

Corso di Laurea (vecchio ordinamento, ante
D.M. 509/1999)
in Lettere

Tesi di Laurea

Dacia Maraini

LA RAGAZZA CON LA VALIGIA

La narrativa di Dacia Maraini (1962-1975)

Relatore

Ch. Prof. Ilaria Crotti

Correlatore

Prof.ssa Monica Giachino

Laureanda

Francesca Iannaccone

Matricola:749336

Anno accademico

2013/2014

Indice

CAPITOLO PRIMO

DACIA MARAINI UNA DONNA IN VIAGGIO

I.1 Per una biografia della scrittrice

CAPITOLO SECONDO

LA RAGAZZA ARRABBIATA DELLA LETTERATURA

ITALIANA, (I ROMANZI TRA ESORDIO E IMPEGNO, dagli anni 1962 al 1975)

II.1 La vacanza

II.2 L'età del malessere

II.3 Memorie di una ladra

II.4 Donna in guerra

CAPITOLO TERZO

PER UNA TIPOLOGIA DI SCRITTURA FEMMINILE

III.1 Aspetti della scrittura femminile

III.2 Il tema della madre

III.3 Memoria e autobiografismo

III.4 Libertà come paradigma

CAPITOLO QUARTO

LA SENSUALITÀ SI FA SCRITTURA

IV.1 La scrittura dei sensi

IV.2 Cibo e sensualità

IV.3 Con l'occhio delle parole

bibliografia

A te Chicca.



1

¹ “Allo specchio” fotografia tratta da DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione. Gli affetti, i valori, le passioni. Conversazione con Paolo di Paolo*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Capitolo primo

DACIA MARAINI , UNA DONNA IN VIAGGIO

I.1 Per una biografia della scrittrice

Un libro può essere visto come un viaggio, per chi lo scrive e per chi lo legge, «chi legge in realtà riscrive il testo, si fa protagonista di una storia, la reinventa, dà corpo ai personaggi, li fa muovere sul palcoscenico della mente, ne cura i dettagli»¹. Un libro è uno strumento di scavo, è un viaggio che si compie attraverso le parole e l'immaginazione mentre il viaggio reale comporta uno spostamento fisico del corpo. Un libro è, come la stessa Dacia Maraini dirà, «un viaggio in cui si entra attraverso le parole, attraverso l'incantesimo delle parole, mentre il viaggio vero è fatto di spostamenti»². Per la scrittrice lo scrivere e il viaggiare costituiscono da sempre parte integrante della sua vita: «Considero il viaggio e la scrittura come parte naturale del mio destino. Viaggio per conoscere, scrivo per ricordare»³

Infatti queste sono attività necessarie per vivere alla stregua di quello che il respiro è per la vita. «Viaggiare per me significa scandire in modo musicale il tempo, dargli un ritmo di danza. Viaggiando sembra che il tempo si accorci, in realtà guardando in prospettiva il tempo

¹ DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione. Gli affetti, i valori, le passioni, conversazione con Paolo di Paolo*, Roma-Bari, Laterza, 2005 p.128.

² www.emsf.rai.it, DACIA MARAINI *Il viaggio per scoprire se stessi*, Il grillo, rai educationa(10/03/98).

³ DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit. p. 89.

si è allungato perché tu l'hai riempito di cose nuove, di cose che nella memoria allungano lo spazio»⁴

La scrittrice però afferma che quello che le trasmette più emozione è proprio il viaggio attraverso i libri:

Anche quando viaggio fisicamente sono abituata a portarmi dietro una valigia di libri. Cerco di entrare nel paese verso cui mi sto dirigendo in due modi: con il corpo, e con la mente, attraverso la conoscenza dei libri. Di solito quando vado in un paese straniero, prima di partire, leggo soprattutto i romanzi degli scrittori del luogo. Piuttosto che saggi politici, sociologici, descrizioni naturali oppure guide specializzate, preferisco leggere romanzi che mi raccontino il paese, che mi offrano una conoscenza sensuale, che mi introducano in quella terra attraverso gli incanti dell'immaginazione. Il viaggio è un'esperienza conoscitiva unica. Può stupirti, trasformarti, ma anche farti paura.⁵

Da queste parole si evince lo strettissimo rapporto che ricorre tra libri, viaggi e sensi nella vita dell'autrice. Il viaggio e la scrittura sono considerati parte naturale del suo destino. I libri dunque sono viaggi e i viaggi sono strumenti conoscitivi. La scrittura di Dacia Maraini è soprattutto una scrittura che porta il lettore alla conoscenza attraverso i sensi, una scrittura sensuale.

Il piacere della lettura è stato precocissimo per me, non ricordo l'età, ma molto presto. Prima di imparare a leggere era mia madre che mi raccontava le favole, mi leggeva i libri e io pendevo dalle sue labbra⁶

⁴ IRISH BRASCHI, *Io sono nata viaggiando, un viaggio nei ricordi di Dacia Maraini*, Solaria film, Italia, 2013.

⁵ DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit. p. 121.

⁶ www.italialibri.net, *Scrivere: una questione di ottimismo. Il gioco sublime del raccontare* a cura di Paolo di Paolo.

Dacia Maraini nasce a Fiesole nel 1936, figlia di un etnologo, Fosco Maraini⁷, autore di saggi e libri fotografici sul Tibet e sul Giappone e di Topazia Alliata⁸, una principessa e pittrice siciliana appartenente ad un'antica casata. La nonna materna era una cantante lirica mentre la nonna paterna una scrittrice che aveva inseguito nella sua vita sogni di libertà e indipendenza. Dalla nonna paterna dirà di aver ereditato l'amore per il vagabondaggio, la voglia di viaggiare e conoscere attraverso i viaggi.

Nella mia famiglia tutti scrivevano, avevo una nonna scrittrice, un padre che scriveva libri di viaggio, un altro nonno che scriveva libri di filosofia. Insomma era un po' un mestiere di famiglia. A casa mia mancava di tutto, ma non i libri⁹

La famiglia Maraini si trasferisce in Giappone nel '38, poiché il padre in quel periodo stava lavorando ad uno studio sugli Hainu, una popolazione in via di estinzione stanziata nell'Hokkaido, isola a nord del Giappone. In quell'occasione, all'età di un anno e mezzo Dacia Maraini compie quello che sarà il primo degli innumerevoli viaggi della sua vita: quello verso Kobe, città del Giappone. Come lei stessa racconterà «ad un anno e mezzo con mia madre ci imbarcammo sul Conte Verde e raggiungemmo il Giappone, dove restammo fino a dopo la guerra vivendo anche l'esperienza di prigionieri dal 1943». ¹⁰

Nel '43 il governo giapponese, in base al patto d'alleanza stipulato con Italia e Germania, chiede ai coniugi Maraini di firmare l'adesione alla Repubblica di Salò. I Maraini

⁷Fosco Maraini (1912-2004) figlio dello scultore Antonio Maraini e della scrittrice Yoi Crosse di origine inglese. La sua prima formazione avvenne nel vivace ambiente familiare, dopodiché si imbarcò sull'Amerigo Vespucci come insegnante per soddisfare un forte interesse verso l'Oriente. Sposò la pittrice Topazia Alliata da cui ebbe tre figlie Dacia, Yuki e Toni. Si laureò in Scienze Naturali e Antropologiche e si dedicò allo studio dell'etnologia orientale.

⁸Topazia Alliata (1913) figlia del Principe Enrico Alