sulla povertà, sulla servitù sessuale, sulla violenza”,³ l’opera, si nota, coincide anche con il periodo in cui la Maraini svolse un’inchiesta sulle carceri femminili a scopi giornalistici e che in seguito diede vita al libro biografico di *Memorie di una ladra*. Le due opere, infatti, sono molto simili tra loro e raccontano le amare vicissitudini delle protagoniste che, dopo una vita in ambienti poveri e ristretti, soffrono le ingiustizie di una società che condanna in loro il carattere insofferente e sovversivo. Tuttavia, il trattamento delle due eroine rivela la diversa posizione ideologica della Maraini rispetto alla scelta del genere quale veicolo del rapporto della donna con la storia. Mentre Teresa, la protagonista del romanzo, rimane la popolana ribelle ma inconsapevole della propria sorte, Anna Micolla, nella commedia, avrà il compito di riscattare la situazione di stallo in cui non solo Teresa

ma anche le altre eroine della Maraini di quel periodo erano venute a trovarsi.

L'altro aspetto di rilievo nell'opera teatrale che, conforme agli obiettivi del teatro d'intervento, la rende più simile alle commedie *Viva l'Italia* e *Centocelle: gli anni del fascismo*, è il modo in cui la matrice di stampo popolare ne determina inevitabilmente la scelta del carattere formale. Destinata al quartiere di Centocelle, l'opera si colloca sulla falsariga di storia 'esemplare' mirante ad un pubblico non borghese che, per l'occasione, lo si vuole componente essenziale dello spettacolo attraverso l'identificazione e la compassione. "Ecco così", dice il critico Franco Cordelli, "che il teatro, e meglio il teatro di quartiere, diventa uno strumento attivo di incontro, di dibattito, di conoscenza".⁴ La struttura del dramma risente degli effetti di tale disegno e si presenta come un incrocio tra i racconti dei cantastorie, il teatro dei pupari e le rappresentazioni tipo *Pilgrim's Progress*. Nel mescolare i generi teatrali, le cui componenti maggiori sono lo svago e l'insegnamento didattico, la Maraini riesce ad esemplificare le gesta della sua eroina dando il dovuto rilievo agli atti di coraggio e, allo stesso tempo, a fare rientrare l'*iter* del personaggio dentro gli schemi dell'allegoria morale. Anna Micolla infatti passa da uno stato di ignoranza alla presa di coscienza, e il suo progresso viene ad inquadrarsi nell'ordine prestabilito del rito a scopo religioso dove l'importanza del quesito riflette la norma piuttosto che l'eccezione. Ancora più notevole è il modo in cui la Maraini interpreta gli indici didattico-moralistici di questi generi illustri come spunto per condurre, entro una formula già provata, il proprio discorso singolare di proporzioni epiche sull'emancipazione della donna.

L'azione si articola per mezzo di quadri staccati, "coi mutamenti a vista"⁵, che muovendosi su due diversi complessi topologici configurano il mondo dei morti rappresentato da personaggi in maschera, e quello dei vivi recitato con mezzi naturalistici. Anna Micolla racconta, dopo morta, la sua vita di patimenti. La sua voce s'innalza in un canto lirico la cui espressione è un'esortazione a riflettere sulla condizione della donna, sulla futilità di una vita violentata, troncata nel fiore della gioventù. Nel prato dei morti, in un linguaggio tra l'arcaico e il recitato, essa scambia parole di dolore con le altre donne vissute nei secoli del passato, vittime anche loro dei pregiudizi sociali, donne il cui destino la Maraini riprenderà più avanti come soggetto di alcune opere teatrali. Mentre le modalità dell'intreccio nel mondo dei morti servono a creare il momento di raccoglimento nell'azione drammatica, il linguaggio dei personaggi, volgare e schietto nonostante i risvolti lirici, si

avvale anche di inusitati stilemi ed analogie che provocano un ribaltamento nella sensibilità del pubblico. Infatti nella commedia, l'aspetto grottesco, la parodia della sacralità dell'angelo del focolare e dei riti tradizionali possono essere visti come un'eversione della mistificazione dannunziana nella *Figlia di Iorio*. Nello scambio di battute tra due morte, si evidenzia la coesistenza tra la pregiudiziale morale e l'aggressione sessuale, e dal loro linguaggio, che ricorda quello delle donne dell'isola in *Donna in guerra*, emerge la radice arcaica della divisione tra i sessi e della violenza:

SECONDA MORTA

Anch'io avevo uno zio di ferro e di
miele che mi baciava l'orecchio con
la lingua e insieme portavamo il grano
al mulino e poi mio padre morì di crepacuore
e mia madre appresso di appendicite e
di quattro figli nati tre sono morti stecchiti.

QUARTA MORTA

La donna fa male al sangue, al cervello,
ai denti, la donna è l'olio santo che
Dio perde dal culo e si allaga la terra
di azioni maligne e odore cattivo.

(p. 243)

Ancora più provocante è la violenza verbale che la Maraini mette in bocca al personaggio di Anna nei quadri rappresentanti la realtà quotidiana della protagonista, violenza che rivolta al pubblico è intesa ad "ottenere un effetto di vituperio delle convenzioni morali e linguistiche attraverso l'uso (e l'abuso) di convenzioni equivalenti".⁶

C'è, tuttavia, un altro motivo, più intimamente connesso alle esigenze del dramma di rivolta, che detta la scelta dell'impiego di un linguaggio volgare, dissacrante. Uscendo dagli schemi comportamentali prestabiliti, Anna è libera di agire diversamente per cui, svincolandosi dalla costrizione del linguaggio ufficiale, si avvale della parola per dare voce anche con i più violenti mezzi alla propria umiliazione. Ironicamente, nel ribaltare i valori consueti della morale, Anna, come Teresa in *Memorie di una ladra*, malgrado tutto, ne resta incontaminata. Il risultato è edificante: l'innocenza di Anna non solo espone il vuoto e l'ipocrisia che operano dietro la censura, ma indica anche come, in tal

caso, il referente, una volta identificato, non è che un fantomatico costruito di una particolare visione gerarchica dei valori sociali.

La naturale disposizione di Anna a infrangere le regole linguistiche e culturali è, insieme, motivo delle sue sofferenze, quale vittima di abusi e soprusi, e della sua lenta presa di coscienza. L'atto culmina con la divulgazione di un 'manifesto' sui diritti della donna che Anna compila per le compagne nelle carceri esortandole alla rivolta. Il suo lungo cammino di persona emarginata attraverso i tre regni che dominano la vita secolare - del padre, della religione e dello stato - echeggia analoghe situazioni ed episodi di tante figure nella narrativa della Maraini. Alle sue consorelle, che anche da morte assumono un atteggiamento di sconfitta davanti al millenario asservimento delle donne, Anna profetizza l'avvento di una nuova era:

ANNA Voi siete solo delle cagne appassite,
rassegnate al male, alla morte, al silenzio.
Il mondo invece continuerà a girare e
nel futuro diventerà migliore e ci sarà
sempre una voce di coraggio che farà la guerra ai
vivi per uccidere l'ingiustizia nera e la
stupidità e dare diritti a tutti e libertà di cuore.

(p. 281)

Benché si concluda con la morte di Anna in carcere, l'opera della Maraini rimane tuttavia programmatica, intenta a veicolare una posizione di apertura per il futuro della donna. Concepita dentro gli schemi della letteratura femminista militante, la commedia sfrutta il luogo del carcere come metafora della reclusione della donna avvenuta non per sua volontà ma come conseguenza di un giudizio di ordine morale. E, nel contestare la legittimità della legge, la commedia vuole mettere in crisi l'intera impalcatura sulla quale poggia l'edificio sociale.

Con l'inaugurazione del centro culturale La Maddalena verso la fine di novembre del 1973, va in scena la rappresentazione di *Mara, Maria, Marianna*, scritta dalla Maraini, Maricla Boggio e Edith Bruck. L'opera, concepita appositamente per l'occasione, si presenta anch'essa come un'inchiesta in forma di teatro "sui temi della maternità, dell'aborto, dei rapporti umani e di lavoro".⁷ Nella recita si evitano tutte le forme intellettualistiche e cerebrali, e i sette monologhi messi in scena, partono da documenti e interviste raccolti nei quartieri di Roma, che ricordano certe poesie in *Donne mie*, ed evidenziano dal vero la vita da emarginate delle protagoniste, donne umiliate e offese. Scritta intera-

mente di suo pugno, invece, è la commedia, *La donna perfetta*, che la Maraini porta con il gruppo La Maddalena alla rassegna del teatro “di agitazione”, nell’ambito della Biennale di Venezia dal 15 al 22 ottobre 1974. L’opera evita “ogni forma di verismo”, come dice la stessa autrice nella premessa all’edizione Einaudi, e, di conseguenza, in essa si fa ricorso a schemi altamente stilizzati ed emblematici, un tipo di apologo brechtiano, per la messa in scena dello spettacolo. Ci sono molte affinità nelle scelte tecniche tra *Manifesto dal carcere* e *La donna perfetta* come, ad esempio, l’uso delle maschere e l’erigere a parabola la storia della protagonista. Alberto Blandi, facendo delle osservazioni sull’uso di maschere e di manichini durante la prima rappresentazione della *Donna perfetta*, dice che “aggiungono alla satira di una mentalità e di un costume esemplificati e bollati anche in altri personaggi”.⁸ Inoltre, la Maraini introduce il meccanismo di un nuovo personaggio, la “dicitrice”, la cui presenza sulla scena come organizzatrice e regista dell’azione drammatica è un rifacimento del ruolo del cantastorie nelle ballate popolari, atta a fornire l’elemento didattico-didascalico del dramma. La scelta risulta chiara in quanto, a differenza di Anna Micolla e più affine alle eroine della prima narrativa della Maraini, il personaggio di Nina nella *Donna perfetta* non raggiunge mai la consapevolezza della sua condizione.

La storia di base nella commedia è volutamente lineare e semplificata. La Maraini sollecita il pubblico a reagire con simpatia verso la protagonista principale, come è avvenuto in *Manifesto dal carcere*, ma mantenendo, allo stesso tempo, lo sguardo critico e impersonale di chi attesta la verità della situazione dall’angolazione dissacrante della parodia. L’ingegnosità di tale approccio è evidente dal modo in cui la protagonista viene presentata al pubblico dalla “dicitrice”. Sono utili le indicazioni fatte da Roberto De Monticelli circa i mezzi discorsivi usati dalla Maraini:

Bisogna dire [...] che il testo di Dacia Maraini, scrittrice che si dedica con talento e coraggio al teatro “povero” di borgata e di strada, decentralizzato e pionieristico, non è di banale propaganda. È un testo, nella sua schematicità, articolato con perizia e astuzia letterarie: inframmezzato da brevi pezzi ritmici – che una dicitrice e una cantante trasformano in didascalie e in “song” di tipo brechtiano – caratterizzati dal gusto, e quasi dalla rabbia, di un’aggettivazione insolita.⁹

Nina, dunque, diventa oggetto ostentato che, spogliato da ogni residuo psicologico, si erige a puro segno. Come mezzo teatrale, l'anonimità del personaggio appartiene al genere dell'assurdo:

DICITRICE (La dicitrice prende Nina per una mano e la porta in proskenio)

Come deve essere la donna perfetta Nina Bella?

NINA Sottomessa, gentile, comprensiva, armoniosa, silenziosa, ubbidiente.

DICITRICE E cosa riceverà in cambio dall'uomo suo idolatrato?

NINA Sarà venerata, rispettata, carezzata e adulata.

DICITRICE E come deve essere l'uomo, Nina d'oro, nel suo fulgore di maschio?

NINA Grande, forte, alato, deciso, coraggioso e sincero.

(pp. 5–6)

L'atto illocutorio della "dicitrice" presenta Nina come segno riempito di tutte le nozioni stereotipate sull'uomo e sulla donna. Nina è quel "modello di donna inconsciamente vagheggiato dalla morale comune e dalla mentalità maschile dominante".¹⁰ Tutto sommato, la commedia non rivolge la satira al personaggio stesso, bensì alla sua formazione culturale, ai condizionamenti e ai pregiudizi sociali, la cui follia, vista in chiave ironica da un pubblico cospiratore, conferma la futilità della sofferenza del personaggio principale durante il corso dell'azione drammatica.

La storia di Nina è la versione parodistica di un romanzo d'appendice: la ragazza, povera, innamorata, abbandonata, rimane incinta, subisce un aborto e ne muore dissanguata. A questo punto, però, conforme alle esigenze della favola didattica, la commedia procede verso una chiusura diversa. Con una litania di elogi per la povera morta, e precisamente in bocca di coloro che in vita l'hanno sacrificata ai propri interessi, la Maraini decostruisce il doppio senso dell'appellativo "donna perfetta", mostrando come appunto essa è colei che si è lasciata immolare sull'altare della doppiezza morale. Non è difficile carpire il motivo centrale del dramma sull'inutilità della morte di Nina. Scritta prima che la legge sull'aborto venisse varata in Italia, dove il numero degli aborti contava circa due milioni all'anno¹¹, la commedia espone con il linguaggio dell'ironia, l'infondatezza delle dottrine religiose quando queste vengono sfruttate per fortificare, indirettamente, l'autorità del sistema patriarcale sia della medicina di stato che del *pater familias* o del futuro marito.

Contro l'ingenuità di Nina, il suo rimanere fedele al principio della 'donna perfetta', remissiva e innamorata anche dopo la morte, la Maraini introduce un altro personaggio femminile che funge da complemento allo scopo satirico del dramma. Figura solare – incontrata già nei personaggi di Teresa, la madre di Piera e Suna – Christa, una giovane tedesca, è libera dai tabù sociali e sessuali dei suoi coetanei italiani. Infine, è Christa che cercherà di aiutare Nina quando gli altri l'avranno abbandonata. Tuttavia, nell'opera successiva, *Il cuore di una vergine*, non è il personaggio di Christa che viene elaborato in quanto depositario di futuri schemi comportamentali per la donna. Per il momento, l'interesse della Maraini si accinge a volere disinnescare fino all'exasperazione il meccanismo dal quale dipende il funzionamento del ruolo femminile. Pertanto, Santa, la protagonista di quest'ultimo dramma, segue quel particolare modello di donna riscontrato nella figura di Nina. Osserva la Maraini:

Purtroppo l'esperienza storica dell'esclusione ha sviluppato nelle donne una psicologia da prigioniera e così adesso sono più masochiste. Per questo masochismo, tipico degli schiavi, [le donne] accettano ancora troppo. La libertà è difficile da imparare.¹²

In *Cuore di una vergine*, commedia mai rappresentata, la protagonista Santa incarna l'esempio estremo della tenacia con cui una donna difende i valori convenzionali. Anche in questo caso, l'ambiente del carcere, come si è visto in *Manifesto dal carcere*, viene eretto a luogo simbolico dell'oppressione della donna. Tuttavia, nel carcere femminile rappresentato nel dramma, il sentimento di un destino condiviso, mortificato, non reca l'idea di unità tra le donne perché il comportamento di Santa, la sua complicità con le autorità, crea una divisione irreparabile. Alla luce della nuova coscienza femminista, la novità dell'opera consiste nel rovesciare di proposito, senza però scalfirla, la situazione delle eroine ribelli, di Anna nel *Manifesto* e di Teresa in *Memorie di una ladra*, per poi sostenere la tesi che, nell'accettare una vita di asservimento, la donna si crea da sola il proprio destino di prigioniera.

In *Cuore di una vergine*, Santa trae forza dall'atavismo storico che piazza l'onore verginale e l'onore di famiglia al di sopra di ogni acquisizione muliebre tanto da uccidere brutalmente la madre fedifraga. Già in nuce, ci sono in questa commedia tutti gli ingredienti del mito delle Danaidi e di Elettra che la Maraini riprenderà in altre opere, di cui *I sogni di Clitennestra* è uno dei più chiari esemplari. Con il tema della complicità, la scrittrice tocca un argomento che più tardi darà avvio ad

un dibattito ideologico che avvincerà con maggiore impegno l'intera sua produzione artistica. Alla premessa di una ricerca di nuovi spazi per la donna, al ripristino di una concezione della donna libera dal ricatto del paternalismo e della sua parola, per contro, la Maraini fa coincidere la presenza di una componente della psiche femminile che si risolve immancabilmente in una volontaria capitolazione al dominio maschile. In questo senso, il femminismo della Maraini, sovente definito dalla critica con l'etichetta di "gridato" (Nozzoli, 1978: 157) per il carattere provocatorio e aggressivo, si articola su un piano di ovvia complessità che nelle opere oltrepassa l'immagine di comodo, incline a confinarle solo nell'ambito di una letteratura femminile di contestazione. Improntando la sua opera sul motivo del tradimento e della perversione, come in questa commedia, la Maraini mostra che l'idea di vendetta, a seconda dei casi, sia per Santa che per le altre donne, non è mai vista come atto di violenza bensì come diritto di risanare un torto subito. La violenza, dunque, secondo la logica del perpetratore, mira a restaurare l'ordine sconvolto dei valori precostituiti. L'azione di Santa perde in tal senso l'impronta del caso eccezionale, esempio isolato di moralità perversa, e acquista nell'insieme dei quadri rappresentati uno spessore con ampi rilievi sociali.

Il discorso della Maraini prosegue sull'indagine accurata della perversione anche alla luce di donne consapevoli della propria condizione di asservimento. Gli interessi circoscritti al solo ruolo di moglie o di madre, per esempio, sono i temi principali della commedia, *Fede*, rappresentata nel 1978. Quest'ultima esplora ulteriormente la situazione di chiusura che si profila in una vita senza scelte, guardando, per così dire, l'altra faccia della realtà, quella alla quale, inevitabilmente, Magda e Valeria, in *Due donne di provincia*, faranno ritorno. Tuttavia, tenendo presente titolo e sottotitolo fortemente antitetici della commedia, *Fede o Della perversione matrimoniale*, si ha la certezza che la Maraini, oltre a dare una verifica della tematica della perversione femminile, giochi sui connotati del popolare 'trattato', dal cui genere deriva tanta materia di carattere apologetico sulla classificazione nonché sull'inferiorità della donna.¹³ Nella sua commedia, la scrittrice, infatti, ribalta la modalità dell'inchiesta antropocentrica a favore della donna e da un'angolazione femminista. Scegliendo come esempio un caso estremo di disgregazione della personalità femminile – Fede, per l'appunto, dalla radicata tendenza a rimanere 'fedele' al suo ruolo di moglie – si prende in esame anche la componente maschile nei rapporti della coppia moderna.

La novità in questa commedia si trova nel modo di rappresentazione che testimonia l'impegno dell'autrice di avvalersi sempre di nuovi mezzi d'espressione drammatica. L'opera si articola in una serie di dieci sequenze in cui si raffigurano brani discorsivi di monologhi paralleli e squarci dialogati appartenenti ai quattro personaggi sulla scena, Fede, il marito Saro, il padre e il medico; e dove i ruoli maschili sono, in modo emblematico, impersonati da un solo attore. Questi vari punti di vista, oltre ad arricchire il tessuto discorsivo, servono a neutralizzare l'imparità formatasi dall'impostazione di una visuale prevalentemente femminile, creando, intanto, una maggiore equidistanza tra le due parti in conflitto. Inoltre, il linguaggio veicola lo stato d'animo dei personaggi registrando, da una parte, la meccanicità verbale dello scambio quotidiano, reso logoro dalla consuetudine e dalle regole delle parti, e nel quale, tutto sommato, è la repressione, il non detto che assume un posto di rilievo. Dall'altra, invece, c'è il lirismo del linguaggio del desiderio in cui la proiezione delle immagini in risvolti onirici rende più concreto il divario tra la realtà esterna e quella interna dei personaggi. La commedia avanza la tesi, illustrandola, della corrispondenza che esiste tra queste due realtà, e nella misura in cui si apre il divario tra l'esterno e l'interno cresce il sentimento di morte, più o meno consapevole, che accompagna ciascun personaggio.

La commedia della Maraini, dunque, mette in rilievo l'aspetto distruttivo della scelta comportamentale tra maschio e femmina nell'ambito della rigida lotta al potere della coppia. Alla perversione maschile, la Maraini appone quella femminile. Come Dafne che trova rifugio con l'aiuto del padre dall'asservimento al volere di Apollo trasformandosi in albero di alloro, anche Fede, scegliendo la via dell'immobilità, si ritrova in una clinica per malattie mentali mentre guarda "affascinata i [suoi] piedi che stanno mettendo radici nel terreno molle" (p. 133).¹⁴ Rendendosi in tal modo inafferrabile, e nonostante paghi di persona il proprio isolamento, Fede, tuttavia, non rinnega l'atto perfido della vendetta trascinando con sé coloro che le sono vicini. Fede si lascia plasmare, sebbene con riluttanza, dalla volontà, dal gioco del ricatto maschile il cui amore la vuole ombra posseduta, riflesso dell'altro. Consapevole del suo lento svuotamento nell'ambito della relazione matrimoniale, Fede infine ribalta la situazione creando un circolo vizioso di mutua interdipendenza: rendendosi interamente schiava del marito, Fede, come oggetto, diventa indispensabile all'uomo, parte necessaria di una singola identità. Analogamente, l'uomo sarà schiavo e non più libero agente. Nel paradosso della perversione, la donna, ironicamente,

ritrova la propria libertà. La puntualità prolettica del sottotitolo della commedia, 'della perversione matrimoniale', si rivela in piena luce in quest'opera nella quale la Maraini, come nel suo primo testo, *La famiglia normale*, fa risalire il carattere intrinseco della perversione ai rapporti interfamiliari sui quali si fondano le radici dell'ordine sociale.

Un altro esempio di alienazione e di perversione che viene portato alle conseguenze più estreme si riscontra nella protagonista dell'omonimo dramma, *Bianca Garofani*. La scrittrice, in questa breve commedia, ricalca il personaggio femminile del racconto "Il letargo", in *Mio marito*, tanto che, per affinità di trattamento e scelta di soggetto, il dramma, come *Fede*, ricorda i temi del primo periodo narrativo. Mentre Fede, come si è visto, sceglie la via dell'insanità per sfuggire alla logica del ruolo di moglie in una situazione sociale resa inaccettabile per la donna, per Bianca Garofani la realtà viene debellata attraverso la repressione della memoria. Nel tentativo di sfuggire ad un mondo che le è alieno, Bianca cade vittima del proprio solipsismo. Come Maria in *A memoria*, Bianca non sa che l'abisso in cui si è lasciata calare minaccia la vita stessa. A chiusura della commedia, la parabola di un destino rivolto all'autodistruzione per l'assenza di un io autentico viene proiettata nei versi di una poesia di Emily Dickinson che Bianca recita a se stessa:

Sono sempre stata brava
nel bandire me da me
imprendibile è la mia fortezza
da parte di un cuore straniero
Ma da quando me stessa assalta me
come avere pace
se non soggiogando
la coscienza di me?
E poiché siamo l'una all'altra regina
come possiamo vivere
se non abdicando
me stessa da me?

(p. 187)

Sfuggendo dal cospetto di un falso io ("bandire me da me"), rintanandosi nella immobilità di una mezza morte ("fortezza"), Bianca è preda della vita stessa che, nonostante le contraddizioni, esige di essere vissuta ("me stessa assalta me").

La nuova commedia di costume

Nel giugno del 1976, la Maraini presenta nel piccolo teatro dell'Alberichino a Roma un'opera che si mette ancora più apertamente su posizioni femministe in quanto, nel ribaltare il concetto stesso del matrimonio o del rapporto di coppia, tocca i miti della sessualità. Richiamandosi sempre alla struttura aperta del teatro d'intervento, di provocazione, con dibattito durante la recita, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* parte da un presupposto femminista che la Maraini fa suo – “La donna borghese è una mantenuta che paga il suo padrone con la continua seduzione”.¹⁵ In tal senso la prostituzione viene concepita come una specie di paradigma della stessa condizione femminile.¹⁶ Reduce da un'inchiesta fatta alcuni anni prima sui movimenti delle prostitute francesi, la Maraini nella sua opera si propone d'illustrare questa tesi:

Il matrimonio, la tradizionale scelta della donna, non è che un'ennesima forma di prostituzione, in cui l'uomo-marito porta avanti il suo sfruttamento sessuale ed economico. Il contratto matrimoniale nasconde la prostituzione privata. Ecco perché la protagonista, convinta che tutto è una prostituzione, decide di farlo coscientemente, sfruttando se stessa anziché farsi sfruttare.¹⁷

Manila, in *Dialogo*, è laureata in lettere e filosofia e si prostituisce, infatti, per libera scelta. Essa accoglie il suo cliente, giovane studente di economia e commercio, nella camera dell'appartamento che gestisce con le altre colleghe appunto per evitare la presenza di un 'protettore'. Composto interamente del dialogo tra i due personaggi, questo atto unico mette in scena un rovesciamento degli usitati ruoli. Ciò ha inizio a partire dalle prime battute, quando Manila delinea il proprio spazio definendo la natura contrattuale del loro rapporto:

CLIENTE: Ma che razza di femmina sei, scusa ...

MANILA: Perché fai tante domande? Tu compri, io vendo, stiamo ai patti.

CLIENTE: I patti sono che io prendo e tu ti fai prendere.

MANILA: No, tu compri e io vendo, niente più.

CLIENTE: Ma che cosa?

MANILA: La mia fica.

CLIENTE: E tu non pronunciare quella parola, per favore!

MANILA: Perché, ti fa schifo?

CLIENTE: Davanti a me per favore, guarda davanti a me non dirla, mi fa senso. Manchi di rispetto verso il tuo corpo.

MANILA: Ma che cavolo ti prende, siamo in commercio no?

CLIENTE: Sì, in commercio ... ma se tu non fai la tua parte, scusa, ma io mi smoscio, mi smollo, perdo la voglia.

(p. 30)

Nel rifiuto di avvalersi degli eufemismi soliti al caso, l'atteggiamento di Manila, appropriandosi di un nuovo linguaggio, rivela la cruda realtà del rapporto con il suo cliente, realtà che egli si ostina a negare prendendola per volgarità. Pertanto, egli sceglie l'unica via che gli permetta di rimanere in controllo delle cose e, quindi, del proprio discorso: il rifugio dietro il paternalismo facendo appello al decoro e alla dignità della donna. Lo squilibrio causato da Manila mette in rilievo i valori dell'uomo in tutta la loro doppiezza. Tuttavia, la pervicacia dell'uomo accenna a valenze ancora più profonde che condizionano la sua percezione della realtà e toccano il fragile nesso tra l'effettiva virilità (le parole di Manila lo 'smontano') e l'immagine di potere che di norma viene conferita al suo ruolo di maschio. Manila, dunque, riducendo tutto al livello di scambio, rifiutandosi di 'fare la sua parte', reificando apertamente il proprio corpo sessuato, distrugge il mito della 'donna' preda del maschio, oggetto di conquista e dominio. Attraverso il linguaggio di Manila, che nella sua cruda schiettezza smentisce il codice di convenienza usato dall'uomo, la situazione drammatica acquista una sua perversa comicità.

L'azione si svolge con il graduale sfaldamento della personalità dell'uomo. Nonostante egli parta da una posizione politica di sinistra, di idee liberali, il cliente rivela che in privato e con la donna egli ritiene come naturale la propria superiorità. Fedele fino all'ultimo alle regole dell'unico gioco che conosce, il cliente, credendo di dare sfoggio della propria mascolinità, offre un autoritratto che lo inquadra con tutti i suoi problemi non risolti: dal complesso edipico al disprezzo della propria madre e fidanzata; dal brutale moralismo alla proposta di aspirante protettore di Manila; dall'arroganza del potente alla meschineria.

A livello metadrammatico, la struttura aperta della commedia richiede che queste contraddizioni vengano immediatamente usufruite, teorizzate e assunte dal pubblico in platea. Interrompendo l'azione per tre volte in punti cruciali, Manila/attrice si rivolge al pubblico chiamandolo a partecipare a un dibattito in cui possa avere luogo il denudamento di antichi pregiudizi. L'intervento è provocante in quanto spinge al di fuori del quadro scenico il conflitto dei due personaggi nel tentativo di scoprire attraverso le varianti fornite dal pubblico la conferma della

regola. E per mostrare quanto siano ancora diffusi gli aspetti conflittuali della morale pubblica, la Maraini, in un'altra commedia, *Pazza d'amore*, del 1984, ricrea di proposito sulla scena il complesso di uno studio televisivo nel quale s'intervista Renza, una prostituta, per un programma socio-culturale sulla testimonianza delle pratiche di costume. Dietro la facciata di ciò che si propone come seria ricerca antropologica, si nascondono, comunque, l'indifferenza e l'opportunismo che riducono il tutto ad un fenomeno del consumismo. La vita di Renza interessa perché aneddoto, 'fuori del normale', atta ad essere strumentalizzata. Chiare sono le parole dell'autrice in occasione di un convegno di sinistra sulla prostituzione:

Il fatto è che come al solito si parla di chi vende e non di chi compra. Perché un uomo sente la necessità di comprare un corpo di donna? Perché pagare il sesso? e nello stesso tempo perché la condanna morale cade solo su chi cede contro denaro e non su chi acquista? Da dove viene questo profondo disprezzo per le prostitute?¹⁸

Tutto sommato, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* non si ferma al solo livello di teatro d'intervento, di denuncia femminista. Il personaggio di Manila si trasforma, spiega la Maraini, e da "maschera" diventa "metafora ideologica". "Mentre parla, man mano, la platea scopre tuttavia la sua unicità", continua l'autrice, tanto che Manila, "uscendo dalla metafora, diventa persona".¹⁹ La ricerca artistica approfondisce quindi un aspetto della sensibilità femminile che rende il rapporto uomo-donna contrario a ogni sforzo di semplificazione. Sebbene Manila abbia scelto in maniera razionale di sfuggire all'asservimento, all'inganno dell'amore e del matrimonio, essa, nonostante il dichiarato professionismo, è incapace di ridurre l'uomo che le è davanti a semplice oggetto e di chiudersi del tutto al fascino dell'amore erotico, alla gioia di perdersi nell'altro. In un monologo rivolto al pubblico, Manila spiega il carattere primordiale di questo legame:

Ma la cosa tremenda, la cosa orribile è che sto cascando dentro quel corpo sudato, mi attacco ai bordi con le dita, ma non c'è niente da fare, senza che quasi me ne accorgo scivolo dentro quell'acqua melmosa e mi faccio lui, timido, gongolante, assetato di latte materno. Apro la camicetta, gli dò da bere il latte mio e lui, cioè io, se ne viene come una fontana [...] e io divento tutto latte nella gola di mio figlio che sono io e che sputa il seme dolce nel mio

ventre che è il suo e io sono in lei che è la madre mia e il figlio della madre che si fa latte per il mio amato amore materno.

(p. 47)

L'effetto catartico della perdita della propria identità, nel sussistere attraverso l'altro, Manila lo sente per ogni cosa vivente: per il cane incontrato per strada, per la vecchia nell'autobus, ed ora ancora di più per il cliente che per un vago moto ancestrale si è anche innamorato di lei, del suo corpo. Tale è la condizione dell'io femminile che la Maraini esemplifica nelle poesie di *Mangiami pure* del 1978, e di molte altre donne, da Renza, in *Pazza d'amore*, alla protagonista del suo ultimo romanzo e omonima commedia, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, dove la condizione di 'amare' è un atto di penetrazione necessario al 'capire'. E mentre Manila vede l'innamoramento come momento di fusione, il giovane cliente lo intende come segno di debolezza della donna, e momento quindi in cui egli può riprendere il gioco del potere. La Maraini sembra indicare che alla base del rapporto uomo-donna esiste questo insanabile divario. Di qui, Manila ritrova l'equilibrio perduto respingendo l'uomo, consapevole del fatto che tra loro l'amore non è ancora possibile. Rivolgendosi alla figlia in culla, e, per estensione, a tutte le figlie del femminismo, essa dunque chiude la recita con una ninnananna nella quale avverte la piccola delle insidie dell'essere donna.

La prostituzione come scelta, deliberata da Manila in *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, diventa, come si è visto, con il rovesciamento dei ruoli, mezzo espressivo ideale per un'opera di denuncia e di provocazione, nonché di rinnovo, nell'ambito del teatro femminista. Il soggetto continuerà ad interessare la scrittrice che, anche più tardi, nel 1991, ripropone il tema della trasgressione sessuale nella commedia, *Veronica Franco, meretrice e scrittrice*, esplorando e raffinando, in questo personaggio inquietante della storia italiana, l'apparente contraddizione tra scrittura e prostituzione. Antenata del tardo Cinquecento veneziano, Veronica Franco è figura di donna originale, nota per la sua intelligenza e per la sua sincerità, doti queste che le permetteranno di superare le ristrettezze e i pregiudizi del suo tempo. Per il momento, e nonostante la carica inventiva, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* risente volutamente di certi aspetti della personalità della protagonista che richiedono altre considerazioni di natura più intima e che toccano più da vicino la posizione della donna, il formarsi del suo ruolo nell'insieme dell'assetto sociale. Partendo dall'ambiente del 'privato' che la donna si trova a condividere con la propria madre e

le altre donne, la Maraini sente la necessità, nell'opera successiva, di esplorare, come in *Lettere a Marina*, il mondo interno della sua protagonista in cui l'uomo è stato escluso.

A questo fine, la commedia *Una casa di donne* potrebbe considerarsi una specie di seconda puntata nel racconto della storia di Manila, la prostituta filosofa. Il titolo dell'opera, è interessante notare, richiama la *Casa di bambole* di Ibsen dove la protagonista, Nora, abbandona il tetto coniugale, segno di rifiuto dell'autorità del marito. Sebbene *Una casa di donne* venga messa in scena tra il 1978 e il 1979, alcuni anni dopo la rappresentazione di *Dialogo*, la fabula ne anticipa i tempi e si inserisce cronologicamente nel momento in cui Manila, decisa a convivere con le altre prostitute, si accorge di essere rimasta incinta. Lo spunto dell'opera deriva non solo dalla coraggiosa scelta di Manila di prostituirsi consapevolmente, ma dall'intimità dei rapporti tra donne il cui mestiere, da secoli, le ha condannate all'emarginazione anche all'interno del mondo femminile. E se per la protagonista, l'emarginazione si profila come possibile antidoto al disagio tra i sessi, per la Maraini, in questa commedia, è interessante notare l'effetto della duplicità della morale sociale sulle donne stesse che per loro scelta si credono libere dai tabù sociali. Sotto molti aspetti, *Una casa di donne*, come anche *Pazza d'amore*, riprende parecchi motivi di una precedente commedia inedita, *Venere*, scritta dalla Maraini nel 1969 e portata sulla scena nel 1974. *Venere*, opera a due tempi, tratta la figura di un ragazzo 'prostituito' e il modo in cui anche l'uomo, perché legato al ruolo di subalternità e passività, subisce gli stessi meccanismi degradanti di fronte al moralismo dei suoi clienti. In *Una casa di donne*, data la complessità del soggetto, la Maraini evita, come scrive un critico, di cadere negli schemi del pragmatismo di rivolta:

Eppure la rappresentazione delle donne non è consolatoria [...] giacché sotto gli incubi o dietro immagini liricamente tese emergono frustrazioni, egoismi, superficialità che hanno piena cittadinanza nella disgregazione sociale del nostro paese.²⁰

Seguendo i presupposti di sopra, è naturale che la struttura della commedia prediliga quella del monologo drammatico in cui predomina la confessione dell'unico personaggio sulla scena e tratta, in effetti, quattro argomenti di fondo sui quali la coscienza della protagonista ritorna con insistenza: il rapporto con la madre; il fidanzato di una volta; i legami con le sue colleghe; il carattere dei suoi clienti. L'enfasi cade sulla diversità di Manila che sceglie di sua iniziativa la professione di prostituta come aperta conferma dell'unico spazio consentito alla

donna nel sistema patriarcale. Passando in rassegna le figure che la circondano, Manila, avanza il motivo per cui si sottrae ai valori affettivi del fidanzato Paolo, per non cadere, spiega, nell'illusione di una "sicurezza insicura" e di una "solidità senza fondo" che il ruolo di madre e moglie nasconde. Pur amando Paolo, Manila avverte la complicità femminile nella proliferazione del mito dell'amore nell'attuale rapporto tra i sessi. L'orgoglio nell'assunto donnesco dell'idea di un "corpo d'uomo nato e cresciuto da me, nutrito da me" (p. 157), è la viva manifestazione della volontaria rinuncia della donna alla propria personalità, della donna fattasi madre del 'figlio prediletto' il quale, però, a sua volta, rivendicherà le leggi dei padri, assoggettandola e modellandola, da divino creatore, in "una sua copia, una sua appendice, una figlia amorosa e amata uscita dal suo cervello divino" (p. 157). Manila, dunque, non si riconosce nel ruolo di Atena/Minerva, dea vergine nata dalla testa di Zeus, figura mitica già riscontrata nel personaggio di Marina in *Lettere a Marina*, colei che difende i valori maschili, né, pertanto, essa vuole essere schiava dell'immagine che l'uomo si è creato della donna. In un clima così alieno alla donna, Manila si è rivolta alle altre compagne con cui scoprire una nuova realtà come, appunto, la poetessa di Mitilene, animatrice del culto di Afrodite che forma insieme ad altre giovani donne il mitico *thíasos*, centro del suo universo poetico. Citando dai versi di Saffo, come Valeria prima di lei in *Due donne di provincia*, Manila decide sul proprio destino di "figlia che non vuole essere madre", sapendo che la sua scelta non è che il desiderio di morte, di annullare il vecchio concetto di donna:

"Io voglio morire / voglio vedere la riva dell'Acheronte / fiorita di loto, fresca di rugiada"... "Io voglio morire / voglio vedere la riva del Tevere / fiorita di petrolio, zuppa di allegrezza cittadina" ... Saffo com'era? bionda, bruna, piccola, alta? io la immagino piccolissima, con delle mani grandi, dei piedi piccolissimi, due occhi piccoli e gialli, una bocca grande e generosa, dei capelli lunghi, tanto lunghi e pesanti che le fanno da coperta ... e cammina come una papera e ha l'intelligenza di un'aquila, la delicatezza di un ciclamino, la cocciutaggine di un asino, la bellezza fonda e disperata di una figlia che non vuole essere madre ...

(p. 156)

Tuttavia, anche in una casa di solo donne, Manila non riesce a sfuggire la tirannia del gioco del potere, né ad eliminare dalla sua vita l'eroticismo, il richiamo del corpo, che credeva di avere messo a tacere rinunciando all'amore tra uomo-donna-figlio. Nelle due amiche colleghe,

Manila rivive il senso di morte: nel sadico trionfalismo dell'una, la Minerva figlia di Zeus, essa riconosce l'altra faccia della rigidità del potere; e nell'annientamento dell'altra, la malattia divorante del condizionamento della donna.

In questa situazione di stallo, a Manila si apre inaspettatamente un'altra scelta che è sentita, allo stesso tempo, come continuazione e speranza. Rimasta incinta, decide di tenersi la figlia e di rivendicare, con una nuova vita, la sua e la vita di tutte le donne:

Mia figlia sono io, ma sarà anche mia madre, poiché si chiama come lei, Giuseppa dal cuore di leonessa come la nonna della mia nonna, [...] la madre della figlia della madre della figlia dentro un ventre dolce e furente, dentro un mondo non nostro, faremo un cordone di corpi che ci unirà alle morte ave e mangeremo mangeremo le nostre lagrime per sputare risate in faccia ai mandrilli, ai leoni, ai babuini ...

(pp. 169–170)

In tal senso, *Una casa di donne* è una commedia che rientra negli schemi positivistici del neofemminismo in cui la Maraini, contestando la situazione attuale della donna, crede nella forza della ragione, nella presa di coscienza femminile come punto di partenza per un radicale rinnovamento delle strutture sociali.

Le antenate

Fatte alcune eccezioni, la storia della donna, secondo la Maraini, viene caratterizzata dal silenzio e dall'assenza dai luoghi del potere. Nelle opere precedenti, il perdurare di questa realtà nella vita quotidiana viene ampiamente illustrato dall'autrice a cui interessa sfatare il mito della parità tra i sessi che, nel nostro secolo, con l'avvento dei movimenti femministi e con i nuovi diritti civili elargiti alle donne, sembra da tempo riflettere l'opinione comune. La commedia che la Maraini propone per contraddire una tale presa di posizione, con l'intento di trarre dei paralleli inespugnabili tra passato e presente, sceglie come soggetto di paragone il momento storico della caccia alle streghe, periodo reso celebre per il fanatismo e la bigotteria con cui si diresse l'invettiva contro la donna.

Ambientata nel 1512 a Valledonnola di San Piero in Alpes, *Zena*, scritta nel 1975 e mai rappresentata, traccia la storia di un processo inquisitorio di alcune settimane durante le quali l'accusa di stregoneria viene

portata a termine, come era d'uso, con la condanna al rogo dell'imputata. Facendo leva su questa fabula di base e appoggiandosi, inoltre, sullo scetticismo dello spettatore moderno per cui i dogmi religiosi dell'epoca appaiono in tutto il loro buiore isterico, la Maraini introduce nella sua commedia una seconda fabula di un altro processo che, per ovvi motivi didattici, ha luogo nel 1975 e riflette la storia di un'altra Zena, una giovane romana di diciannove anni vittima di uno stupro. Il gioco dei riflessi tra i due complessi drammatici viene stabilito da un intreccio di coincidenze dal chiaro invito all'analisi comparativa. Tuttavia, mentre a distanza di secoli il processo alla strega rivela apertamente l'elemento arbitrario nel giudizio finale che la porta alla condanna, il trattamento della giovane romana resiste tuttora a una simile istanza di obiettività.²¹ Il cieco affidamento della società di oggi all'imparzialità del sistema giudiziario e all'attendibilità dell'approccio scientifico nelle scienze sociali, si riversa quindi nell'area del privato, ed è il risultato, secondo la ricerca della Maraini, di due forze ben distinte. In primo luogo, si testimonia la risolutezza con cui gli esponenti del potere mantengono lo *status quo*, subordinando alla propria volontà ogni forma di dissidenza e avvalendosi del linguaggio per veicolare l'unica verità ritenuta degna di essere concepita come tale. Né si evidenzia anche la debolezza di coloro che, temendo la sopraffazione, sublimano il loro stato di dipendenza facendo ricorso a una forma spietata di razionalismo per giustificare la validità di principi morali collaudati dalla tradizione.

L'esperienza per la donna in entrambi i processi presentati nella commedia è di umiliante impotenza contro la logica della tirannia delle autorità inquirenti che la Maraini riscatta con un linguaggio comico e dissacrante. È ovvio che, sia nel tribunale inquisitorio che in quello della moderna Roma, si riuscirà, alla fine, a mostrare la colpevolezza della donna accusandola di una condotta aberrante. La tattica investigatoria parte sempre dalla premessa di scoprire ciò che viene ritenuto in partenza un dato di fatto.²² Naturalmente, nel caso di Zena Lamello, il medico inquisitore riuscirà a trovare i segni del diavolo sul corpo della strega nel corso della tortura. A Zena Mondovì, invece, si contesterà la sua verginità nonché di avere provocato l'assalto dei cinque giovani a causa dei suoi facili costumi. La giovane donna sarà quindi rinchiusa in un manicomio sotto la cura di uno psichiatra, il 'sacerdote' della moderna scienza della motivazione umana. Nelle scene che seguono l'apertura in tribunale, le vicende delle due eroine s'intersecano tessendo tra loro un fitto legame di sofferenze patite che, espresse con

sentito lirismo, riflettono l'angoscia della loro solitudine. Convinte fino all'ultimo della loro innocenza, le due Zene, pur cedendo col corpo al volere del più forte, subiscono, inoltre, l'ignominia del tradimento di coloro che le sono vicini. Ritornano, in queste scene, le figure e i temi preferiti della Maraini: le compagne di cella che fanno la spia, la madre che supplica la figlia di non essere sprovveduta, la vanità di coloro al potere ed, infine, come unico antidoto, l'amicizia tra donne quale luogo di rifugio e spunto per una rinnovata coscienza collettiva.

L'elemento dinamico nella commedia, di evidente stampo femminista, che mira a una visione positiva per il futuro della donna, viene introdotto in alcune scene nodali dove alla Zena novecentesca appare in sogno la figura e l'ambiente della strega cinquecentesca. Nell'economia del discorso drammatico, con il suo potere di immedesimazione e di giustapposizione tra passato e presente, si stabilisce un'infinità di rapporti tra queste figure di donne orgogliose e combattive, rapporti che superano la barriera del tempo proiettandosi verso il futuro. In un momento di maggiore sconforto, la giovane Zena in manicomio rivive in sogno l'esperienza della sua ava, segno immanente di una sensibilità femminile che, nonostante le torture e le interdizioni, non è mai stata veramente estirpata dalla realtà storica della donna. Nel sogno, "la folla di donne" allude direttamente all'atto di accusa che il Podestà rivolge a Zena, la strega, "Fosti mai al barilotto insieme con altre donne?" (p. 118), luogo nefando del presupposto incontro delle nostre ave con il diavolo. Capovolgendo la logica dell'inquisitoria del Cinquecento, la commedia decostruisce il significato naturale di un raduno di donne mostrando la potenza insita in una tale collettività e il timore dell'ortodossia maschile di affrontarla. È da tenere presente come tale incontro tra donne segni per la Maraini il momento di apertura per un fattibile svecchiamento del ruolo femminile. Anche nella poesia 'Ad una sorella timida', nella raccolta di *Mangiami pure*, si riprende l'idea del raduno quale visione unitaria delle donne e della loro allegrezza. Zena si chiude, quindi, su questa nota positiva quantunque le due eroine andranno incontro a una morte prematura, l'una sul rogo, l'altra togliendosi la vita. A legare il passato al presente, incorporando la visione del futuro, i nomi di Zena e di Zaira, di figlia e madre in entrambe le fabulae, che echeggiano sulle labbra dei personaggi nella commedia, vengono tramandati da madre in figlia attraverso i secoli, nomi, dunque, scelti come funtivi di una presenza indomabile e della quale tutto è ancora da scoprire.

Nelle tre commedie che seguono, *Donna Lionora Giacubina*, *Suor Juana* e *Maria Stuarda* – e a queste si potrebbe affiancare anche la commedia *Véronica Franco, meretrice e scrittrice* – la Maraini si addentra unicamente nel periodo storico in cui sono vissute le sue figure femminili per cogliervi i segni e i moventi di una personalità che, a dispetto delle circostanze avverse, si erige in modo eccezionale al di sopra del destino comune alle donne di quel tempo. Le due prime eroine, due intellettuali, sono donne alla periferia della storiografia ufficiale che, tuttavia, nell'ambito di una riscoperta tutta femminile della storia, fungono da esemplari illustri nell'odierna lotta della donna verso l'affermazione della propria presenza e autonomia. In *Maria Stuarda*, invece, il dramma si svolge intorno alle famose cugine, Maria e Elisabetta, le due regine nella storia d'Inghilterra e di Scozia. Ciò che, tuttavia, unisce strettamente le tre commedie è il rapporto, oltre a quello con il potere, che lega ciascuna donna al proprio corpo, rapporto, si è visto, che nella visione della Maraini opera come elemento fondante dell'autentica espressione di sé.

La commedia *Donna Lionora Giacubina*, inclusa nella raccolta *I sogni di Clitennestra* del 1981, si colloca nella Napoli del 1799 durante l'insurrezione popolare.²³ In questo periodo, i patrioti napoletani con l'aiuto dell'esercito rivoluzionario francese sotto la guida del generale Championnet, riuscirono per un breve periodo a sconfiggere le truppe borboniche e ad esiliare re Ferdinando e sua moglie Carolina, sorella di Maria Antonietta di Francia. Con l'appoggio degli Inglesi e la flotta reale britannica diretta da Lord Nelson, i Borboni ripresero Napoli mettendo alla forca tutti i dissidenti, tra cui alcuni dei più bei nomi dell'aristocrazia napoletana e molti dei sommi artisti della corte. Inoltre, l'evento politico viene contraddistinto dalla presenza di fazioni opposte all'interno della Chiesa e dalla reazione dello stesso popolo napoletano che, glorificando dapprima l'avvento delle truppe francesi, ma vinto poi dalla miseria e dall'ignoranza nonché dallo stato di assoggettazione ai nuovi conquistatori, si ribella contro i giacobini a favore del re.

Il dramma della Maraini riprende tutti gli spunti dell'evento storico in una sequenza di scene che ricorda, sotto molti aspetti, l'impostazione drammatica del primo teatro epico-politico in commedie quali *Centocelle gli anni del fascismo* e *Viva l'Italia*. Tuttavia, in *Donna Lionora Giacubina*, il filo conduttore che lega i quadri storici ad un preciso evento drammatico è la continuità sulla scena della rappresentazione della fabula di base ambientata in una cella del carcere napoletano

della Vicaria dove la Marchesa è in attesa di essere giustiziata per avere partecipato alla rivoluzione. Nelle carceri, luogo altamente simbolico, si trova rinchiusa con la figlia illegittima di suo marito, Caterina, ragazza incolta, furba e ladra. Con la consapevolezza di dovere morire, la Marchesa passa in rassegna momenti salienti della sua vita nel tentativo di trarne un sunto atto a spiegare a se stessa il fallimento dei suoi ideali di donna di altissima cultura, moralmente legata al processo di riforma per il bene delle masse.

L'azione drammatica di maggior rilievo, abilmente ricreata dall'autrice nell'ambito di una tematica femminile, ha luogo, giustamente, all'interno della cella delle carceri che Donna Eleonora condivide con la figliastra Caterina. Il contrasto tra le due donne è marcato dallo stato di totale ignoranza e di miseria della giovane, tenuta lontana dalla cultura, dapprima per nascita e dopo per negligenza dei genitori, stato che, però, l'accomuna alla condizione generale del volgo napoletano e, in particolare, della donna dell'epoca. Il dialogo fra le due elucida con tratti precisi non solo il divario intellettuale che esiste tra loro, ma anche la distanza che separa gli alti ideali dell'eguaglianza, in questo caso espressi dalla Marchesa, e la condizione del popolo affamato, riflesso nel comportamento di Caterina, costretto a subire le ignominie dell'aristocrazia feudataria dei Borboni ed, in seguito, l'avidità dei Francesi. Spinta dalla cieca necessità di sopravvivenza, Caterina si vende al guardiano del carcere per una tazza di caffè o per un pezzo di pane. Il rifiuto di Eleonora di condividere la refurtiva di Caterina scema gradualmente di fronte alla desolazione e agli stenti che essa subisce nel carcere. La nobildonna, che ha da sempre orgogliosamente lottato per la propria indipendenza e per quella altrui, viene a capire che la povertà, come il potere, distrugge lo spazio degli ideali e che, in effetti, questa tragica situazione ha fatto fallire la rivoluzione e forse anche la sua stessa vita di intellettuale. Notando lo scetticismo della ragazza verso il suo amore per i libri, Eleonora fa un'osservazione di capitale importanza:

CATERINA Mia madre lo diceva sempre: troppi libri, troppi libri, quella s'azzanna a testa, finirà male!

NORA La stessa cosa mi disse la regina ... come vedi l'ignoranza è alleata con il potere ... dicono le stesse cose ...

(p. 191)

Per una donna di cultura come Eleonora, che ha anche saputo fare a meno della maternità, rinunciare al sapere è come la morte. Eleonora

si rende conto che, per avere il popolo dalla parte della giustizia, bisogna liberarlo, educarlo prima, per poi aprirlo all'interesse per le cose e il mondo. Nell'ambiente della cella, dove l'attenzione delle due donne è forzatamente rivolta su loro stesse, Eleonora riesce infine a superare la distanza che la separa da Caterina e ad accendere lo spirito del sapere nella giovane donna raccontandole spassionatamente storie di ingiustizie a loro vicine e promettendo d'insegnarle a leggere. È Caterina, dunque, che manda un grido d'angoscia, incapace di articolarlo, quando le guardie vengono a prendere Eleonora per portarla al patibolo. Dal fondo di uno spirito appena destatosi ad una nuova alba, la ragazza intuisce che, con Eleonora, le viene tolto prematuramente l'appoggio che per la prima volta le aveva fatto transcendere il confine di una misera vita. Dall'improbabile rapporto tra due donne così diverse, si trova in questa scena la testimonianza di un rinnovato senso di maternità che lega donna a donna perché esso scaturisce dalla condivisa consapevolezza di una vita di reclusione: l'una, con la sua cultura, per avere sfidato la legge dei padri, l'altra, perché tenuta di proposito nell'ignoranza.



Suor Juana – Olanda

La vita di un'altra donna insolita per i suoi tempi, ma poco conosciuta fuori dal mondo della letteratura ispanica, viene tracciata nella commedia *Suor Juana*, rappresentata nel dicembre del 1979 al Teatro La Maddalena. Ambientata nel Messico della Controriforma, verso la fine del Seicento, l'opera presenta al pubblico un ritratto di donna che in vita fu adulata e vezzeggiata dalle autorità nel Messico coloniale e nella madrepatria spagnola per la sua singolare cultura. Vanto della poesia barocca messicana e nota anche per le sue disquisizioni, il 25 novembre 1690, all'età di quarantadue anni, la monaca viene tuttavia messa a tacere tramite un'interdizione vescovile dopo che, nel suo unico scritto teologico, la *Carta Atenagorica*, aveva osato sfidare l'ortodossia di un noto gesuita del tempo. Nella *Carta*, Suor Juana Inés de la Cruz disputa, in modo libertario e laico, il concetto del libero arbitrio, "affermando", come dice Angelo Morino, "che la maggior prova d'amore di Dio per gli uomini consiste nel non concedere loro alcuna prova d'amore".²⁴ Lo stesso Morino prosegue con la descrizione dello scandalo suscitato all'epoca dalla suora:

Pur essendo formulata con molta cautela e numerose proteste d'umiltà, la tesi è audace: perché, se Cristo dimostra di amare gli uomini astenendosi dal concedere prove d'amore, ossia prodigando loro indifferenza, la sfera del libero arbitrio acquista un predominio assai inquietante agli occhi delle autorità ecclesiastiche. Alla tesi, già di per sé sospetta d'eresia, bisogna aggiungere che a profferirla era una religiosa ben più preoccupata del sapere, che della salvezza della propria anima.

(p. XI)

Inoltre, in un periodo in cui si verificano il disgregarsi dell'impero spagnolo e la messa in questione delle autorità coloniali dalle rivolte degli Indos, la parola di una monaca che per di più scriveva anche in lingua popolare non poteva essere tollerata.

Figlia illegittima di padre spagnolo, che presto però abbandona la famiglia, e di madre meticcina, Juana de Asbaje y Ramirez de Santillana svela le sue doti intellettuali fin da bambina sotto la tutela del nonno materno. All'età di quindici anni, entra nel convento di San Gerolamo non tanto per vocazione religiosa quanto per sfuggire, innanzi tutto, a una vita coniugale fin troppo prevedibile per una donna del suo ceto sociale, vita che lei vedeva riflessa nella persona della madre. Dietro la scelta, comunque, si cela il motivo più impellente di dedicarsi liberamente, nell'intimità del chiostro, ai suoi amati studi. Juana, infatti,

produce le sue opere migliori durante questo periodo. Grazie alla sua fama, nell'ambiente conventuale Juana gode di un proprio spazio intellettuale che tuttavia le viene bruscamente tolto dal vescovo di Puebla con una lettera che egli fa precedere all'edizione stampata della *Carta Atenagorica*. Firmandosi con lo pseudonimo di Suor Filotea, il vescovo obbliga Suor Juana alla pratica delle dottrine paoline per cui a tutte le donne, ma in specie a quelle tenute al voto religioso, si vieta l'intervento nella vita pubblica. Juana acconsente al silenzio assoluto ma non senza prima scrivere, il primo marzo del 1691, la *Risposta a Suor Filotea*, lettera autobiografica, ritenuta da molti un classico del femminismo avanti lettera, e nella quale ella rivendica i diritti della donna al sapere. Quattro anni dopo, Suor Juana muore durante un'epidemia di peste.

Nel selezionare con cura il materiale storico e biografico, la Maraini, nella commedia, rinuncia alla forma del monologo per introdurre il personaggio di Rosario, la serva meticcia, rozza e ignorante, regalata a Juana dalla madre e compagna involontaria di cella. La scelta strategica dei due personaggi contrastanti, il loro essere confinate in un'ambiente di clausura, simbolo, come le carceri, del destino della donna, della sua reclusione, segue la linea già indicata in *Donna Lionora Giacubina*. Oltre alla differenza di rango, il rapporto tra le due donne, attualizzato nel dramma all'epoca del silenzio di Juana poco prima della morte, mette in rilievo la condizione di isolamento fisico e mentale comune ad entrambe. A parte il dialogo tra le due donne, il dramma è un *montage* di maschere, di brani citati dagli scritti della suora, e di voci sovrapposte atte a ricreare gli eventi storici del tempo. Il tutto si attualizza sulla scena come immagini concrete del flusso del pensiero di Juana.

Nella commedia, si accentua pertanto l'effetto della vita conventuale sulle due donne e della rinuncia obbligatoria alla propria carnalità, rinuncia che la Maraini interpreta come innaturale nel caso di Rosario, costretta alla clausura dalla povertà e dalle ingiustizie di classe. Infatti la sensualità della donna si riversa nel contatto con le suppellettili sacre. Nel caso di Juana, la sua rinuncia viene vista come tradimento dell'essenza stessa della femminilità, anche se la scelta della suora risulta, inconsciamente e parimenti, da circostanze sociali avverse. Come la marchesa Eleonora, Juana trova rifugio solo nell'intelletto:

Combattuta e divisa fra la necessità di rispettare il severo atteggiamento controriformista e l'impossibilità di rinunciare ai richiami sanguigni della terra, dei sensi, dell'amore, Suor Juana ci ha

lasciato una produzione composita, che va dalla dissertazione dotta di argomento filosofico alla poesia, al canto dolcissimo [...].²⁵

Molte sono le scene dove le due donne lasciano trapelare segni di desiderio rimosso: Rosario con malcelata sensualità e Juana nella sua devozione religiosa attraverso la sublimazione. È anche vero, come mostra la Maraini, sovrapponendo all'azione la recitazione di brani di poesie amorose scritte da Juana per la viceregina Lysi, che, nonostante la vita di clausura, la sensualità di Juana si ritrova nei suoi scritti. Si legge in una recensione:

Con molta riservatezza tra le due donne si stabilisce un quadro di amore e morte, tenendo presente che per Juana l'amore è una sublimazione concettuale, che assorbe e redime le rimosse esperienze del suo passato.²⁶

Non tutto viene rimosso. Lo sviluppo drammatico, che abbraccia passato e presente della vita della protagonista, riporta alla superficie la presenza di un insanabile conflitto che Juana, scegliendo di entrare in convento, credeva di avere superato. Nel rifiutare il ruolo predestinato della donna del suo tempo, ricercando un proprio spazio, una voce tutta sua, Juana tuttavia si ritrova di nuovo costretta al silenzio, censurata come donna dalla sua stessa incertezza e da un'altra figura di padre: quella delle autorità ecclesiastiche. La commedia si chiude con ciò che, emblematicamente, può essere visto come momento di solidarietà tra le due donne nel riconoscimento di un destino che, tutto sommato, si apre solo alla morte: Juana, mentre accudisce Rosario malata di peste, la bacia sulla bocca contraendo anch'ella la malattia.

Alle scene d'intimità tra le due donne si affiancano, per mezzo di voci registrate, squarci di vita esterna in cui, oltre a veicolare i rapporti di Juana con la famiglia del viceré, si delineano i moti del dissenso sociale tra le classi subalterne: la condanna al rogo di una strega e l'intransigenza della Chiesa nella figura del vescovo di Puebla, rappresentato simbolicamente sulla scena in forma di pupazzo. In maschera sono anche le apparizioni della viceregina Lysi, mentre durante la danza di un ballerino sulla scena si declamano le poesie liriche della monaca in cui predomina il sentimento dell'amore. Nel complesso, il dramma risente delle strutture della favola esemplare la cui articolazione, attraverso immagini surreali, simboli e presenze allegoriche, è una forma stilizzata della vita della suora che fa eco ai misteri delle sacre rappresentazioni.

Nel gennaio del 1980 a Roma, appena dopo il debutto a Messina, va in scena con il collettivo Isabella Morra un'altra opera della Maraini a soggetto storico. Stando al parere della critica, *Maria Stuarda* (il titolo originale era *Elisabetta e Maria regine*) è forse la più acclamata delle opere teatrali dell'autrice e certo quella che più assiduamente viene rappresentata in Italia e all'estero.²⁷ La commedia si ispira liberamente a quella di Schiller che, tuttavia, la Maraini riduce a un penetrante studio di due ritratti di donne dando alla sua produzione teatrale di questo periodo una continuità d'intenti e di mezzi di presentazione. Dice, infatti, la Maraini:

Schiller vedeva la regina scozzese come una donna fatale nel senso romantico della parola [...]. Un personaggio così oggi non sarebbe più concepibile e io l'ho completamente rovesciato. Quello che mi interessa, il tema di questo spettacolo, è 'il potere' nel rapporto fra donne.²⁸

In un'intervista con Ivana Musiani, l'impegno della Maraini risulta ancora più chiaramente espresso:

Le vicende storiche che in Schiller erano occasioni di intrighi e conflitti morali e intellettuali tra cortigiani, ambasciatori, ministri, generali, patrioti, spie, eroi, qui diventano occasione di scontro fra le due regine e le loro interlocutrici: due serve-accompagnatrici-confidenti. [...] Ciò che mi interessa oggi di questa vicenda storica sono i rapporti di potere che si stabilivano fra le donne e come esse li vivevano; e come nonostante ogni divisione sociale e culturale, essendo ricche o povere, siano state costrette in qualche modo a privarsi del corpo sia per regnare che per servire: di come abbiano subito, da colte o da ignoranti, da giovani o da vecchie, per scelta o per costrizione, la stessa condizione di clausura psicologica e fisica.²⁹

Scritta nel 1978, la commedia tratta sempre la tematica femminile in prospettiva storica in maniera che, come si è visto in *Donna Lionora Giacubina* e in *Suor Juana*, si possa accostare, per contrasto, e questa volta tra due regine, "due opposte esperienze di (mancata) realizzazione femminile in due diverse 'prigioni' o contesti storici e sociali: quello cattolico e perdente di Maria Stuarda accanto a quello protestante ed in ascesa di Elisabetta".³⁰ La reclusione e il sentimento di alienazione che questa provoca, (il cui simbolo, come si è visto in tante opere della Maraini, coincide con le carceri, siano esse moderne, o dell'inquisizione, della Vicaria, o in una cella conventuale), viene riproposta in *Maria*



Maria Stuarda – Johannesburg

Stuarda con la stessa concretezza, situando la regina scozzese nel periodo in cui essa si trova prigioniera della cugina. Per Elisabetta, invece, l'isolamento psicologico e quello fisico si uniscono sotto il segno della verginità che riflette la sterile natura della sua scelta nella misura in cui il suo corpo viene accudito con il lucido proposito di immedesimarsi totalmente nel ruolo di sovrana: "considero mio sposo e marito solo il regno d'Inghilterra ... e i miei figli tutti i sudditi di questo regno" (p. 237).

Nella commedia della Maraini, inoltre, si restringe di proposito il quadro dei personaggi di Schiller³¹ riducendoli a quattro in tutto: le due regine e le loro dame di compagnia, Nanny e Kennedy, ruoli che la scrittrice affida a due sole attrici (anche se per il debutto italiano dell'opera il doppio ruolo delle due dame di corte è stato recitato da una terza attrice). Sebbene, in un primo tempo, la spinta essenziale del dramma della Maraini sia diretta verso lo scontro tra le due regine, a livello ambientale l'intercambiabilità dei ruoli tra le attrici crea, per riflesso, sul piano dello sviluppo tematico, un mondo chiuso in cui il destino dei quattro personaggi, nonostante le differenze di carattere, si compenetra fino a formare un'unica espressione della condizione del soggetto femminile.

L'azione si svolge in mancanza di un tempo preciso che copre, in modo sommario, l'arco di tempo che la *Stuarda* trascorse in prigione fino alla condanna a morte il mercoledì, 8 febbraio 1587. Tenendo conto che un incontro tra Maria e Elisabetta non è mai avvenuto, la struttura della rappresentazione drammatica di *Maria Stuarda* consiste di una serie di scene di dialoghi alternati e simmetrici tra le due regine e le proprie dame di compagnia. Tali mezzi di accostamento dei quadri scenici, oltre a riflettere lo scorrere del tempo, veicolano la proiezione di desideri, di paure e di incertezze che le regine condividono con le loro aiutanti. In aggiunta, lo svolgersi degli eventi storici e la raffigurazione del mondo esterno filtrano attraverso i monologhi delle regine. Questi monologhi vengono posti in un gioco di contrapposizioni o di giustapposizioni qualora si voglia che l'enfasi cada sui motivi di stato che, nella vita privata, dividono o avvicinano le due regine.

Anche i due atti della commedia servono allo scopo di presentare le due donne dapprima nell'ambito del privato e, in seguito, nel loro ruolo di regine, strumenti del potere e del volere di stato. Fedele, sempre, alla documentazione storica che nega la fattibilità di un incontro tra le due donne, la Maraini introduce una scena onirica³² all'apertura del secondo atto dove si attualizzano, in chiave femminista, gli aspetti intimi



Maria Stuarda – Johannesburg

delle motivazioni dei suoi personaggi regali, aspetti ai quali la storiografia ufficiale può forse alludere ma non spiegare. Si inscena, in tal modo, il proposito di Maria di chiedere asilo alla cugina, convinta del suo carattere compassionevole, e la riluttanza di Elisabetta a cedere, nel corso degli anni, alla richiesta del proprio parlamento di fare decapitare la regina scozzese, sua nemica e pretendente al trono d'Inghilterra. Nell'insieme del dramma, la scena, infatti, è coerente con la raffigurazione delle due sovrane proposta dall'autrice e culmina con uno scambio aperto da donna a donna, ciascuna conscia delle contraddizioni tra il ruolo pubblico e quello privato:

MARIA. Se mi aveste riconosciuta come vostra erede, avreste avuto in me una parente fedele e devota.

ELISABETTA. Riconoscervi come mia erede? Voi l'amica delle monache e del papa ...

MARIA. Non vi chiedo altro che la vita ...

ELISABETTA. Merdosa schiavitù, regnare ... stupida idiotissima puzzosa servitù! ... dovere sempre tenere conto dell'opinione pubblica per guadagnarsi il favore della folla ... Si può davvero chiamare re chi deve sempre piacere al mondo? È la mia virtù che a questo punto mi impone questo delitto. Abbiamo lo stesso sangue nelle vene, siamo donne ambedue ... e ora la vedo coi miei occhi gonfia, vecchia, stanca, priva di ambizioni, desiderosa di pace ... ebbene sorella mi avete toccato il cuore ... se rinunciate alle vostre pretese, se giurate sulla vostra coscienza che non tramerete più contro di me, vi lascio libera ... tolgo il mio piede regale dal vostro capo e vi dichiaro libera ...

(p. 234)

Il sentimento umano viene, tuttavia, a mancare quando le ragioni di stato prevalgono. Ironicamente, il conflitto tra le due donne s'inasprisce in quanto esso scaturisce più dal profondo disagio che ciascuna sente verso il potere che dai soli motivi politici. Infatti, Maria e Elisabetta non riescono mai del tutto a identificarsi con i simboli del potere che esse rappresentano.

Storicamente, il contrasto tra le due regine s'intensifica per l'appartenenza a due diversi ordini sociali: quello del cattolicesimo feudale di Maria e quello del nascente protestantesimo di Elisabetta in cui si favorisce la grande Riforma, l'intraprendenza della borghesia e la conquista di nuove terre e di nuove ricchezze per il paese. Fatti storici, dunque, la cui forza trascende il volere dell'individuo ma che, in termi-

ni delle due sovrane, si traduce in un conflitto d'interesse pubblico per cui la morte dell'una segna la vittoria dell'altra. Elisabetta, più lungimirante e scaltra, trasforma la propria verginità nel culto della dea guerriera che, come Atena/Minerva, nasce dalla testa del padre, simbolo di potenza e regalità. Come sovrana, Elisabetta vince, ma, eludendo il comune destino di donna, essa è costretta, ineluttabilmente, a seguire la logica del potere che la priva di una autonomia e di un corpo propri. La consapevolezza con cui Elisabetta riflette sul suo stato si esprime in note di tragica intensità:

*Maria
Stuarda –
Berkeley –
San Francisco*



ELISABETTA Ho tremila vestiti, ma non uno che mi stia bene [...] ci sono delle parti di me che non vedo mai ... dicono che si nasce nudi [...] sto invecchiando e non so cosa succede al mio corpo ... (Come se la porta si aprisse) Ah, eccolo il passerotto ... entra, entra non avere paura ... come sei bello ragazzo! il tuo nome? ti sei mangiato la lingua? non importa, sta zitto ... dicono di te molto di più le tue belle braccia lunghe che il tuo nome ... ora spogliati ... sì, spogliati, te lo ordino. Voglio solo guardarti ... Poiché una regina non ha corpo, si sazia di quello degli altri ...

(p. 224)

In contrasto, Maria combatte le leggi che la estraniano dal proprio corpo solo per finire violentata, brutalizzata. L'amore per la madre viene attenuato dalle formalità di corte e il suo legame con il figlio è soggetto a decreti parlamentari; le sue passioni sono materia di intrighi e scandali di corte; la sua intelligenza di sovrana e di donna, fonte di derisione per un religioso come Knox. Infine, anche come madre e regina, essa verrà tradita dal proprio figlio Giacomo che, invece di andarle in aiuto, rinuncia al cattolicesimo e si fa protestante, diventando amico di Elisabetta e futuro re d'Inghilterra. Nell'opera della Maraini, i due ritratti così diversi di figure femminili mettono a fuoco la natura distruttiva del rapporto tra il potere e l'essere donna. Entrambe le regine falliscono nel dare coerenza alla propria vita. In un sistema dove i valori maschili dominano sulla realtà politica e privata, Elisabetta si svuota della sua femminilità per dare concretezza al simbolo del potere. Maria, d'altra parte, fallisce come regina perché non riesce ad evadere dall'immagine di voluttuosità femminile per cui la sua corona è stata screditata; e come madre, perché il rango che rappresenta s'impadronisce con regole prescrittive anche della sua vita intima.

Fino alla fine, salendo sul patibolo, Maria darà prova di aver saputo affrontare dignitosamente il suo destino di donna coraggiosa e problematica anche se non necessariamente vincente, destino che ella condivide con un'altra eroina della storia, Charlotte de Corday d'Aumont, l'assassina di Jean-Paul Marat. Figura che ha affascinato tantissimi scrittori di teatro, la Maraini stessa, nella sua commedia, *La cittadina Charlotte Corday*, del 1989, a riprova del suo profondo interesse per queste donne eccezionali, indaga sul "carattere di una donna giovane, appena venticinquenne, che si muove dalla provincia per affrontare nella Parigi in ebollizione un uomo come Marat, aggressivo e violento ma al tempo stesso ricco di qualità politiche e intellettuali."³³

Note

- 1 Franco Cordelli, "Una Maraini che dice yes", *Paese sera*, 16 giugno 1979.
- 2 Nicola Chiaromonte, "Che martirio essere donna", *L'Espresso*, 4 aprile 1971, p. 23.
- 3 "Un teatro a Centocelle aperto da Dacia Maraini", *Paese sera*, 23 febbraio 1971.
- 4 "Recitano per gli operai gli attori della Maraini", *Paese sera*, 13 aprile 1971.
- 5 Vice, "Dal carcere un manifesto femminista di Dacia Maraini", *Momento-sera*, 19 marzo 1971.
- 6 Nicola Chiaromonte, "Che martirio essere donna", *L'Espresso*, 4 aprile 1971, p. 23.
- 7 Elisabetta Rasy, "Femministe senza esagerare al centro La Maddalena", *Paese sera*, 11 novembre 1973.
- 8 "L'innamorata 'sottomessa' per il dramma femminista", *La Stampa*, 16 ottobre 1974.
- 9 "Il velo rosso delle femministe", *Corriere della sera*, 17 ottobre 1974.
- 10 R.T., " 'La donna perfetta' alla Maddalena", *Il Messaggero*, 7 novembre 1974.
- 11 Sebbene la commedia presenti un ampio ventaglio d'interessi sociali, all'epoca della rappresentazione, il problema dell'aborto è il tema più apertamente di attualità e i dibattiti a fine spettacolo vertono inammissibilmente su questo argomento. Commenta Donata Righetti: "è sicuramente meglio una commedia [...] che affronti problemi reali come quello dei due milioni di aborti che ogni anno avvengono in Italia", "Due innamorati vestiti di carta", *Il Giorno*, 17 ottobre 1974.
- 12 Dacia Maraini in colloquio con Giovanna De Carli, "Due donne di provincia, anime innocenti in una garconnière", *La Repubblica*, 10 ottobre 1979.
- 13 Si pensi al *Malleus Maleficarum* dei domenicani Sprenger e Kramer, scritto nel 1486, uno dei più importanti trattati sul modo giusto con cui identificare le streghe, oppure, due secoli più tardi, nel 1684, al libro dell'abate Tondi dal chiaro titolo *La femina origine d'ogni male, ovvero Frine rimproverata* in cui si accusa la donna di possedere una natura demoniaca.
- 14 L'allusione al mito di Dafne non è gratuita in quanto la Maraini spesso fa ricorso all'uso metaforico dei miti classici nelle sue opere. In questo caso Dafne è la giovane donna che non vuole arrendersi alla volontà di Apollo.

- 15 "Dacia Maraini: la vita, i libri", *La vacanza*, Milano, Bompiani, 1980, p. 156.
- 16 Il concetto proviene da Kate Millet (1975: 45) che dichiara a proposito:

Mi sembra che la prostituzione sia una specie di paradigma, che sia, in qualche modo, il centro stesso della condizione sociale femminile. Non soltanto la soggezione della donna è resa apertamente manifesta, e i rapporti di denaro tra i sessi sono dichiarati in moneta corrente piuttosto che dissimulati sotto un contratto di matrimonio (che riconosce ancora il principio dello scambio sesso-sicurezza economica e lo sostiene storicamente), ma l'atto stesso della prostituzione è in sé una dichiarazione del nostro valore commerciale, della nostra reificazione. Non è il sesso, in realtà, che si fa vendere alla prostituta; è la sua degradazione.
- 17 Intervista di Edith Bruck a Dacia Maraini, "Si vende per libera scelta la prostituta filosofa", *Il Messaggero*, 21 giugno 1976.
- 18 "Vendere il sesso o vendere le braccia", *La bionda, la bruna e l'asino*, p. 171.
- 19 A. Deb., "Una prostituta femminista", *Corriere della sera*, 23 giugno 1976.
- 20 Ubaldo Soddu, "Frammenti privati di prostitute sole", *Il Messaggero*, 15 gennaio 1979.
- 21 Lo psichiatra statunitense, Thomas S. Szasz (1971: XX) fa un esame approfondito delle analogie tra il concetto di malattia mentale e quello di stregoneria quando l'odierno trattamento dell'insanità rientra sotto il controllo dello stato. Egli dice: "I say it happened because of the transformation of a religious ideology into a scientific one: medicine replaced theology; the alienist, the inquisitor; and the insane, the witch. The result was the substitution of a medical mass-movement for a religious one, the persecution of mental patients replacing the persecution of heretics".
- 22 Dice ancora Szasz (1971: 55): "It should suffice to re-emphasize that by combating witchcraft the inquisitors actually created it. [...] The fact is that the Church not only defined the guilt and forced its punishment, but created the crime itself. The same, of course, may be said for Institutional Psychiatry".
- 23 Giuliana Morandini (1980: 29) traccia la figura della marchesa intellettuale:

Eleonora Pimentel Fonseca, dapprima poetessa arcade [...], diventa lucida politica e martire nella rivoluzione napoletana del 1799. *Il Monitore 1799*, il foglio rivoluzionario da lei redatto, è stato pubblicato da B. Croce, Laterza, Bari, 1943. Sorprende nella F. la chiarezza d'intenti nel porsi la questione della scrittura quale strumento d'educazione politica.

Il suo primo progetto era addirittura, per *Il Monitore*, “una gazzetta in lingua vernacola con la quale istruire il minuto popolo de’ veri fatti e delle vere circostanze”.

- 24 Introduzione a “Risposta a Suor Filotea” pubblicata insieme alla commedia *Suor Juana* nell’edizione la Rosa, 1980, p. XI.
- 25 Rita Sala, “Solitudine severa e sensuale”, *Il Messaggero*, 10 dicembre 1979.
- 26 Giorgio Prosperi, “Le sublimazioni amorose di suor Juana de la Cruz”, *Il Tempo*, 10 dicembre 1979.
- 27 Seguendo l’ordine cronologico degli spettacoli teatrali, *Maria Stuarda* è stata rappresentata a Amsterdam, Madrid, Londra, Sydney, Montevideo, Bruxelles, New York, Johannesburg e San Francisco.
- 28 P. Cer., “Maria Stuarda senza romanticismo”, *Corriere della sera*, 7 febbraio 1980. In Schiller l’enfasi ricade sul dramma di due donne travolte dagli eventi della storia. La Maraini, invece, mostra come la femminilità delle eroine si plasmi attraverso il loro rapporto con il potere.
- 29 “Senza corpo, né fatalità Elisabetta e Maria Stuarda”, *Paese sera*, 5 febbraio 1980.
- 30 Intervista di Nico Garrone a Dacia Maraini, “Vergine e malmaritata la sovrana non è felice”, *La Repubblica*, 18 dicembre 1982.
- 31 Nel dramma di Schiller ci sono, infatti, tutti i personaggi di corte intorno alle due regine
- 32 In Schiller, grazie al piano architettato da Leicester, le due regine si incontrano nel parco. L’espedito drammatico, quindi, assume una forma realistica in linea con la visione più ortodossa della realtà esterna rappresentata da Schiller.
- 33 *Ridotto*, n. 5, giugno 1989, p. 12.

VI

IL PERENNE CONFLITTO

Il mito rivisitato

Già nel 1977, in occasione della rappresentazione di *Don Juan*, la Maraini spiega come questa sua opera offra maggiori “mediazioni culturali” rispetto ad altri suoi lavori teatrali più “didascalici e d’agitazione”.¹ In effetti, il lavoro di scavo nell’immaginario femminile che caratterizza la fase più programmatica della sua produzione artistica viene ora contrassegnato dall’impegno ad assorbire nell’insieme di questa visione il rapporto della donna con l’immaginario maschile. Quindi, come è avvenuto con le opere in prosa, anche nelle commedie che seguono lo sguardo del drammaturgo si addentra con maggior insistenza “nell’ostile e affascinante mondo dei padri”.² Le due commedie che affrontano apertamente il tema della seduzione tra i sessi e del culto del padre come elemento di fondo dell’immaginario maschile sono *Don Juan* e *Isogni di Clitennestra*, del 1980. Tuttavia, con la riscrittura del mito, la Maraini offre un discorso progressivo che passa dalla messa a punto del ruolo della donna nell’ambito della seduzione per avviarsi verso un recupero più fattivo della figura della madre. Anche con la poesia ‘Demetra ritrovata’, nella raccolta di *Mangiami pure* del 1978, l’autrice elabora i contenuti del ratto di Proserpina, per incidere, nella

propria scrittura, i simboli di una visione del mondo che parte dal soggetto femminile, e per valutare fino a che punto quest'atto di violenza maschile abbia contribuito alla rimozione della figura materna nell'ordine simbolico. Di pari passo, a partire dalle due commedie di sopra, e con il ripristino dei diritti materni, si metterà in discussione, nelle opere che seguono, la natura del malessere generale tra i sessi dal grado in cui viene a mancare la presenza della madre.

Le due commedie hanno molti tratti strutturanti che le avvicinano e che, oltre a farne degli esemplari del teatro sperimentale in Italia, si prefiggono la meta di 'riscrivere' il mito in chiave odierna e dal punto di vista femminile. Seguendo l'esempio proposto in *Zena*, dove alla fabula storica l'autrice ne affianca un'altra che risale ad un episodio di cronaca moderna, in entrambe le commedie di questo gruppo, si riscontra l'accostamento di due diversi livelli temporali appartenenti a due distinti complessi drammatici. In *Zena*, tuttavia, il tempo storico che separa le due fabule, in quanto definibile, assume una funzione atta a sostenere la tesi della Maraini sul persistere di certe attitudini sociali verso la donna. In *Don Juan* e *I sogni di Clitennestra*, il discorso diventa più complesso, intertestuale, poiché la temporalità della fabula mitica prende consistenza solo attraverso l'espressione artistica che, nei suoi vari rifacimenti nel corso della storia, fa parte integrante del sottosuolo intellettuale e dell'immaginario.

In qualità di drammaturgo, la Maraini, nella commedia *Don Juan*, apporta il suo contributo teatrale misurandosi con la tradizione letteraria non tanto per appoggiare il presupposto del Don Giovanni "eroe della disubbidienza religiosa e civile", ma per mostrare come, nel rivoltarglisi tra le mani, questo personaggio "si è trasformato in un inglorioso e tormentato simbolo del potere culturale".³ Si tratta, quindi, di un Don Juan padrone, della figura del 'figlio prediletto' riscontrato nel personaggio di Miele nel *Treno per Helsinki*, seduttore per antonomasia e per il quale l'assoggettamento degli altri è ragion di essere.⁴ Di conseguenza, la Maraini subordina l'intera azione del dramma a questo fine in cui viene a confluire la componente femminile:

Considero infatti serve anche le donne che appartengono alla stessa classe di Don Juan, in quanto succubi di una visione del mondo che ha per centro l'uomo. In questo rapporto padrone-servo, non conta tanto e soltanto l'oppressione, quanto la seduzione: i servi sono innamorati del potere, ne sono sedotti: e finché i servi saranno innamorati dei padroni, non potranno esserci cambiamenti.⁵

Vista in questa prospettiva, l'opera teatrale della Maraini si discosta alquanto dagli schemi femministi di aperta denuncia e contestazione contro le oppressioni del sistema patriarcale per seguire con rinnovato interesse il filone del compromesso femminile e della partecipazione delle donne alle strutture del potere. Dice, infatti, la Maraini che "la cultura dei padri ha mitizzato il don Giovanni: l'uomo che non s'innamora mai. [...] la seduzione si usa soprattutto nel rapporto con gli uomini".⁶ Quale indice del suo instancabile interesse per il soggetto, la Maraini riprenderà il discorso del giovane dissoluto, modificandolo a favore di una rivalsa delle donne, nell'altra commedia, *Giovanni T.*, rappresentata nel 1988.

Mentre in *Don Juan* si ritrovano tutti i personaggi celebrati dalla tradizione, da donna Elvira e Caterinone a donna Anna e Isabel, la Maraini si avvale del personaggio della madre di Juan, inventato *ex novo*, per dare una dimensione psicologica al carattere del seduttore nel tentativo di un inquadramento sociale e quindi storico dell'azione principale. Nelle scene con la madre, figura ambigua di donna, svuotata di ogni calore umano, cinica e perversa, a sua volta vittima della tirannia del padre e del marito ed ora sostenitrice dei valori borghesi e complice del figlio, Juan rivela il vuoto e la noia che lo circondano e che lo spingono sempre verso nuove conquiste, unica maniera con cui sentirsi vivo. Anche Juan, dunque, è 'servo' della sua condizione. Alla luce di questa verità, s'instaura nella commedia un circolo vizioso nel rapporto tra padrone-servo dove i potenti hanno bisogno della complicità dei 'servi' per sentirsi tali e così facendo rivelano la loro intrinseca debolezza e, per riflesso, la natura illusoria del potere:

La tragedia sta nel fatto che il servo non sa (e non può saperlo perché la conoscenza implica il possesso di strumenti culturali di cui lui non dispone) fino a che punto egli è indispensabile al potere e fino a che punto l'immaginazione del padrone si nutre della sua immaginazione nel momento stesso in cui la disprezza e la svuota dei suoi contenuti originali.⁷

Tradotta in termini pratici, nell'ambito dell'ideologia femminista, la citazione di cui sopra implica una notevole rielaborazione della posizione di partenza dell'autrice, fenomeno questo già riscontrato nello studio sulla narrativa. In alcune precedenti opere teatrali, *Cuore di una vergine* e *La donna perfetta* ad esempio, si accennava apertamente all'asservimento della donna ai valori maschili come unica realtà operante per lei e, quindi, tenacemente difesa fino alla morte. L'accento, in ogni caso, e ciò vale grosso modo per tutte le altre commedie di denun-

cia, cadeva sempre sulla donna come vittima di una condizione di inconscia oppure di involontaria subordinazione. Già si sono intravisti i segni per cui l'attrattiva del mondo maschile è all'origine della capitolazione di queste donne di fronte alla pratica di una coscienza autonoma. Avviando il discorso sul tema della seduzione e sulla implicita partecipazione della donna al mantenimento della realtà ricevuta, l'opera della Maraini si apre su nuovi orizzonti della psiche femminile e s'imbarca sulla rotta di un rinnovato impegno artistico: quello di fornire alla donna gli "strumenti culturali" necessari alla percezione di quei meccanismi che condizionano la propria schiavitù e a dare principio ad un colloquio con se stessa più intimo e indipendente.

A tale scopo, puntando sull'atemporalità del mito, la struttura di *Don Juan* presenta delle varianti interessanti. Mentre la fabula del Don Juan delle opere tradizionali rimane intatta, lo sviluppo dinamico dell'azione, il concatenarsi dei motivi di base, viene affidato, come si è detto, al susseguirsi e al libero alternarsi di due livelli temporali: la Spagna settecentesca del Don Juan aristocratico e quella nel Novecento di alcuni anni addietro sotto il regime franchista. Il transito da un livello all'altro – con sottofondo di squarci scelti dal *Don Giovanni* mozartiano – si effettua tramite i personaggi che svestono sulla scena i costumi settecenteschi per entrare in quelli novecenteschi e viceversa, creando, in tal modo, sia una effettiva giustapposizione dei due periodi storici che la concomitanza, scenica e drammatica, dell'atto stesso della sensualità e della seduzione. Inoltre, l'azione si rinvigorisce e si rafforza attraverso lo sdoppiamento dei personaggi i quali, anche nella fabula moderna, ritengono i tratti caratteriali di quella originale, riscritti tuttavia secondo le esigenze del nuovo periodo epocale di giovani rivoluzionari. Infine l'apparizione della statua del commendatore si trasforma in un momento di crisi in cui Juan soffre di un attacco di ulcera.

La scena finale nell'opera della Maraini, simbolicamente rappresentata al livello novecentesco, rinuncia alla chiusura proposta dall'originale, alla dimensione tragica che soggiace anche all'opera di Mozart, in cui il libertino paga il prezzo per avere trasgredito alle regole dell'ordine sociale, e, in termini metateatrali, riapre il discorso dialettico sulla seduzione con il pubblico. Mettendo sotto accusa gli eccessi dell'amico, Cate interpreta l'incidente dell'ulcera come la venuta di un "fantasma [che] parla di un guasto ideologico" (p. 79), e così facendo egli stesso si sottrae da ogni responsabilità morale. Tuttavia, se il comportamento di Cate può rappresentare la normale reazione dell'individuo contro la

sregolatezza di Juan, è in chiusura del dramma, con la denuncia di Juan e la confessione di Caterinone, che la Maraini ripropone la sua tesi sull'interdipendenza tra servo-padrone. Caterinone, assieme alle donne che corrono dietro a Juan, è l'incarnazione della psicologia del servilismo. La confessione di chiusura di Cate, che drammatizza la scena della seduzione del potere, richiama ancora una volta l'attenzione dello spettatore ai ruoli comportamentali del rapporto padrone-servo; al conflitto che crea la situazione di stallo tra i due personaggi; all'artificiosa creazione di bisogni e di certezze che vengono scambiati con la realtà.

D'altra parte, è anche ovvio che il seduttore non possa sostenere il suo ruolo senza la resistenza dell'oggetto desiderato o senza osservare le regole del gioco ed ecco perché, già in collegio, l'impresa ribelle di Juan si trasforma in un atto di pura volontà. Ma anche Juan, il 'figlio prediletto', per essere accettato come tale, dovrà sottomettersi alla legge dei padri. Per Juan, d'altra parte, peccando di troppo individualismo, la conquista e non il possesso è il simbolo del potere. E si ricorda qui il suo atteggiamento verso le donne, la noia che lo prende quando queste lo cercano, e le confessioni alla madre del buio che lo circonda. La seduzione, cioè il controllo del desiderio, diventa fine a se stessa perché in essa l'uomo si contiene interamente. In tal senso, Juan è l'incarnazione più spietata della logica patriarcale del potere, figura maschile esaltata dalla propria 'divinità', e, in quanto tale, trasgressore della stessa legge dei padri. Juan pagherà con la vita per questa trasgressione, e la tragicità dell'atto – sostenuta anche nella musica di Mozart – offre una spiegazione del suo erigersi a mito. Juan è figura immaginosa, seducente perché irriducibile, e il suo rapporto con l'oggetto desiderato ricalca, pertanto, i modi dell'arte, del libero sfogo della fantasia, in cui all'artista si presenta quell'apertura necessaria per l'entrata nel mondo delle possibilità.⁸ Come si è visto con la figura dell'artista nel *Bambino Alberto*, l'arte è finzione che contiene e trasforma la realtà. Juan è l'artefice della propria realtà e i suoi atti rimarranno sempre circoscritti, "singolari, non condivisibili, incommensurabili" (Kristeva, 1985: 213). Al di là del gesto, Juan deve affrontare il vuoto, la perdita di sé, ogni volta che egli possiede l'oggetto desiderato. Nella commedia, il fascino di Juan scaturisce dall'atto del volere e dalla certezza che sarà ubbidito. Tuttavia, nel mondo che Juan si è creato, non c'è posto per l'altro se non come oggetto necessario per l'atto della seduzione. In ultima analisi, la commedia della Maraini rifiuta il risvolto tragico del personaggio poiché l'essenza della seduzio-

ne si rivela per ciò che è: un invertito rapporto di narcisismo, una relazione simbiotica dove il seduttore viene a sua volta sedotto dall'oggetto della propria seduzione.

I sogni di Clitennestra, commedia in due atti, ingloba l'altro tentativo della Maraini di attualizzare in un contesto moderno la fabula di un altro mito che è alla base delle nostre strutture sociali. L'*Oresteia* eschilea tratta soprattutto dei rapporti interfamiliari e della loro attinenza a quell'ordine sociale, fonte del potere patrilineo. Secondo le teorie di Johann Jakob Bachofen (1968), antropologo svizzero dell'800, sostenute in seguito nella disputa tra etnologi, nel dramma degli Atridi, e in modo particolare nell'*Eumenidi*, ha luogo il conflitto tra il diritto materno e quello paterno che si conclude con la supremazia di quest'ultimo all'interno della famiglia. Con l'intervento di Minerva nel tribunale di Atene, le Erinni, portatrici del potere materno, vengono placate, più che dalla forza persuasiva della dea, dalla minaccia dell'intervento di Giove e costrette ad accettare il posto prestabilito nell'ambito delle istituzioni della città.

La Maraini nella sua commedia assume una posizione radicale e si affianca dalla parte delle Erinni dove l'archetipo è rivissuto dal suo verso femminile. Inoltre, la scrittrice ricalca nel dramma l'avvento del dominio di Apollo, dio della ragione, il cui regno sostituisce l'era dionisiaca nella mitologia greca. Facendo risalire il processo da una posizione inversa e da una prospettiva moderna, la Maraini mostra come la subordinazione della legge materna ad un ordine sociale fondato sulla ragione e sui valori del padre, irrigiditosi col passare dei secoli, abbia precluso ogni richiamo più profondo, arcaico, di giustizia fondata sui legami di sangue e sulla necessità. A questo fine, la commedia traccia sull'impronta del mito eschileo la storia moderna di una delle tante famiglie siciliane emigrate a Prato durante gli anni cinquanta. Lo sdoppiamento dei personaggi veicola una prima apposizione referenziale ai protagonisti della tragedia greca, anche se la riscrittura dell'intera fabula si traspone in termini di una realtà odierna. Le affinità tra la fabula greca e quella moderna, cioè tra ipotesto e ipertesto, vengono ripristinate nella loro dimensione tragica per mezzo di accorgimenti strutturanti già racchiusi nella prolessi del titolo. Il 'sonno' e il 'sogno' sono i significanti sui quali si appoggia l'intero dramma della Maraini, le 'cerniere' con cui si apre lo scenario del subcosciente. Non a caso, quindi, i tragici eventi della fabula ellenica riaffiorano con frequenza regolare nei sogni dei protagonisti, attualizzandosi in scene oniriche di smarrimento e di proiezioni di violenza repressa. Inoltre, la portata

dell'azione drammatica ingloba la presenza dei connotati semantici insiti nell'ipotesto dell'intera trilogia eschilea. Stralci del testo ellenico confluiscono direttamente sul piano del discorso dove s'intersecano con quelli della fabula moderna, stralci che vengono enunciati dai vari personaggi, tra cui si colloca l'ubiqua figura di Moira a rappresentare, secondo il caso, delle Furie, del Fato e del Diritto Materno. I contrasti che ne emergono vengono citati in una recensione dello spettacolo:

L'effetto è sconcertante, anche e soprattutto nel linguaggio, dove annotazioni correnti si alternano a effervescenze poetiche, in parte motivate dalla componente ellenica della storia e della cultura del profondo Sud.⁹

Di conseguenza, il sostrato ellenico del dramma funge da movente per una riapertura in chiave dialettica degli eventi dell'ipertesto moderno. La rilettura della Maraini del mito parte da una precisa angolazione e si aggancia alle parole dello spirito di Clitennestra che, nella favola eschilea, chiede che sia fatta giustizia per il matricidio invocando l'intervento delle Furie:

CLITENNESTRA Guardate ma col cuore le mie ferite,
è nel sonno che l'uomo vede; di giorno
i suoi occhi guardano senza luce.
[...]
ascoltatemmi: vi parlo della mia vita;
ritornate in voi dee del mondo sotto terra
dal fondo del vostro sogno Clitennestra vi chiama!

(p. 7)

Se, come si è visto, nell'economia della fabula moderna, il risveglio delle Furie simboleggia il lavoro del subconscio, "è nel sonno che l'uomo vede", allora le forze dell'irrazionale fanno parte della rivendicazione del diritto materno, di Clitennestra e, quindi, delle donne in generale. Nel dramma della Maraini, la narrazione della storia degli Atridi attualizza questi diritti mostrando come l'atto di Clitennestra sia una sfida ai rigidi codici paterni, "di giorno / i suoi occhi guardano senza luce", e indicando, infine, come essi vengano mantenuti con la violenza e la minaccia di morte. L'urto con la rapacità del maschio sarà, infatti, il tema di un'altra commedia d'impronta mitologica, *Procne e Filomena*, del 1989. Tale è l'agghiacciante sorte delle due sorelle contese tra il padre e l'amante che anche gli dèi avranno pietà di loro trasformandole in uccelli.

Con il personaggio di Clitennestra, la Maraini recupera il destino di tante donne che, come la madre in *Storia di Piera*, hanno seguito gli impulsi più segreti della loro natura:

Ho saputo della storia di Piera mentre stavo facendo *I sogni di Clitennestra* e il personaggio di Clitennestra si è ritrovato nella madre di Piera. E quello che io propongo in Clitennestra è che anche lei è perdente, perché questo tipo di rottura fisica con il mondo dei padri è perdente, perché questa società paterna non perdona a una donna di liberare la sua sessualità. E, infatti, è stato creato il mito di Clitennestra proprio per questo, e lì la condanna non avviene tanto in Clitennestra, proprio anche in Eschilo, non avviene tanto perché lei ha ammazzato il marito quanto perché lei ha voluto mettersi al posto del marito.¹⁰

Come di consuetudine, la problematica della Maraini nell'ipertesto scava nel filone psicoanalitico e, facendo perno sul motivo della sopraffazione, mostra come il *pater familias* eserciti, incontrollato, i suoi poteri sulla moglie e come il rapporto dei genitori con i figli si fondi su complessi irrisolti di odio e di amore. Il conflitto di Elettra, simile a quello di Santa in *Cuore di una vergine*, che per amore del padre rinuncia a quello della madre, è segno di un'antica ferita tra donne subita dalla loro entrata nell'ordine simbolico:

ELETTRA [...] la casa viene prima del futuro, prima del piacere, prima dei sogni, la casa è lui, è il suo gran cuore di maschio che non muore mai. Come ho amato questa madre idiota che ha disubbidito alle regole paterne e ora è morta e glielo posso dire che mi ha fatto patire di gelosia e d'amore come mai un amante mi ha fatto patire.

(p. 38)

Anche l'omosessualità di Oreste – e si ricorda a proposito il personaggio di Gigio nella *Vacanza* e Millo nella *Famiglia normale* –, invenzione della Maraini, tende dapprima a mettere in rilievo l'impotenza dell'uomo davanti all'incongruenza dei codici sociali che lo spinge al doppio gioco: se da un parte la società lo condanna per le sue pratiche sessuali, dall'altra lo innalza a giudice della madre a tutela dell'onore di famiglia. In tale contesto, non c'è posto, secondo la Maraini, per la dimensione tragica. Alle incalzanti preghiere della sorella di vendicarsi di Egisto, Oreste, conscio di questa duplicità, non riesce ad agire:

ORESTE Tu vuoi vivere nella tragedia. Lui cerca di farti capire la commedia.

ELETTRA Commedia sulla morte di nostro padre?

ORESTE C'è commedia in tutto. Anche in noi due che stiamo qui a litigare per una vendetta che non si può fare.

(p. 31)

In seguito, dallo stretto rapporto tra madre e figlio, l'omosessualità di Oreste riflette la sua riluttanza ad entrare nell'ordine simbolico del padre. Solo uccidendo la madre, Oreste si libera dei residui di una morale non voluta dal codice paterno, e, in una scena onirica dove incontra Moira, qui simbolo della madre, egli la uccide. Dopo l'atto simbolico, Oreste entra in pieno nel mondo dei padri.

Dal momento che la figlia Ifigenia le viene tolta, intorno a Clitennestra si crea un clima di tradimento che la donna, svegliatasi dal suo "lungo sonno servile" (p. 18) di moglie succube, ripaga con gli eccessi di una libidine sfrenata la quale, censurata dai figli, la condurrà al manicomio. Il verdetto d'insanità per mano di una psicanalista, nuova sacerdotessa del pensiero raziocinante, si giustappone al giudizio della Minerva eschilea a favore delle leggi di Apollo. La Maraini rende il personaggio della sua Clitennestra, ricettacolo degli schemi mitici, conscio di questo tradimento. In un discorso altamente evocativo essa ricorda la provenienza della dea, e sottolinea l'incapacità di Atena/psicanalista di incorporare nella propria un'altra forma di realtà:

CLITENNESTRA Tuo padre ha buttato il suo seme d'uomo fra le viscere del suo cervello caldo, umido. Ha combinato tutto da sé. Ha fatto esplodere di piacere il suo membro divino giocando con pensieri di narciso solitario. Quando il seme furioso è schizzato verso le stelle, lui ha divaricato le pieghe del suo cervello paterno per raccogliere quella nebbiosa pioggia cadente. Il seme ha messo radici, ha fatto le foglie, i fiori. E dopo nove mesi di pensieri covati nell'odio maschile sei nata tu. Mentre tua madre moriva d'amore in una cucina piena di fumo. Che iettatura! Le donne come te mi fanno vomitare.

(pp. 55–56)

Tenendo fede al suo programma di rivalsa ed echeggiando i tratti delle sue eroine più sfortunate – Maria in *A memoria*, Anna in *Manifesto*, Nina nella *Donna perfetta*, ed, infine, Fede e la madre di Piera – la Maraini continua ad istigare il pubblico femminile verso la presa di

coscienza. In punto di morte, chiusa oramai da anni nel manicomio, Clitennestra riafferma la necessità di una verità nella quale non si escluda la presenza della donna:

CLITENNESTRA Ho sognato. Sogno. Le mie mani sono imbrattate dei miei sogni velenosi. Ho sognato di essere me. Sogno di essere un'altra. Fra i due sogni non c'è legame. Il sogno mi dà forza. Il sogno mi toglie la forza. Donne dei miei sogni, non mi tradite, aiutatemi! Può una morta sognare di rivivere sognando i suoi sogni più mutilati? Ora forse è venuta l'ora di morire, come vuole mia figlia Elettra, in nome della verità e dell'ordine familiare. Se morirò sognando forse morirò felice. Ma è un sogno di vita o una vita di sogno? In qualche parte, fra i sogni morti, io continuerò a vivere, per continuare a sognare.

(pp. 58–59)

È nel 'sogno', dunque, che il dramma della Maraini, ricollegandosi ancora una volta con il tema dell'opera di Calderone, ripropone il luogo di apertura per il soggetto femminile. È solo oscillando pericolosamente tra realtà e irrealtà che la donna può uscire dagli schemi precostituiti e sperare di riconquistare una 'vita' per sé, una vita che tuttavia si presenta incerta e piena di ombre.

Tradimento e complicità

Sebbene lo svisceramento del mito della seduzione e della sacralità della famiglia nelle due opere precedenti abbia portato alla luce le strutture profonde del potere e, di conseguenza, il meccanismo con cui si effettua, con la rimozione della legge materna, l'emarginazione della donna nella società, rimane, comunque, evidente la reale partecipazione della donna al proprio assoggettamento, come si è visto con le donne in *Don Juan* e nel caso di Elettra. Nelle commedie che seguono, la Maraini, ancora una volta, passa in rassegna delle figure di donna nel tentativo di ricavarne, in uno studio della psiche femminile, quelle valenze comportamentali che riflettono lo stato di arrendevolezza, di partecipazione o di ribellione di fronte al fascino del potere maschile. Come punto di partenza e in forma riepilogativa, nella commedia *Mela*, del 1982, le tre protagoniste forniscono un ampio ventaglio della tipologia femminile, da madre a figlia, nei rapporti con l'uomo. In *Madre saginata* del 1983, la protagonista registra gli effetti della perversione materna sulla propria psiche, mentre in *Erzabeth Bathory*, anche del 1983, la donna prende una posizione di resistenza davanti alla legge

dei padri. Nelle ultime quattro commedie, invece – *Le figlie del defunto colonnello* (1984), *Netocka* (1985), *Norma 44* (1985) e *Delitto* (1988) – che ricalcano opere preesistenti, si testimonia nelle donne la motivazione dietro le varianti personali nell'atto di cedere alla seduzione maschile.

Il soggetto della commedia, *Mela*, è la vita di tre donne di tre diverse generazioni unite da legami di parentela. Anna Bandettini spiega: “In questo *Mela* il femminismo in verità c'entra ancora, ma con una carica differente, forse più reale e meno ideologizzata”.¹¹ La scelta di un contesto storico che varca l'arco degli ultimi settant'anni in Italia apporta dei distinti tratti individuali al carattere di ciascuna donna. Mentre in Rosaria, ormai quarantenne, si riconosce la rivoluzionaria ‘sessantottina’, e nella madre, Mela, la donna scaltra della convenzione, senza inibizioni e amante del piacere, Carmen rappresenta la nuova leva di giovani spolitizzati e cinici. Tuttavia, il dramma della Maraini sfrutta queste differenze tra le protagoniste non tanto per ovvi scopi ideologici e neppure come emblema delle diverse generazioni, ma come punto di partenza per un'indagine dei moventi che fanno, del rapporto tra donne, una ragione di scontro e di conflitto.¹² Nella commedia, inoltre, la Maraini adopera il tono burlesco con lo scopo di oggettivare le incongruenze comportamentali dei personaggi, i loro vizi e le loro ossessioni. Infatti, l'intera commedia s'incentra sul rapporto delle donne con l'unico uomo ‘di casa’. Si prestano a tale fine i nomi stessi dei personaggi, significanti incontestati della commedia di carattere: Mela, la nonna, sempre pronta a rivivere le debolezze di Eva e che non per niente cita i versi della *Mirandolina* goldoniana; Rosaria, l'idealista che si sacrifica per gli altri; Carmen, l'ammaliatrice opportunista; ed infine Costante, l'uomo fuori scena, incostante in quanto troppo disponibile oggetto del desiderio di tutte e tre le donne. È evidente che la Maraini ha voluto dare quest'impronta comica alla sua commedia in quanto sono i personaggi stessi, con il loro comportamento, a veicolare la mancanza di una dimensione tragica nella loro visione del mondo. L'autrice presenta ciascuna donna chiusa in ciò che crede un proprio spazio; ciascuna in lotta con le altre pur di difenderlo; ciascuna, inconsciamente, in diretto contrasto con i valori della generazione che la precede. Nel riflusso dei primi anni ottanta, trova testimonianza la mancata coagulazione degli ideali del femminismo che la Maraini aveva già pronunciato nella raccolta di poesie *Mangiarmi pure*.

Comunque, nella commedia, ad unire le donne, è quella nostalgia, per ora solo intuita, di un legame primordiale tra madre e figlia, spezzato antetempo dall'entrata della donna in un mondo che la vuole partecipe secondo norme prestabilite. L'esistenza di tale sentimento tra donne si concretizza nella commedia per mezzo di un motivo ricorrente in tante opere della Maraini. Il profumo della madre con cui la figlia ricorda l'antico legame al corpo materno, viene ripreso da Mela in un dialogo con Rosaria e rammenta l'effetto della separazione. Alla vanità di Mela e al suo egoismo, Carmen, per contro, accusa Rosaria di essere stata troppo disponibile come madre e di essersi alienata dalla realtà immediata, da lei figlia. Presa com'era dai problemi esterni, la sua disponibilità nasceva dalle sue aspirazioni, dai suoi ideali di visionaria che scambia i sogni con la realtà. Non sorprende, dunque, che nell'evento di una mancata unione tra donne, esse si contendano, a tradimento, l'amore dell'unico uomo che le fanno sentire vicine, Costante. Tradimento e scaltrezza saranno i temi riproposti anche nella commedia, *Celia Carli, ornitologa*, del 1989, in cui due donne si sfidano nell'ambito di un triangolo amoroso. Paradossalmente, solo nella rivalità ciascuna riacquista il diritto sull'altra. Ma la lotta tra donne porta a quella perversione che le assoggetterà per sempre al gioco della seduzione. Non a caso, in *Mela*, il nome di Costante acquista un altro lato ironico in quanto l'allusione implica l'innata consapevolezza dell'uomo di questa debolezza femminile. Volendo chiudere con una visione positiva per la donna, la Maraini, nel rifiutare i risvolti tragici alla sua commedia, scarta anche l'idea di un destino cieco, avulso. Fino all'ultimo, la Maraini nega al personaggio di Rosaria l'affascinante gesto eroico di togliersi la vita e, tramite la riduzione comica, ne rivela tutta la futilità.

Il rapporto tra madre e figlia assume proporzioni allucinanti, kafkiane¹³ in *Madre saginata*, dramma inedito, rappresentato nel 1983 dal collettivo Isabella Morra. Il titolo allude alla presenza di un parassita, la tenia, animaletto che nutrendosi del corpo che l'ospita diventa, stando alla derivazione dal latino, una 'madre pasciuta', pervicace e diffusa. Il dramma della Maraini nasce da un'idea suggeritagli da Federica Giulietti, l'attrice che impersonerà la protagonista Marta sulla scena. La commedia si snoda nella forma di un lungo ed ininterrotto monologo di Marta, la giovane donna infetta dal parassita, la quale, sulla scena, parla della sua ossessione per i lombrichi, rivolgendosi ad una madre immaginaria e ad una bambola che chiama, come la diva hollywoodiana, Carol Lombard. In un'intervista con Antonio De-

benedetti, l'autrice, spiegando il significato del parassita, traccia sommariamente i contorni dell'azione drammatica:

La tenia, in partenza, è un vero e proprio parassita. Quindi si trasforma, impossessandosi sempre più dell'immaginazione della protagonista, in qualcosa di mostruoso e simbolico. Perché no? anche di metafisico. Si comporta come una madre tirannica, che chiede soltanto obbedienza e amore cieco.¹⁴

Dall'impostazione del monologo, il dramma della Maraini presenta fin dall'inizio uno schieramento di forze attanziali atto a spiegare il tortuoso tragitto del pensiero della protagonista. Ciò avviene nell'intimità della sua camera quando Marta, lasciandosi trasportare nella realtà di un mondo interno, riesce a dare una fisionomia, una precisa oggettività alle presenze con cui colloquia.

La complessità del dramma si rende tuttavia più palpabile nel momento in cui queste due presenze attanziali, la madre e la bambola, rispettivamente l'oggetto delle sue invettive e la docile complice, sono in verità intercambiabili, attualizzate sulla scena come proiezioni di una mente assediata dalle proprie contraddizioni. Lo sdoppiamento della figura materna, d'altra parte, sottolinea l'effetto alienante di una persona che, vista nella sua bellezza, diventa seducente e irraggiungibile, e quindi diversa, rivale; vista, invece, come fragile ricettacolo della tenerezza e del sentimento, diventa alleata sprovvista, provveditrice e allo stesso tempo bisognosa di protezione. Ma la presenza che nel dramma della Maraini spinge in avanti la duplicità nel rapporto tra le due donne e ne diventa la causa principale, è la figura del padre il cui amore madre e figlia si contendono. Oggetto, nella fantasia della figlia, di una passione carica di valenze sessuali, il padre rimane, nell'ambito della struttura familiare, il maschio eletto, lo strumento necessario attraverso il quale può avverarsi l'entrata nell'ordine simbolico. Ritornano, in questa sede, motivi cardinali cari alla Maraini – la seduzione del padre e il tradimento della madre – che, nel mondo da incubo in cui Marta si trova, l'autrice cercherà di esplorare, spingendo alle conseguenze più estreme la tensione conflittuale della protagonista. Accettando di contenere sia il padre che la madre, Marta è conscia, ormai, di essere vittima di "quella contaminazione sensuale" (p. 20) che è stata sprigionata dall'ostentata intimità della madre per tutto ciò che riguarda il proprio corpo. Tale è la spiegazione della tenia, di quella 'madre saginata', che l'ha impossessata, ma la tenia è anche un lombrico, che nel corso dell'azione, si trasforma nell'organo sessuale del padre. Marta, dunque, vive nel mondo esterno, nel lavoro e nei rapporti con gli

altri, l'intera sua vita da oggetto sessuato, forgiato per troppo amore, come Piera in *Storia di Piera*, ad immagine di entrambi i genitori. E la tenia, animale ermafrodito, che racchiude in sé "gli organi sessuali sia maschili che femminili" (p. 26), è capace di infinita riproduzione. Nella parabola della sua esistenza, la tenia è, dunque, l'ospite "attesa da anni, da secoli" (p. 27), la cui voracità riflette l'assillante onnipresenza dei genitori nella figlia. Albergata nel suo ventre, ricettacolo del frutto della vita, la tenia, da madre ingombrante, diventa a sua volta 'figlia', dando atto, nella mente malata di Marta, ad un rovesciamento del naturale ciclo fisiologico della maternità. Tuttavia, nell'insieme dell'opera della Maraini, come si attesta nelle poesie di *Mangiami pure*, la ritrovata fecondità della figlia/madre che si è lasciata 'ingoiare' dalla 'tenia' è indizio dell'unica apertura per la donna attraverso la quale è possibile il recupero del suo passato.

Erzbeth Bathory è un dramma inedito a due atti che la Maraini ha scritto nel 1983 per una compagnia olandese. E sebbene non sia mai stato rappresentato né pubblicato, esso avvince per l'insolita scelta del soggetto. Infatti, il dramma indaga un'altra figura di donna che, assillata da forze più grandi di lei, fa ricorso, come Marta, non ad un capovolgimento dell'ordine naturale ma di quello sociale, inventando un mondo personalizzato in cui sfuggire al marasma dell'esistenza. Erzbeth, infatti, rappresenta il raffinato decadente demonismo dei personaggi di Huysmans in *A ritroso* o di Lafcadio di Gide nei *Sottoterranei del Vaticano*, opere in cui si celebra l'atto gratuito come tesi anticatolica a riprova che il conflitto tra immoralismo e virtù conduce all'aridità spirituale. La commedia quindi spinge l'argomento dell'oppresso e dell'oppressore nell'ambito dell'occulto, scavando nei recessi della psiche in cerca di quei segni misteriosi della condizione umana che la società e il cristianesimo hanno cercato di controllare con la ragione. Il dramma della Maraini gioca sul timore dell'uomo per queste forze arcaiche attualizzandole con formidabili presenze attanziali. A partire dal sottotitolo della commedia, 'Casi, azioni e vicende di un vampiro', la realtà storica della contessa Erzbeth Bathory, sorella del re di Transilvania, cugina del reggente Thurzò, vissuta tra i secoli XVI e XVII in Ungheria, e murata viva per i suoi crimini di sangue, s'avviluppa di connotati fiabeschi appartenenti più al popolato mondo della superstizione e dei racconti folklorici.

L'azione inizia quando Erzbeth, ormai vecchia e ridotta allo stato di depravazione fisica, vede riflessi nello specchio della sua stanza in cui è stata murata le scene salienti della sua vita che si snodano a ritroso

davanti ai suoi occhi. Rimasta orfana in tenera età, l'indomita natura della ragazza viene sottoposta alle più dure umiliazioni e ai più crudeli castighi in nome della famiglia e della religione, umiliazioni che, tuttavia, le rivelano la natura contraddittoria inerente alla distinzione tra il bene e il male. Privata della libertà, modellata con la forza secondo il ruolo che le compete, Erzbeth intuisce l'annientamento del proprio essere, il soffrire senza ragione. E scegliendo il modo più singolare alla via della ribellione, essa ripercorre la logica dei valori morali 'alla rovescia' dando espressione e coerenza all'aspetto diabolico della natura umana. E mentre l'uomo si ostina, se non proprio a negare, almeno ad attenuare la presenza dell'irrazionale, Erzbeth, donna violentata in nome del bene, fa della perversione una ragione di vita. Con la stessa devozione di un Faustus, essa sceglierà di legarsi "all'azzardo, all'eccesso" (p. 17), facendosi destino degli altri. Ironicamente, Erzbeth, rimarrà fedele agli ideali cristiani, mostrando come, inversamente, questi possano servire a fini opposti. Nel riconoscere la doppiezza come parte intrinseca della ragione, dell'ordine simbolico – "La vita è fatta d'altro: piccole atrocità, desideri illeciti, pensieri perversi. Gioco, adulterio, delirio, seduzione, violenza" (p. 24) – e come l'umanità abbia adulterato gli insegnamenti di Cristo, Erzbeth contempla gli effetti di una scelta come la sua:

È già tutto successo. Venti secoli fa. Quando l'agnello non era stato sacrificato. E io tenevo la notte nel cavo della mia mano. [...] Come è potuto succedere un simile obbrobrio Erzbeth? Non c'è più acqua in fondo al pozzo. Il segreto è troppo profondo perché possa essere penetrato. Venti e più secoli fa questo segreto mi ha tagliato la lingua in due.

(pp. 2–3)

Erzbeth seguirà i consigli della signora della notte, Darvulia, emanazione del demoniaco, cercando la grandezza nell'ardimento assoluto, fonte nel suo cuore di un sentimento puro, definitivo, in cui il "rovescio del rovescio porta per acrobazia all'assoluto bene" (p. 20). Contro l'arbitrarietà delle azioni umane, Erzbeth sfugge la sua sorte di essere assoggettato scegliendo l'alternativa di farsi "destino degli altri" e, prendendo "la faccia enigmatica e adorabile della fatalità", farà della morte "un momento di felicità rovesciata" (p. 20).

Al personaggio di Erzbeth, la Maraini ne oppone un altro, Ilona, giovane ragazza, incarnazione dei sentimenti più nobili della società: la carità e l'amore del prossimo. Dallo scontro tra questi due personaggi

nasce il conflitto che vede Erzbeth in lotta con il proprio destino. Dovendo misurarsi con la purezza della giovane, Erzbeth rimane vittima della sua voce chiedendosi che cosa di essa la disturbi: “un’eco insensata di nostalgia futura? La ripetizione monotona di un riflesso lontano?” (p. 32). Erzbeth, quindi, reagendo all’assolutismo della fede della ragazza, viene meno ai precetti di Darvulia; e i suoi atti, perché non del tutto omologhi all’indifferenza del fato, rimangono irrimediabilmente legati a quelli degli altri. Uccidendo Ilona, che accetta la morte in redenzione del suo carnefice, Erzbeth, martirizzandola, adempie al destino della giovane donna, e da libero agente, ne diventa lo strumento naturale. Tuttavia Erzbeth, pur sapendosi sconfitta, accetterà la sua sorte conscia del fatto che l’agognata ricerca della libertà e la sua legittima lotta contro l’oppressione rimarranno per sempre desideri legittimi dell’uomo e per sempre irrisolti fintanto che egli, come il vampiro che lei è stata, se li porterà appresso nella vita come “cadaveri nel cuore” (p. 44).

Se Marta in *Madre saginata* ed Erzbeth esprimono l’aspetto più sconcertante e spettrale della ribellione e della resistenza femminile contro la condizione di una vita umiliata, annientata, le opere che seguono, invece, riprendono l’altro lato del vivere femminile, in cui prevale la soggezione per l’autorità paterna e dove si rende palpabile l’effetto del fascino maschile. Tuttavia, l’argomento viene esposto nel modo più svariato in ciascuna delle commedie e da una prospettiva diversa da quella che caratterizza il periodo dello scontro diretto tra gli ideali del femminismo e il sistema patriarcale. In quest’ultima fase della produzione teatrale della Maraini e in chiave intertestuale, l’accento ricade su una riscrittura delle motivazioni comportamentali e psicologiche della donna che la spingono o ad arrendersi davanti alla presenza di una realtà incompatibile con la sua, oppure a rimanere ignara di questa diversità.

In tono farsesco, *Le figlie del defunto colonnello* presenta due mature sorelle che hanno perso da poco il padre. Liberamente tratto da una novella di Katherine Mansfield, il dramma a due atti ricalca l’ambiente claustrale delle sorelle e la figura autoritaria del padre militare, azzardando dei paralleli tra i significanti del colonialismo vittoriano, dell’arroganza del potere britannico, e quelli dell’Italia sabauda, dell’ambiente borghese, gozzoniano, della Torino del 1882. Nella commedia, la Maraini sfrutta il periodo epocale in vista della recente unificazione del paese per ampliare il suo discorso sui pregiudizi e sul razzismo antimeridionale noti nei circoli della vittoriosa aristocrazia

piemontese. Tuttavia la componente storica non acquista mai una dimensione autonoma, come si è fatto nelle commedie *Viva l'Italia* o *Centocelle: gli anni del fascismo*. In quanto funtivi di un dramma familiare che ha per centro l'ottica angusta delle protagoniste, i reperti storici del discorso servono allo scopo di rafforzare la grettezza morale e l'arroganza del potere nell'ambiente in cui le sorelle sono cresciute. Definita giustamente dalla critica una "[c]aricatura storica di un colonnello di stile sabaudo", ¹⁵ 'l'esterno' nella commedia si profila unicamente come proiezione del privato e, in quanto tale, non esonerato dal tono dissacrante con cui la Maraini tratta l'intero suo mondo drammatico.



Le figlie del defunto colonnello – Utrecht

Chiuso e ristretto, infatti, è il mondo di Giuseppa e Costanza, le sorelle che sono vissute nel culto del padre e si ritrovano tuttora, per ragioni pratiche, a doverlo sostenere. E la tensione tra apparenza e realtà ha inizio nel primo atto quando, sotto la rispettabilità della casata del colonnello, dietro la facciata della normalità, affiorano gli elementi discordanti che evidenziano la fragilità della struttura sulla quale le sorelle fanno affidamento. Si sprigiona, in questa sede, la satira pungente della Maraini contro i pregiudizi e l'amoralità della gente al

potere, convinzioni che assumono dei risvolti doppiamente ironici, farseschi, nel caso delle povere sorelle che, in quanto donne, sono ridotte oramai a gusci vuoti, capaci di esprimersi solo per delega e, a giudicare dall'impostazione del dramma, come brutte copie dell'originale. Pietro Favari, nella sua recensione, apprende il fondo di perversione nel comportamento delle due sorelle:

Giuseppa e Costanza [...] continuano però ad ignorare – o a fingere di ignorare – quale sia stata la vera natura del padre. Ormai zitelle dopo una vita dedicata al culto del colonnello, piuttosto che rinnegare il passato e ammettere di aver sbagliato tutto nella vita, preferiscono continuare – fino alla complicità – ad avvolgersi e a proteggersi nelle menzogne, unica eredità del padre che le ha lasciate per di più quasi in miseria.¹⁶

In ultima analisi, resta sempre la domanda di come le due possano in effetti concepire una realtà al di fuori di quella in cui sono state condannate a vivere. Nella commedia della Maraini, tale quesito, dunque, fa riflettere sul problema della partecipazione femminile ai valori patriarcali da una prospettiva diversa, che va oltre l'inconsapevole comportamento di tanti altri personaggi di donne vittime del conformismo. La forzata complicità delle due sorelle è, in fondo, il prezzo da pagare per essere donne ad immagine dell'uomo, e, allo stesso tempo, anche l'unico loro modo per superare, con l'arma della derisione, l'umiliazione del loro asservimento.

Per mostrare la complessità dell'argomento nonché i mezzi limitati che si hanno per capirla, la Maraini nella commedia successiva, *Netocka*, ricalca in toni più gravi la storia dell'amore di una bambina per il diabolico e affascinante padre adottivo. Ancora inedita e rappresentata a Roma al Teatro La Maddalena nell'aprile del 1985, la commedia è tratta dall'omonimo e incompiuto romanzo giovanile di Dostoevskij, scritto tra il 1847 e il 1848, poco prima che lo scrittore, nel 1849, venisse deportato e condannato a morte per la sua aderenza al socialismo. Il romanzo inoltre viene narrato in prima persona dalla stessa protagonista. Con la scelta di un tale soggetto, l'autrice spinge ancora indietro, al tempo della prima infanzia, lo studio delle movenze che fanno del rapporto padre-figlia la condizione sulla quale poggia la futura visione della donna. Oltre ad una storia al femminile, il calco letterario provvede, secondo l'opinione dell'autrice, alla rappresentazione di uno sfondo ambientale in cui si attualizzano, in un denudamento estremo, le passioni più violente:

Il clima che ho cercato di mantenere è quello conosciuto di molti romanzi di Dostoevskij. Ambienti cupi e miseri, abitati da esseri disperati, animati da sentimenti violenti e assoluti. In essi i desideri proibiti si mescolano ad ossessioni e sensi di colpa laceranti, le violenze più inaudite si alternano alle allegrie più insensate. L'amore è sempre oscuro e demenziale, la bontà sublime, l'invidia feroce. Ogni sentimento viene portato all'estremo in una fiammata romantica, che sfocia a momenti in un delizio quasi religioso.¹⁷

Il singolo atto della commedia si articola per mezzo di tre voci monologanti che appartengono alla protagonista Netocka e alle sorelle Alessandra e Katia, rappresentanti della famiglia principesca che l'ha accolta da piccola. Un dramma di tre donne, dunque, le cui voci, occupando ciascuna un proprio spazio scenico, procedono senza mai convergere in un racconto che funge da confessione davanti ad una giuria immaginaria, contrassegnata, a tutti gli effetti, dal pubblico stesso. La Maraini definisce la sua,

[u]na scelta legata a quella di non usare dialoghi, che avrebbero abbassato il tono lirico del testo, ma delle voci, quelle delle protagoniste, che si incalzano, si alternano, si sovrappongono senza mai incontrarsi direttamente, seguendo una logica più musicale che narrativa.¹⁸

In mancanza di dialoghi, la narrazione si fa teatro per mezzo di una struttura drammaturgica a scena unica dove l'enunciazione a monologhi successivi di tre diverse soggettività insegue sull'onda del ricordo una verità che, seppure vicina nei particolari esterni, assume un aspetto distinto per ognuna delle tre donne. Davanti alla giuria, le tre donne oramai mature cercano di trovare una spiegazione per la singolare storia di padre e figlia.

Tra i personaggi delle sorelle, si erige Netocka, la sensibile eroina del dramma la quale, raccontando dell'amore per il padre, ne rivive il fascino della seduzione. Grande figura assente che tuttavia domina l'intero percorso memoriale della donna, il padre rappresenta in pieno l'immagine dell'artista, l'uomo dalla fantasia illimitata il cui potere trascende la squallida realtà di tutti i giorni. Nell'ambiente nel quale la famiglia è costretta a vivere, Netocka guarda al padre e non alla madre come fautore di un ordine che per la ragazza si delinea squisitamente diverso:

NETOCKA Mio padre e mia madre erano nemici e io ero stata costretta a scegliere. Quell'uomo debole e solitario aveva colpito la mia immaginazione.

Era imprevedibile, curioso, tenero. Non era come la mamma che pure amavo, ma senza curiosità, come si ama se stessi, con un poco di noia di fastidio. Lei era come un prolungamento della mia coscienza inquieta. Mentre lui era il piacere.

(p. 26)

Ma il rapporto tra seduttore e vittima, tra padrone e servo, come si è visto in *Don Juan*, risulta da una situazione di mutua interdipendenza dove l'oppresso è altrettanto imputabile per la sua situazione. Anche se a distanza di anni Netocka ne parla apertamente, "a poco a poco stavo prendendo il sopravvento su di lui. Gli ero diventata necessaria [...] addirittura civettavo con lui per prolungare, mettendola alla prova, la sua dipendenza da me" (p. 26), essa è tuttora ignara del grado di complicità con cui ha nutrito il sentimento per il patrigno. Agli occhi di Netocka, la figura del padre si eleva a quella di eroe tragico per cui la grandiosità dell'uomo è anche fonte della propria debolezza che lo spingerà, inevitabilmente, alla distruzione. Eletto a sentirsi padrone del proprio destino per diritto di uomo, di 'figlio prediletto', Efimov sfugge la realtà che lo circonda e che, a suo parere, lo vuole impegnato, limitato. Egli, dunque, sceglie la sublimazione, cioè sceglie di subordinare la sua anima d'artista alla creazione di mondi possibili in cui egli potrà, anche con la menzogna, nella finzione dell'arte, mantenere il proprio dominio sulle cose. Tuttavia, nella visione della Maraini, le strutture del potere richiedono l'aderenza ad una logica ineluttabile, e come il sacerdote di Nemi, Efimov riesce a primeggiare sul fato rimanendo per sempre nel sospetto di tutti, inafferrabile ed elusivo anche rispetto a chi come Netocka, gli è diventato indispensabile. Si crea tra padre e figlia un insanabile rapporto di interdipendenza, un bisogno estremo dell'altro, mai appagato e, in quanto tale, morbosamente protratto nel futuro. Tuttavia, anche nella vita di un grande artista, soggetto della commedia *Casa Tolstoj*, del 1988, il destino della donna viene subordinato a quello dell'uomo, il quale, a dispetto della sua sensibilità e della sua capacità di penetrazione nell'animo della moglie, la tradisce, intellettualmente e di fatto, pur di rimanere padrone di sé e delle sue fantasie.

Un'altra figura di 'artista', si ritrova nel personaggio di Karl Hoffman in *Norma 44*, commedia a due atti scritta nel 1986, inedita. La commedia si ambienta in un campo nazista per donne, nel 1944, verso la fine

della seconda guerra mondiale. Il titolo dualistico della commedia si spiega quando la Maraini traccia, nel suo ipertesto, la storia della Norma belliniana. Infatti Karl, il capitano delle SS, decide di mettere in scena il dramma lirico, davanti all'intero campo di concentramento, con l'aiuto di due detenute italiane. La riscrittura della Maraini segue la tecnica del teatro nel teatro in cui la recita dell'opera belliniana è centro dell'azione e portante i segmenti del discorso che riflettono sullo sviluppo del rapporto fra i tre personaggi, rapporto di mutua interdipendenza dove l'enfasi cade sul parallelo tra l'atavica assoggettazione della donna e l'arroganza del vincitore; e dove la Roma imperiale viene paragonata alla Germania nazista, unite entrambe dal loro sogno di grandezza. L'importanza di questa prospettiva storica nel complesso ideologico della scrittrice serve a focalizzare l'attenzione sul ruolo svolto dal protagonista maschile, il quale, come rappresentante della classe vincente, viene inquadrato entro le strutture del potere. E come in tutte le altre commedie di questo gruppo fondate su modelli letterari, l'interesse della Maraini si sposta sull'atto di decostruire, nel testo letterario, la scelta della donna e il suo cedere all'atto stesso della seduzione. Ironicamente, nel dramma della Maraini, Sara e Lidia ripercorrono la storia di Norma e di Adalgisa ma, nella riscrittura del testo belliniano, la Maraini farà in modo che Sara uccida Hoffman alla fine. Nell'introdurre questa variante, la Maraini riscatta la tradizionale angolazione della letteratura maschile che vede l'amore come forza irrompente, e quindi tragica, nell'ordinamento delle strutture sociali, e, insistendo sulla propria interpretazione, avanza la proposta di una coscienza femminile che possa aprirsi ad alternative diverse.

Come accade per Efimov in *Netocka*, nella presente commedia l'aspetto brutale del protagonista maschile, Hoffman, viene temperato dalla sua professa sensibilità artistica che, tuttavia, frustrata dalle circostanze avverse, prende la via della perversione. Mentre Hoffman dimostra apertamente la propria ripugnanza per la parte che è costretto a sostenere all'interno del regime nazista, egli, il "musicista fallito di Brema" (p.4), si ostina ad ignorarla, rifiutandosi di affrontarla, credendo di prendere la sua lezione dall'arte. Anche Hoffman, quindi, col rifugiarsi nell'artificio, viene a rappresentare per le due donne la promessa di una realtà che trascenda quella in cui vivono, che le liberi dallo squallore del presente. Ma se Hoffman vince l'amore delle due donne diventando loro necessario, è anche vero che egli non può fare a meno di loro, amando l'una e l'altra allo stesso tempo. Il rapporto tra i personaggi si complica fino al punto in cui l'amore può mantenersi vivo,

solo e paradossalmente, per ciascuno, con l'inganno. Quando, tuttavia, le donne scoprono la realtà, la Maraini capitalizza sulla scena della *Norma* belliniana nella quale Adalgisa chiama l'altra: "Norma, oh Norma, ancora amata/madre ancora sarai per me" (p. 49). E mentre le due donne trovano nella loro unione un rinnovato appiglio sulla realtà, Hoffman, nel mettere in dubbio che la solidarietà femminile possa vincere sulla gelosia, accusa Bellini di ingenuità. Convinto che la sua è una realtà più vera, Hoffman, l'artista della "vita" non vuole comprendere l'artista della "finzione" melodrammatica. Il suo rimanere fedele agli schemi maschili, la sua convinzione che la scelta tra "l'uomo o la madre" (p. 49) cada inevitabilmente sul primo, fissa Hoffman, inesorabilmente e per sempre, nel mondo delle sue illusioni. Non a caso, è il senso di morte a prevalere su tutto, e Hoffman stesso, da quando è stato messo a sorveglianza dei forni crematori, si sente come "un docile cadavere in divisa" (p. 19). Il nichilismo si sprigiona dal rifiuto dell'uomo di concedere alla donna una realtà diversa e di negarle una propria presenza come soggetto. Sara, conscia che il malessere del proprio asservimento si è spostato dalla situazione esterna di detenuta all'ambito del privato, uccide Hoffman dando, infine, una vera ragione alla propria morte.

La commedia *Delitto*, del 1988, ripropone lo scetticismo con cui lo sguardo maschile apprende la figura della madre. La commedia sembra, a prima vista, tradire la propria paternità artistica in quanto, tratta dal racconto di Alberto Moravia, 'Delitto al Circolo di tennis' del 1927, riporta con il suo realismo a quella vena morale, anti-borghese per cui dietro all'arroganza del potere si celano l'alienazione e il fallimento dei rapporti e dei sentimenti. La fabula moraviana viene rispettata nella commedia benché il periodo si sposti dall'epoca prefascista agli anni sessanta del boom economico. Tuttavia, a distanza di trent'anni, la proposta teatrale non si presenta in guisa di una moderna rilettura del testo moraviano, ma, piuttosto, come ipertesto antitetico ad una sensibilità artistica, fallogocentrica, moraviana, per l'appunto, alla quale l'autrice vuole riportare una dimensione diversa.

A livello strutturale, lo specifico dell'opera teatrale, oltre a evidenziare la prima istanza di rottura con il testo moraviano, si fa garante della parte più innovativa della commedia, e cioè, l'assenza della figura del narratore la cui funzione nel racconto sta a riprova della portata ideologica dei personaggi. La divergenza è più notevole rispetto al trattamento moraviano della principessa, donna di una certa età, il cui corpo avvizzito e la cui voglia di divertirsi nel gioco della seduzione,

sono motivi di ripugnanza non solo per i giovani sfaccendati ma per lo stesso narratore. Il suo sguardo è privo di compassione per una donna che egli reputa convenzionale e fatua nel suo fare mondano. Ma convenzionale è anche lo spazio in cui si colloca la visuale narrativizzante atta ad esporla come oggetto di derisione e mai come donna. Nel testo moraviano, la donna, con la sua civetteria, ha trasgredito alle norme del comune decoro e, pertanto, è colpevole delle proprie azioni. Nella commedia, invece, la principessa diventa il personaggio principale dell'azione. Nel rapporto con i giovani del Circolo, il comportamento della donna riflette soprattutto il difficile e complesso ruolo della figura materna, ruolo che, per la sua naturale tendenza a darsi generosamente e umanamente, la principessa vive in maniera diversa dai genitori dei giovani. Infatti, nella commedia, la burla dei giovani ai danni della principessa non è premeditata e nasce dal disprezzo che portano ai più anziani poiché per loro, eredi dell'ordine patriarcale, la vecchiaia acquista una certa rispettabilità solo quando s'accoppia al potere. È il rispetto del potere, inoltre, e non l'amore che condiziona il loro rapporto con i genitori dai quali sanno che riceveranno un giorno i privilegi di classe, ma è un rispetto che scaturisce dall'effettivo controllo dei più anziani e porta in sé il seme della perversione. Vittime dell'oppressione di un mondo materialista, i giovani, nella loro sensibilità ferita, fanno ricorso al cinismo. Non sorprende, dunque, che davanti alla principessa, sprovveduta e diversa, e donna, aperta alle loro lusinghe per il solo piacere di sognare, i giovani diano sfogo al loro rancore fino ad ucciderla. Scegliendo come vittima una donna che è fuori dagli schemi convenzionali, cadono le barriere della repressione e la violenza si manifesta in tutta la sua forza distruttrice. In questo frangente, a nulla serve il richiamo della principessa ai legami affettivi tra figli e genitori che essa, nel ruolo di madre, percepisce ancora come fonte di comune umanità. Il richiamo è a quella madre, come si è visto nell'insieme di queste ultime commedie, che nell'attuale assetto sociale sarà eternamente agognata appunto perché rimossa.

Note

- 1 In conversazione con Nicola Garrone, "Don Juan, seduttore sedotto dal potere", *La Repubblica*, 29 novembre 1977.
- 2 *Storia di Piera*, p. 10.
- 3 Prefazione alla pubblicazione della commedia in *Sipario*, p.58. La Maraini parte, infatti, dall'*Ingannatore di Siviglia* di Tirso de Molina, dal *Don Giovanni Tenorio* di Zorilla per arrivare a Molière e Mozart.

- 4 Julia Kristeva (1985a: 205) considera Don Giovanni “la figura più perfettamente ambigua – la più perfetta – tramandataci dalla leggenda occidentale a proposito della sessualità maschile”.
- 5 “Un Don Giovanni padrone seduttore della servitù”, *Corriere della sera*, 30 novembre 1977.
- 6 Intervista di Chiara Beria a Dacia Maraini, “Lesbica è bello”, *Panorama*, 15 dicembre 1980, p. 100.
- 7 Prefazione alla commedia in *Sipario*, *ibid.*, p. 58.
- 8 Julia Kristeva (1985a: 213) reitera le sue osservazioni in materia. Quindi dice: “Perché si sprigioni il significato profondo del mito: *la seduzione è la sublimazione*. [...] Se in questa ebbrezza vi è amore, è l'amore di poter fare un'opera aperta. Potere necessariamente fallico, che integra la forza pietrificata dello stregotipo morale, che se ne nutre e va oltre”.
- 9 ag.sa., “Rivive il dramma di Clitennestra fra mito e attualità”, *l'Unità*, 30 marzo 1980.
- 10 Intervista di Grazia Sumeli Weinberg a Dacia Maraini, Roma, 13 marzo 1986, registrazione su nastro.
- 11 “Nell'ondata di ‘prime’ Merlini – Brignone – Falk”, *La Repubblica*, 30 marzo 1982.
- 12 A tal riguardo, è interessante notare come certa critica, al tempo dell'esordio romano della commedia, abbia frainteso l'opera della Maraini chiamandola “disimpegnata” e accusando l'autrice di fare “teatro borghese” e di foggiare “modelli banali”. Vedere s.m., *Il Giornale Nuovo*, 30 marzo 1982; Aggeo Savioli, *l'Unità*, 5 febbraio 1982; Tommaso Chiaretti, *La Repubblica*, 5 febbraio 1982.
- 13 Oppure surreali come nella narrativa di Tommaso Landolfi dove il putrido e lo sconcio riflettono le molteplici e complesse valenze delle forze tra conscio e inconscio.
- 14 “Una tenia ‘metafisica’”, *Corriere della sera*, 12 febbraio 1983.
- 15 Ghigo De Chiara, *Avanti!*, 30 marzo 1984.
- 16 “Che gran canaglia il papà colonnello”, *Corriere della sera*, 30 marzo 1984.
- 17 “La Maraini mette in scena tre donne di Dostoevskij”, *Gazzetta di Parma*, 4 aprile 1985.
- 18 “Mescolati e laceranti sensi di colpa i desideri proibiti di tre donne”, *Il Piccolo*, 5 aprile 1985.

VII

AMORE E CONOSCENZA

All'ombra del padre

Il rifiuto della storia quale programma di scrittura, che, come si è visto, denota lo specifico strutturale delle opere narrative della Maraini, prende, nella poesia, una svolta interessante infrangendosi contro l'imperativo del ricordo. Il pensiero poetico, intriso com'è del momento di riflessione, elegge la memoria a luogo deputato dell'incontro tra l'io e il proprio destino. In termini della sensibilità femminile alla quale le opere della Maraini fanno riscontro, l'esperienza poetica mette a nudo, raffrontandola, la falsa coscienza della donna laddove l'inautenticità e la discriminazione hanno per secoli alimentato il sentimento di alienazione. Per dirla con Biancamaria Frabotta (1976: 13), la poesia delle donne nasce dalla consapevolezza che non ci sono altre vie che possano facilitare una presa di coscienza all'infuori di guardare in faccia questa mancanza nel tentativo "di ripercorrere interi gli orrori della non-entità":

Non si può evitare di conoscere e di amare le fattezze mostruose dell'oppressione che ci modella. Perché come nelle storie di catarsi

medievali, la conoscenza e l'amore uccidano il mostro per dar vita a nuove e mirabili forme.

“Conoscenza e amore”¹ sono, dunque, i sentimenti con cui la Maraini inizia, a ritroso, il lento “viaggio verso l'infanzia / denudata” (in ‘Porticello’, pp. 29–30) all'ombra del padre amato, viaggio che, a giudicare dal titolo prolettico di questa prima raccolta di poesie, *Crudeltà all'aria aperta*, testimonia, oltre alla volontà di adesione al processo conoscitivo, il doloroso travaglio imposto dall'attività di scavo nei meandri della memoria. È significativo, quindi, che al centro della raccolta si trovino i versi di ‘Mancanza di memoria’:

La mia mancanza di memoria è rifiuto
della storia. Perdo me stessa e non
ricordo come né quando mi sono persa.

Per meglio capire la portata dello sforzo mnemonico esercitato dall'io poetico, è da ricordare la convergenza di due tendenze opposte che appare nella letteratura della Maraini durante questo periodo: alla presente raccolta di poesie, pubblicata nel 1966, si contrappone, nel 1967, il romanzo *A memoria*, nel quale il dramma esistenziale della protagonista, Maria, dalla perdita di memoria, si risolve nel nichilismo che la spinge, infine, all'autodistruzione. E se è lecito riprendere l'immagine della Frabotta per estenderla, oltre la coscienza, anche alla forma stessa della poesia al femminile, le sessanta poesie raccolte dalla Maraini, all'interno della produzione italiana di una poetica di ‘contestazione’,² danno vita a nuove proposte stilistiche che, a tutti gli effetti, meritano di essere guardate con attenzione.

La caratteristica fondamentale delle poesie di questa raccolta è la scelta del ‘parlato’ come mezzo effettivo di superamento del divario tra la memoria recalcitrante e le esigenze di una polemica dedita alla rivalsa dell'ideologia femminista per cui presente e futuro costituiscono la promessa di un passaggio dallo stato virtuale all'attualizzazione dei propri principi. Innestando l'esperienza politica al ‘privato’, il discorso si fa racconto e confessione, atto comunicativo, quindi, spontaneo, in cui la presa di coscienza dell'individuo impegna l'interesse di tutto il collettivo. D'altra parte, lo ‘spontaneismo’ della Maraini investe anche l'oggetto del discorso poetico in quanto, a contatto con fatti o persone, invocati di tempo in tempo dal caso o dalla necessità, l'occhio dell'io parlante si posa amorevolmente su di loro nel tentativo di un pieno recupero della loro autonomia fisica:

Nella concretezza della lirica, nella sua testualità, l'altro è l'oggetto desiderato che corrisponde all'interiorità del desiderio. Toccarlo è toccare l'intimo, raggiungerne l'essenza e portarla al contatto con la propria soggettività inquieta, intramata di contraddizioni e di non-sapere ma decisa a procedere giù nei centri bui del proprio essere. La meccanica dell'esperienza interiore, che è viaggio ai limiti dell'indicibile ma anche regolazione del desiderio (un prendere godimento del corpo altrui attraverso il proprio corpo) per conoscersi e conoscere, è quella insomma che governa l'esperienza.³

La sensualità che scaturisce da tale rapporto con le cose e i personaggi contrassegna tutta la produzione lirica della Maraini che, stando alle affermazioni di De Santi (1985: 11), rappresenta uno dei pochi esemplari di poesia erotica in Italia.

Figura ubiqua dell'infanzia e dell'adolescenza, il padre, per il quale l'io parlante rivela un amore incommensurabile, funge da elemento catalizzante nella poetica della Maraini, significante primario del tessuto testuale, chiave indispensabile dell'entrata nella complessità dei rapporti emotivi con il mondo e con il proprio corpo. A distanza di anni dalla data di composizione delle poesie in *Crudeltà all'aria aperta* e a riprova di quanto detto sopra (si veda pure l'opera autobiografica, *Bagheria* del 1993), la Maraini, in occasione di un intervento scritto sul modo di fare cinema, spiega la natura della tensione emotiva con il padre, rivelando, pertanto, il nesso tra questo legame e la propria arte:

Ho girato un film a soggetto, tutto fatto di sogni e di ripetizioni. Era come scrivere una poesia. Riandavo indietro nella mia infanzia, ripercorrevo le strade dolorose del rapporto con mio padre, troppo amato, troppo rifiutato; un padre che non riuscivo mai a uccidere del tutto dentro di me.⁴

Nel complesso, le prime poesie in questa raccolta assumono la forma di un lungo monologo lyricizzante che l'io parlante rivolge al proprio padre, allocutario nel presente dell'enunciazione e potenza attanziale del discorso amoroso. Inoltre, la visione frammentata dei ricordi si articola secondo la natura inconsistente dei sogni in cui i quadri narrativi si spezzano e si duplicano, riaffacciandosi con insistenza là dove la tensione si fa più emotivamente incalzante. Alla labilità della memoria, l'io parlante contrappone, nel discorso, l'immagine concreta degli oggetti e delle persone rievocati.

Quanto sopra è evidente fin dai primi versi di 'Bagheria' (pp. 7-9), poesia di apertura nella quale riaffiorano i dati autobiografici, parametri entro i quali si situano due momenti importanti nella vita della Maraini: l'anno 1946 in cui la famiglia, rientrando dal Giappone, si stabilisce nella "villa barocca" della nonna materna a Bagheria in "provincia di Palermo", e il 1957, periodo in cui si trasferisce a Roma con il padre dopo la separazione dei genitori. I due aspetti temporali tracciano, inoltre, la distanza tra il momento della presa di coscienza e la compiutezza del passato, distanza entro la quale l'io parlante cerca di rievocare la presenza di una parte del proprio essere che l'inesperienza della vita aveva all'epoca messo a tacere, negandole la parola.⁵ Alludono alle stesse circostanze i versi conclusivi in 'Zinnie' (p. 33): "il mio / occhio di bambina si spalancava muto e / acceso, senza poter vedere ma pur vedendo / ciò che poi non potrà più non vedere". Tutto sommato, l'appello a questo terzo attante in 'Bagheria', al suo io fanciullesco riesumato, mette in evidenza l'importanza di tale recupero nell'ambito del processo di conoscenza:

non eravamo noi due, anzi noi tre
in quella villa barocca a succhiare
dolci arabi e sigarette americane.

(p. 7)

E ancora un esempio:

in questa Roma fangosa i ricordi
si disfano e noi due, anzi noi tre.

(p. 7)

Ai sintagmi dell'incertezza, "ma non so, forse non ricordo bene", "non so, mi pare", le cui varianti vengono ad intercalarsi nel testo per indicare la difficoltà del salto temporale, l'io poetico ne affianca altri, sensoriali, pronti a riscattare il rapporto con il quotidiano: "a succhiare / dolci arabi e sigarette americane"; "si vedevano gli alberi di ulivo e gli ibiscus / un odore vegetale e di pizza calda all'acciuga"; "ci preparò una cassata / ripiena di ricotta". Tramite i sensi, dunque, l'io poetico ristabilisce i contatti con il proprio passato specificando, insieme, i confini relazionali entro i quali si viene a trovare: "e tu mi eri padre e io ti ero figlia".

Sotto lo sguardo errabondo della memoria, le stagioni si contraggono, e, al quadro idillico dell'infanzia, sopraggiungono, nella poesia, le prime immagini discordanti in cui la nascente sessualità rivolta in

assoluto verso il padre e la penosa consapevolezza della propria immaturità fisica, “la gelosia infingarda e l’esangue magrezza / di un corpo”, trovano un loro correlativo nel mondo esterno: “quell’uomo dalle basette lunghe / che mi mostrò il pene”; “il figlio di Pasqua / infilava una gamba fra le gambe”; “le figlie del vaccaro dietro i cespugli di alloro / si masturbavano fra l’erba alta, sotto un limone”. Né le immagini tralasciano la violenza della guerra: “quando nel giardino scoppiò una mina tedesca / e Anna sollevò il moncherino insanguinato”. Né esse nascondono l’aura di superstizione con cui i più ingenui avviluppano i potenti quando il ritratto del nonno morto, una volta ricco e fastoso, si confonde nel ricordo con la cieca devozione del popolo per la reliquia di una santa: “pare che passino una ciotola per le case / e raccolgano milioni, anche lui, raccoglieva / lo sperma in una tazza e se lo beveva”.

È a contatto con questo mondo che il rapporto con il padre viene meno: “ma già allora m’insegnavi che andare / contro il mondo è gravissimo peccato / e comunque non conviene”. Di qui, soggiunge il momento riflessivo dove l’appello accorato, “and father, how can I love you?”, segnala il senso di perdita che si cela dietro il recupero mnemonico: “father, in quella villa barocca / m’insegnavi a non soffrire e a pedalare in fretta / ma non ero innamorata di uno che mi faceva ammattire di gelosia?”. Dall’urto delle contraddizioni nell’essere amato e dal suo rifiuto di rendersi disponibile alla figlia, il padre, il maestro, perde la sua consistenza di immagine positiva: “mi ricordo di te / e della villa barocca dove mi hai insegnato a mentire”.

Il paradigma del padre come maestro di vita viene ripreso nelle seguenti poesie in cui le varianti sviluppano ulteriormente la struttura poetica sulla matrice del risentimento e del rancore. Sempre con un linguaggio scabro e, allo stesso tempo, umile, in quanto rivolto all’oggetto amato, i versi della ‘Rosa del buon senso’ giocano sul dislocamento semantico di “occhio” che, come simbolo, determina le connotazioni di conoscenza e sapienza. La variante testuale inizia con una frase descrittiva dell’occhio in cui il codice del guardare serve come veicolo della metafora:

L’occhio dalle ciglia forti e candide
giudicante e fermo, di carne sangue e vetro
tu hai messo una mano su quell’occhio
perché tacesse il suo obliquo attonito stupore
e il gusto del, parlo sempre con te, mia origine
mia radice ...

(p. 10)

L'occhio dell'io poetico, girando lo sguardo verso quello del padre, per amore in esso si riflette, vittima, nella perdita di sé, del suo modo di guardare: "il tuo occhio nascosto era chiuso / premuto sotto stoffe e cinture e il buonsenso cittadino / mattiniero che sapeva di lavanda e di burro crudo"; "tu la odiavi la corruzione / e anch'io, ma l'occhio stupito e casto dentro di te / tu lo temevi e lo chiudevi con un dito"; "tappavi fermamente l'occhio inquieto vigilante". Alla propria inquietudine, il padre risponde con fare mondano rifugiandosi nei suoi libri, e la figlia, pur identificando l'impotenza dell'idealista, sa di averne subito il contagio per troppo amore: "temo di ripetere / nel calco delle viscere la tua aridità, e la voce / non è uscita che già dubito e mi pento".

Ancora più ironica è l'allusione alla natura degli insegnamenti del padre sulla vita e al suo nascondersi dietro una visione ideale del mondo in poesie come 'La scissione' (pp. 14-15) dove, ripercorrendo la storia di famiglia, l'io individua la lunga catena di condizionamenti che ogni generazione subisce per mano dei padri, il suo incluso. 'Il Circolo Chaplin', d'altra parte, spinge il discorso in quella zona delle prime esperienze sessuali quando lei, lasciandosi sedurre dall'amico del padre, il quale nulla vede e nulla sospetta – "i tuoi occhi ciechi e fulgidi" – non trova, cercandolo, l'appoggio del genitore: "ma tu dov'eri, sempre a passeggiare e additare / la bellezza un po' malata del barocco siciliano?". Né si materializza la promessa di una rinascita nella Roma del padre, lontana dal peso delle tradizioni della casa aristocratica della nonna materna, 'Villa Valguarnera' (pp. 22-23).

La coscienza del tradimento, emersa dall'inabissarsi dell'io nell'oggetto amato, s'inasprisce intanto che l'attività di scavo rivela gradualmente un'immagine di sé priva di una propria identità. "[E]ro già del tutto un oggetto"; "ero un / confuso animale senza cuore, senza dita / per capire e toccare", dice l'io parlante di sé, all'età di tredici anni, quando, nella poesia 'Bovary a due pezzi' (pp. 24-25), si fa complice degli amori segreti del padre. Si ritrova, in questo ricordo di ragazza, la figura di Anna nella *Vacanza*, il cui stupore l'io ora riscatta lanciando l'appello al padre: "dove, quando ci / siamo truffati l'un l'altro?". È, tuttavia, in 'Cordelia' (pp. 26-28), poema improntato sul calco del tragico amore tra padre e figlia del dramma shakespeariano, che, per mezzo della congiunzione e dell'avversativa, stilema ricorrente in questa raccolta di poesie, il grido di chi è scisso dall'amore e dal rancore si fa disperato:

tu non sapevi, mio amore, quanto di te
[...] tu non sai dicevo
[...] eppure c'era qualcosa

di vero e di sentito nel tuo, insomma tu non sai
quanto di te è germogliato in me
e come, se la memoria è un sentimento
io odio te stesso in me e
ma quando sono morta?

(p. 28)

Sebbene ostacolato dalla discontinuità sintattica, il tentativo dell'io di recuperare la forza vitale dell'amore paterno attraverso il ricordo, esplode, momentaneamente, nella sensualità delle immagini poetiche, per infrangersi e annullarsi infine contro la consapevolezza del presente. Nonostante il senso di morte, di chiusura, che pervade queste prime poesie della Maraini, persiste, tuttavia, il desiderio dell'io che il discorso d'amore possa fungere come possibile fonte di rinnovamento nel rapporto tra padre e figlia. La dinamica del discorso poetico in 'Un gran pesce di vetro e la sua figlia senza cuore' (pp. 12-13) si appoggia, pertanto, sul periodo ipotetico, "[v]orrei che tu e io", dove la "tomba", topos della non-vita, viene metaforicamente rovesciata a luogo di fertilità: "in una tomba molto fresca / e grondante d'acqua"; "in una tomba tersa e profumata"; "in una tomba fresca di verze". Ma il presupposto della rinascita, presente solo nella realizzazione verbale, volge sempre verso il polo alternativo dell'assenza, della non esistenza e, quindi, della morte, controparte del discorso ipotetico.⁶

ecco vorrei sapere se tu ed io una volta, padre mio
ci potremo toccare e capire
tu ed io ormai sapendo
e conoscendo
tutte le astuzie e le simulazioni
delle vanità e dell'egoismo
in quella tomba grondante di capelveneri
ci parleremo
o moriremo.

(p. 13)

La ricerca dell'amore quale impulso vitale dell'io, cede il posto alla fissa legge del passato, al suo processo irreversibile, e alla stessa natura aleatoria dei ricordi. A questo punto, i versi della raccolta della Maraini registrano il crescente pessimismo dell'io. Il "moderno padre di biscotto" non ama "ripetere [...] il cammino / verso il fondo dell'infanzia", spiega la poesia 'Zinnie' (pp. 31-33) nella quale il soggetto, scoraggiato dalla propria parola solitaria, teme l'astrazione dei ricordi come evasio-

ne dalla verità. Pertanto l'io recita, nei versi di 'Alla memoria dissanguata' (pp. 41-42), una litania "per la mia memoria perduta", la memoria "pazza e stanca"; "corrotta"; "malata"; "dissanguata"; "morta e asciutta". Tuttavia, in 'Ti taglierò la testa' (p. 36), l'io passa alla denuncia e alla rivalsa: "Ero dura a morire. Io. Di me". L'io, inoltre, contrappone alla propria morte, metafora sulla quale posa la matrice della perdita dell'innocenza – "Perdevo il sangue verde" –, il desiderio di annullamento dell'altro: "Dico di avere ucciso del / tutto spontaneamente". La separazione, comunque, non avviene con un atto di volontà ma dalla inevitabile esclusione dell'oggetto amato dalla coscienza del presente. In 'Sabbie della carestia' (pp. 49-50), il distacco viene sentito come "mutilazione", per cui l'io, in "lutto", sa di avere perso l'essere amato, "nei ventricoli / dell'amore una forza dolce si consuma, / perde forma", perdita in quanto conseguenza naturale della consapevolezza della propria alterità:

mi volterò, sorriderò, fingendo che sia
io a fuggirti, nelle nostre fortune nuove che
incalzano, nei pensieri che sciacquano la
testa, nel trillo persistente della sveglia ...

(p. 49)

Il ciclo di poesie dedicate al padre occupa per intero la prima metà della raccolta e la Maraini conclude l'atto di separazione e di assenza della figura amata con una poesia epilogo, 'Filastrocca' (pp. 52-56), in cui, alla maniera dei racconti fiabeschi, si celebra la storia di un re e delle sue tre figlie come rappresentazione allegorica della vita. 'Filastrocca', dunque, come simbolo del rapporto padre-figlia, narra come il re che, pur avendo tutto ciò che il denaro possa comprare, muore dalla noia e, per distrarsi, prende a vittimizzare le figlie, uccidendole brutalmente una alla volta. Nel rito si compiono, per il solo diletto, le sevizie più atroci, non escluso l'incesto, che le figlie subiscono per volere del padre, ma questi, perversamente pentito in ultimo di non avere più figlie, si rende conto di non potere più sfuggire al proprio destino:

io non
provo alcun diletto se del dio che è nei cieli
non infrango qualche legge come quella che
ci dice che le figlie vanno amate e rispettate.
E perciò noia mia, da oggi in poi sei
mia padrona, e mai più ti sfuggirò.

(p. 56)

La figlia quale oggetto del piacere paterno trova anche la sua amplificazione teorica nei pensieri della Maraini. In essi, come nella poesia appena trattata, si rivendica la posizione della donna denunciando la perversione con cui l'uomo si è appropriato del potere:

Non avendo [la donna] conoscenza ideologica di sé, non si accorgeva nemmeno dei saccheggi fatti dalla società maschile ai danni della sua fantasia, della sua vitalità artistica. Non c'è dubbio che i 'padri' si sono nutriti della immaginazione delle 'figlie' compiendo dei veri e propri atti di cannibalismo artistico.⁷

Un altro aspetto di rilievo, rimasto fino ad ora tangenziale al rapporto padre-figlia in questa prima parte di *Crudeltà all'aria aperta*, è la messa a fuoco della figura materna. Concentrata nell'unica poesia che la rappresenta, 'Madre canina' (p. 43), l'immagine della madre assume una duplice consistenza: oggetto espulso dalla relazione con il padre e complice del tradimento di questi verso la figlia – a seconda della prospettiva temporale adottata dall'io nel discorso poetico, ossia a livello dell'enunciato o dell'enunciazione.⁸ Nei versi introduttivi di 'Madre canina', infatti, il riferimento alle immagini animalesche oggettivizza dapprima la figura materna, distanziandola dall'io parlante – "Dita canine, madre, moglie, bue" – e relegandola alla pura funzione fisica esente di una propria autonomia psichica o morale. Tuttavia, dietro questo rifiuto, si cela una realtà contro la quale il discorso lirico viene a scontrarsi. Dalla coscienza del soggetto dell'enunciazione, "mi sono domandata, / mi sono diagnosticata", e sotto l'apprendimento della propria assoggettazione all'ideale paterno, l'io accomuna il proprio destino a quello della madre, "madre canina, moglie, sorella", e ne rovescia l'ordine della parentela, "madre, figlia, generatrice", nell'apprendere il meccanismo di ciclicità che rende la donna, ogni donna, vittima della mancanza di una propria identità, "la tua purezza / senza storia, la tua dolce inesistenza".

Tale consapevolezza non toglie, tuttavia, il dolore della propria sconfitta, né pertanto rende la posizione della madre più tollerabile, "non voglio dirti che mi sei nemica, la tua / colpevolezza è dei quattro venti". Il conflitto dell'io, come Enrica nell'*Età del malessere*, nasce dal rifiuto di una madre nella cui immagine l'io vede riflesso il proprio destino:

e non vorrei
chiamarti nemica, da quando hai perso la
coscienza, da quando l'hai resa calcarea e
scintillante come la perla dei tuoi bronchi,

da quando la tua inerzia ti ha rammollito i
fianchi, da quando in un prato disteso e secco
della tua ariosa testa non giochi più e neghi e
neghi paurosamente chinandoti sull'orifizio
della mortalità e della delusione dei sensi.

(p. 43)

Spinta dalla necessità di trascendere un tale destino dove alla donna manca uno spazio per rappresentarsi, l'io parlante respinge la 'negazione' di sé, e, addentrandosi negli abissi dell'Ade, si soffermerà "sull'orifizio / della mortalità e della delusione dei sensi" nel tentativo di ravvisare la faccia del proprio non essere.

Le poesie della seconda parte della raccolta, dunque, riflettono questo affacciarsi sul vuoto che sgorga dalla scissione tra l'io e l'essere amato. Con l'eclissarsi della figura del padre, le immagini poetiche perdono la pulsione erotica e il linguaggio, senza vitalità, si fa più atono, aritmico; i singoli quadri, d'altra parte, si profilano rapidamente ancora più privi di connettivi, mentre il personaggio femminile, scorrendo per questa landa deserta, cerca faticosamente di afferrare e di fissare, da ciascun frammento, una parte di sé che possa aiutarla a rifarsi, ad avviarla fuori dal vortice dell'annientamento.

Nel campo della tematica, le modalità discorsive delineano due zone di attività poetica in conflitto tra loro. Da una parte, si riscontra la contrazione del desiderio d'amore, e quindi della parola, nella misura in cui la figura paterna recede, rifiutata dall'io: "Se vieni domani, ti / orinerò sulle mani, mio tanto amico" (in "Ti orinerò sulle mani", p. 60). Dall'altra, l'espansione del desiderio di amore attraverso un atto di volontà scaturito dalla certezza del non sapere: "Occhi di marmo", dice la poesia dal titolo omonimo (p. 63) che veicola nella metafora il sentimento d'impotenza, "non è la prima inesperienza / che ti maciulla il petto, ma la monotonia / delle tue incertezze stellari". Si risolve all'insegna della coppia binaria, contrazione/espansione, il processo di significazione nella poesia 'Io corro' (p. 76), nella quale la funzione attanziale di oppositore e di adiuvante viene affidata a sintagmi verbali tutti incentrati sul nucleo sintattico del titolo, sintagmi che esplicitano figurativamente lo stato interno dell'io parlante:

Per la fredda avarizia e l'ingorgo
dei sensi. Io corro. Per del mio
vuoto colmare l'enigma. Io correrò
ancora. Verso di te col tuo fallo

in fiore. Per la fredda avarizia
mi servono più braccia urgenti
per stringerti e toccare con le
mie falde il petto che si aggrinza.

(p. 76)

Inoltre, i due aspetti temporali di entrambe le reggenti inglobano la situazione di contrazione/espansione, dal presente al futuro. In tal modo, si riscrive la dinamica dell'azione principale del correre: lontana dalla sterilità, "avarizia", "aggrinza", cioè dalla mancanza, verso la completezza, veicolata dal verbo all'infinito "colmare" che, piazzato strategicamente tra "vuoto" e "enigma", abbraccia il linguaggio del desiderio, i cui connotati vengono attualizzati da altri sintagmi verbali, "stringerti" e "toccare", come complemento, vitale e sensuale, dell'atto di espansione.

Il discorso poetico della Maraini verte sempre verso tale apertura che, dal contatto fisico con le cose, dalla conoscenza di esse, rimane l'unica entro la quale l'io ravvede un principio di rinnovamento. Quantunque i contenuti formali si soffermino sul piano della denuncia, del rifiuto della storia, della consapevolezza dell'io disintegrato, e il linguaggio miri a rifletterne la violenza subita, frantumandosi e impennandosi là dove il dolore si fa più cocente, i versi della Maraini riscattano la situazione personale della voce poetica, spesso riconoscibile autobiograficamente, e, individuando in quest'ultima un comune destino di donna (come in 'Giacobine severità', p. 99), la spinge, in un processo osmotico, verso l'area del collettivo femminile. Già nella poesia 'Indignazione civile' (p. 77), si accenna alla base di un tale ampliamento ideologico, "occorrerà / una vita per riparare alla vita". Pertanto, si denuncia l'intellettualismo di tanto impegno sociale maschile, "un problema etico diventato / fatto estetico", appunto perché fondato sulla "ragione" e non sull'esperienza: "l'indignazione civile, essa nasce / nella strada fra la testa e le viscere, ma / di una perfezione erotica che non c'è". Anche in ambito della poesia, dunque, la produzione della Maraini viene contraddistinta dalla vocazione all'impegno di ricerca con cui rendere effettiva la riconciliazione tra forma e contenuto. Antonio Porta (1982: 25) nella sua antologia di poeti moderni parla dell'

orizzonte di attesa [...] in cui matura una nuova richiesta di poesia, in cui si chiede all'elaborazione poetica del linguaggio di dare indicazioni di movimento in direzione di una trasformazione radicale della conoscenza, attività ormai decisa a inglobare ogni

minimo dettaglio, ogni scarto o cascame dell'esistenza perché si è scoperto, spesso, che nel trascurabile sta il segno della verità.

Eros e Utopia

L'approdo femminista in *Donne mie*, la seconda raccolta di poesie pubblicata nel 1974, apre nell'opera della Maraini quella fase più programmatica, già trattata nelle commedie e nella narrativa. In aperta polemica con il sistema, l'espressione poetica, più che alla forma, mira ad un linguaggio provocatorio, popolaresco, quale mezzo garante per una larga diffusione dei contenuti. Mentre in *Crudeltà all'aria aperta* la voce poetica veniva circoscritta nell'ambito delle esperienze private, in *Donne mie*, il furore come legittima reazione della conoscenza e la perdita dell'oggetto amato trovano un'apertura che, attraverso la sublimazione dell'amore, trascende i limiti del singolo. Secondo la Maraini, in letteratura ciò avviene partendo sempre da un'ottica femminile:

[...] non parlo di una visione personale ma collettiva. Solo una interpretazione del mondo elaborata dalla maggioranza delle donne e che esprima il loro eros può dare luogo ad un linguaggio originale femminile.⁹

I versi introduttivi della raccolta *Donne mie*, dal titolo 'L'arte d'amare' (pp. 5-27), offrono un chiaro richiamo al poema di Ovidio, quell'*Ars amatoria* dietro le cui strutture didattiche si nascondono il gioco e la sensualità, aspetti fondamentali del rapporto amoroso. Tuttavia la Maraini strumentalizza l'opera ovidiana a favore delle sue interlocutrici con lo scopo di incitarle al 'furore' conoscitivo quale unica azione capace di ricostruire, con seria intenzionalità politica, una nuova identità per la donna:

Ora io voglio rovesciare le tue parole,
Ovidio Nasone, poeta gentile e nemico.
La tua voce festosa io la faccio mia e dico:
se tra voi, donne mie giocate, c'è
qualcuna che non conosce l'arte dell'amore
legga questi versi, sciolti nell'acqua dell'orgoglio,
e fatta esperta, imponga il suo furore.

(p. 5)

L'accento ricade sulla passività della donna nel rapporto amoroso. Tale senso viene veicolato dalla trasformazione del verbo attivo, 'giocare', in

funzione aggettivale, “donne mie giocate”, e spiega l’esortazione dell’io poetico in termini di un rovesciamento ironico della tesi ovidiana. Le donne, infatti, non conoscono l’arte dell’amore. Di qui, il tono didattico dei versi che segnalano il punto di partenza da cui avrà inizio la vera conoscenza dell’amore, quando ciascuna donna avrà disimparato ad amare nel modo stabilito dalle regole maschili. Ancora Antonio Porta (1982: 55), a distanza di anni e alla luce delle tante posizioni acquistate dal femminismo, rivaluta il significato di questa raccolta:

Le poesie qui presentate possono suonare didattiche e infatti il loro modello letterario è la poesia di istruzione e insegnamento; ma è proprio la pazienza tutta femminile del voler spiegare senza presunzioni e senza falsa umiltà che dà loro valore. Come sapevano gli antichi e come hanno riscoperto i romantici inglesi, la poesia può servire molto bene per trasmettere informazioni fondamentali (o per insegnare, se si vuole usare un verbo un po’ in disuso). Non è certo un caso che questo genere dimenticato lo abbia riscoperto una donna.

‘L’arte d’amare’ si articola in versi liberi nel totale di circa quaranta stanze irregolari, unite tra loro dalla successione sintattica e dalla omogeneità dei temi. La voce poetica, ripiegando sulle tecniche dell’oralità, conferisce al discorso la forma epico-drammatica facendo appello alla donna assunta ora come singola entità, e ora come classe differenziata all’interno dell’assetto simbolico. L’io, infatti, ripercorrendo la ‘storia’ della donna, si rivolge soprattutto a un tu generico, “tu che nasci alla conoscenza del dolore”, con lo scopo di captare, tra i mille volti anonimi, quelle immagini di donne di tutte le età che per secoli sono state forgiate dal ruolo che occupano nell’ordine sociale: la bambina, la giovane, la sposa, la moglie, la madre, e così via. L’appello viene, infine, rivolto anche a un voi collettivo, all’inizio, come si è visto nell’esempio di sopra, e alla chiusura dell’itinerario epico:

Donne mie amate e predilette e disgraziate,
donne feroci nell’odio di voi stesse e
piene di zelo poliziesco per amore della
proprietà, dell’onore, della conservazione,
dell’artificio, della gerarchia, della gloria,
vi siete identificate con l’uomo per
sfiducia in voi stesse, avete seguito il
modello maschile del forte virile sicuro
e con questo avete tradito le vostre compagne

le donne di tutti i tempi perché voi pensate che
la donna è fatta di fango e avete coperto
questo fango con uno strato di porcellana lucente.

(p. 26)

L'io finirà per identificarsi con queste donne attraverso il pronome *noi* chiudendo, pertanto, la parabola amorosa in cui la soggettività poetica si dissolve, raffinandosi, nel destino che condivide con le altre.

Il rapporto tra il locutore e gli allocutari femminili costituisce, inoltre, la base sulla quale operano i meccanismi strutturali necessari all'istanza progettuale dell'intero discorso poetico. Si rende, pertanto, riconoscibile la partizione sintattica delle stanze in tre movimenti principali, veri sfasamenti del discorso in quanto ciascuno di essi da una diversa angolazione assume una propria funzione dialettica nell'ambito della poetica femminista a cui fanno seguito i versi della Maraini. Nei primi due movimenti, alle proposizioni dichiarative sulla condizione della donna, che veicolano il filone narrativo, si contrappongono quelle unità discorsive a cui fa capo la congiunzione avversativa che intima all'oggetto ricevente l'importanza della riflessione e della presa di coscienza:

Ma se tu, fin da principio accetti te
come persona intera, senza incrinazioni e ammacchi ...

(p. 8)

Ma se tu, sposa mia, provassi a cambiare
il tuo cuore rovesciandolo sottosopra?

(p. 13)

Ma quella che subisci è una commedia, la commedia
dell'inganno. Tu inganni te stessa pensando
di farti oggetto e ti metti in vendita ...

(p. 20)

Nella terza fase, d'altra parte, che corrisponde ai versi di chiusura, all'avversativa si sostituisce il modo imperativo dove l'io, unendosi alle sue allocutrici, chiama a raccolta avvistando un piano d'azione per il futuro:

Ma ora basta, spacchiamo questa coperta dura,
che ci tiene manse e segrete e fatate.
Prendiamo il coraggio di frugare
[...]

Usiamo quel fango per costruire nuove donne
meno belle forse e levigate, ma più salate
del sale dell'orgoglio e dell'amore.

(pp. 26–27)

L'incitazione diventa modo operante per una rivalsa femminile, registro dunque con il quale la Maraini mette in atto la sua forza persuasiva. Dando uno spazio alla poesia della scrittrice nella propria antologia, Biancamaria Frabotta la colloca in quella sezione che lei chiama una "ferma utopia" (1976: 26). In essa, la curatrice raggruppa le opere di diverse poetesse, tra cui Piera Oppezzo, Armanda Guiducci, Silvia Batisti, Antonella Carosella, per le quali si profila la necessità del possibile recupero di uno spazio femminile.

Rientra sempre negli schemi didattici l'incisione a metà poema nella quale l'io riprende il rovello contro il poeta di Roma e contro tutti gli uomini che, come lui, nei confronti della donna, hanno da secoli accordato l'ordine della natura alle leggi della cultura, "convinti che le / regole a cui si rifanno sono naturali ed eterne". E pertanto si porta a una nuova svolta il tema natura/società sul quale si era fino ad ora incentrato il dibattito dell'io poetico con la sua allocutrice. Nel tentativo di capovolgere la realtà in cui la donna viene a trovarsi, l'io poetico indica come, andando contro se stessa, "guardiana feroce e impura della tua servitù storica", essa ha da sempre ceduto davanti al potere simbolico degli uomini, credendolo immutabile: "tu accetti naturalmente / quel suo possesso che è sociale e non naturale"; "il piccolo velo / biondo della tua integrità che credi naturale ed è sociale"; "Tu credi di avere / paura della natura, ma le paure sono solo sociali"; "Il pudore sociale che tu credi naturale". Dice Ida Magli che spesso si arriva alla "conclusione che i comportamenti culturali possono sembrare così fissi e inalienabili da indurci a crederli, erroneamente, dati naturali" (1974: 84).

Tuttavia la polemica dell'io, in questo segmento del discorso, s'indirizza soprattutto agli "amici rivoluzionari", uomini cioè che, pur consci della propria oppressione rispetto alla pratica del potere, rifiutano l'autocritica in vista del loro ruolo comportamentale verso la donna. La Maraini ha spesso preso di mira la figura dell'uomo di sinistra come esempio di riluttanza maschile a cedere i propri privilegi sociali. Infatti, i protagonisti di *Donna in guerra*, del *Treno per Helsinki* e di tante commedie di costume, mettono in evidenza quanto sia radicata nell'immaginario maschile la posizione d'inferiorità della donna. Anche in questa sede,

dunque, l'io coglie l'occasione per ripercorrere le tappe dell'ingiustizia sociale in cui viene a trovarsi la donna:

La donna, amici e compagni, è stata tenuta
fuori dalla storia, con mani e piedi di latte.
Fuori dal potere, con occhi rosati di coniglio,
e labbra umili di porcellino d'india.
Fuori dal tempo con mammelle piene di crema
acida e capezzoli gonfi di bionda abbondanza.
Fuori dalla ricchezza, con ventri colmi di
seme nero e caviglie pesanti di stanchezza.
Fuori dalla gloria, con braccia laboriose
e fulgide, con denti molli di diamante.

(p. 17)

In questo passo, i complementi di mezzo ripropongono figurativamente il destino della donna nell'ambito della nostra società. Le immagini, inoltre, ricche di sensualità, inglobano una duplice connotazione: la fondamentale importanza della funzione biologica della donna e il suo ruolo di umile sfruttata e di essere assoggettato, ruolo che, riflesso nella struttura sintattica dei versi, viene visto ora come corollario del potere dell'uomo. Tale accostamento serve, dunque, ad illustrare l'ambiguità che avviluppa la figura femminile nell'ambito dei valori culturali. Se da una parte la donna è essenziale per la riproduzione della specie, essa, d'altro canto, è da sempre stata esclusa dalla vita pubblica appunto perché la sua naturale funzione e la sua aperta sessualità le sono state rinfacciate come debolezze impedendole, infine, di essere considerata alla pari dell'uomo. Tale subordinazione, secondo Ida Magli (1974: 69), ha motivi profondi nella storia della nostra cultura:

La donna per la sua caratteristica di essere "naturale", è rischiosa per l'uomo, che deve assoggettarne la "naturalità" (è necessario *educare* le donne, cioè culturalizzarle [...]). Ma questa impresa dell'uomo è sempre incerta perché la donna potrebbe culturalizzarsi troppo, e dunque venir meno al suo indispensabile compito naturale, oppure rimanere troppo dalla parte della natura, e quindi sfuggire al dominio dell'uomo e diventare un pericolo. Di qui l'ambiguità della donna, il suo essere "potente" nei confronti dell'uomo, di una potenza che quanto più gli è indispensabile, tanto più è per lui anche pericolosa.

Nella poesia, tuttavia, il contrasto tra la forza naturale della donna e il suo essere culturalmente debole, confinata entro i limiti del privato

e del quotidiano, viene sapientemente utilizzato dall'io come motivo d'incitamento. Si affaccia, quindi, l'idea di un possibile risveglio incentrato su questa nuova consapevolezza della donna per cui, proprio attraverso la sensualità, il suo potere naturale, essa possa tornare a valutarne la concretezza e riconquistare la vita per sé.

La serietà d'intenti con cui la Maraini dispone della parola erotica/sensuale come arma poetica si riscontra in tutte le tre sezioni di *Donne mie*, di cui "L'arte d'amare" costituisce la prima parte mentre le altre due sono "Donne mie" e "Inchiesta nelle borgate romane". L'accorgimento artistico usato dalla Maraini merita tuttavia una precisazione che lo riscatta dal freddo formalismo di tante poesie moderne. Non sorprende che ancora nella prima parte della raccolta, "L'arte d'amare", si trovi anche 'La poesia delle donne' (pp. 28-30), manifesto della poetica della Maraini. Nella composizione, il poeta contesta l'accusa di "un critico gentile dagli occhi a palla" il quale propina il seguente ragionamento:

"Le poesie delle donne sono spesso
piatte, ingenue, realistiche e ossessive"
[...]
"Mancano di leggerezza, di fumo, di vanità,
sono tutte d'un pezzo come dei tubi,
non c'è garbo, scioltezza, estro;
sono prive dell'intelligenza maliziosa
dell'artificio, insomma non raggiungono
quell'aria da pomeriggio limpido dopo la pioggia."

(p. 28)

È un'accusa alla quale fa perno l'idea di 'scarto', cioè di quell'"intelligenza maliziosa / dell'artificio" di cui si nutre l'espressione poetica e della quale la Maraini, come donna, contesta la validità opponendo ad essa l'idea di necessità. La risposta dell'io, dunque, segue la logica che nella poesia è riflessa immaginativamente negli attributi destinati al critico, il suo allocutario, attributi che, facendo riferimento al suo "sesso di pane e ferro", circoscrive la realtà dalla quale parte l'accusa. Consapevole della sua importanza e della sua forza, l'uomo è incapace o riluttante ad afferrare una verità diversa dalla sua, situazione questa in cui, al contrario, la donna, nella sua posizione di esclusa, viene da sempre a trovarsi. Ha radici in tale angolazione anche la poetica delle donne che scrivono e che vogliono tenere conto della loro diversità:

Una donna che scrive poesie e sa di
essere donna, non può che tenersi attaccata
stretta ai contenuti perché la sofisticazione
delle forme è una cosa che riguarda il potere
e il potere che ha la donna è sempre un
non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua.

(p. 29)

Tale poetica, tutto sommato, aderisce apertamente ad un piano ideologico femminile il cui pensiero, instancabilmente, la Maraini ribadisce in altra sede:

La realtà è che ogni discorso letterario per la donna si trasforma immediatamente in un discorso sociale e politico. I suoi contributi alla poesia vanno visti con l'occhio antropologico con cui si analizzano i contributi dei popoli oppressi, sottosviluppati, schiavi.¹⁰

La sensualità nell'espressione poetica della Maraini viene dunque affrancata dall'elemento puramente esteticizzante. Predisposte al richiamo più attuale e più sofferto della condizione femminile, le poesie di *Donne mie*, si è visto, attingono con l'amore ad un linguaggio delle donne e per le donne attraverso il quale la presenza solidale dell'io parlante ne cautele l'apertura dialogica e la spontaneità. Tale è il mezzo impiegato anche per gli altri componimenti della raccolta in cui la Maraini continua il lavoro di scavo nella psiche femminile. Il tono, ora di caldo appello e ora di lucida invettiva contro gli uomini o contro le donne nemiche di se stesse, guida le interlocutrici verso una presa di coscienza del loro stato di assoggettate. In una recensione della raccolta *Donne mie*, Silvana Castelli indica i mezzi stilistici della Maraini, cioè l'eroticismo e la violenza linguistiche, come

una delle strade più raccomandate da [Georges] Bataille, quella che parte dal ventre e si fa largo nel fango per poter dire una realtà diversa in un modo diverso. Alla rivolta e alla poesia femminile può servire forse più di ogni altro un linguaggio opaco con intatta capacità di urto, e nello stesso tempo così ricco di una denotazione come la materia e la repressione dalle quali nasce.¹¹

La retorica della Maraini opera soprattutto su due livelli: da una parte, si vuole 'mostrare' con esempi concreti lo stato attuale della condizione femminile; dall'altra, si lancia la sfida alla resa dei conti. In 'Una donna morta per aborto' (pp. 31-34), dove il titolo stesso rimanda a una questione scottante in Italia negli anni settanta, la polemica s'incentra

sulla maternità che, da fatto naturale concernente l'individuo e specialmente la donna, rientra, in effetti, sotto il dominio dell'ideologia maschile. Il cedere, da parte della donna, ogni prerogativa davanti all'evento più importante della sua vita biologica e affettiva, il suo morire con il senso di colpa per un aborto procurato illegalmente, e ciò ricorda il destino di Nina nella *Donna perfetta*, mostra con quale effetto la legge della società e quella religiosa si sono arrogate il principio etico sul diritto delle nascite, elevandolo, per convenienza, a mito della vita stessa: "è permesso o no togliere vita alla vita?". Tuttavia, come tutti gli ideali sostenuti dagli uomini, l'appoggio al solo principio diventa fine a se stesso: sofisma, punto focale di orgoglio intellettualistico, momento imprescindibile per la conferma della supremazia del potere simbolico maschile. Nulla, secondo l'io parlante, è più contrario alla vita di questo atteggiamento farraginoso perché in realtà esso è privo d'interesse per l'attuale condizione di esistenza, così come viene veramente vissuta e sofferta. Da qui parte l'accusa di sterilità contro i detentori del potere:

Non vi accorgete, professori gloriosi
che siete i peggiori nemici di quei futuri uomini
che difendete sulla cattedra con passione
mentre la vita vi sfugge dal membro protervo
assieme all'orina fumante, in un torrente
torbido e coloso colore della luna piena.

(pp. 33–34)

L'argomento vale anche per certe donne, quelle "coi fiori della sapienza / in braccio" che, nella poesia 'La donna coi fiori in braccio' (pp. 41–42), si sono identificate con i valori maschili e peccano, altresì, di arroganza intellettuale. Con la donna, d'altra parte, si evidenzia la gravità del caso in quanto la sua scelta comportamentale risulta in un duplice tradimento: verso se stessa perché costretta a dimenticare la sua natura di donna, e verso le altre donne perché spinta dai propri interessi a disprezzarle. Oltre al pericolo di soccombere alla stessa sterilità di pensiero che limita gli adepti del potere, tale donna, appunto perché crede di essersi riscattata dall'asservimento con la forza del proprio intelletto, paga anche il prezzo della solitudine sottraendosi al destino comune delle donne e con l'umiliante consapevolezza di essere sempre un pallido riflesso dell'uomo. E la donna che si lascia modellare dai valori maschili, che vive a immagine e somiglianza dell'uomo, è motivo dominante nella poesia 'Donne mie':

senza sapere niente di voi, donne mie,
senza sapere che siete malnate, malvissute,
maleamate in questa società di soli uomini
che amano se stessi in voi, come un riflesso.

(p. 37)

L'uomo, da sempre padrone, nel suo "delirio di maschio faraonico", nella sua "smagliante illusione razzista", sia egli padre, fratello, marito, figlio, vuole la donna bella, come "oggetto sociale", "una proprietà, un lusso, / un oggetto prezioso".

In 'Donne mie', l'espressione poetica riprende il doppio registro affettivo/ideologico che l'io rivolge di solito al suo pubblico femminile. L'enfasi, ricadendo con ritmo martellante sul nome e sul pronome possessivo, sostiene la funzione fatica del discorso dialogico e rafforza il legame tra locutore e allocutrici: "Donne mie assoggettate che io amo per / somiglianza e rancore"; "Donne mie assonnate"; "Donne mie malate di essere donne"; "Donne di marmo, di pece, di latte cagliato"; "Donne mie amate, proletarie sempre"; "Donne mie illudenti e illuse", e così via. L'io poetico, deputandosi a portavoce di tutte le donne, trova finalmente schermo per il proprio furore individuale attraverso la solidarietà che, raggiunta con l'identificazione di un comune nemico, si rende espressione di una ferma rivolta. Il 'nemico comune', contro cui bisogna "fare subito una guerra / dolorosa e gioiosa", non è tuttavia solo l'uomo, come potrebbe sembrare, ma la donna stessa che nella sua cecità e col suo accanito senso del dovere non riesce a liberarsi "[d]a questo amore appiccicoso e celeste" con il quale l'uomo la lega a sé. L'appello è alla "solidarietà / di intenti" tra le donne per cui possano sentirsi "libere infine di essere noi / intere, forti, sicure, donne senza paura".

Le cinque poesie nell'ultima parte della raccolta, "Inchiesta nelle borgate romane", svolgono ulteriormente una funzione di carattere didattico assegnandosi ad esemplari di vita 'vissuta' dentro i parametri di quell' "amore appiccicoso e celeste" in cui la donna non consapevole viene a trovarsi. Le poesie hanno ciascuna per titolo un nome di donna, Maria, Silvana, Araldina, Severa e Mafalda, nomi che stanno a testimoniare altrettante storie raccontate in prima persona dalle stesse protagoniste. Per la loro origine di genere lirico-narrativo e per l'indiscutibile stampo di carattere profano, ironico, le poesie rievocano, sebbene molto liberamente, le strutture della ballata popolare e del romanzo inchiesta, *Memorie di una ladra*. Con un linguaggio generalmente impastato di lessico dialettale, che tradisce sia la provenienza

regionale delle locutrici che il ceto al quale appartengono o vorrebbero appartenere, i “racconti lirici” delle cinque protagoniste trattano in comune una vita di stenti e di delusioni. Vecchie e sfinite anzi tempo, queste donne, alcune ancora ventenni, vengono contraddistinte dalla rassegnazione, dalla convinzione che l’uomo è padrone, e da superstizioni, pregiudizi e zelo religioso. La Maraini riesce, comunque, a captare, entro i limiti del loro modello comportamentale, quelle caratteristiche che, come nel mondo degli umili del Verga, rese più distinte dalla mancanza di sofisticazione culturale, si erigono a segno imprescindibile della sopraffazione sociale della donna. Inoltre, rimarcando come in ciascun esemplare la nota dominante sia l’assenza d’amore, i racconti riepilogano la tesi proposta nella poesia di apertura, ‘L’arte d’amare’, in cui, alla domanda sul concetto del sapere amare, segue la risposta che alla donna tutto è ancora da insegnare e tutto è ancora da imparare. Prendendo ad esempio la vita di queste donne “di borgata”, la Maraini ha lasciato che siano le donne a parlare della loro condizione. La povertà, la miseria dell’esistenza ridotta agli estremi mettono in evidenza i meccanismi culturali che soggiacciono al conflitto tra gli oppressi e gli oppressori. Alla donna, come risulta in queste poesie, non solo viene tolta la diretta partecipazione al potere, ma tale è la sua cultura che di rado riesce a concepire una realtà diversa da quella in cui è da sempre vissuta. La Maraini chiude il ciclo della sua raccolta con una verifica della tesi di partenza in cui, per la donna e per secoli, la cultura ha occupato ingiustamente il posto della natura.

Demetra ritrovata

Esce nel 1978, a distanza di quattro anni, la terza raccolta di poesie della Maraini il cui titolo, *Mangiami pure*, preannuncia il tema già trattato del cannibalismo nei rapporti interpersonali. Il titolo, comunque, ingloba anche la variante del soggetto consapevole della propria condizione, variante che caratterizza tutte le poesie dell’intera raccolta, in quanto l’atto dell’essere divorata acquista, con il modo imperativo, l’approvazione della locutrice colta nel momento della resa. D’altronde, leggendo i primi versi della poesia di apertura, ‘va bene, mangiami pure’ (pp. 3–4), non c’è dubbio che l’ottica dell’io poetico si sia alquanto scostata dall’ottimismo programmatico di *Donne mie*, cioè dalla carica euforica di una poesia tutta tesa verso la rivalsa della causa femminile:

va bene, mangiami pure è troppo
lungo il tempo della resurrezione

intanto la gioia invecchia
siamo andati a teatro
mi sono disamorata delle parole.

(p. 3)

Affiora, in questi versi, la coscienza di una dura realtà: non solo i tempi della rivalsa non sono maturati, ma l'io, nel suo ruolo di bardo, ispiratrice di una nuova era, sente ora personalmente il peso della sconfitta anche come donna. La raccolta, quindi, viene contraddistinta dalla presenza di una voce poetica, non più agente di un progetto didattico ben definito, ma oggetto stesso di un'attenta rivalutazione. L'atto conoscitivo, dunque, occupa ancora il primo piano del discorso poetico e coinvolge uno spietato e intimo scavo di sé. Appurandone le motivazioni psicologiche e comportamentali, l'io risale i sentieri delle proprie esperienze esistenziali, del suo rapporto con l'amore, alla ricerca di quei tratti caratteriali che l'accomunano alle altre donne e dietro i quali si celano le ragioni della resistenza femminile e della mancata liberazione.

L'impostazione dell'intera raccolta, tuttavia, sfocia dalla triste certezza della mancata "resurrezione", nonché dal sentimento di morte, di non vita, che accompagna per antinomia la voce poetica. Nel suo sguardo di donna, in un ordine sociale che la spinge inesorabilmente ad esistere solo in funzione dell'uomo, l'io sa di essere scisso dalla fonte del suo essere. In *Mangiami pure*, l'io poetico sente, per la prima volta, il richiamo della voce materna come origine di una esistenza atavica, prerazionale, entro la quale è ancora possibile il recupero dell'autenticità femminile. Il tema della ricerca nelle poesie di questa raccolta riceve, dunque, la spinta dinamica dalla riscoperta del grembo materno.

Alla poesia di apertura di *Mangiami pure*, dove l'io afferma la sua delusione, fa seguito 'Demetra ritrovata' (pp. 5-12), poema nel quale si ripristina il mito della madre a cui viene tolta la figlia con un atto di violenza maschile. Il mito, secondo Patrizia Adami Rook (1983: 94-95), raccoglie e spiega la forza del potere simbolico femminile da tempo appropriato e diversificato da quello maschile:

Nel mito di Demetra e Kore la contrapposizione fra conscio e inconscio, logos ed eros, eroe e mostro, risulta semplicemente ribaltata. Per questo può considerarsi un mito femminile, e perché tratta di una perdita, di un trauma e dello sforzo per guarire dal trauma recuperando l'oggetto della perdita.

Nel mito in questione è la donna a definire l'uomo e non viceversa. Demetra e Kore definiscono Ade, come aggressore prima e come sposo poi, e rappresentano la femmina che respinge il maschio come momento traumatico [...] e che lo recupera poi come momento erotico.

Sembrerebbe che questa volta non sia il maschio a parlare, ma la femmina a dire del suo problema, anzi, del suo dramma, i cui temi fondamentali si potrebbero individuare nella paura di un'irruzione violenta ed improvvisa, nella disperazione e nell'ira per una perdita subita, quindi nella ricerca e nel ritrovamento di quanto era stato perduto.

La ricerca da parte dell'io di uno spazio in cui rappresentarsi trova riscontro nel ritorno ai valori della madre, incorporati nella dea feconatrice e potente, Demetra, e raffigura un primo passo verso la presa di coscienza di quell'atto primordiale in cui ha avuto luogo la scissione tra i sessi. Il mito di Demetra è forse uno dei pochi miti femminili che può essere contrastato effettivamente a quelli maschili. Dice l'autrice:

Quasi sempre partecipiamo a ideologie che non sono state create da noi. [...] Ideologie ma anche mitologie, che fanno della donna una sottoposta da sfruttare o un mistero sfruttabile.¹²

Conoscenza e amore, si è visto fino a questo momento, formano il binomio sul quale s'incentra tutta la poesia lirica della Maraini e sul quale si posa il delicato equilibrio tra conscio e inconscio. E a giudicare dagli esempi precedenti, è anche lecito assumere che la forza operante di tale poesia s'appoggia sull'assioma che amore è conoscenza. Se, come si è detto prima, il tono dominante nelle poesie di *Mangiami pure* parte dal concetto della necessità di una svolta conoscitiva nell'ambito della ricerca femminile, la poesia 'Demetra ritrovata', in cui si celebra la riscoperta dell'amore materno, funge come fondamento sul quale la visione poetica si rimette alla speranza di una rinascita. È il ritorno allo stato di innocenza, momento di incontrastata unione tra l'essere e le cose, quando l'io, come Kore/Proserpina, vive "quei giorni / di lucre infantile fra peschi in fiore / e piccoli dolci verdi alla menta", prima ancora che il ratto avvenisse e con esso il senso della separazione, della perdita: "è lì che un giorno ho perso mia madre / Demetra per correre incontro a / uno sposo dai denti di ghiaccio". È lo stato, dunque, prima dell'avvento nell'ordine simbolico dei padri, che l'io parlante vorrebbe ristabilire, risalendo fino alle origini, la lunga strada verso la conoscenza di sé.

Negli schemi discorsivi della poesia, la causalità del mito viene rovesciata dove è la figlia che perde la madre e non viceversa. La prospettiva dell'io, quindi, parte dal presupposto dell'attuale stato di cose e riafferma la necessità del cammino a ritroso che la donna moderna è costretta a compiere. La Maraini terrà conto dell'importanza di questa angolazione:

La giovane Proserpina viene rapita alla madre Demetra, mangia il melograno dell'amore e in futuro dovrà dividersi fra il mondo ricco di frutti della madre e quello infuocato e pericoloso dello sposo. Quante di noi si riconoscono in questa arcaica leggenda che esprime in maniera poetica la nostra divisione insanabile fra mondo femminile e mondo maschile?¹³

Il mito del ratto, secondo la logica della nuova coscienza femminile, acquista, come si è visto nelle altre opere di questo periodo, un duplice carattere: quello dell'acquiescenza, cioè della complicità verso il padre e l'uomo in genere, "[è] cominciato con la storia di una figlia / campesina e di un padre sportivo", "è lì che ho amato giocosamente / senza gloria con umiltà feroce e ingenua / il dio uomo" (che ricorda anche il rapporto padre-figlia nelle poesie di *Crudeltà all'aria aperta*); e quello del tradimento verso tutte le altre donne, "è lì che ho abbandonato le mie sorelle", in quanto compiuto per prima verso la madre:

e la figlia con tanti anni di paura
e di tradimento sulla nuca sparuta
guarda in faccia la madre dalla
bocca arsa di vecchia leonessa e
sogna, sogna di ammazzarla ancora una volta
per troppa somiglianza e rancore
per troppa debolezza e dolore ...

(p. 10)

Riconoscendo se stessa nella figlia/Proserpina, la nuova donna esplora la natura ambivalente del proprio essere facendo un raffronto tra il rapporto con la madre/sorella e quello con il padre/uomo.

In 'Demetra ritrovata', l'io poetico varca la soglia della resistenza e del risentimento, drammatizzati sapientemente in *Mela*, che la figlia moderna sente contro la madre per averla abbandonata in un mondo a lei estraneo. E mentre nella poesia 'Madre canina', in *Crudeltà all'aria aperta*, l'io esprimeva con rabbia furiosa questi sentimenti per la madre, ora essa cede, istintivamente, al richiamo dell'amore materno,

riconoscendo nella propria disperazione anche quella della madre, e sapendo che in tale sentimento confluisce il loro destino comune di donne:

sarà mai vero madre che noi due
andremo in fondo al delirio per
ritrovarci unite con tutte le altre
forestiere che chiamano disperate
dall'altra parte del fiume sociale?

(p. 10)

Il desiderio d'amore e di unione, ancora proiettato nel brano verso il futuro, si attualizza più avanti, all'interno del discorso poetico, con l'incontro tra madre e figlia: "Demetra ritrovata, Proserpina ha il colore / delle begonie, madre e figlia si scambiano / quel nocciolo di pesca che è il cuore di donna". Nel contesto amoroso, il presente si erige a luogo privilegiato della logica temporale al femminile dove, all'incertezza del futuro e al dolore del passato, si sovrappone la celebrazione della riscoperta dei sensi e della forza della fecondità. Infatti, è dall'unione con la madre, la dea delle messi e dell'abbondanza, che la figlia apprende la lezione d'amore dalla quale scaturisce la coscienza femminile dell'io poetico:

non cercare altri futuri figlia
perché la tua forza è qui
dentro il ventre adirato delle sorelle
è qui nei miei occhi senza fondo
che riflettono il tuo sguardo innamorato

(p. 12)

L'amore per la madre, dunque, al cui cospetto la figlia/Proserpina ritrova l'innocenza perduta nonché il suo impeto creativo, è il mezzo con il quale l'io di *Mangiami pure* rivaluta la propria vita di donna fra donne e di donna amante dell'uomo. Nelle poesie della raccolta, questa intesa tra madre e figlia resta una componente fondamentale di una problematica il cui piano d'azione, secondo la Maraini, citando dal libro di Adrienne Rich, *Nato da donna*, si basa sul superamento dell'asservimento femminile:

In primo luogo abbiamo [noi = le donne] bisogno di una profonda fiducia e tenerezza. Certo questo vale anche per gli uomini, ma in un mondo così ostile alle donne esse hanno bisogno di un affetto costruttivo perché possano imparare ad amarsi... Il vecchio amore

materno istituzionalizzato fatto di paure e di sacrifici non basta. Occorre un amore coraggioso, rifiutarsi di essere vittime ... fino a che non esisterà un forte filo ininterrotto di amore, approvazione ed esempio, da madre a figlia, da donna a donna, di generazione in generazione, le donne continueranno a vagare solitarie in un territorio ostile.¹⁴

Il processo poetico che incorpora la componente madre-figlia si riflette anche nel macrotesto della raccolta che, pertanto, a livello strutturale, si divide in due parti pressoché uguali. Nella prima, l'io si rivolge alle donne, chiamandole 'sorelle', mentre, nella seconda, il destinatario, complemento necessario al rapporto tra donne, è sempre l'uomo. Nel discorso con le donne, rapporto di intimo colloquio basatosi sulla confessione-riflessione, il senso di identità smarrita che trapela dall'autoanalisi agisce come amorevole richiamo alla solidarietà e come invito a non desistere dalla lotta nonostante le proprie mancanze. Verso gli uomini, invece, l'io si erige ad esempio di caducità femminile, addentrandosi nella realtà del rapporto uomo-donna, spiandosi e spiando a vicenda il mistero dell'uomo, il cui amore per la donna è fonte di vita e di disperazione.

Il dialogo con le 'sorelle' parte dal presupposto – come si è visto in *Lettere a Marina* – che tra donne è possibile il recupero dell'amore nonostante la diffidenza e il disprezzo che caratterizzano gran parte del comportamento femminile. Nella poesia 'se una donna ti offende' (p. 33), l'io invita le sue interlocutrici a riflettere sull'aspetto alienante del condizionamento storico della donna:

se una donna ti offende, non vendicarti
è se stessa che offende attraverso di te;
nello specchio sociale i suoi occhi bui
sono i tuoi occhi di donna che riflettono
la luce barbara dell'odio di sé ...

(p. 33)

La metafora, "specchio sociale", veicola innanzi tutto l'importanza del gioco delle immagini nell'ordine simbolico, gioco dietro il quale, in effetti, si cela la spinta al conformismo che regola i rapporti tra individui. Nello 'specchio', ogni donna vede nell'altra il riflesso della propria immagine modellata secondo i criteri dei valori maschili. Questa immagine, tuttavia, contiene anche i segni di quella diversità che, nell'intimo della sua vera natura, la donna vive come separazione, come forza antagonista, alienante, riflessa nella "luce barbara" degli occhi di chi

osserva. E, per quanto possa illudersi di evaderlo, ogni donna trasforma il proprio disagio in aggressività e rancore verso l'altra. Tuttavia, tale sentimento racchiude, inconsciamente, l' "odio di sé", in quanto, nei tratti perversi dell'altra, essa vede manifesti i segni della propria schiavitù e perversione.

In seguito all'esperienza di figlia/Proserpina nel rapporto con la madre/Demetra, l'io poetico parte dalla convinzione che ogni donna è simultaneamente figlia e madre. "[S]iamo madre e figlia, figlia e madre" dice, infatti, l'io alla rivale in amore nella poesia 'lui lei e io' (pp. 13-20), cercando la sua alleanza. E, nel tentativo di superare il rancore verso l'uomo per l'imbroglio subito nel triangolo amoroso, essa respinge quel sentimento di gelosia verso l'altra secondo il quale le convenzioni sociali le vorrebbero nemiche e separate dunque per sempre.¹⁵ Nel rifiutare la polarizzazione dei ruoli, poiché vissuti solo in funzione dell'amore che l'uomo porta alla donna, l'io ne definisce la natura artificiale e i limiti. Nel contesto di questa nuova conoscenza, in cui è possibile un rapporto diverso tra donne, la Minerva/Atena dei *Sogni di Clitennestra*, la donna sprezzante, "figlia di odio e di pace, Atena / dei tribunali democratici, figlia di Giove" (in 'Demetra ritrovata'), viene incitata a trascendere i confini di un ruolo concepito dal volere del padre e di fare ritorno alle leggi delle donne. In un momento di impetuosa speranza, l'io poetico riscatta il futuro delle donne che nel testo, 'ad una sorella timida' (pp. 36-38), si celebra in un finale trionfante simile al ballo delle streghe nella commedia *Zena*:

ci incontreremo tutte insieme
e faremo ballare la luna e il sole,
noi nuove streghe di un nuovo medioevo
borghese e classista che in nome
della libertà ti strappa dal cuore
ogni morbido sentimento d'amore
in una notte tersa e benigna
faremo sbocciare il fiore di sangue
del nostro ventre in letargo
e balleremo, balleremo insieme
con leggerezza scandalosa, per noi
per loro, in un grido arioso
che farà tremare le viscere del mondo.

(p. 38)

Il passo raccoglie anche il grido dell'io, figlia/Proserpina, la cui innocenza ritrovata nei campi in fiore si affianca finalmente alla presenza della dea madre, Demetra, nel cui potere giace la forza del simbolico femminile.

Ritornando alla realtà ravvicinata del rapporto tra donne, l'io poetico esorta le 'sorelle' a riconoscere la fragilità del legame tra donna e donna e le cause che soggiacciono ad essa. In 'non mi dire che le donne sono buone' (pp. 43-44), l'io riflette sui sentimenti d'incertezza che assillano la donna: "vedo i segni delle paure e delle ire / che deturpano la tua vita la mia vita". Ma, anche nell'ambito del collettivo femminista, la solidarietà tra donne è minacciata dalle contraddizioni, "non abbiamo afferrato l'unità armoniosa / per la sua coda di meteora sfuggente", spiega la poesia 'doppia militanza' (pp. 39-40). Nel clima di questa mancata unione, captando lo spirito del reciproco rancore, l'io si chiede, "ma cosa sarà il nostro futuro politico / che ci scivola fra le unghie ballando?". Nonostante tutto, dice l'io, si è avviato il 'ballo' delle sorelle, simbolo della ritrovata coscienza della donna, del suo bisogno di sapere: la ricerca femminile non può più essere arrestata. Resta, comunque, il desiderio di un futuro diverso, di una realtà rischiosa ma creativa:

forse ci mangeremo a vicenda
forse ti stringerò le dita
caverò il miele bruno dal tuo ventre ...

(p. 39)

Il 'cannibalismo' che dapprima viene definito dal titolo, nella raccolta di *Mangiami pure*, in rapporto alla voracità dei legami intersoggettivi, acquista nel contesto dei versi citati una nuova prospettiva, dove è la donna che divora l'altra, nel tentativo di capirsi e di carpire dall'altra, per somiglianza, il segreto del proprio essere. L'acquiescenza dell'io parlante e la sua resa davanti al simbolico maschile, concepite come atto preliminare del cedimento femminile, si ribaltano in rapporto a tutte le donne, e, da debolezza, diventano legittima forza del sapere; da sconfitta, dall'atto del darsi, un rinnovato motivo di trionfo. Il lasciarsi mangiare e mangiare a vicenda rappresenta, nell'ideologia delle poesie di *Mangiami pure*, l'estremo atto d'amore che, dall'annientamento dell'io, dal suo sprofondarsi nell'altra, porta verso il ritrovamento di una coscienza collettiva, come spiega la poesia, 'un corpo di donna' (pp.51-2), un corpo, dunque, "che pensa / scuote il dorso a scaglie della storia".

Tuttavia, dalla vicinanza con le altre, dal resoconto aperto delle proprie esperienze di donna, emerge la consapevolezza di un antico male che corrode il “corpo mutilato di sorella”, dichiara l’io in ‘vieni a trovarmi’ (pp. 34–35). Né alla donna è possibile guarire dalla malattia senza prima capirne i sintomi che vedrà riflessi nelle altre. “[N]on ci fidiamo di noi” dice, inoltre, l’io all’amica nella poesia ‘non sappiamo amarci’ (pp. 49–50), “sei buia e candida e hai bisogno di me / ma credi di odiarmi”. Di qui, il discorso poetico cambia registro e diventa contemplativo quando l’io mette in causa l’atto stesso del proprio tradimento verso le sorelle. Accettando in pieno la veracità del mito della dea madre, la figlia/Kore è costretta ora a guardare l’altra faccia del ratto per cui essa cede all’amante notturno. L’atto di cedimento è il momento in cui il recupero erotico spinge la donna al cospetto dell’uomo e all’affermazione delle sue leggi. Ma mentre nella fabula mitica Kore/Proserpina convive con Plutone per poi tornare dalla madre, ristabilendo, in tal modo, l’equilibrio perduto, alla donna moderna sarà negata la via del ritorno, in quanto resa sorda all’appello materno interdetto, come si è visto nei *Sogni di Clitennestra*, dalla legge di Apollo. Nella realtà storica, e precisamente nell’ambito del risveglio della coscienza femminile, il rapporto con l’uomo, dunque, viene vissuto come opposizione tra il richiamo della madre/sorella e quello dello sposo/amante.

La tensione tra donne, il conflitto dell’io femminile, tema centrale in *Lettere a Marina*, sgorga dal rapporto irrisolto con l’uomo. Nella poesia ‘le cinquanta sorelle’ (pp. 45–48), risalendo alle origini della polarità tra i sessi, si riprende la complessa storia delle Danaidi, “sorelle orgogliose / che difendevano le ragioni femminili”, e che uccisero “i figli tenebrosi di Egitto [...] nostri mariti amorosi che si accingevano / ad immolarci come femmine docili / dentro il letto del dovere sociale”. Solo Ipermestra, madre di Perseo e Eracle, con la quale l’io s’identifica, tradisce “il patto di feroce complicità” delle sorelle amando “l’uomo datole per marito”. Con il risveglio dell’eros, Ipermestra mostra una naturale predisposizione della donna ad amare l’uomo:

la cinquantesima danae dalle trecce bionde
aveva una incertezza nel cuore una voglia
di dolcezza e il coltello affilato
divenne una carezza nelle sue mani,
il desiderio d’amore un battito duro
nel ventre assopito ...

(p. 47)

L'atto di Ipermestra, pertanto, mette in rilievo la ferocia delle sorelle la cui vendetta verso gli sposi non può non essere giudicata punibile dagli dei. Pertanto, la violenza delle sorelle ha dato avvio a una catena di rivendicazioni che da sempre ha minacciato il rapporto uomo-donna. Per espiare il loro peccato, le sorelle saranno costrette in eterno a portare acqua in brocche forate. La loro redenzione dal destino di donne, "senza ciglia e senza labbra", avviene con il sacrificio di una di loro, Amimone, la quale si lascia violentare da Poseidone con la complicità delle altre sorelle, poiché "per placarlo ci vuole l'inganno della specie". Liberate con il sotterfugio, le sorelle cadono infine vittime del dio tiranno. Con il rinvio ad un tempo mitico dello scontro tra le forze femminili e quelle maschili, la storia delle Danaïdi compie il ciclo del "destino storico femminile". Si spiegano, inoltre, le cause della polarizzazione tra uomo e donna e della continua sopraffazione dell'uno sull'altra "in eterno, / nella maldestra divisione di classe / che ci fa nemici anche se amanti e amate".

Il tema della divisione intima e politica tra i sessi domina, dunque, la seconda metà della raccolta e forma la base sulla quale s'incentra la poesia 'il tuo razzismo amore mio':

finché saremo diversi tu ed io
per temperamento sociale e violazione
sentimentale, finché tu sarai sicuro
di essere te e io incerta di essere me,
il tuo razzismo amore mio
lo ingoio come miele segreto
del tuo pensiero con cui mi sazi e mi
nutri per il tuo bene d'uomo amato.

(p. 68)

La reiterazione del sintagma verbale veicolante un tempo futuro spiega la protrazione della situazione conflittuale tra l'io poetico e un tu maschile. L'io si pone il quesito del disagio che esiste nel rapporto amoroso tra uomo e donna, rapporto nel quale ritorna il fantasma della figura del padre riscontrata in *Crudeltà all'aria aperta*. Il quesito, racchiuso retoricamente nella ripetizione della domanda, "siamo o non siamo innamorati?"; "siamo innamorati no?"; "ma noi siamo innamorati no?", porta l'io parlante a constatare lo stato di bipolarità in cui viene a trovarsi la donna innamorata. Se, da una parte, nell'ambito dell'eros, essa teme la perdita dell'io nel riflesso dell'uomo, "nel terrore del non amore e del non desiderio", dall'altra, si rende consapevole di "questo

amore fatto di opprimenti delicatezze / che mi violentano senza violenza". Scissa tra queste due realtà, all'io rimane, dunque, la domanda: "come mi libererò di te per ritrovare me?" Amata e amante, il legame con l'uomo viene meno in quanto egli si rifiuta di prendere coscienza dell'alterità della donna. "[S]ei l'uomo soldato di un mio sogno / scombuscolato e perso in cui t'ho / fatto padre e figlio e amante", dichiara l'io nella poesia, 'se essere uomo' (p.53), nel quale tocca nel vivo la delusione della donna per la tendenza maschile ad isolarsi, "cantando quietamente un canto solitario", orgoglioso del proprio sapere e potere. Ritorna, dunque, la figura del 'figlio prediletto'. Alla donna che vuole avvicinarsi, per farsi accettare fuori dei confini di uno schema diverso dal suo, l'uomo fa resistenza:

t'ho succhiato le palpebre
 come gusci di uova marinare
 t'ho cacciato una mano negli intestini intricati
 e tu ti sei innamorato di quella mano indiscreta
 e furente, di quel soffio di crudeltà
 che ti gonfia il cuore di amaro ...

(p. 53)

Nei versi risultano due diversi modi di concepire l'amore. Se per la donna, racchiuso nella sensualità della similitudine e nel senso figurato della mano che cerca, il gesto d'amore si unisce al bisogno di percepire l'altro, di conoscerlo nel profondo dell'io, per l'uomo, invece, tale bisogno viene vissuto come intrusione, "soffio di crudeltà" da parte di lei, dispiacere per non essere compreso nella sua interità d'uomo, nella sufficienza del suo volere.

Nella 'Penultima verità' (pp. 54-55), l'io tratta in vena ironica l'argomento del rapporto tra uomo-donna, contrapponendo nel discorso immagini di pienezza e di assenza, metafore incontrastate del sentimento di vita e di morte. Accusando l'uomo di essere "ozioso" per la sua tendenza ad autocompiacersi e per la sua indisponibilità, l'io riflette sul desiderio d'amore della donna che rimane pertanto inappagato nonostante il contatto fisico tra gli amanti: "la penultima verità è che non / ce l'ho fatta e mi curavo le / ammaccature del sesso". Giocando, inoltre, sulla parola 'pagare', l'io carica il vuoto, la mancanza, di valenze positive, concrete, atte ad assorbire l'ironico rovesciamento della verità. Infatti, tracciando l'assenza di completezza tramite il referente metonimico dell'uomo - "il tuo piede freddo me lo metto / sul cuore" - l'io la trasforma in una presenza, dando, infine, forma al vuoto inte-

riore: “e pago per la tua quieta / avarizia e per il mio inquieto dormire / per la tua fiacchezza morale e per / le oscurità delle periferie mentali”. Con tono beffardo, l’io riprende l’immagine della pienezza nella non-pienezza quando ‘l’amore’, esente della sua carica creatrice, ritorna tra le pareti domestiche, e l’assentarsi e l’inquietudine della donna vengono percepiti dall’uomo solo in funzione al rituale del nutrimento quotidiano:

ma dove sei stata? mi sono
quasi piegata in due dal ridere e nella
pentola piena ho ritrovato il mio amore
adesso ce ne andremo tutti e tre
baciandoci forte ...

(pp. 54–55)

L’ironica allusione alla presenza di una terza persona, l’amore, ribadisce il sentimento di estraniamento che affligge la donna. L’amore, infatti, è per lei come un’emanazione fantasmagorica delle aspettative che l’uomo serba nei suoi riguardi.

Nel tentativo di un recupero erotico tra uomo e donna, l’atto dell’ingoiare, così abilmente sfruttato nelle poesie di *Mangiami pure* per inquadrare la complessità del rapporto tra i due sessi, acquista, dunque, una precisa dimensione metafisica nell’insieme della visione poetica della Maraini. Inoltre, all’interno del discorso, si profila la natura polivalente nella configurazione dell’atto del mangiare, del nutrirsi, in quanto alle varianti di sazietà, di necessità, di sostentamento della vita, fanno riscontro le altre di fame, di cosa offerta, di carestia e, quindi, di morte. E questa fame, si è visto nella commedia *Felice Scosciamocca*, altro non è che metafora dell’impegno della Maraini di avvalersi della parola per dare sostegno al suo essere donna. Nella poesia di chiusura della raccolta, ‘una testa di medusa’ (pp. 80–81), l’io, facendo riferimento ai “tredici anni di abitudini casalinghe”, definisce la propria vita, il suo ruolo di donna nel rapporto amoroso, come “il mio passato di cruda vivanda”. I tempi, dunque, non sono maturi. Benché, in un nostalgico desiderio per “il tempo della resurrezione”, l’io dichiari:

voglio tornare indietro
verso l’allegria del futuro.

(p. 80)

Nell'insieme, l'intera raccolta racchiude un messaggio positivo per l'io dove il cammino a ritroso verso la madre Demetra si profila come unico percorso per il ritrovamento di sé.

Morire e rinascere

La coscienza di una polarità inerente al rapporto uomo-donna non cede, dunque, alla visione di rottura e neppure a quel nichilismo spietato che porta alla rinuncia di ogni sentimento di rivalutazione. In *Dimenticato di dimenticare*, raccolta uscita nel 1982, l'io poetico si avvale ancora dell'amore come scelta esistenziale, luogo di recupero emotivo del soggetto amoroso, nonché dell'amore come strumento di conoscenza e di penetrazione delle molteplici soggettività. L'appello all'amore attraverso la parola, richiamo lirico di evidente ispirazione romantica, echeggia con fervore leopardiano nei versi della poesia d'apertura, 'Pancia luna' (p. 3). L'io poetico, in quanto "girovaga", vive il dislocamento sociale come sentimento di alienazione, come assenza dell'amore, e si pone davanti alla scrittura per ritornare in possesso di quella carica vitale atta a ristabilire la fiducia nel rapporto con l'altro:

quando la luna
mette su pancia
ecco ho voglia di scrivere
una poesia
che non sia né lunga né breve ...

(p. 3)

La ciclicità delle forze naturali, il passaggio dalla carenza al compimento, dallo stato di morte a quello di rinascita, di cui la "luna" esprime i valori simbolici, rafforza il motivo della ricerca poetica collocandola nell'ambito del desiderio e in piena realtà del discorso amoroso.

Già nella prima poesia di *Mangiami pure*, si testimoniava la difficoltà di sostenere lo sforzo richiesto dalla parola: "mi sono disamorata delle parole", diceva l'io/bardo affrontando la realtà della propria delusione. Anche ora, il desiderio d'amore vince la riluttanza dell'io, riluttanza che viene, intanto, registrata dall'urto con la realtà esterna dove l'io ha perso ogni contatto con il proprio corpo, "non sento più le mani", e si trova in uno stato di aridità alienante, "bevi bambina mia sei così secca / e scostante!". A livello di scrittura, tale sentimento si riflette per mezzo dell'avversativa nei versi di chiusura:

ma la luna
non mette su pancia.

(p. 3)

La dicotomia tra fecondità e sterilità, veicolata dal sintagma “mettere su pancia” e dalla negazione di esso “ma”, “non”, tra aspirazione poetica dell’io e situazione esterna, rappresenta il tema dominante che, oltre a pervadere il tessuto dell’intera raccolta di poesie, ne costituisce anche la struttura di fondo.

Ritorna all’ombra del tema generale il rapporto della donna con la storia che, in quanto negazione del soggetto femminile e sistematrice di soli valori maschili, viene sentito dall’io come momento di rottura. La perdita di memoria, nelle opere della Maraini, sarà atto meccanico solo come reazione perversa al doloroso annientamento della donna, ma, con la presa di coscienza, diventa il positivo agire della ragione verso il recupero dell’essenza femminile, come infatti si testimonia nel romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. Tuttavia si riscontra in questa raccolta, come anche in quella precedente, la necessaria costatazione dell’insuccesso della sola ragione nel diffondere, come dato virtuale, la realtà dell’avvento di una nuova era per la donna. Il presente, quindi, è sempre il momento del riscatto, appunto perché travolto, ripetutamente, dall’incursione di un perverso gioco mnemonico che rifiuta all’io l’assetto di un sapere fondato sul pragmatismo. L’amara esperienza di una mancata ‘resurrezione’ testimonia, dunque, l’insufficienza del pensiero raziocinante e corrobora il titolo della raccolta in quanto l’apertura conoscitiva risiede nei meandri dell’inconscio, nel riaffiorare del pensiero rimosso, in altre parole, nell’atto stesso del ‘dimenticare di dimenticare’.

‘Dimenticato di dimenticare’ (pp. 39, 96) è anche il titolo di due poesie che, ampliando il discorso della raccolta, esaminano apertamente l’effetto dirompente della memoria sulla psiche dell’io parlante, dando seguito al bisogno di riprendere in considerazione i frammenti del proprio passato in tutta la loro inquietante incertezza. La conoscenza, dunque, per riacquistare una piena autonomia, dovrà sottoporsi alle leggi dell’inconscio che gelosamente tutelano una realtà soppressa dall’intricato complesso di motivazioni che governano i rapporti tra individui. Si nota, nella prima poesia, l’ambiguità referenziale del significante ‘morte’ rispetto al soggetto e all’oggetto dell’enunciazione:

dimenticato di dimenticare
che era buio e lui era morto

il peso dei suoi piedi sulla pancia
non mangiavo più che aria
il cavo delle mani sotto l'acqua
dimenticato di dimenticare
che lui non c'è e sono io che muoio.

(p. 39)

L'assenza dell'uomo, oggettivata nella morte di lui nei riguardi dell'io parlante, dà potenza al concetto di 'vita', matrice sulla quale s'incentra il discorso figurativo. La morte-assenza dell'uomo crea uno stato di oppressione fisica, cioè di presenza negativa – "il peso dei suoi piedi sulla pancia" – e di privazione – "non mangiavo più che aria" –, condizione di malessere generale per cui all'io viene negato il necessario sostentamento della vita. Con la morte dell'altro, con la sua assenza, è cessata la crescita del legame affettivo tra locutore e allocutario, legame il cui nutrimento è sempre l'amore. La poesia, dunque, riflette sull'effetto di tale mancanza d'amore e sull'importanza di esso come fonte di vita. L'io poetico, ritrovandosi nelle tenebre ("era buio") del non-essere, è conscio del proprio morire. In modo paradossale, come si è detto prima, non è più la perdita della memoria a stabilire i parametri entro i quali la donna può sperare al rinnovamento di sé, ma sarà l'atto stesso, involontario, di avere "dimenticato di dimenticare" che si presterà al discorso poetico come unico mezzo conoscitivo con il quale l'io dovrà fare i conti con l'eros.

La seconda poesia, atta a amplificare il potenziale prolettico del titolo della raccolta, tocca un altro aspetto del discorso che ha finora caratterizzato gran parte della produzione letteraria della Maraini, tutta tesa verso un'impostazione positivistica del problema della donna, e la ferma convinzione di un immediato rinnovamento dell'ordine sociale. I versi di apertura, avvalendosi di una domanda retorica, mettono, appunto, in questione l'idealismo che si cela dietro l'impeto rivoluzionario. Non c'è dubbio che la domanda s'impregni di riferimenti auto-ironici:

Dimenticato di dimenticare
che forma aveva l'assoluto?
era un teorema senza parole
e lei ne aveva pieni gli occhi
di chi si distrugge per
categorie infinite e

poi chiede sfacciatamente
ammirazione e gloria ...

(p. 96)

La scissione dell'io in soggetto e oggetto del discorso, evidente nell'impiego della terza persona femminile, rende più spietato il processo di autocritica che si attualizza nel discorso poetico. L'effetto deleterio sull'individuo di ogni principio ideologico, concepito quale verità imprescindibile del bene – "l'assoluto" –, viene contenuto dalla scelta del paradigma "si distrugge", che, quale veicolo contrastante con la vita stessa, si oppone alle forze rigenerative di essa. L'autocritica assume un tono beffardo quando l'io poetico, nei versi conclusivi, spinge al limite il concettualismo che alimenta l'impegno ideologico, il quale, per sopravvivere, richiede la rinuncia alla piena apertura della ragione e della conoscenza. L'impegno ideologico, dunque, riceve la propria spinta dinamica da una visione parziale della vita, dalla compiacenza e dalla convinzione che l'idea astratta del bene prevalga tuttora sulla realtà dell'individuo.

Si è visto come, nelle due poesie in analisi, tracciando una parabola ben distinta, l'assenza della persona amata e l'insufficienza della pratica ideologica abbiano alquanto modificato la situazione di partenza riscontrata nelle poesie di *Donne mie*, del periodo femminista più impegnato della produzione della Maraini. Infatti, il recupero dell'amore, concepito dapprima come penetrazione conoscitiva del rapporto con il padre, attraversa, in seguito, la fase di solidarietà tra donne, e ritrova, per assimilazione collettiva, le tracce di un'impostazione mitica nell'ordine simbolico, tracce che, rovesciandosi nell'immaginario femminile, sono refrattarie a ogni sforzo programmatico di sistemazione. Il ritorno, dunque, all'io quale soggetto del discorso amoroso, all'intimo dialogo con se stesso, si presta come necessaria posizione di apertura davanti alle forze travolgenti dell'inconscio.

Se, tuttavia, l'io poetico rinuncia consapevolmente ai diritti immediati di una rivalsa della propria condizione di donna, è evidente che la sua rinuncia debba includere anche la rivalutazione della controparte maschile. Tale è la presa di posizione che caratterizza le prime poesie della raccolta dove l'io passa in rassegna i dati fondamentali sui quali s'incentra l'attuale rapporto tra uomo e donna. In 'Diotima' (pp. 4-6), seconda poesia della raccolta, l'io mostra, disputandola, l'aderenza in generale della cultura occidentale al concetto dell'amore esposto nella filosofia di Platone nel suo *Simposio*. Eretta a portavoce del maestro,

Diotima, sacerdotessa leggendaria di Mantinea e precettrice di Socrate, dichiara che il sentimento più puro dell'amore si raggiunge nel passaggio dal mondo dei sensi a quello dello spirito. Che nella nostra società tale concezione elevata dell'amore sia caduta in schemi rigidi, spesso contraddittori, a favore del dominio maschile sulla donna, è il soggetto ripreso nella poesia della Maraini. La sua Diotima, opponendosi a quella platonica, non offre più la serena certezza di un tale concetto dell'amore. Essa è, pertanto, "raffreddata, ha un buco nel petto", e manda all'uomo "dei dolci di terracotta". La nuova Diotima è, quindi, latrice non di schemi chiusi ma di un nuovo messaggio sulla natura dell'amore tutto teso all'apertura di cui anche l'io poetico si fa partecipe. L'interlocutore nella poesia della Maraini è un "uomo pieno di qualità", oggetto del discorso amoroso e ironica allusione al personaggio di Robert Musil, al quale l'io chiede di seguirla per uscire dal circolo vizioso delle certezze ricevute che condizionano non solo il rapporto tra due persone ma la qualità della vita stessa:

di che hai paura la pazzia non è un gioco
 uomo pieno di qualità
 ma una tetra realtà senza fili
 perché vuoi chiuderti in manicomio?
 le pistole che hai visto servono
 per punire gli uccelli di essere vivi
 non ti sveglierò se vuoi non chiederò
 al buon dio di mandare la pioggia
 non userò la sveglia delle dita
 e neanche quella delle parole
 ti lascerò camminare sorridente
 nel tuo sogno perverso ...

(p. 4)

L'individuazione della coppia contrastante, gioco/realtà, rivela la funzione dialettica dell'orientamento discorsivo del brano, in cui giocando, alternativamente, ora sull'ottica dell'io e ora su quella dell'uomo, vengono capovolti quei valori concettuali sostenuti dalla cultura e dalla tradizione. Affermando che "la pazzia non è un gioco" ma una "realtà", l'io ne introduce il corollario dove, per necessità, sarà la "realtà" concepita dall'uomo ad essere "gioco". La dinamica del discorso, quindi, punta su tale ambivalenza del punto di vista dei due attanti e la esplora fino ai limiti. Secondo l'io, il timore dell'uomo di entrare in una realtà diversa, "senza fili", è una forza che violenta la vita stessa. Sarà tale concetto della 'realtà', dunque, ad essere una "pazzia" e il vivere stesso

un “manicomio”, luogo di non-vita in quanto egli, sentendosi sempre sotto la minaccia della diversità di tutte le cose viventi, è costretto a difendere la sua idea astratta della vita con “pistole”, impedendo, infine, pure agli “uccelli di essere vivi”. Sebbene il registro dell’io sia quello di un serio invito alla ragionevolezza, al superamento di qualsiasi restrizione metafisica, è l’impiego della negazione e del tempo futuro, “non ti sveglierò se vuoi non chiederò”, che, per un parodico eccesso di zelo conciliante verso l’allocutario, cela l’ironico contrasto della scelta tra la propria posizione e quella dell’uomo, tra l’essere in vita, nonostante tutte le perplessità che essa comporta, e tra la morte dello spirito, chiuso nel “sogno perverso” delle proprie convinzioni.

In effetti, il discorso in ‘Diotima’ s’incentra sull’unione tra due persone e sul modo in cui il legame affettivo che lo governa assume l’assolutezza di un dogma religioso:

tu credi nelle cose eterne
negli amori felici
nell’ordine dei sensi
nelle stelle fisse e quiete
nelle uova lisce delle galline d’oro
nel candore fosforescente della famiglia
nella fedeltà dei cervelli amici
nella luce dei tetti
nella crudeltà perfetta
del patto matrimoniale ...

(pp. 4–5)

Il brano, oltre che a condannare la forma etica (“crudeltà perfetta”) che soggiace alla convenzione del contratto matrimoniale, mira anche a sovvertire tutti i ragionamenti d’ordine epistemologico che dell’amore hanno fatto oggetto di conoscenza, come appunto si ritrova nel *Simposio*. La parola astratta, assunta ad ideale, finisce per arrogarsi la cognizione completa dell’entità intrinseca dell’amore, precludendo, tutto sommato, la via al libero gioco di associazioni tra due individui. Non c’è dubbio, dopo avere seguito l’*iter* dell’opera poetica della Maraini, che tale stato di cose si riscontri tuttora nell’atteggiamento storico dell’uomo verso la donna la quale, nel rapporto amoroso, si vede costretta ad accettare i termini dell’ideale maschile ed esserne, inoltre, definita da essi.

In tale contesto, che nega al soggetto femminile la libera esperienza dell’amore, il messaggio dell’io-Diotima, nella poesia della Maraini,

contiene dunque il rifiuto di asservirsi ulteriormente al simbolico maschile: “non mi dire che niente può essere / che non deve essere uomo pieno di qualità”. “[I]o non credo all’amore felice”, dice l’io, per rivalsa, alla persona amata, mentre, come risposta, accetta coraggiosamente le regole di questa nuova ed incerta realtà: “io voglio giocare morire e rinascere”.¹⁶ Né, pertanto, l’io sarà disposto a sostituire semplicemente l’ideologia maschile con quella al femminile. L’invito è di sfida alla partecipazione in cui si celebra il vigore, la spontaneità del rapporto amoroso. Tuttavia, l’io concede ancora una volta i diritti al volere altrui, “non ti sveglierò se vuoi / non ti porterò via ai fantasmi”, conscia del fatto che, se di scelta si tratta, questa è tra la vita e la morte. Ma la scelta della vita, come l’io sa, rende vano il dominio della volontà. Nei versi di chiusura, in cui si riafferma la visione singolare del pensiero poetico in chiave esistenziale, e in mancanza di ogni direttiva, l’io condivide il senso di smarrimento con l’uomo:

dammi la mano non gridare
sputa per terra balla con me.

(p. 6)

L’invito all’intimità, in una danza d’amore, assume la forma di una scongiura, “sputa per terra”, in cui l’atto in sé acquista il potere di sciogliere gli effetti malefici della superstizione nella quale, per secoli, l’uomo è vissuto attraverso il processo di acculturazione.

Si chiude con ‘Diotima’ il richiamo dell’io ad un possibile futuro nel rapporto con la persona amata. Le poesie che immediatamente la seguono nella raccolta riconfermano, d’altra parte, lo stato dell’attuale posizione tra uomo e donna. E come nella poesia di apertura, ‘pancia luna’, i tempi dunque non sono maturi mentre prevale ancora un clima di sterilità. Risalendo fino all’infanzia, oppure a quei momenti di familiarità con parenti e personaggi di ieri e di oggi, l’io traccia un paesaggio di desolazione affettiva dove rintrona ovunque la mancanza dell’amore. Pertanto, l’invito precedente rivolto all’amato prende la consistenza di un atto di estrema urgenza. Tutte le contraddizioni del vivere odierno vengono esposte con crudele chiarezza; tutte le pretese di un agire coerente suonano false e ottuse, e si rivoltano, infine, sotto l’occhio distaccato dell’io.

Segue nel resto della raccolta una serie di poesie, senza titoli, che riflettono squarci di vita vissuta, frammenti di memoria, che insieme si articolano sullo sfondo disgiunto della psiche del locutore. Le brevi composizioni liriche di valore epigrammatico, attraverso la mancanza

di dati puntuali, tendono a generalizzare l'esperienza personale dell'io poetico e l'enfasi ricade con maggior impatto e ironia sulla follia delle umane vicissitudini. Né il linguaggio figurativo, né lo stile della Maraini si spogliano della consueta ricchezza di immagini concrete e dell'uso della parola come arma di penetrazione con cui avviene il dislocamento dei valori ricevuti. Né, pertanto, le poesie si sono svuotate di quell'aria ludica di chi sta a guardare le cose con occhio attento e, oltre alla tragica visione, ne percepisce anche il bizzarro accostamento del fato.

Le poesie di *Dimenticato di dimenticare* rimangono fedeli all'accenno prolettico del titolo. Con la frammentazione del pensiero l'io riscopre l'intelligenza dell'irrazionale e con l'affacciarsi sull'orlo dell'inconscio avviene il recupero della storia. Il recupero, tuttavia, non cede mai al piacere memoriale ma si trasforma sempre in atto conoscitivo. Dal rinnovato scontro con la storia, infatti, l'io femminile si rende conto che il perdurare di schemi prestabiliti nei rapporti interpersonali riconfermano il suo stato di morte come soggetto parlante, ma che, all'interno delle strutture metafisiche, anche l'uomo vive la sua morte, diviso tra le astrazioni del sapere, incapace di una vera rinascita. In questa raccolta, la posizione della Maraini davanti alla storia si fa ancora più radicale. La redenzione, ora non solo per la donna ma anche per l'uomo, è nell'atto dell'inabissarsi nel buio del non sapere. Dalla perdita delle certezze nasce, dunque, il vero amore, come pulsione erotica, vitale, arma esplorativa, unica realtà capace di abolire e di resistere all'annoso condizionamento della psiche umana.

La via del 'non sapere' è il soggetto che determina, appunto, la direzione del discorso poetico nell'ultima raccolta di poesie della Maraini, *Viaggiando con passo di volpe*, uscita nell'ottobre del 1991. Il viaggio, metafora di quel rito di passaggio che è la vita nonché, per la Maraini, dell'iniziazione del proprio corpo nei misteri del simbolico, nasconde anche, come si è visto con il personaggio di Marianna Ucria, tutta l'inquietudine che accompagna lo spirito di ricerca, di scoperta, di un bisogno di arrivare al porto desiderato. Secondo l'autrice, il viaggio, il girovagare incessantemente, è anche attesa erotica poiché:

[...] nella prospettiva che alcuni lontani e meravigliosi fantasmi dei nostri sogni più inquieti si facciano carne in luoghi remoti e inaspettati lasciandoci felicemente sorpresi. È quella sorpresa che ci incanta, anche se tarda a comparire e da un viaggio si rimanda ad un altro, sempre aspettando di vederla fare capolino.¹⁷

Nel clima notturno di questa raccolta, nascono le riflessioni dolci-amarre di chi cerca una voce ai silenzi dell'attesa, di chi conosce il dolore di perdere le certezze e la stabilità dei legami, e sceglie di affrontare l'ignoto con i passi leggeri di volpe. E la volpe, secondo le favole giapponesi, "non è altro che una donna che ha subito un incantamento"¹⁸. Donna e uomo, uniti, sono comunque vittime di questa malia, dell'essere destinati a vagabondare, fin quanto rimangono legati al giogo dei valori patriarcali. E per capire la profonda ferita dell'assoggettazione che ciascuno si porta appresso nella vita, non a caso la Maraini mette in bocca parole di tenera eloquenza al personaggio di Filippo nel *Treno per Helsinki*, l'opera che più di tutte guarda all'amore come unica forza che possa predisporci all'avvento del nuovo ordine:

Sono rimasto chiuso qui dentro per troppi anni. Oggi sono libero e solo. Mio padre è morto. Vi ho invitati per spezzare un incantesimo. La donna trasformata in volpe ve la ricordate? solo se un uomo la amerà per quella che è potrà tornare nella sua pelle ... io cerco quell'uomo. O quella donna non lo so.

(p. 46)

Note

- 1 In un'intervista di Carmen Covito, Dacia Maraini afferma che "la conoscenza implica, certo, sia l'amore sia il distacco", "Infanzia di Alberto", *Brescia oggi*, 9 novembre 1986.
- 2 Giuseppe Zagarrì colloca le opere della Maraini nel quadro di una poetica "più impegnata", contrassegnata dalla "febbre operativa di contestazione / rifiuto / rimozione" (1983: 403, 405).
- 3 Gualtiero De Santi, "La poesia d'amore in Italia (1966-'83)", (1985: 11-35).
- 4 Intervento di Dacia Maraini in cui parla del suo film *Padre mio, amore mio*, in "Produzione cinematografica", *Cinema, letteratura, arti visive*, (Cherchi, 1979: 63).
- 5 È segno di un superamento emotivo il fatto che, solo a distanza di molti anni, la Maraini abbia apertamente rievocato questo periodo dell'infanzia nel suo unico libro di impronta autobiografica, *Bagheria*, uscito a gennaio del 1993.
- 6 Il verso di apertura ricalca apertamente quello del sonetto dantesco "Guido i' vorrei che tu e Lapo ed io", in cui il poeta dà voce al desiderio di intimità con gli amici. La proposta dolcestilnovistica nella poesia della Maraini mira a giustapporre la figura idealizzata della donna a quella del

padre con l'intenzione di decostruire la metafisica che di solito si cela dietro tale visione artistica. Nel ricordare il rapporto con il padre, i versi della Maraini in questa raccolta, come pure nelle altre che seguono, sono spesso una dolce-amara parodia di una realtà non più attendibile agli occhi dell'io poetico.

- 7 Dacia Maraini, "Nota critica" a *Donne in poesia*, (Frabotta, 1976: 31).
- 8 Julia Kristeva parlando della formazione del soggetto parlante dice: "l'identificazione primaria sembra essere un transfert verso (del) padre immaginario, correlativo alla costituzione della madre come 'oggetto rifiutato' (ab-ject)", (1985a: 48).
- 9 Intervista di Dario Bellezza a Dacia Maraini, "Questo libro sulla memoria di una donna", *Paese sera*, 22 aprile 1981.
- 10 "Nota critica" a *Donne in poesia* (Frabotta, 1976: 32).
- 11 "La proprietà della donna", *Avanti!*, 21 aprile 1974.
- 12 Colloquio di Antonio Debenedetti con Dacia Maraini, "Donna guerriera", *Corriere della sera*, 23 novembre 1975.
- 13 "Proserpina divisa tra madre e marito", *La bionda, la bruna e l'asino*, p. 87.
- 14 *Ibid.*
- 15 Questo comportamento tra donne si basa su un'esperienza personale della Maraini: "Una volta ho saputo che l'uomo che amavo in quel momento aveva un'altra donna. Ebbene il mio primo istinto è stato di conoscerla. [...] Siamo diventate grandi amiche. Complici", "Lesbica è bello", *Panorama*, 15 dicembre 1980, pp. 96, 100.
- 16 Antonio Porta (1982: 27) spiega come nella poesia moderna "l'io pre-costituito è scomparso, l'io nuovo è una conquista da fare, pena una perdita totale di senso dell'esistenza".
- 17 'Introduzione' dell'autrice, *Viaggiando con passo di volpe*, p. 16.
- 18 *Ibid.*, p. 21.

CONCLUSIONE

Dacia Maraini è una donna-scrittrice nel senso più impegnativo della parola. Il femminismo che l'autrice rivendica nelle sue opere è atto stesso della scrittura fattasi corpo di donna. È vivendo intensamente il proprio essere donna, soffrendo attraverso di esso le ingiustizie della Storia, le incertezze delle emozioni e l'ignominia di una mancanza, che la Maraini dà inizio alla parola. Le sue prime opere letterarie, dalla *Vacanza* a *Crudeltà all'aria aperta*, mostrano come per le sue protagoniste la parola stenta a decollare perché, estraniata dalla loro realtà sentimentale ed esistenziale, si muovono in un'atmosfera di sbigottita fissità surreale. In effetti, è l'assenza della parola che caratterizza il sentimento di alienazione dal proprio corpo. La donna, resa muta da secoli, è stata privata di uno spazio in cui avviare il processo di significazione. Oggetto di una realtà non sua, la donna è stata 'parlata' dall'uomo, è stata rappresentata a sua immagine. Essa ha agito spinta da forze condizionanti e si è ritrovata di fronte a un simulacro della femminilità, riflesso deformante del proprio io. Tale è il significato più profondo della mutilazione di Marianna Ucria, l'ultima eroina della Maraini, il cui mutismo, inteso soprattutto metaforicamente, risale ad antiche ed oscure radici, perse agli albori della nostra civiltà. Ma alla donna senza passato e per la sua memoria umiliata e offesa, solo il presente, pur essendo contaminato, si offre come momento della coscienza.

Dalla consapevolezza della propria inautenticità, dalla posizione di emarginata, nasce il bisogno della presa di parola come mezzo per

intervenire sulla realtà totalizzante del mondo maschile. La Maraini non rifiuta la parola, frutto della ragione, la cui acquisizione segna il momento di entrata nell'ordine simbolico, nell'assetto sociale. Al contrario, conscia dell'appropriazione della parola da parte della cultura patriarcale e del potere dei valori simbolici che essa veicola – valori che nel contesto attuale sono alieni alla donna –, la Maraini si avvale della parola per riproporla da una prospettiva diversa, nuova. Approfittando, come donna, del proprio dislocamento dall'epicentro della struttura sociale, la Maraini riesce a mantenere in equilibrio il contatto con essa e con quella realtà che ancora sfugge alle regole del pensiero raziocinante e al controllo della cultura fallocentrica. Il proprio corpo, sede di pulsioni irrefrenabili, diventa veicolo di un sapere sovversivo atto a travolgere l'ordine prestabilito. Naturalmente la scrittura della Maraini viene contrassegnata dal fedele ascolto al richiamo di questa presenza pulsionale. L'eros, dunque, si presta come fonte di una verità incontrastata.

Nei termini del suo radicalismo, il femminismo della Maraini supera i limiti di convenienza assegnati dalla cultura ufficiale alla letteratura delle donne. Indicando, pertanto, le ristrettezze di tale imposizione, gli scritti della Maraini mettono in evidenza le insidie dell'epistemologia dominante. Il sospetto della parola nasce dalla consapevolezza di volere sfuggire al gioco intellettualistico della controcultura, del movimento di protesta, che spesso non è altro che la stessa faccia del potere. Molti, infatti, sono i protagonisti maschili come Pietro in *A memoria*, che fanno ripiegamento sull'astrazione, e personaggi femminili, come la donna-Minerva, invaghiti dei procedimenti raziocinanti. Dal suo rapporto con la Storia, dalla sua esclusione come donna, il linguaggio della scrittrice acquista una sua freschezza in quanto rispecchia la novità della visione artistica e l'inevitabile rottura con le forme estetizzanti della tradizione letteraria. Lo spontaneismo della Maraini non è calcolo, né sfoggio intellettuale di un sapere tenacemente custodito dall'individuo. Originato da un necessario impeto di rivolta, impeto che viene sentito come donna a nome di tutte le altre, l'intervento della Maraini mira a capovolgere il dominio di una verità forgiata unicamente dal simbolico maschile. Le sue opere, quindi, entrano in rapporto dialettico con la realtà circostante attraverso la creazione di nuovi simboli e da una rilettura dei miti.

Rappresentando la donna nell'attuale contesto sociale, di cui il carcere è il simbolo della reclusione, i suoi scritti rivendicano una corporeità che le è stata sempre negata e, pertanto, incidono nel linguaggio i segni

dell'immaginario femminile. Di conseguenza, il linguaggio letterario si fa portante di un nuovo ordine simbolico e, in quanto tale, è rivoluzionario. La sua protagonista è sempre la donna, 'soggetto' del discorso, entità autonoma e vitale anche quando sopraffatta dal proprio destino nel mondo dei padri. Le opere della Maraini, creando uno spazio per il soggetto femminile, riscattano tale soggettività nel momento stesso della significazione. I temi di attualità durante il periodo femminista più impegnato, in modo particolare nelle opere teatrali, mettono in evidenza le idiosincrasie del costume sociale. Le peculiarità comportamentali dei personaggi sono dapprima circoscritte, e la satira e l'autocoscienza, che caratterizzano tante sue commedie, scaturiscono dalla messa a fuoco dei vizi comuni e dall'inserimento di essi nell'immediato ambiente culturale. Tuttavia, le opere della Maraini valicano i confini nazionali per rivelare le costanti che soggiacciono ai conflitti interpersonali, almeno nell'ambito della cultura occidentale. Il problema della prostituzione in *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, per esempio, viene sviscerato nella commedia in quanto rivelatore di atteggiamenti sessuali condizionanti nel rapporto uomo-donna sia nel gioco dei ruoli sociali che nell'intimità dei legami di famiglia.

Allo stesso tempo, tramite un paziente lavoro di scavo, l'autrice decostruisce la realtà storica e rivela come l'uomo, appropriandosi con il linguaggio del corpo della donna, vive l'assenza di essa come rimozione, come forza irrazionale pronta ad incorrere nella realtà cosciente. Mentre in opere quali *Donna in guerra* e *Il treno per Helsinki*, l'irrazionale si presta come luogo del possibile, del rinnovo, nell'assetto sociale, d'altra parte, irrazionale è qualsiasi forma di deviazione dalla norma che, pertanto, si carica di valenze negative. La condanna delle streghe quali donne che sfuggono le regole della classe dominante, il sospetto del loro radunarsi, viene riproposto dall'autrice come momento d'incontro muliebre atto ad esprimere l'allegria di tale unione, simile al collettivo neofemminista favorito dalla nascente solidarietà tra donne. La Maraini mira a sfatare la negatività dell'atteggiamento maschile e allo stesso tempo a incoraggiare le donne a seguire l'impulso di un rinnovato senso del proprio essere. E sebbene alla donna si neghi una presenza effettiva, il recupero di essa avviene, per necessità, anche attraverso le figure femminili nella letteratura maschile. Avviando un discorso a livello intertestuale, la Maraini si presta alla riscrittura della dimidiazione della donna nella tradizione artistica: ora immagine sublimata, ora forza distruttiva, entrambe emanazioni dell'immaginario maschile, sorte dal bisogno di far propria, di rendere familiare la

diversità femminile. La donna idealizzata dei poeti stilnovistici viene rivissuta alla rovescia nel rapporto amoroso con il proprio padre o con l'uomo amato. La famigerata figura di Clitennestra si rivela moglie e madre tradita, simbolo umiliato del diritto materno sottoposto alla nuova legge apollinea. L'uomo, comunque, rifiutando alla donna lo stato di soggetto nell'ordine sociale, vuole possederla, contenerla 'ingoiandola' come metaforicamente accade nelle poesie di *Mangiami pure*. In senso lacaniano, l'uomo stesso sente la donna quale mancanza, scarto di quel linguaggio che non può mai rappresentarlo in pieno. È attingendo a questa realtà sommersa, rivendicando la figura della madre, che la Maraini fa ricorso al mito, nella speranza di riappropriarsi di quegli schemi arcaici del simbolico in cui ravvisare il momento di scissione tra uomo e donna.

Il ripristino della sessualità maschile nel mito di Don Giovanni, ricalcata anche in opere disuguali quali *Isolina* e *Il bambino Alberto* e in commedie come *Netocka* e *Norma 44*, mette in nuova luce il rapporto tra oppresso e oppressore. La novità della Maraini nel trattare questo argomento si fa più evidente quando si scopre la matrice distintamente coercitiva sulla quale poggia il comportamento dell'uomo. L'opera della Maraini incita l'uomo a guardarsi dalla sete di potere nel suo rapporto con la donna. Le implicazioni di tale scoperta sono vaste nell'ambito di qualsiasi riforma sociale e spiegano il ricorrente fallimento dei più alti ideali dell'uomo. Il mito di Demetra, d'altra parte, mostra come anche la donna deve dare riscontro alle ambivalenze della propria sessualità. Scissa tra il richiamo della propria natura di donna e il piacere, essa si ritrova a tradire le consorelle, come Ipermestra la figlia di Danao, oppure a resistere alla violenza con un atto di violenza. Lo sguardo della scrittrice, posandosi sui conflitti che dilanano tuttora l'individuo e la società, rimane ancorato all'amore come atto di conoscenza. Nel suo mondo non esistono né vinti, né vincitori, ma la continua sofferenza del vivere. Tale è l'indirizzo nel suo ultimo romanzo, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, e nella raccolta di poesie, *Viaggiando con passo di volpe*. Il corpo, fonte dell'eros, desiderio di unione e completezza, è la spia con la quale si può venire a patti con l'inconscio perché solo nell'ascolto dei moti più segreti dell'io c'è la speranza di un vero rinnovamento nell'individuo e nelle strutture stesse della società.

BIBLIOGRAFIA

1 Bibliografia della critica

(a) Articoli di giornali e di riviste di attualità

1962

d.c., ['La vacanza'], *Italia moderna produce*, gennaio-febbraio p. 77; Paolo MILANO, "Due esordienti siciliane", *L'Espresso*, 25 febbraio, p. 17; a.b., "Squallida vacanza", *Il Giorno*, 28 febbraio; — "La quattordicenne di Moravia", *Il Nazionale*, 4 marzo; Roberto DE MONTICELLI ['La vacanza'], *Il Giorno*, 7 marzo; g.c.f., "Una Lolita moraviana", *l'Unità*, 10 marzo; Leonardo VERGANI, "La vacanza col 'maestro'", *Corriere lombardo*, 10 marzo; A. G. SOLARI, ['La vacanza'], *Lo Specchio*, 11 marzo, p. 22; — "Gli italiani a Formentor", *Il Giorno*, 14 marzo; — "I più letti della settimana: Dacia Maraini, 'La vacanza'", *Vie Nuove*, 15 marzo; Alma DAMIANI, "La vacanza", *Semaforo*, 17 marzo; Walter PEDULLÀ, "Trova noia e non amore la ragazzina in vacanza", *Avanti!*, 21 marzo; Roberto SICUTERI ['La vacanza'], *Corriere dell'Adda*, 24 marzo; Walter MAURO ['La vacanza'], *Momento-sera*, 27 marzo; Tullio CICCARELLI, "La vacanza", *Il lavoro nuovo*, 4 aprile; Domenico GIULIANA, "Vacanza con Moravia", *La fiera letteraria*, 7 aprile; Giancarlo VIGORELLI, "Tre storie di donne", *Il Tempo*, 7 aprile; G.2. ['La vacanza'], *Corriere della sera*, 17 aprile; — ['La vacanza'], *Corriere mercantile*, 27 aprile; Alberto ARBASINO ['L'età del malessere'], *Il Giorno*, 5 maggio; Carlo BELLI ['L'età del malessere'], *Il Tempo*, 5 maggio; Piero DALLAMANO ['L'età del malessere'], *Paese sera*, 5 maggio; Luigi BALDACCI, "Una figlia della noia moraviana", *Il Popolo*, 9 maggio.

1963

B. EVAN OWEN, "Of Loves and Loyalties ...", *The Evening News*, 26 marzo; S. K. OBERBECK, "Term Paper from Malaise Academy", *Post Dispatch*, 21 aprile; Martin QUIGLEY, "Two Unwise Girls Tell All for a Ripe Market", *Globe Democrat*, 27 aprile; Morris WATTENBERG, "Signorina without a 'No'", *Milwaukee Wise Journal*, 28 aprile; Quentin CREWE, "When a winner ...", *The Daily Mail*, 2 maggio; Ivor JAY, "Little here to merit a fuss", *The Birmingham Mail*, 2 maggio; Alfred CHESTER, "In a World of Emptiness, Malaise Seems Stylish", *Herald Tribune*, 5 maggio; Glendy CULLIGAN, "Vive le petite difference!", *The Washington Post*, 5 maggio; — "Life Lived in Scales of Gray", *Dallas Times - Herald*, 5 maggio; R. H. GREENBAUM, "The Age of Malaise", *The Village Voice*, 9 maggio; Brigid BROPHY, "Antoniona", *The New Statesman*, 10 maggio; Bill BURKHARDT, "Shocking Story Really Just Dull", *Labour Herald*, 11 maggio; Sergio PACIFICI, "The Not So-Dolce Vita", *SR*, 11 maggio; Charles POORE, "Books of the Time", *The New York Times*, 11 maggio; Tom BRUNI, "Book Review", *The Christian Century*, 15 maggio; Mairin ELIAS, "The Age of Malaise", *Best Sellers*, 15 maggio; Miles A. SMITH, "Yawn From Italy", *Associated Press*, 15 maggio; — "Life is a Steamroller", *Time*, 17 maggio; Barbara COLLINS, "Rome Novel Imitative", *Los Angeles Times*, 19 maggio; Jim HIGBY, "Slim Novel Drew Ban by Franco", *Buffalo Courier-Express*, 19 maggio; Barbara OWSLEY, "The Empty International Generation", *Houston Post*, 19 maggio; Judy RAMSDEN, "An Italian Springtime and Enrica", *Palm Beach Post-Times*, 19 maggio; Kathleen NOTT, "Two Young, Bewildered Hearts in the Mud-Patch of Love", *N.Y. Times Book Review*, 26 maggio; Chuck Robie Booth, "'Dubious Value' in Prize-Winning 1st Novel", *Utica Observer-Dispatch*, 2 giugno; Steven V. ROBERTS, "Lost Youth, Again", *Harvard Summer News*, 30 luglio; Alan ROSS, "Special Notice", *London Magazine*, agosto 1963; Marcel JANSSENS, "De Vakantie", *Dietsche Warande en Belfort*, vol. CVIII, pp. 843-845.

1964

G.A., "Dacia Maraini risponde a 7 domande", *Paese sera*, 27 marzo.

1965

John ROSE, "Dacia Maraini", *Books and Bookmen*, agosto; — "Intervento di Dacia Maraini", *Senso e non Senso*, Anno II, n. 8-9, 20 dicembre.

1966

Martin SHUTTLEWORTH, "New Novels", *Punch*, 17 agosto; Edwin MORGAN, "Rough Justice", *New Statesman*, 19 agosto; Irving WARDLE, "Feelings in Deep Freeze", *The Observer*, 21 agosto; Christopher WORDSWORTH, "Sea-

side and Saturday", *Manchester Guardian Weekly*, 25 agosto; — "What I Did on Holiday", *TLS*, 25 agosto; James BROCKWAY, "Dacia Maraini", *Books and Bookmen*, ottobre.

1967

Ferdinando GIANNESI, "L'ultimo romanzo della giovane scrittrice", *La Stampa*, 12 aprile; Piero DALLAMANO, "Cinque anni dopo", *Paese sera*, 14 aprile; Silvana GAUBIO, "Il dramma di una giovane che aveva perso la memoria", *Il Mattino*, 15 aprile; Walter PEDULLÀ, "Meglio le poesie", *Avanti!*, 27 luglio.

1968

o.b., "Dacia Maraini illustra la sua nuova commedia", *Paese sera*, 8 febbraio; Luciano CHITARRINI, "Dacia Maraini compie un 'Ricatto a Teatro'", *Il Messaggero*, 8 febbraio; o.b., "Attori senza ruolo", *Paese sera*, 19 febbraio; G. PROS., "Il 'ricatto' di Dacia Maraini", *Il Tempo*, 19 febbraio; Renzo TIAN, "Il ricatto a teatro", *Il Messaggero*, 19 febbraio; Liliana MADEO, "Fosca vicenda nella commedia di Dacia Maraini", *Stampa sera*, 20 febbraio; ag. sa, "Un'autrice in cerca di cinque personaggi", *l'Unità*, 20 febbraio; Vincenzo TALARICO, "Dacia Maraini crede di scoprire l'America", *Momento-sera*, 20 febbraio; Vice, "Le invenzioni di Laura Betti", *Avanti!*, 20 febbraio; John Francis LANE, "American Directs Talented Cast", *Daily American*, 22 febbraio; Sandro DE FEO, "Cento giochi d'amore", *L'Espresso*, 25 febbraio; Aldo PALADINI, "Un teatro a due piani", *Vie Nuove*, 29 febbraio, p. 57; Rodolfo WILCOCK, "La nascita di una compagnia-clan", *Sipario*, vol.263, marzo, p. 31.

1969

se. lo., "Commedia nella commedia", *Roma*, 8 gennaio; Mario STEFANILE, "Ricatto a teatro", *Il Mattino*, 8 gennaio; René SIRVIN, "Paris va découvrir 'Le Chantage au Théâtre' de Dacia Maraini, la femme de Moravia", *L'Aurore*, 31 gennaio; Jean Francois CORNIER, "Chantage au Théâtre", *Combat*, 15-16 febbraio; Henry CHAPIER, "Chantage au Théâtre' de Dacia Maraini", *Combat*, 21 febbraio; Jean-Jacques GAUTIER, "Chantage au théâtre", *Le Figaro*, 21 febbraio; — "Chantage au Théâtre' de Dacia Maraini", *Le Monde*, 21 febbraio; Dario BELLEZZA, "Un secolo di protesta poetica", *Paese sera*, 16 marzo; ag. sa., "Dacia Maraini autrice-registra", *l'Unità*, 13 aprile; Renzo TIAN, "Recitare", *Il Messaggero*, 13 aprile; Vice, "Un discorso sull'attore come sottospecie culturale", *Avanti!*, 13 aprile; — "Maraini: il teatro processa se stesso", *Paese sera*, 13 aprile; G. PROS., "Un saggio sceneggiato sulla condizione del teatro", *Il Tempo*, 14 aprile; G. A. CIBOTTO, "Via gli autori e i registi: resta il miracolo-teatro", *Il Giornale d'Italia*, 14-15 aprile; Ugo RONFANI, "Esordio parigino di 'Ricatto a Teatro': 'Chantage au Théâtre'", *Il Dramma*, Anno XLV, n. 7, aprile, p. 20; Roberto DE MONTICELLI, "Sentiamo un po' cosa

fa dire questa Maraini", *Il Giorno*, 8 maggio; — "Il discorso teatrale di Dacia Maraini", *Rinascita*, 27 giugno.

1970

Enzo SICILIANO, "Fanno finta di non conoscere il mondo", *L'Espresso*, 24 maggio.

1971

— "Un teatro a Centocelle aperto da Dacia Maraini", *Paese sera*, 23 febbraio; r.a., "Teatro popolare sulle tavole d'una palestra di karatè", *l'Unità*, 25 febbraio; Vice, "Un 'Manifesto' di tono popolare", *Avanti!*, 12 marzo; Al. Cer., "Una donna in rivolta", *Corriere della sera*, 18 marzo; Elio PAGLIARANI, "Il 'Manifesto dal carcere'", *Paese sera*, 18 marzo; ag. sa. "Nella prigionia rivolta e morte", *l'Unità*, 18 marzo; Sergio SURCHI, "La Maraini 'popolare' scende in palestra", *La Nazione*, 18 marzo; Renzo TIAN, ["Manifesto dal carcere"], *Il Messaggero*, 19 marzo; Vice, "Dal carcere un manifesto femminista di Dacia Maraini", *Momento-sera*, 19 marzo; Italo MOSCATI, "Un diario di classe e un manifesto dal carcere", *Sette giorni in Italia e nel mondo*, n. 197, 21 marzo, p. 29; Giovanni RUSSO, "Canta storie di se stessa", *Corriere d'informazione*, 24-25 marzo; Antonio LUCARELLA, "Una commedia sulla servitù sessuale", *Le Ore*, marzo, pp. 90-93; Mario RAIMONDO, "Aspetti dell'Informale", *Il Dramma*, marzo, pp. 106-107; Franco CUOMO, "Manifesto dal carcere", *Sipario*, marzo-aprile, p. 46; Nicola CHIAROMONTE, "Che martirio essere donna", *L'Espresso*, 4 aprile, p. 23; Franco CORDELLI, "Recitano per gli operai gli attori della Maraini", *Paese sera*, 13 aprile; Mino ARGENTIERI, "Squallore dei killers in luna di miele", *Rinascita*, 16 aprile; Rodolfo WILCOCK, "Il Manifesto di Dacia Maraini", *Il Mondo*, 2 maggio; — "A centocelle contro la guerra USA", *l'Unità*, 28 maggio; Leo PESTELLI, "L'amore coniugale secondo la Maraini", *La Stampa*, 20 agosto; Al. Cer., "Una commedia per Centocelle", *Corriere della sera*, 18 dicembre; Mirella ACCONCIAMESSA, "Un quartiere negli anni del fascismo", *l'Unità*, 23 dicembre; A. Rap., "Teatro di quartiere a Centocelle con un testo di Dacia Maraini", *Il Messaggero*, 23 dicembre; Sergio SURCHI, "Un dramma nato nel quartiere", *La Nazione*, 23 dicembre; Franco CORDELLI, "Centocelle: dramma di una famiglia sotto il fascismo", *Paese sera*, 24 dicembre.

1972

Elio PAGLIARANI, "Una famiglia di Centocelle fra due guerre", *Paese sera*, 2 gennaio; ag. sa., "Il fascismo in uno specchio familiare", *l'Unità*, 2 gennaio; R.T. "Centocelle e il fascismo", *Il Messaggero*, 2 gennaio; — "La commedia della Maraini", *Corriere della sera*, 2 gennaio; Adolfo CHIESA, "Dacia e la ladra", *Paese sera*, 29 aprile; Giovanni GIUDICI, "Messaggio dal pianeta dove vivono

i ladri", *L'Espresso*, 21 maggio; Piero DALLAMANO "Le memorie di una ladra", *Paese sera*, 26 maggio; Alcide PAOLINI, "Moll Flanders a Rebibbia", *Corriere della sera*, 15 giugno; Massimo GRILLANDI, "Annientamento della criminalità", *L'Unione sarda*, 17 giugno; — "Low Realism", *TLS*, 1 settembre; Mirella ACCONCIAMESSA, "Un quartiere negli anni del fascismo", *l'Unità*, 23 dicembre.

1973

Dario BELLEZZA, "Lettera a Dacia", *Aut*, gennaio, pp. 35-37; m.ac., "La rivolta dei contadini del Sud in 'Viva l'Italia'", *l'Unità*, 12 gennaio; Fr. C., "Briganti e oppressori della storia di ieri", *Paese sera*, 12 gennaio; C.G., "Una storia del Meridione all'arrivo dei piemontesi", *Il Giorno*, 12 gennaio; R.T., "Una ballata politica della Maraini", *Il Messaggero*, 13 gennaio; — "Un nuovo testo di Dacia Maraini", *Avanti!*, 13 gennaio; g.a.c., " 'W l'Italia' alle Arti", *Il Giornale d'Italia*, 18 gennaio; Ghigo DE CHIARA, "Ricchi e poveri tutti italiani", *Avanti!*, 18 gennaio; g.g., "Viva l'Italia di Dacia Maraini", *Il Popolo*, 18 gennaio; Elio PAGLIARANI, "Viva l'Italia", *Paese sera*, 18 gennaio; L.R., "Un 'piccolo pezzo' di Risorgimento", *Il Tempo*, 18 gennaio; Aggeo SAVIOLI, "L'altra faccia del Risorgimento nel Mezzogiorno", *l'Unità*, 18 gennaio; Renzo TIAN, "Dietro la facciata del Risorgimento", *Il Messaggero*, 18 gennaio; G. POL., "W l'Italia", *Momento-sera*, 18-19 gennaio; Luce d'ERAMO, "W l'Italia", *Il Manifesto*, 21 gennaio; Angelo Maria RIPELLINO, "Bixio lavato nell'acido", *L'Espresso*, 28 gennaio; Emilia GRANZOTTO, "Dacia contro Natalia", *Panorama*, 15 marzo; — "Una nuova maniera di narrare", *La Nuova Sardegna*, 24 aprile; Mario PANCERA, "I figli famosi sparano a zero contro papà", *Corriere d'informazione*, 19 maggio; Lietta TORNABUONI, "Brevi incontri: Così ricordano i primi anni", *La Stampa*, 7 giugno; Enzo SICILIANO, "Chi eri da bambino", *Il Mondo*, 21 giugno; Giorgio SAPONARO, "L'odore dell'infanzia", *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 3 luglio; Fr. C., "Spettacolo-lezione sul problema casa", *Paese sera*, 15 luglio; Franco CUOMO, "La lotta per la casa raccontata ai protagonisti", *Avanti!*, 15 luglio; — "A Roma spettacolo di strada sull'occupazione delle case", *l'Unità*, 18 luglio; Franco MANESCALCHI, "Racconta al magnetofono che razza di tipo sei", *l'Unità*, 26 luglio; Ferdinando GIANNESI, "26 personaggi in calzoncini corti", *Il Giorno*, 22 agosto; Piero DALLAMANO, "E tu chi eri?", *Paese sera*, 31 agosto; Guido DAVICO BONINO, "Tante celebrità nel bozzolo", *La Stampa*, 7 settembre; Fr. C., "Teatro in piazza a Centocelle: rivive la Resistenza", *Paese sera*, 19 settembre; Giulio NASCIMBENE, "E tu chi eri", *Corriere della sera*, 4 novembre; ag. sa., "Dietro il grido risorgimentale un'amara realtà", *l'Unità*, 6 novembre; Caterina CARDONA, "Nasce nel cuore di Roma un articolato 'centro femminista'", *Il Globo*, 7 novembre; Elisabetta RASY, "Femministe senza esagerare al centro La Maddalena", *Paese sera*, 11 novembre; — "Per le femministe testi di borgata", *Il Giorno*, 11 novembre; El. R., "Nasce un teatro per le donne", *Paese sera*, 29 novembre; — "Maddalena per tutte", *Panorama*, 29 novembre, pp. 135-136; Peter ACKROYD, "In Flight

Three Novels", *The Spectator*, 1 dicembre; C. G., " 'Gli indifferenti' contendono il pubblico al primo spettacolo femminista italiano", *Corriere della sera*, 5 dicembre; — "Una lettera di Dacia Maraini sul teatro Maddalena", *Paese sera*, 6 dicembre; Giulia BORGESSE, "Le femministe a Roma recitano a soggetto", *Corriere della sera*, 9 dicembre; Liliana MADEO, "Un teatro di donne per il femminismo", *La Stampa*, 9 dicembre; Renzo TIAN, "Mara, Maria, Marianna", *Il Messaggero*, 9 dicembre; Guido FINK, "I briganti e Garibaldi", *Il Mondo*, 20 dicembre.

1974

g.g., "Un fumetto erotico-sociale", *Il Popolo*, 3 febbraio; Elio PAGLIARANI, "I vizi borghesi nel letto di 'Venere' ", *Paese sera*, 3 febbraio; L.R., " 'Venere' della Maraini alla 'comunità' ", *Corriere della sera*, 3 febbraio; ag. sa., "La storia amara e ironica di un 'ragazzo squillo' ", *l'Unità*, 3 febbraio; R. T., "[Venere]", *Il Messaggero*, 3 febbraio; G. P., "[Venere]", *Momento-sera*, 4 febbraio; Fr. C., "[Venere]", *Avanti!*, 6 febbraio; Dario BELLEZZA, "[Venere]", *Aut*, 15 febbraio; Maria Vittoria CARLONI, "Dacia Maraini. La coppia deve essere libera e vitale", *Qui Giovani*, 21 febbraio, p. 74; Arturo GRASSI, "Il Risorgimento giù dal piedistallo", *Giornale di Sicilia*, 27 febbraio; Vice, "Al Biondo: piace la 'pasionaria' della Maraini", *L'Ora*, 27 febbraio; P. MASSERANO TARICCO, "Uno specchio che non dà luce", *Fiera letteraria*, febbraio, p. 26; Piera PISCITELLO, "Io sono una donna non una schiava ...", *Catania giorno e notte*, 23 marzo; Silvana CASTELLI, "La proprietà della donna", *Avanti!*, 21 aprile; Mario FRATTI, "Gli undici comandamenti", *Paese sera*, 31 maggio; m.ac., "Sulle scene il problema dell'aborto", *l'Unità*, 2 ottobre; Fr. C., "Che cosa rimane di un amore perfetto", *Paese sera*, 2 ottobre; C. G., "Crociata femminista in Laguna", *Corriere della sera*, 2 ottobre; Alberto BLANDI, "L'innamorata 'sottomessa' per il dramma femminista", *La Stampa*, 16 ottobre; Arturo LAZZARI, "La donna è perfetta solo quando muore?", *l'Unità*, 16 ottobre; G.A. CIBOTTO, "Vita e morte d'una donna perfetta", *Il Gazzettino*, 17 ottobre; Sergio COLOMBA, "Il femminismo in palcoscenico", *Il Resto del Carlino*, 17 ottobre; Giancarlo DEL RE, "Tutto esaurito per le femministe", *Il Messaggero*, 17 ottobre; Roberto DE MONTICELLI, "Il velo rosso delle femministe", *Corriere della sera*, 17 ottobre; Arturo LAZZARI, "La condizione femminile nella società borghese", *l'Unità*, 17 ottobre; Elio PAGLIARANI, "Una commessa nella trappola della società", *Paese sera*, 17 ottobre; Donata RIGHETTI, "Due innamorati vestiti di carta", *Il Giorno*, 17 ottobre; Pietro RUO, "Contraddizioni e viltà di un giovane 'per bene' ", *Avanti!*, 17 ottobre; G. PROS., " 'La donna perfetta' di Dacia Maraini", *Il Tempo*, 7 novembre; R.T., "La donna perfetta alla 'Maddalena' ", *Il Messaggero*, 7 novembre.

1975

Valerio RIVA, "L'operaio lo racconto meglio io", *L'Espresso*, 12 gennaio, pp. 30-33; Maria Jesús LEZA e Ricardo DIAZ-DELGADO, "Dacia Maraini, una scrittrice compromettita", *Triunfo*, 15 febbraio; Giuliana SCATTOLINI, "Gra-tuite forzature a 'Viva l'Italia' ", *Il Messaggero*, 15 marzo; Enzo BIAGI, "Mam-mismo per mancanza d'amore", *Corriere della sera*, 20 aprile; Roberto ROSSETTI, "Politica e cultura", *Tuttoterza*, 24 maggio; Carla VALENZIANO, "Terrore sulle donne", *Il Manifesto*, 16 luglio; Paolo RUFFILLI, "Tre domande a Dacia Maraini", *Il Resto del Carlino*, 18 novembre; Elena DONI, "L'ottimi-stica guerra di Dacia", *Il Messaggero*, 19 novembre; Chiara BERIA, "Contro il sultano rosso", *Panorama*, 20 novembre, pp. 81-86; Antonio DEBENEDETTI, "Donna guerriera", *Corriere della sera*, 23 novembre; Piero DALLAMANO, "Le tre anime della Maraini", *Paese sera*, 29 novembre; Giovanni MAMELI, "Una vita allo specchio", *L'Unione sarda*, 30 novembre; Marcello MOLINARI, "La donna è in guerra", *Sinistra europea*, novembre; Luigi SURDICH, "La maestra-na disobbediente", *Il Secolo*, 2 dicembre; Antonella BARINA, "Donna in guer-ra", *Nordest*, 18 dicembre.

1976

Alfredo GIULIANI, "Anima terrorista anima femminista", *La Repubblica*, 15 gennaio; Franco MANESCALCHI, "La coscienza di Vannina", *l'Unità*, 15 gennaio; Silvana CASTELLI, "Donna in guerra", *Avanti!*, 26 gennaio; Walter MAURO, "Maraini: Donna in guerra", *Momento-sera*, 11-12 febbraio; Renzo PARIS, "Donna in guerra", *Il Manifesto*, 5 marzo; Aldo SELLERI, "Bisogna eliminare i ruoli tradizionali", *Brescia oggi*, 8 marzo; Giorgio SAPONARO, "Dacia, la femminista", *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 16 marzo; Franco COR-DELLI, "Corpo e sesso fra misticismo e brio critico", *Paese sera*, 27 aprile; Mario LUNETTA, "Guerre e schermaglie di donne", *Rinascita*, n. 18, 30 aprile; Linda G. ERICKSON, "Memoirs of a Female Thief", *Contemporary Sociology*, vol. 5, maggio, p. 305; Edith BRUCK, "Si vende per libera scelta la prostituta filosofa", *Il Messaggero*, 21 giugno; — "Una comune anti-macrò", *La Repubbli-ca*, 22 giugno; A. Deb., "Una prostituta femminista", *Corriere della sera*, 23 giugno; I.M., "Scoppia la rivolta in casa e fuori", *Paese sera*, 23 giugno; m.ac., "Dialogo di una prostituta con il suo cliente", *l'Unità*, 24 giugno; Renzo TIAN, "Prostituta contesta il cliente", *Il Messaggero*, 24 giugno; Tommaso CHIARET-TI, "Un'ora di Edipo in pillole", *La Repubblica*, 25 giugno; Elio PAGLIARANI, "Com'è brutto il diavolo in parrocchia", *Paese sera*, 25 giugno; E. Z., "Dialogo di una prostituta con il suo cliente", *Momento-sera*, 25-26 giugno; Liliana MADEO, "Una prostituta e il cliente nel 'dialogo' della Maraini", *La Stampa*, 27 giugno; g.i.p., "Le tremila tuttofare dall'Africa", *La Stampa*, 1 agosto; Marco VALLORA, "Negra? Faccia la 'tutto-fare' ", *Gazzetta del popolo*, 1 agosto.

1977

Giorgio PROSPERI, "Femminismo: arte e retorica", *Il Tempo*, 11 giugno; Franco VEGLIANI, "Non siamo ancora un Paese miserabile", *Successo*, giugno, pp. 46-50; Fiorella PASINI, "Lasciateci sole", *Panorama*, 11 ottobre, pp. 125-128; Nicola GARRONE, "Don Juan, seduttore sedotto dal potere", *La Repubblica*, 29 novembre; Gl. S., "Don Giovanni simbolo del potere culturale", *Il Messaggero*, 29 novembre; L.T., "Fra le tribù femministe africane", *Corriere della sera*, 29 novembre; w.bz., "Le donne africane di Dacia Maraini", *La Stampa*, 30 novembre; — "Un Don Giovanni padrone seduttore della servitù", *Corriere della sera*, 30 novembre; Ghigo DE CHIARA, "'Don Juan' della Maraini: troppi argomenti insieme", *Avanti!*, 6 dicembre; M. G., "Le schiave di Don Giovanni", *Corriere della sera*, 6 dicembre; Nicola GARRONE, "Lo strumento di Don Giovanni è la complicità femminile", *La Repubblica*, 6 dicembre; Liliana MADEO, "Nel Don Giovanni di Dacia Maraini la donna e il 'compagno-padrone'", *La Stampa*, 6 dicembre; Giorgio PROSPERI, "Don Giovanni degradato", *Il Tempo*, 6 dicembre; Renzo TIAN, "Don Giovanni secondo Dacia", *Il Messaggero*, 6 dicembre; Giampiero MUGHINI, "Assistere alla propria esecuzione", *Paese sera*, 22 dicembre.

1978

n.g., "Gli uomini? Tutti mascalzoni", *La Repubblica*, 18-19 giugno; Anna BOLOGNESI, "Da 'La casa delle donne' una proposta teatrale", *l'Unità*, 8 luglio; Antonio PORTA, "Amore, non-amore parole in affitto", *Corriere della sera*, 30 luglio; — "'Due donne in provincia' debutta al Poliziano", *l'Unità*, 9 ottobre; Alice VOLLENWEIDER, "Spaß am Klauen", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 Ottobre; a. mo., "'Due donne di provincia' a Trastevere", *l'Unità*, 17 ottobre; Gloria SATTA, "Questo mostro chiamato casalinga", *Il Messaggero*, 17 ottobre; — "Due donne di provincia", *Corriere della sera*, 17 ottobre; m. ac., "Dietro lo schermo dei gesti quotidiani", *l'Unità*, 20 ottobre; S.D.C., "Due donne a metà", *Corriere della sera*, 20 ottobre; Tommaso CHIARETTI, "Non prendete sul serio le streghe", *La Repubblica*, 20 ottobre; Ghigo DE CHIARA, "Vivace discorso femminista all'insegna dell'umorismo nero", *Avanti!*, 20 ottobre; Stefania GIORGI, "Signore, finalmente si ride", *Noi donne*, 20 ottobre, pp. 52, 55; Elio PAGLIARANI, "Anche in camera sono casalinghe", *Paese sera*, 20 ottobre; Giorgio PROSPERI, "Due donne di provincia in una garçonnière", *Il Tempo*, 20 ottobre; U.S., "Due donne di provincia", *Il Messaggero*, 21 ottobre; Emanuela MOROLI, "La città al femminile", *Paese sera*, 23 ottobre; Roberto ALEMANNO, "Voci, mormorii ed urla 'irraccontabili'" *Quotidiano dei lavoratori*, 15 novembre.

Andrea CIULLO, "Tre tempi della donna 'perduta' di Dacia Maraini", *Paese sera*, 12 gennaio; n.f., "Manila e le compagne", *l'Unità*, 13 gennaio; P. F., "Una donna in vendita", *Corriere della sera*, 13 gennaio; Ubaldo SODDU, "Frammenti privati di prostitute sole", *Il Messaggero*, 15 gennaio; Nicola GARRONE, "Il mistero di essere strega e fata", *La Repubblica*, 16 gennaio; Bill SNYDER, "Lilith delivers angry 'Manifesto'", *Phoenix*, 1 febbraio; Bernard WEINER, "Beckett, Shakespeare and Feminism", *San Francisco Chronicle*, 15 febbraio; Chris ORR, "Rebellion on Stage", *Plexus*, marzo; Nicola CHIAROMONTE, "Che martirio essere donna", *L'Espresso*, 4 aprile, p.23; Andrea CIULLO, "L'attore in scena come statua mobile", *Paese sera*, 18 aprile; Gianfilippo CARCANO, "Due donne di provincia", *Vita*, 28 aprile; Ca. In., "Toh! dietro quella maschera c'è un attore", *Lotta continua*, 28 aprile; Violaine MUUIS, "Bordel entre rêve et enfer", *Special*, 3 maggio; Angelo DE CIUCEIS, "Impossibilità e morte del teatro", *Il Mattino*, 4 maggio; Enrico FIORE, "Esilio e morte di don Felice", *Paese sera*, 4 maggio; — "Sciosciammocca 'rivisitato'", *Roma*, 4 maggio; J.L., "Dialogue d'une prostituée avec son client", *La Cité*, 13 maggio; A.H., "Dialogue d'une prostituée avec son client", *La Libre Belgique*, 14 maggio; A. V., "Dialogue d'une prostituée avec son client", *La Dernière Heure*, 14 maggio; Luc HONOREZ, "Dialogue d'une prostituée avec son client à l'Atelier Ste-Anne", *Le Soir*, 15 maggio; Serge GOVAERT, "La prostituée et son client", *Le Drapeau Rouge*, 16 maggio; Luisa MOFFETT, "Cross Talk", *The Bulletin*, 18 maggio; Chantal DELTENRE, "Dialogue d'une prostituée avec son client", *Millions*, 24 maggio; Fr. C., "Qui domine?", *La Relève*, 25 maggio; Michelle LAMENSCH, " 'Dialogue d'une prostituée avec son client': toutes les femmes doivent tendre l'oreille...", *Le Soir*, 1 giugno; Franco CORDELLI, "Una Maraini che dice yes", *Paese sera*, 16 giugno; Anne-Marie BOETTI, "Quando il corpo viaggia tra poesia e comicità", *Il Manifesto*, 21 giugno; — " 'Due donne di provincia' debutta al Poliziano", *l'Unità*, 9 ottobre; Giovanna DE CARLI, "Due donne di provincia, anime innocenti in una garçonnière", *La Repubblica*, 10 ottobre; Roberto DE MONTICELLI, "Una rivoluzione ferma in cucina", *Corriere della sera*, 11 ottobre; — "Donna non è bello: solo letto e fornello", *Oggi*, 9 novembre; Alessandro RICCIO, "Nel convento del Seicento una donna chiede la parola", *l'Unità*, 20 novembre; Ivana MUSIANI, "Dacia Maraini incontra una suora", *Paese sera*, 10 dicembre; Giorgio PROSPERI, "Le sublimazioni amorose di suor Juana de la Cruz", *Il Tempo*, 10 dicembre; Rita SALA, "Solitudine severa e sensuale", *Il Messaggero*, 10 dicembre; Tommaso CHIARETTI, "Mi ribello e finisco monaca", *La Repubblica*, 13 dicembre; Franco CUOMO, "Il fascino sottile d'una monaca messicana", *Avanti!*, 13 dicembre; m.s.p., "Conoscenza è piacere?", *l'Unità*, 13 dicembre; Francesca PANSA, "Roma - 'Suor Juana' di Dacia Maraini al teatro La Maddalena", *Lotta continua*, 13 dicembre; Enzo SICILIANO, "La vita d'una monaca", *Corriere della sera*, 13 dicembre; Beatrice PISCINI, "Infiltrata in convento, nel Messico dell'Inquisizione", *Il Manifesto*, 18 dicembre.

Sandra PETRIGNANI, "4 volte Dacia", *Il Messaggero*, 4 gennaio; — "In scena al Fabbricone un dramma sulla città", *La Nazione*, 5 gennaio; Giovanni LOMBARDI, "Il dramma di Clitennestra è quello di un'immigrata", *Paese sera*, 6 gennaio; Vincenzo BONAVENTURA, "Entriamo nelle camere della corte di Scozia", *Gazzetta del Sud*, 18 gennaio; Ivana MUSIANI, "Senza corpo, né fatalità Elisabetta e Maria Stuarda", *Paese sera*, 5 febbraio; P. Cer., "Maria Stuarda senza romanticismo", *Corriere della sera*, 7 febbraio; m.s.p., "Due regine si nascondono nel privato", *l'Unità*, 10 febbraio; Giorgio PROSPERI, "Notizie dal gineceo di Elisabetta e della Stuarda", *Il Tempo*, 10 febbraio; Enzo SICILIANO, "Due regine in versione femminista", *Corriere della sera*, 10 febbraio; Tommaso CHIARETTI, "Due regine, una torre e un re senza scettro", *La Repubblica*, 10-11 febbraio; Rita SALA, "Due ritratti ben riusciti", *Il Messaggero*, 11 febbraio; Andrea CIULLO, "Tutti gli uomini scompaiono nella tragedia della regina", *Paese sera*, 12 febbraio; Francois CHALAIS, "Dialogue d'une prostituée avec son client", *France-Soir*, 3 marzo; Pièrre MARCABRU, "La guerre des sexes", *L'Aurore*, 3 marzo; P. de R., "Dialogue d'une prostituée avec son client", *Quotidien de Paris*, 4 marzo; R.S., "Eschilo a Prato", *Il Messaggero*, 30 marzo; ag. sa., "Rivive il dramma di Clitennestra fra mito e attualità", *l'Unità*, 30 marzo; Franco CORDELLI, "Delitti arcaici si aggiornano nella nuova realtà", *Paese sera*, 1 aprile; Nicola GARRONE, "Unite sì, ma contro un 'pater familias'", *La Repubblica*, 3 aprile; Pietro FAVARI, "Oresteia degli anni Cinquanta", *Corriere della sera*, 4 aprile; Bruno BLASI, "Quant'è brutta giovinezza", *Panorama*, 7 aprile, p.132; Giorgio PROSPERI, "Dalla parte di Clitennestra", *Il Tempo*, 9 aprile; Anna MONGIARDO, "La Piera morbosa", *Il Messaggero*, 14 maggio; Mirella SERRI, "Storia di Piera", *Il Manifesto*, 22 maggio; Oretta BONGARZONI, "L'incredibile storia di Piera", *Paese sera*, 23 maggio; Giulia BORGESE, "L'amore, la morte e l'amicizia", *Corriere della sera*, 29 giugno; J.D.D., "Dialogue d'une prostituée avec son client", *Théâtre Club*, 12 settembre; — "La storia di due donne", *Alto Adige*, 14 settembre; Eileen FAIRWEATHER, "Dialogue between a Prostitute and One of her Clients", *Spare Rib*, novembre; g.f., "Epistolari: Suor Juana Inés de la Cruz", *Il Sabato*, 1 novembre; Marta PESSARRODONA, "Una aportación interesante: 'il collettivo Isabella Morra'", *La Vanguardia*, 1 novembre; M. R., "Così due regine diventano donne", *Il Giorno*, 2 novembre; P.G., "Alemania, Italia y Barcelona se llevaron los 3 premios de Sitges", *El Noticiero Universal*, 3 novembre; Bianca FRANCHI, "Meglio Stuarda che mai", *La Repubblica*, 4 novembre; Renato PALAZZI, "La Stuarda in 'privato' della Maraini", *Corriere della sera*, 6 novembre; Irene BIGNARDI, "Juana la malamonaca", *La Repubblica*, 11 novembre; Vanna BROCCA, "Due secoli prima di Virginia Woolf", *l'Unità*, 20 novembre; Alessandra RICCIO, "Nel convento del Seicento una donna chiede la parola", *l'Unità*, 20 novembre; Andrej INKRET, "Igra o 'Zenskran na podezelju'", *Delo*, 8 dicembre; E. F., "Due donne in provincia", *Il Piccololo*, 9 dicembre; Duslan ZELJEZNOV, "Zenski na podezelju", *Večer*, 9

dicembre; Maria Stella CONTE, "Intervista a Dacia Maraini", *Effe*, 10 dicembre; j.j., "Dacia Maraini: 'Zenski na podezelju'", *Gospodarstvo*, 12 dicembre; Ace MERMOLJA, "D. Maraini: 'Zenski na podezelju' igra med fikcijo in resnicnostjo", *Primorski Dnevnik*, 14 dicembre; Chiara BERIA, "Lesbica è bello", *Panorama*, 15 dicembre, pp.95-103; Nantas SAVALAGGIO, "Dopo una vita con Moravia dice: con le donne è più bello", *Oggi*, 24 dicembre, p. 13; Mariella BOERCI, "Lei e lei: e Moravia?", *Annabella*, 25 dicembre, pp. 24-25; Dimitrij RUPEL, "[Due donne di provincia]", *Teleks*, 26 dicembre.

1981

l.g., "Tra questi romanzi la corsa ai premi dell'anno", *La Stampa*, 24 gennaio; Il Bibliotecario, "Dacia-Saffo e lo 'scandalo'", *Il Borghese*, 25 gennaio, pp. 231-232; m. sc., "Le donne al Teatro Officina. Recitiamo scambiandoci idee", *l'Unità*, 7 febbraio; ci. ba., "Il circo di Dacia", *Il Giornale d'Italia*, 19 febbraio; n.g., "Quasi musical tra i mostri", *La Repubblica*, 19 febbraio; Livia GIUSTO-LISI, "Circo e teatro alla Maddalena, un musical di Dacia Maraini", *Paese sera*, 19 febbraio; — "Dacia Maraini autrice di un musical", *Il Tempo*, 20 febbraio; — "È arrivato un battello carico di donne e scimpanzè", *l'Unità*, 22 febbraio; Franco CUOMO, "Simpatia (e niente altro) per il 'Circo' della Maraini", *Avanti!*, 28 febbraio; m.s.p., "Tutte in pista, stasera frappé, amori e delitti", *l'Unità*, 1 marzo; Rita SALA, "Storie d'un circo povero", *Il Messaggero*, 2 marzo; r.d.g., "Quante passioni alla fiera delle anomalie", *La Repubblica*, 4 marzo; Armanda GUIDUCCI, "Immagini di donne secondo una attrice di nome Piera", *Avanti!*, 12 aprile; Adele CAMBRIA, "Le confidenze si fanno romanzo", *Quotidiano donna*, 17 aprile, p. 19; Mariapia BONANATE, "Se la donna ama una donna...", *Gazzetta del popolo*, 18 aprile; n.o., "Maraini: storia di un amore al femminile", *La Stampa*, 18 aprile; Dario BELLEZZA, "Questo libro sulla memoria di una donna", *Paese sera*, 22 aprile; Antonio PORTA, "Nell'amore per una donna c'è l'amore per una figlia", *Corriere della sera*, 24 aprile; Renzo PARIS, "La nutrice perversa. L'ultimo romanzo di Dacia Maraini", *Il Manifesto*, 25 aprile; Carla STAMPA, "Scrivo inebriandomi con il basilico", *Epoca*, 2 maggio, pp. 118-123; Michele RAGO, "Questa è una donna così com'è", *Paese sera*, 5 maggio; Giuseppe TEDESCHI, "Che dicono, che fanno", *Il Tempo*, 8 maggio; Giuly CORSINI, "No, Dacia, non ci siamo", *La Nazione*, 20 maggio; Carla BARONCELLI [Lettere a Marina], *Il Nuovo ravennate*, 22 maggio; Maria Cristina BECATTELLI, "Alla ricerca di Marina", *Il Giornale d'Italia*, 24 maggio; Giuliana MORANDINI, "Se l'amore è mare e grembo", *Il Messaggero*, 27 maggio; Angela BIANCHINI, "Se l'amore ha paura di volare", *La Stampa*, 30 maggio; — "Lezioni d'amore e teatro museo", *Quotidiano donna*, 19 giugno; C. M., "Donna, sola, di fronte a se stessa", *L'Ora*, 7 dicembre; g.n., "Fresco e vitale il cinema al femminile", *Giornale di Sicilia*, 8 dicembre; Gregorio NAPOLI, "Concluso a Palermo il breve incontro con il Super-8", *Giornale di Sicilia*, 9 dicembre.

Rodolfo DI GIAMMARCO, "Il mondo. Mi piace ma solo al femminile", *La Repubblica*, 26 gennaio; m.s.p., "Una nonna a tutto sprint per Elsa Merlini", *l'Unità*, 2 febbraio; Tommaso CHIARETTI, "Io rido, lei ride. E allora?", *La Repubblica*, 5 febbraio; Aggeo SAVIOLI, "Questa Mela è tutta buccia", *l'Unità*, 5 febbraio; Maurizio GIAMMUSSO, "Tre donne a confronto", *Corriere della sera*, 7 febbraio; Rita SALA, "Un brano di vita in cucina", *Il Messaggero*, 7 febbraio; Mario PROSPERI, "Mela di Dacia Maraini", *Il Tempo*, 9 febbraio; Anna BANDETTINI, "Nell'ondata di 'prime' Merlini-Brignone-Falk", *La Repubblica*, 30 marzo; s.m., "Al Nuovo la Merlini nel ruolo d'una nonna spregiudicata in una commedia 'disimpegnata' di Dacia Maraini", *Il Giornale nuovo*, 30 marzo; Michele RAGO, "Il doppio linguaggio della famosa attrice", *Paese sera*, 20 luglio; — "Existe uma linguagem feminina?", *Journal da Tarde*, 9 settembre; Marta GOES e Regina ECHEVERRIA, "O mundo da mulher", *Istoé*, 15 settembre, pp. 38-41; André RUTTEN, "Schillers vrouwenfiguren in een vrouwelijke visie", *Trouw*, 5 novembre; Hannie ALKEMA, "Man-vrouw tegenstelling in 'Maria Stuart' te scherp", *De Volkskrant*, 6 novembre; H. VAN DEN BERGH, "'Maria Stuart' vol pretentie", *Het Parool*, 6 novembre; Kester FRERIKS, "Drama van twee vorstinnen als feministisch leerstuk", *NRC Handelsblad*, 8 novembre; Pieter LIEFHEBBER, "Maria Stuart slachtoffer van mannen-maatschappij", *Telegraaf*, 8 novembre; André RUTTEN, "Twee vrouwen achter hun vorstinnen-rol", *Trouw*, 8 novembre; Maria Pia FUSCO, "Con l'attrice e la regista via libera alla fantasia femminile", *La Repubblica*, 8 dicembre; Pietro FAVARI, "Due regine due donne e la storia", *Corriere della sera*, 18 dicembre; Nico GARRONE, "Vergine e malmaritata la sovrana non è felice", *La Repubblica*, 18 dicembre.

Roberta SIBONA, "Un nuovo linguaggio per il teatro italiano", *La Repubblica*, 20 gennaio; Rodolfo DI GIAMMARCO, "Tetra e chioccia questa mamma riesce a ridere", *La Repubblica*, 3 febbraio; Rita SALA, "Madre Saginata", *Il Messaggero*, 3 febbraio; Grazia LAGO, "La lezione degli insetti", *L'Umanità*, 11 febbraio; Antonio DEBENEDETTI, "Una tenia 'metafisica'", *Corriere della sera*, 12 febbraio; Guerrino MATTEI, "Madre Saginata", *Metrò cultura*, 14 febbraio; J. MONLEON, "Un inteligente juego teatral", *Diario 16*, Anno VIII, N.2.074, 4 marzo, p. 11; F. Garcia PAVON, "A partir di un Shiller muy alejado", *Ya*, 4 marzo; Eduardo Haro TECGLEN, "Feminismo, lesbianismo y elegancia", *El País*, 4 marzo; Juan C. AVILE'S, "Difficil ejercicio de interpretación", *La Semana de Madrid*, 7-13 marzo; Miguel BAYON, "Centro de carne", *Camb16*, 14 marzo; José Ruy GANDRA, "Dacia Maraini: quero ver a explosao des mulheres", *Sao Paulo (Mulher)*, 20 marzo; Enzo SICILIANO, "Roma come vivaio di poesia", *Corriere della sera*, 17 aprile; — "Dos grandes actrices en el Grec 83 con 'Maria Estuardo'", *El Periodico*, 19 aprile; Patricia GUZMAN

BAJARES, "María Estuardo, Isabel de Inglaterra, Mujeres del Mundo", *El Unita*, 14 giugno; Pietro FAVARI, "Regine in vestaglia sul ring del potere", *Corriere della sera*, 17 giugno; Nico GARRONE, "Due regine sul ring", *La Repubblica*, 18 giugno; Elaisa FERRIS WALLIS, "María Estuardo: clasicismo moderno", *Resumen*, 19 giugno; Carmen CARRILLO, " 'María Estuardo' plantea un binomio de poder femenino", *El Nacional*, 20 giugno; Elaisa FERRIS WALLIS, "María Estuardo: la dualidad de una época", *Resumen*, 26 giugno; Tomás DELCLOS, "Dacia Maraini, autora de 'María Estuardo', cree que hay un modo femenino de ver el mundo", *El Pais*, 29 luglio; Marta PESARRODONA, "María Estuardo", *Diario de Barcelona*, 29 luglio; Juan Pablo ESCRICHE, "Magui Mira: 'Ser mujer y profesional, al mismo tiempo, cuesta la vida' ", *El Correo Catalan*, 1 agosto; Xavier FABREGAS, "Grec-83: 'María Estuardo', excelente vivisección de dos tipos de mujer", *La Vanguardia*, 3 agosto; Josep URDEIX, "María Estuardo", *El Correo Catalan*, 3 agosto; — "Menos tribuna y más teatro", *El Pais*, 3 agosto; Marco CHIARETTI, "Vidas que se entrecruzam em um roteiro de cinema", *Folha de Sao Paulo*, 5 agosto; — "Maria Stuart in twee versies", *Het Parool*, 17 agosto; — "Twee versies van Italiaanse Maria Stuart", *NRC Handelsblad*, 23 agosto; — "Uit Gekozen", *De Volkskrant*, 24 agosto; Carla MASSI, "Maria ed Elisabetta nemiche per forza", *Il Messaggero*, 3 settembre; Kester FRERIKS, "Elan van jaren zestig zoek", *NRC Handelsblad*, 7 novembre; Ruud GORTZAK, "Sater neemt politiek toneel iets te kluchtig op de hak", *De Volkskrant*, 7 novembre; Dirkje HOUTMAN, "Sater predikt eigen failliet", *Trouw*, 7 novembre.

1984

Loes GOEDBLOED, "Aardige dialoog tussen klant en prostituée", *Trouw*, 13 gennaio; Eric VAN DER VELDEN, "Knappe psychologie in Piek's Dialoog van een prostituée", *Utrechts Nieuwsblad*, 13 gennaio; Ghigo DE CHIARA, "Ritratto di donna in 'Pazza d'amore' ", *Avanti!*, 8 febbraio; — "Isabel I Anjo ou demônio?", *Diurno Popular*, 8 febbraio 1985; Nico GARRONE, "Pala Vincenzina racconta in studio la triste storia di una prostituta", *La Repubblica*, 9 febbraio; Giorgio PROSPERI, " 'Pazza d'amore' di Dacia Maraini", *Il Tempo*, 9 febbraio; Rita SALA, "Confessare ma perché?", *Il Messaggero*, 9 febbraio; Nicola FANO, "Se la prostituta fa la mattatrice", *l'Unità*, 10 febbraio; Angelo PIZZUTO, "Siam come le lucciole però sappiamo amare", *La Sicilia*, 10 febbraio; Nico GARRONE, "A lezione d'amore con Dacia", *La Repubblica*, 10 marzo; Ghigo DE CHIARA, "Caricatura storica di un colonnello di stile sabaud", *Avanti!*, 30 marzo; Nicola FANO, "Dacia Maraini fa il verso a Brecht", *l'Unità*, 30 marzo; Pietro FAVARI, "Che gran canaglia il papà colonnello", *Corriere della sera*, 30 marzo; Rodolfo DI GIAMMARCO, "Costanza, Giuseppa e il papà buonanima", *La Repubblica*, 31 marzo; Renzo TIAN, "Fratelli d'Italia il padre è crudele", *Il Messaggero*, 31 marzo; Roy Robert SMITH, "Mary Stuart", *The Stage and Television Today*, 10 maggio; Liberato SANTORO, "Female Person Singular", *The Irish Times*, 16 giugno; Liberato SANTORO,

"Giovanna's Island", *The Irish Times*, 16 giugno; Antonio PORTA, "Ricordi quel treno di gioventù?", *Corriere della sera*, 4 luglio; Fabrizia RAMONDINO, "Il mistero di una patata", *Il Mattino*, 5 luglio; Marion GLASTONBURY, "Food for Thought", *New Statesman*, 6 luglio; Michelene WANDOR, "Taboo or Not Taboo...?", *The Listener*, 12 luglio; Antonio DEBENEDETTI, "Con Pasolini e altri amici in una città amata e odiata", *Corriere della sera*, 15 luglio; Walter MAURO, "E i rivoluzionari s'innamorano", *Il Tempo*, 20 luglio; Antonio VENEZIANI, "Incontri letterari: Dacia Maraini", *Ciao 2001*, 22 luglio; — "Dacia Maraini: 'Woman at War'", *City Limits*, 20-26 luglio; Renzo PARIS, "Una pedagogia materna e dura dell'amore", *Paese sera*, 30 luglio; Goliarda SAPIENZA, "Aspettando il sessantotto", *Minerva*, luglio, pp. 39-40; Stuart EVANS, "The Love of a Sensitive Plant", *The Times*, 2 agosto; Simonetta ROBIONY, "Dacia Maraini: prima delle femministe c'erano i sentimenti", *La Stampa*, 4 agosto; Hilary BAILEY, "It's a Battlefield", *The Guardian*, 9 agosto; Leandro PALESTINI, "Dacia Maraini amore e miti del sessantotto", *Provincia pavese*, 12 agosto; Nicci GERRARD, "Msprint", *The Guardian*, 22 agosto; Mary GLADSTONE, "Mary Stuart", *The Scotsman*, 25 agosto; Adele CAMBRIA, "Storia di un gruppo in un esterno", *Minerva*, agosto, pp. 44-45; Stefano GIOVANARDI, "Armida va a Helsinki", *La Repubblica*, 1 settembre; Hedwig ROHDE, "Eine Frau ohne Gedächtnis", *Der Tagesspiegel* (Berlino), nr. 11906, Seite 5, 18 novembre; —, "Frauen im Winterschlaf", *Süddeutsche Zeitung*, nr. 271, Seite 47, 23 novembre; Hansjörg GRAF, "Der Winterschlaf der ehelichen Liebe", *Frankfurter Allgemeine*, 11 dicembre.

1985

Anna RHEINSBERG, "Alltagsgeschichten mit doppeltem Boden", *Cosmopolitan*, gennaio; Lietta TORNABUONI, "Ho riscoperto Isolina ragazza cancellata anche dalla cronaca", *La Stampa*, 23 marzo; Raul FROCARI RINALDI, "Dacia Maraini: del Japón a un gallinero in Sicilia", *Tiempo Argentino*, 26 marzo; Giuseppe ANTI, "Quel delitto senza castigo", *l'Arena*, 29 marzo; r.d.g., "Tre donne confessano ferite e turbamenti", *La Repubblica*, 4 aprile; — "Dacia e tre donne", *Il Tirreno*, 4 aprile; — "La Maraini mette in scena tre donne di Dostoevskij", *Gazzetta di Parma*, 4 aprile; — "La Maraini traduce in teatro il Dostoevskij incompiuto", *La Stampa*, 4 aprile; — "Le tre donne di Dostoevskij-Maraini", *Il Tempo*, 4 aprile; Antonella MARRONE, "Le voci di tre donne per svelare un mistero", *Il Messaggero*, 5 aprile; L. R., "Questo Dostoevskij piacerebbe a Pirandello", *Il Tempo*, 5 aprile; Giovanna ZUCCONI, "Tre donne dall'anima slava confessano sentimenti segreti", *Paese sera*, 5 aprile; — "Mescolati e laceranti sensi di colpa i desideri proibiti di tre donne", *Il Piccolo*, 5 aprile; Enzo SICILIANO, "L'amore in una storia da sottosuolo morale", *Corriere della sera*, 6 aprile; Raffaello CANTERI, "Isolina: cancellata per l'onore di Verona", *Nuovo veronese*, 7 aprile; est., "Il nostro dramma in Serbia con 'Mela'", *La Voce del popolo*, 9 aprile; Giorgio POLACCO, "Storia di una famiglia bacata nella 'Mela' di Dacia Maraini", *Il Piccolo*, 9 aprile; S. T., "Dacia

Maraini en Montevideo", *El Día*, 9 aprile; — "Dacia Maraini, cineasta y escritora italiana", *El Diario*, 9 aprile; — "Dacia Maraini, escritora, y Piera degli Esposti, actriz", *La Razon*, 10 aprile; — "Vienen directora y guionista italianas", *La Mañana*, 10 aprile; Viviana GORBATO, "Dacia Maraini, literatura y feminismo", *Cultura*, 14 aprile; Franco VALOBRA, "Scandalo e sangue all'antica italiana", *Avanti!*, 14 aprile; — "La historia de Piera', de Ferreri, preestreno singular", *La Mañana*, 14 aprile; Antonio DEBENEDETTI, "Povera Isolina, finita in fondo all'Adige", *Corriere della sera*, 17 aprile; Elio PECORA, "Le signore in giallo", *Reporter*, 17 aprile, p. 27; Marcello BENFANTE, "Calvario d'una popolana nella Verona del primo '900", *Giornale di Sicilia*, 18 aprile; — "Las confesiones de Piera y diversas inquisiciones", *La Mañana*, 18 aprile; — "'La historia de Piera' y Sus Artífices", *El Día*, 19 aprile; J.A., "La Verdad y la Palabra, Ante Todo", *El País*, 20 aprile; — "La Cultura Italiana y Dos de Sus Exponentes Femininos", *El Día*, 20 aprile; Carlo SCARINGI, "Un delitto sulla riva dell'Adige", *Quotidiano di Lecce*, 21 aprile; Elizabeth ARAUJO, "Las mil y una voces de Piera Degli Esposti", *El Nacional*, 26 aprile; Patricia GUZMAN, "Dacia Maraini y Piera Degli Esposti: Dos Mujeres que 'Guerran' con su Arte", *El Universal*, 26 aprile; Sabato MAGALDI, "Uma peca com contomos de ensaio. Quem perde é o público", *Estado de S. Paulo*, 27 aprile; Marisa BAFILE, "Volare insieme", *La Voce d'Italia*, 28 aprile — 4 maggio; Clovis GARCIA, "Em cena, presenca de uma forza dramática", *Estado de S. Paulo*, aprile-maggio; Andreas MULLER, "Winterschlafl", *Incontri*, maggio; E.M., "A velha ladainha, na onda pornô", *Folha de S. Paulo*, 2 maggio; Luisa TRENTA MUSSO, "Interrogazione nell'orrido", *La Sicilia*, 3 maggio; R. S. "In una Verona arcaica un delitto impunito", *Adige*, 18 maggio; Sergio PACIFICI, "Interest in Italian Literature Brings Many New Translations", *New Haven Register*, 19 maggio; Andreas MULLER, "Dacia Maraini: Winterschlafl", *Incontri*, maggio 1985, p. 31; Antonio DE LORENZI, "Uno scandalo veronese", *Messaggero veneto*, 1 giugno; Paola MONTEFOSCHI, "Fra colpevolisti e innocentisti", *Il Tempo*, 7 giugno; Marina COSI, "A morte Isolina, evviva l'esercito italiano", *Il Giorno*, 9 giugno; a.v.v., "Due donne che contano", *L'Eco d'Italia*, 13 giugno; Nicola MEROLA, "Delitto senza castigo", *Il Messaggero*, 22 giugno; Susanna MARTINI, "Isolina Canuti, un caso al futuro", *Il Tirreno*, 23 giugno; Daniele CERRI, [Isolina], *Playmen*, giugno, p. 17; Piero AGOSTINI, "È un assassino? No, un ufficiale", *Alto Adige*, 4 luglio; Antonietta DRAGO, "Isolina story", *Il Gazzettino*, 12 luglio; Isobel SHEPHERD SMITH, "Story of Rebellion and Growing Feminism", *Sunday Tribune*, 14 luglio; Giuseppe SERVELLO, "Una donna a pezzi", *Giornale di Sicilia*, 22 luglio; Giuliano DEGO, "Un delitto tutto al maschile", *l'Unità*, 8 agosto; Giuseppe AMOROSO, "Tra la cronaca e il visionario", *La Gazzetta del Sud*, 20 agosto; — "Colombia y doce países en el Festival de Teatro de Manizales", *El Tiempo*, 23 agosto; Oscar Llano IDARRAGA, "Colectivo Isabella Morra de Italia: Teatro de vanguardia", *Textos*, Anno II, 28 agosto; — "'Dos mujeres de Provincia' hoy en el Galpón", *La Patria*, 28 agosto; Claudio TOSCANI, "Isolina, tra il fare e il dire", *La*

Provincia, 19 settembre; Armanda GUIDUCCI, "Dacia Maraini: 'Isolina'", *Uomini e libri*, Anno XXI, n. 105, settembre-ottobre, p. 47.

1986

Enzo SICILIANO, "Padre in abito scuro, madre con veletta e Alberto che leggeva Salgari", *Corriere della sera*, 8 ottobre; Irene BIGNARDI, "Lui e i suoi", *La Repubblica*, 10 ottobre; Chiara VALENTINI, "I dolori del giovane Alberto", *Panorama*, 12 ottobre, pp. 155-156; Giulia MASSARI, "Alberto alla marinara", *Il Giornale nuovo*, 19 ottobre; Dario BELLEZZA, "Moravia racconta il bambino Alberto", *Il Mattino*, 21 ottobre; Adele CAMBRIA, "Alberto senza segreti", *Il Giorno*, 22 ottobre; Paola VUOLO, "Non solo donne, ma anche un 'bambino Alberto'", *Il Messaggero*, 1 novembre; Rino MELE, "Moravia suonato", *Il Giornale d'Italia*, 3 novembre; Mara PANNONE, "Sentieri nella memoria", *L'Unità*, 5 novembre; Elisabetta RASY, "Moravia vestito alla marinara", *La Stampa*, 8 novembre; Carmen COVITO, "Infanzia di Alberto", *Brescia oggi*, 9 novembre; Giosué CALACIURA, "Pincherlino l'indifferente. Intervista con Dacia Maraini", *Giornale di Sicilia*, 11 novembre; Oreste DEL BUONO, "Il commissario Dacia e il bambino Alberto", *Moda*, novembre; Rodolfo MONTUORO, "Alberto quand'era piccolo", *l'Unità*, 13 novembre; Giacinto SPAGNOLETTI, "Il romanzo di Alberto e di Elsa", *Messaggero veneto*, 23 novembre; Francesco FESTUCCIA, "Quando il papà scriveva sui polsini", *Il Messaggero*, 29 novembre; Renzo PARIS, "La 'materia nera' di Moravia", *Paese sera*, 29 novembre; Luigi Giordano, "... e la bambina Dacia Maraini?", *Il Mattino*, 4 dicembre; Virginia VISANI, "Caro bambino egocentrico", *Annabella*, 6 dicembre; Giulio GALETTO, "Dentro l'infanzia di Moravia", *L'Arena*, 7 dicembre.

1987

Francesco MANNONI, "Il bambino Alberto è proprio lui, Moravia", *L'Unione sarda*, 17 gennaio; Costantino COSSU, "Alberto Moravia l'indifferente Dacia racconta", *La Nuova Sardegna*, 25 gennaio; Anna MALLAMO, "Certamente Guttuso era imprevedibile", *Gazzetta del Sud*, 3 febbraio; Raffaella IMBRIACO, "Incontro con Dacia Maraini", *Corriere di Reggio*, 7 febbraio; Costantino COSSU, "Alberto Moravia l'indifferente Dacia racconta", *La Nuova Sardegna*, 25 gennaio; Adele FREEDMAN, "Writing enables Maraini to burst out of her shell", *The Globe and Mail*, 3 marzo; Lidia RAVERA, "Siamo sempre state donne, mai persone", *Corriere della sera*, 7 aprile; Donatella TROTTA, "Dacia e le sue storie di 'compaesane di sesso'", *Il Mattino*, 21 aprile; — "La bionda, la bruna e l'asino", *Oggi*, 22 aprile; Mara VENTURINI, "Donna è fuori moda", *Bergamo oggi*, 25 aprile; Bachisio BANDINU, "L'uomo al bivio tra Elena e Penelope", *L'Unione sarda*, 30 aprile; Franz CARLI, "Il mosaico di Dacia", *La Sicilia*, 30 aprile; Paolo CALCARA, "La 'Stravaganza' secondo Maraini", *Il Giornale di Napoli*, 3 maggio; Antonio TRICORNI, "Cinque personaggi in

cerca di orrore", *Paese sera*, 3 maggio; Pina GORGONI, "Troppo poco ciò che cambia", *Il Messaggero*, 6 maggio; Franco COCCO, "Nel mondo di Dacia", *La Nuova Sardegna*, 9 maggio; Ghigo DE CHIARA, "Tragedia della follia", *Avanti!*, 9 maggio; Francesco BONANNI, "Ironica riflessione sui malati di mente", *Il Tempo*, 13 maggio; Aggeo SAVIOLI, "Tutti nella casa dei matti", *l'Unità*, 13 maggio; Rodolfo DI GIAMMARCO, "Ordinaria follia...", *La Repubblica*, 14 maggio; Paolo PETRONI, "I matti sono poveri, in casa non li vogliamo", *Corriere della sera*, 14 maggio; R. S., "Ricetta senza medicine: proprio una cosa da pazzi", *Il Messaggero*, 14 maggio; Ulli KLAUSMANN, "Die Idee der Stravaganza", *TAZ*, 2 luglio; Elisabetta MONDELLO, "Piccoli sassi lasciati dalla Maraini", *La Stampa*, 18 luglio; Chris BOYD, "The pros and cons of good Italian Theatre", *The Melbourne Times*, 26 agosto; Christoph HIRSCHMAN, "Wie unbewölktes Abendrot", *AZ*, 8 settembre; Erwin KISS, "Krankheit oder wunderbar", *Völkststimme*, 10 settembre; Robert ZARBACH, "Eine Irre Sache", *Moz*, n. 22, settembre; Monica LANFRANCO, "Prima di tutto, donna", *Brescia oggi*, 16 dicembre; Marina REYNER, "Fate delle 'tavole rotonde' d'amore", *Cosmopolitan*, dicembre.

1988

Marco PALLADINI, "La principessa non vuole abdicare", *Paese sera*, 19 aprile; Rita SALA, "Sensi di colpa? Sì, forse", *Il Messaggero*, 19 aprile; Giorgio PROSPERI, "Un delitto di Moravia elaborato dalla Maraini", *Il Tempo*, 20 aprile; E.Z., "Così gli indifferenti uccidono una 'principessa'", *La Sicilia*, 20 aprile; Karen MIDDLETON, "Stravaganza", *The Canberra Times*, 21 Aprile; Rodolfo DI GIAMMARCO, "Uccidiamo la signora! 'Delitto', probabilmente per noia", *La Repubblica*, 23 aprile; A. MA., "Invito in scena per Delitto", *l'Unità*, 24 aprile; Paolo PETRONI, "Gli indifferenti da anni Sessanta", *Corriere della sera*, 27 aprile; Aggeo SAVIOLI, "Don Giovanni di ieri e di oggi (come poteva mancare l'Aids?)", *Il Giornale*, 8 maggio; Emilia COSTANTINI, "Il seduttore sfida l'infinito", *Corriere della sera*, 9 maggio; Nico GARRONE, " 'Casa Tolstoj', un inferno a due", *La Repubblica*, 26 novembre.

1989

Magda POLI, "Storia d'ordinaria violenza sulla donna", *Corriere della sera*, 4 dicembre.

1990

Monica Ricci SARGENTINI, "Il Settecento delle donne? Un secolo muto", *l'Unità*, 7 marzo; Mirella ARMIERO, "Lo sguardo sulla realtà", *Giornale di Napoli*, 8 marzo; — "La bambina siciliana: l'ultima Maraini", *Il Terreno*, 8

marzo; Marisa RUSCONI, "In onore dell'ava", *L'Espresso*, 11 marzo, p. 161; Enzo SICILIANO, "Marianna, lunga vita alla signora", *Corriere della sera*, 11 marzo; Gaia MASCHI, "Quelle mille sensazioni che mi ricordano papà", *Giorno*, 16 marzo; Giuseppe AMOROSO, "Marianna Ucria donna infelice", *Gazzetta del Sud*, 20 marzo; Antonio DEBENEDETTI, "Marianna Ucria' e la memoria sepolta di Dacia Maraini", *Corriere della sera*, 26 marzo; Angelo PIZZUTO, "Il riscatto dal silenzio", *La Sicilia*, 28 marzo; A. V., "Il nuovo sguardo di Dacia", *Donna*, aprile, pp. 218-219; Patrizia CARRANO, "Viaggio nel silenzio", *Elle*, aprile, pp. 133-134; Leda DI MALTA, "Vita di una donna siciliana del Settecento", *Grazia*, 1 aprile, p. 57; Giancarlo VIGORELLI, "Dacia Maraini volta pagina con un romanzo gattopardesco", *Giorno*, 1 aprile; Walter PEDULLÀ, "La duchessa e la femminista", *Il Messaggero*, 3 aprile; Bruna CORDATI, "Marianna muta in rivolta contro il sangue", *l'Unità*, 4 aprile; Cristina FRATELLONI, "La Sicilia ritrovata attraverso un ritratto", *L'ora*, 7 aprile; Massimo ROMANO, "Maraini, Fuga nel '700", *La Stampa*, 7 aprile; Antonella CARADONNA, "Quando la donna è senza parola", *Giornale di Sicilia*, 10 aprile; Francesca ZANDRI, "Dacia ... gattoparda", *Gazzetta di Ancona*, 10 aprile; Gabriella FILIPPINI, "Marianna, come s'affranca una donna", *L'Arena*, 11 aprile; Maurizia VELADIANO, "Quel romanzo 'diverso' di Dacia Maraini", *Giornale di Vicenza*, 13 aprile; Gabriella FILIPPINI, "La storia sofferta di Marianna alla ricerca di una lontana libertà", *Gazzetta ticinese*, 19 aprile; Gaetano SABATINI, "Dacia Maraini: La lunga vita di Marianna Ucria", *Proposte*, no 6, 19 aprile; Claudio TOSCANI, "Lo zio di Sicilia", *Brescia oggi*, 19 aprile; Michele DELL'AQUILA, "Tutto immobile coi figli del sole", *Gazzetta del Mezzogiorno*, 20 aprile; Ida BOZZI, "L'affascinante '700 siciliano della Maraini", *Giornale di Brescia*, 21 aprile; Francesco MANNONI, "Il mutismo di Marianna", *Libertà*, 24 aprile; Claudio MARABINI, "Silenzioso trionfo della nobildonna", *Il Resto del Carlino*, 25 aprile; Laura B. PICCOLI, "Marianna dei miracoli e gli amori", *Annabella*, 26 aprile; Gabriella FILIPPINI, "Storia della siciliana muta", *Gazzetta di Parma*, 29 aprile; Maria Rosa CUTRUFELLI, "Un silenzio che dice di più", *Leggendaria*, maggio; Luca DESIATO, "Storia di una donna 'murata'", *Il nostro tempo*, 6 maggio; Dina D'ISA, "La liberazione attraverso la scrittura", *Il Tempo*, 11 maggio; Sebastiano ADDAMO, "La donna non parla", *La Sicilia*, 13 maggio; Miretta RUGGERI, "Oltre il silenzio, pensare da donna", *La Nuova Sardegna*, 13 maggio; Masolino D'AMICO, "What Marianna knew", *Times Literary Supplement*, 28 ottobre, p. 1039; Francesco SERVIDA, "Il silenzio di Marianna", *Amica*, 14 maggio; Antonella CAPITANIO, "Le parole che parlano nel libro della Maraini", *Il Terreno*, 16 maggio; Giorgio DELL'ARTI, "Il silenzio di Marianna", *Il venerdì di Repubblica*, 25 maggio, pp. 127-128; Claudio TOSCANI, "Dacia Maraini Supercampiello '90", *Il ragguaglio del libro*, vol. 10, n. 57, ottobre, p. 289.

Simonetta TROVATO, "Che coraggio, essere diverse", *Giornale di Sicilia*, 9 marzo; Paolo PETRONI, "Teatro", *Corriere della sera*, 20 maggio; — "Viaggio teatrale fatto di poesie", *Momento-sera*, 22 maggio; Nico GARRONE, "Taccuino di viaggio", *La Repubblica*, 24 maggio; — "Viaggiando a passo di volpe, i versi di Dacia Maraini", *l'Unità*, 24 maggio; Robert SALADRIGAS, "La scrittura nacida del silencio", *La Vanguardia*, 24 maggio; RT, "Silenzio, la poesia va in scena", *Il Giornale d'Italia*, 25 maggio; José Luis REINA PALAZON, "Dacia Maraini", *Diario*, 16/51, 17 giugno; — "Dacia Maraini", *El País*, 20 giugno; Delmina SILVIERI, "Dacia Maraini: Long Seller", *Il Quadrivio Rovigo*, luglio-agosto; Giuseppe DI BERNARDO, "Poesia bella di notte", *La Sicilia*, 12 agosto; Pietro FAVARI, "'Pretty Woman' rinascimentale", *Corriere della sera*, 12 agosto; Monica LUONGO, "La lunga vita di Veronica, prostituta col 'vizio' della poesia", *l'Unità*, 12 agosto; s.d.f., "Letteratura e trasgressione nella vita di Veronica Franco", *Gazzetta del Sud*, 12 agosto; Domenico DANZUSO, "Veronica Franco sogna sul 'Ponte delle tette'", *La Sicilia*, 14 agosto; Salvatore DI FAZIO, "Meretrice e scrittrice", *Gazzetta del Sud*, 14 agosto; Rodolfo DI GIAMMARCO, "Ma quale meretrice è soltanto intelligente", *La Repubblica*, 14 agosto; Gigi GIACOBBE, "Quella donna di letto e di lettere", *Giornale di Sicilia*, 14 agosto; Renata STORACI, "Scena mutola", *Panorama*, 6 ottobre, p. 128; Mirella CANNADA, "Sono Marianna Ucrìa silenziosa d'ingegno", *L'Ora*, 10 novembre; — "Con la Maraini alla prova generale", *La Sicilia*, 11 novembre; — "Un lungo applauso per la vita di Marianna", *La Sicilia*, 12 novembre; Aggeo SAVIOLI, "Le tre età di Marianna Ucrìa", *l'Unità*, 13 novembre; Giovanni RABONI, "Marianna si fa in tre", *Corriere della sera*, 29 novembre; Dante CAPPELLETTI, "Vincere il silenzio", *Il Tempo*, 2 dicembre; Carlo Maria PENSA, "La povera Marianna rivive il suo riscatto", *Famiglia cristiana*, n. 49, p. 174, 11 dicembre; Rodolfo DI GIAMMARCO, "Pensieri di nobildonna", *La Repubblica*, 28 dicembre.

(b) Saggi critici

ANDERLINI, Serena 1991: *Prolegomeni per una drammaturgia del femminile. Intervista a Dacia Maraini*, 1ª parte, *Leggere Donna*, n. 30, gen-feb, pp. 22-4 e 28. 2ª parte, *Leggere Donna*, n. 31, marzo-aprile, pp. 24-27.

BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio 1968: *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli.

BIRNBAUM, Luisa Chiavola 1986: *Liberazione della donna. Feminism in Italy*, Middletown, Wesleyan UP.

BRUNO, Giuliana & NADOTTI, Maria (ed.) 1988: *OffScreen. Women & Film in Italy*, London, Routledge, p. 176.

CERINI, Lucia 1988: "Dacia Maraini: une force tranquille du féminisme", *La parole Métèque*, Printemps, n. 5, pp. 9-11.

CIAMBELLOTTI, Edera 1981: "Una stanza tutta per sé: Intorno a 'L'età del malessere' di Dacia Maraini" e "Parlando con Dacia Maraini - Intorno a 'L'età del malessere'", *Nel passato presente degli anni sessanta*, Urbino, Montefeltro, pp. 69-84.

DE SANTI, Gualtiero 1985: "La Poesia d'amore in Italia (1966-'83)", *Testuale*, n. 3, pp. 11-35.

DI NOLA, Laura (ed.) 1978: *Poesia femminista italiana*, Roma, Savelli.

FEINSTEIN, Wiley 1989: "Twentieth-Century Feminist Response to Boccaccio's Alibech Story", *Romance Languages Annual*, vol. vi, pp. 116-120.

FERNANDEZ TORRES, Alberto 1983: " 'María Estuardo', de Dacia Maraini: El rigor como método", *Insula*, vol. 38, n. 437, aprile, p. 15.

FRABOTTA, Biancamaria (ed.) 1976: *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, Roma, Savelli.

— 1980: *Letteratura al femminile. Itinerari di letteratura: a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, Roma, Savelli.

GAZZOLA STACCHINI, Vanna & LUPERINI, Romano 1980: *Letteratura e cultura dell'età presente*, Bari, Laterza.

HAFFTER, Peter 1983: "Femminismo e seduzione nel 'Don Juan' di Dacia Maraini", Atti (Terzo convegno dell'Associazione di Professori d'Italiano), Johannesburg, University of the Witwatersrand, pp. 70-84.

LAZZARO-WEIS, Carol 1988: "Gender and Genre in Italian Feminist Literature in the Seventies", *Italica*, Winter, vol. 65, n. 4, pp. 293-307.

— 1989: "The Subject's Seduction: The Experience of Don Juan in Italian Feminist Fictions", *Annali d'Italianistica*, vol. 7, pp. 382-393.

LUTI, Giorgio 1985: *Narratori italiani del secondo Novecento. La vita, le opere, la critica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, pp. 138-139.

MAHEUX, Camille 1983: "Connaissez-vous Dacia Maraini?", *Canadian Woman Studies*, vol. 5, n. 1, autunno, pp. 48-49.

MERRY, Bruce & CECCHETTI, Giovanni 1990: *Women in Modern Italian Literature: Four Studies Based on the Work of Grazia Deledda, Alba De Cespedes, Natalia Ginzburg and Dacia Maraini*, Townsville, James Cook University of North Queensland, pp. 193-229.

MONTINI, Ileana 1977: *Parlare con Dacia Maraini*, Verona, Bertani.

NAKAMURA, Ryoji & CECCATTY, Rene de 1987: "La Nuit de Tempaku-Ryo: Entretien avec Dacia Maraini", *Europe: Revue Littéraire Mensuelle*, Jan-Feb., vol. 693-694, pp. 140-154.

NOZZOLI, Anna 1977: "Sul romanzo femminista italiano degli anni settanta", *Nuova DWF*, vol. 5 (ott-dic), pp. 55-74.

— 1978: *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia.

PALLOTTA, Augustus 1984: "Dacia Maraini: 'From Alienation to Feminism'", *World Literature Today*, n. 3, vol. 58, Summer, pp. 359-362.

PANSARELLA, Francesca 1989: "Looking back: Interview with Dacia Maraini", *New Observations*, n. 69, July/August, pp. 2-3.

PARIS, Renzo 1983: *L'io che brucia. La scuola romana di poesia*, Lerici, Roma.

PAUTASSO, Sergio 1979: *Anni di letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1968 al 1979*, Milano, Rizzoli.

PICCHIONE, John 1989: "Poesia al femminile: rabbia, gioco, terapia", in *Donna. Women in Italian Culture*, ed. Ada Testaferri, U. of Toronto Italian Studies; 7, Dovehouse Editions Inc., Ottawa, pp. 59-70.

PICKERING-IAZZI, Robin 1989: "Designing Mothers: Images of Motherhood in Novels by Aleramo, Morante, Maraini, Fallaci", *Annali d'Italianistica*, vol. 7, pp. 325-340.

PORTA, Antonio 1982: *Poesia degli anni settanta*, Milano, Feltrinelli. [1a ed. 1979]

RIVIELLO, Tonia Caterina 1990: "The Motif of Entrapment in Elsa Morante's *L'isola di Arturo* and Dacia Maraini's *L'età del malessere*", *Rivista di Studi Italiani*, giugno-dicembre, Anno VIII, no. 12, pp. 70-87.

SCHUBERT-SCHIEMER, Christine 1986: "Arrivederci Mamma und Madonna", *Stimme der Frau*, Oktober, n. 10, pp. 12-13.

SIGNORELLI-PAPPAS, Rita, 1988: "Love for Art's Sake", *Women's Review of Books*, vol. V, n. 10-11, July, pp. 31-32.

SUMELI WEINBERG, Grazia 1989: "An Interview with Dacia Maraini", *Tydskrif vir Letterkunde*, Aug. vol. 27, n. 3, pp. 64-72.

— "Women's Theatre: Teatro la Maddalena and the Work of Dacia Maraini", *Western European Stages*, vol. 1, n. 1, Fall, pp. 27-30.

— 1990: "An Interview with an Italian Feminist Writer", *Sojourner: The Women's Forum*, vol. 15, n. 6, February, pp. 21-23.

— “Dacia Maraini e il teatro femminista come modello di trasgressione”, *Italian Studies in Southern Africa*, n. 3, pp. 20-31.

— “All’ombra del padre: la poesia di Dacia Maraini in ‘Crudeltà all’aria aperta’”, *Italica*, vol. 68, n. 3, Fall, pp. 453-465.

TAMBURRI, Anthony J. 1990: “Dacia Maraini’s *Donna in guerra*: Victory or Defeat?”, in Aricò, Santo L. (ed.) *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*, Amherst, University of Massachusetts Press, pp. 138-151.

TESTAFERRI, Ada 1987: “Interview with Italian Feminist Writer, Dacia Maraini”, *Resources for Feminist Research*, June, vol. 16, n. 2, pp. 60-63.

VEGLIANTE, Jean-Charles 1977: “Le printemps italien”, *Action Poétique*, n. 71, 3 trimestre.

VILLA, Anna 1986: “Una poesia immersa nella realtà”, *Litteraria: incontri e commenti*, anno II, n. 1, gennaio, pp. 4-5.

ZAGARRIO, Giuseppe 1983: “Dacia Maraini ovvero dell’amore e del rancore”, *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, Milano, Mursia.

2 Bibliografia generale

ADAMI ROOK, Patrizia 1983: *Le due femminilità. La crisi della coscienza femminile nel sogno e nel mito*, Roma, Bulzoni.

BACHOFEN, Johann Jakob 1968: *Myth Religion and Mother Right* (trans. of *Mutterrecht und Urreligion* by Ralph Manheim), London, Routledge e Kegan Paul. [1^a ed. 1861]

BACHTIN, Michail 1979: *Estetica e romanzo* (a cura di Clara Strada Janovic), Torino, Einaudi.

CHERCHI, Grazia (ed.) 1979: *Cinema, letteratura, arti visive*, Milano, Gulliver.

CIXOUS, Hélène 1975: “Le Rire de la Méduse”, *L’Arc*, n. 61, pp. 39-54.

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan 1979: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.

KOLODNY, Annette 1975: “Some Notes on Defining a ‘Feminist Literary Criticism’”, *Critical Inquiry*, vol. 2, n. 1, pp. 75-92.

KRISTEVA, Julia 1974: “La femme, ce n’est jamais ça”, *Tel Quel*, vol. 59, pp. 19-24.

- 1979: "Le temps des femmes", 34/44. *Cahiers de recherche de sciences des textes et documents*, n. 5, pp. 5–19.
- 1980: *Materia e senso*, Torino, Einaudi.
- 1985a: *Storie d'amore* (trad. di Mario Spinella), Roma, Editori Riuniti.
- 1985b: "The Speaking Subject", *On Signs* (ed. Marshall Blonsky), Oxford, Basil Blackwell, pp. 210–220.
- MAGLI, Ida 1974: *La donna, un problema aperto. Guida alla ricerca antropologica*, Firenze, Vallecchi.
- MILLET, Kate 1975: *Prostituzione*, Torino, Einaudi.
- MOI, Toril 1985: *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, London, Methuen.
- MORANDINI, Giuliana 1980: *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani.
- RASY, Elisabetta 1984: *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti.
- RICH, Adrienne 1980: "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs*, vol. 5, n. 4, pp. 631–660.
- SZASZ, Thomas S. 1971: *The Manufacture of Madness. A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*, London, Routledge & Kegan Paul.

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE

A memoria, 36n, 39,
 48–53, 58, 69n, 89,
 101, 110, 120, 150,
 184, 201, 243
Acconciamezza M, 139n
Adami Rook P, 221
Ade, 222
Afrodite, 156
Algini M L, 5
Alliata T, 1
Amimone, 229
Amore come rivoluzione,
 5
Amore coniugale (L'), 4
Amore e paura, 7
Anderlini S, 109n
Apollo, 149, 173n, 181,
 184, 228
Ariosto L, 83,
Artaud A, 128
Atena (v. *Minerva*)

Bachofen J J, 181

Bachtin M, 18, 21, 36n
Bafile M, 36n
Bagheria, 8, 24, 202,
 240n
Baldacci L, 69n
Balestrini N, 2
Bambino Alberto (Il), 25,
 93, 97–101, 180, 245
Bandettini A, 186
Barilli R, 2, 69n
Bataille G, 217
Batisti S, 214
Baudo P, 8
Beckett S, 2, 123
*Bella addormentata nel
 bosco (La)*, 6
Bellezza D, 241n
Bellini V, (*Norma*) 197
Bene C, xii
Beria B, 16n, 107n,
 108n, 199n
Bernardi L, 5
Berto G, xii, 3, 5

Bertolucci A, 2
Bettarini M, 35n
Biagi E, 98
Bianca Garofani, 28, 150
*Bionda, la bruna e
 l'asino (La)*, 35n, 36n,
 37n, 174n, 241n
Blandi A, 145
Boerci M, xiii, 107n
Boggio M, 4, 144
Bonanate M, 107n
Bongarzone O, 106n,
 107n
Bonucci R, 6
Brecht B, 27, 132
Bruck E, 4, 144, 174n
Bruzzichelli P, 5
Bunyan J, (*Pilgrim's
 Progress*) 142

Calaciura G, 16n, 109n

- Calderóne (de la Barca),
52, (*La vida ès suegño*), 69n, 120, 185
- Cambria A, 5, 69n, 108n, 109n
- Carloni M V, 138n
- Carosella A, 214
- Casa Tblstaj*, 195
- Casalinga è da buttare (La)*, 122
- Castelli S, 217
- Cechov A P, (*Tre sorelle, Le*) 7
- Celia Carli, ornitologa, 187
- Centocelle: gli anni del fascismo*, 27, 132, 135–136, 142, 160, 192
- Cherchi G, 240n
- Chiaretti T, 138n, 199n
- Chiaromonte N, 140, 173n
- Ciambellotti E, 69n
- Cirino B, 4, 5, 132, 135
- Cittadina Charlotte Corday (La)*, 8, 172
- Cixous H, 36n
- Clitennestra (v. *Sogni di Clitennestra*, I)
- Commedia dell'Arte, 121, 127
- Conrad J, 2
- Corday d'Aumont (de) C, 172
- Cordelli F, 142, 173n
- Corradini R, 5
- Covito C, 109n, 240n
- Croce B, 175n
- Crosse, Y, 1
- Crudeltà all'aria aperta*, x, 3, 29, 31, 105, 201–211, 223–224, 229, 242
- Cuore di una vergine (II)*, 74, 147–148, 178, 183
- Dafne, 149, 173n
- D'Annunzio G, 42, (*Figlia di Iorio, La*) 143
- Damiani A, 69n
- Danaidi (Le), 147, 228, 229
- Danao, 84, 245
- De Carli G, 173n
- De Chiara G, xiii, 138n, 139n, 199n
- De Monticelli R, 139n, 145
- De Santi G, 202, 240n
- Debenedetti A, xiii, 16n, 25–26, 69n, 70n, 108n, 187–188, 241n
- Degli Esposti P, (v. *Storia di Piera*)
- Defoe D, (*Moll Flanders*) 60
- Delitto*, 28, 77, 97, 186, 197–198
- Demetra, 220, 221–224, 226, 227, 245
- Di Giammarco R, xiv, 138n
- Di Nola L, (*Poesia femminista italiana, La*) 36n, 37n
- Di Palma C, 4, 69n
- Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, 6, 7, 74, 104, 151–155, 244
- Dickinson E, 80, 150
- Dimenticato di dimenticare*, 30, 89, 232–239
- Diotima, 236, 237
- Don Juan*, 5, 28, 33, 90, 112, 176–181, 185, 195
- Donna in guerra*, xiii, 7, 36n, 58, 62–68, 71, 73, 87, 88, 132, 143, 214, 244
- Donna Lionora Giacubina*, 102, 160–162, 164, 166
- Donna perfetta (La)*, 4, 28, 36n, 145–147, 178, 184, 218
- Donne in poesia*, 241n
- Donne mie*, 30, 32, 61, 78, 80, 132, 144, 211–220, 235
- Dostoevskij F M, xiv, 2, 193
- Dramma d'amore al Circo Bagno Balò*, 123, 125–126
- Due donne di provincia*, xiii, 6, 122–125, 148, 156
- E tu chi eri?*, 25, 98
- Edipo, 84, 85, 105
- Elettra, 84, 85, 147, 183, 185
- Elkann A, 16n, 109n
- Eracle, 228
- Erinni (Le), 181

- Erzabeth Bathory*,
 185–186, 189–191
Eschilo, (Eumenidi, Le)
 181, (*Oresteia*) 181
Età del malessere (L'), x,
 3, 31, 36n, 39, 44–48,
 101, 208

Famiglia normale (La),
 3, 26, 31, 111–114,
 115, 117, 150, 183
Fare teatro, 27, 36n, 135,
 138n, 139n
Faulkner W, 2
Favari P, 193
Fede, 148–150
Felice Sciosciammocca
ovvero Della Maschera
Buttata, 127–129, 231
Ferreri M, 6, 106n, 106n
Figlie del defunto
colonnello (Le), 6, 186,
 191–193
Flaubert G, (Educazione
sentimentale, L') 39
Frabetta A, 5
Frabotta B, 5, 37n, 200,
 201, 214, 241n
Freud S, 85
Futuro è donna (Il), 6

Gambardella M, 2
Garrone N, 175n, 198n
Genêt J, xii
Ghione I, 5
Gide A, (Sotterranei del
Vaticano, I) 189
Gilbert S, 36n
Giochi di latte, 6

Giovanni T, 112, 178
Giuliani A, 2
Giulietti F, 187
Giustolisi L, 139n
Golding W, (Lord of the
Flies) 42
Gramsci A, 5
Gubar S, 36n
Guiducci A, 5, 214
Guiducci F, 122

Higginson T, 80
Hume D, 104, 106
Huppert I, 6
Husserl E, 35n
Huysmans J-K, (A
ritroso) 189

Ibsen H, (Casa di
bambole) 155
Ipermestra, 84, 86, 107n,
 228, 229, 245
Isolina, 7, 25, 93–98, 245

Kolodny A, 36n
Kore (v. Proserpina)
Kristeva J, 19, 21, 29,
 34n, 37n, 52, 107n,
 180, 199n, 241n

Lacan J, 35n
Landolfi T, 199n
Lasciami sola, 5, 122
Laurenzi C, 6
Lazarillo de Tbrmes, 60
Lazzaro-Weis C, 108n
Lettere a Marina, 34,
 35n, 36n, 72, 77–85,
 86, 155, 156, 225, 228

Lezioni d'amore, 6, 7, 27,
 127, 129–131, 136
Lunga vita di Marianna
Ucria (La), xiv–xv, 8,
 24, 34, 36n, 53, 96,
 101–106, 154, 233, 245

Maddalena (La), xiii, 4,
 5, 8, 28, 122, 125, 144,
 145, 163, 193
Madre saginata, 185,
 187–189, 191
Magli I, 5, 18, 22, 73, 74,
 214, 215
Manganelli G, 2
Mangiami pure, 30, 34,
 78, 107n, 154, 159,
 176, 186, 189,
 220–232, 245
Manifesto dal carcere, 3,
 28, 32, 58, 140–144,
 145, 147, 184
Mansfield K, 191
Mara, Maria, Marianna,
 xiii, 4, 144
Maraini A, 1
Maraini F, 1
Marat J-P, 172
Maria Stuarda, xiv, 6, 7,
 8, 102, 160, 166–172,
 175n
Mastroianni M, 6
Mauro W, 65
Mela, 185, 186–187, 223
Memorie di una ladra, 4,
 24, 32, 58–62, 69n, 71,
 73, 93, 132, 141, 143,
 147, 219
Meril M, 4
Milano P, 69n

- Milian T, 4
 Millet K, 174n
 Minerva (Atena), 81, 85,
 156, 157, 171, 181,
 184, 226, 243
Mio marito, 24, 38, 39,
 53–58, 88, 150
 Moi T, 22
 Molière, 198n
 Montini I, 59
 Morandini G, 48, 174n
 Moravia A, xi, xii, 2, 3, 4,
 5, (*Agostino*) 41,
 (*Romana, La*) 60, 69n,
 97–101, 107n, 108n,
 109n, 110, (*Delitto al*
Circolo di tennis) 197
 Morino A, 163
 Mozart W A, (*Don*
Giovanni) 179, 198n
 Musiani I, 166
 Musil R, 236
- Nabokov V, xi, (*Lolita*) 41
Netocka, xiii, 34, 77, 186,
 193–195, 196, 245
Norma 44, 28, 34, 77,
 101, 195–197, 245
 Nott K, 69n
 Nozzoli A, 35n, 59, 69n,
 148
 Oppezzo P, 214
 Ovidio, (*Heroides*) 79,
 (*Ars amatoria*) 211
- Padre mio, amore mio*, 6,
 240n
 Pagliarani, E, 138n
 Paladini A, 138n
- Palestini L, 68n
 Paris R, 58
 Parise G, 2
 Pascoli G, xii
 Pasolini P, xi, 2, 3
Pazza d'amore, 153, 155
 Pedullà W, xi
 Perseo, 228
 Petrarca F, (*Trionfi, I*)
 69n
 Petrignani S, 21
 Pimentel Fonseca E,
 174n (v. *Donna*
Lionora Giacubina)
 Pinter H, 111
 Piovene G, xii
 Pirandello L, xii, (*Questa*
sera si recita a
soggetto) 118
 Platone, 55, 88, 235,
 (*Simposio*) 235, 237
 Plutone, 228
 Porta A, 35n, 78, 107n,
 212, 241n
 Poseidone, 229
 Pozzi L, 2, 3
Procne e Filomena, 182
 Proserpina, 176,
 221–224, 226, 227, 228
 Prosperi G (G. Pros.), xii,
 36n, 175n
 Proust M, 2, 100
 Puggelli L, 8
- Quilici F, 2
- Raguzzi P, 6
 Rasy E, 72, 79–80, 173n
 Ravera L, 37n
- Recitare*, 117, 118,
 121–122, 123, 126, 129
 Redgrave V, 6
Reparto speciale antiter-
rorismo, 5, 136–138
Ricatto a teatro (II), x, 3,
 27, 31, 117–120, 126
 Rich A, 107n, (*Nato da*
donna) 224
 Richardson S, (*Pamela*)
 79
 Righetti D, 173n
 Risset J, 5
Ritratto di donne
africane, 6
 Robiony S, 108n
 Rojas (de) F, (*Celestina*)
 60
 Ronfani U, 138n
 Rousseau J-J, 104
 Ruffilli P, 69n
- Saffo, 124, 156
- Sagan F, xi (*Bonjour*
tristesse), 41
 Sala R, 175n
 Sanguineti E, 2
 Santoro L, 34n
 Savioli A, 199n
 Scalfi S, 5
 Scarpetta E, 127
 Schiller F, (*Maria*
Stuarda) 166, 168,
 175n
 Schygulla H, 6
Scialle azzurro (Lo), 6
 Scorsese M, 8
Se io muoio, ti dispiace?
 5

- Shakespeare W, (*Tempesta, La*) 65, (*Sogno di una notte di mezza estate*) 87, 89, 108n, 115, (*Antonio e Cleopatra*) 130, 131, 132
- Siciliano E, xii, xiii, 2, 3, 109n, 110
- Socrate, 236
- Soddu U, 174n
- Sogni di Clitennestra (I)*, 5, 7, 28, 75, 81, 147, 160, 176, 177, 181–185, 226, 228
- Sontag S, 5
- Sprenger & Kramer, (*Malleus Maleficarum*) 173n
- Stajano C, 93
- Stampa C, 107n, 109n, 139n
- Stendhal, 130
- Storia di Piera*, 6, 7, 25, 34, 72–77, 78, 84, 85, 93, 99, 106n, 107n 123, 183, 189, 198n
- Stravaganza*, xiv, 7, 114–116
- Sumeli Weinberg G, 16n, 35n, 36n, 199n
- Suor Juana*, 28, 102, 160, 162–165, 175n
- Suor Juana Inés de la Cruz, 163 (*Carta Atenagorica*), 163, (*Risposta a Suor Filotea*) 164
- Surchi S, 139n
- Szasz T S, 174n
- Tafuri M, 2
- Tasso T, 89, 92, (*Gerusalemme liberata*) 108n
- Tedesco G, 5
- Teresa la ladra*, 4, 60
- Tian R, 138n
- Tirso de Molina, (*Ingannatore di Siviglia, L'*) 198n
- Tondi (abate), (*Femina origine d'ogni male, ovvero Frine rimproverata, La*) 173n
- Tornabuoni L, 69n, 71, 109n
- Trapani, G, 2
- Treno per Helsinki (II)*, 36n, 68n, 85–93, 99, 101, 115, 177, 214, 240, 244
- Trenta Musso L, 108n
- Tucci N, 2
- Un treno, una notte*, 111
- Una casa di donne*, 155–157
- Vacanza (La)*, xi, 2, 3, 36n, 38–44, 45, 47, 61, 69n, 101, 174n, 183, 205, 242
- Valentini C, 109n
- Vegliani F, 37n
- Vegliante J-C, 37n
- Venere*, 155
- Verdi G, (*Rigoletto, II*) 84
- Verga G, 220
- Vergani L, 69n
- Veronica Franco, meretrice e scrittrice*, 8, 154, 160
- Viaggiando con passo di volpe*, 8, 30, 34, 239–240, 241n, 245
- Vigorelli G, xii, 3
- Villa A, 36n
- Vita di Katherine Mansfield (La)*, 6
- Vitti M., 4, 60
- Viva l'Italia*, 27, 132–135, 136, 139n, 142, 160, 192
- Voltaire, 104
- Von Trotta M, 7
- Vuolo P, 109n
- Wedekind F, 76
- Wertmüller L, 106n
- Wordsworth C, xii
- Zagarrio G, 35n, 240n
- Zamengo R, 5
- Zena*, 28, 157–159, 177, 226
- Zeus, 156, 157
- Zolla E, xi
- Zorilla y Moral J, (Don Giovanni Tenorio), 198n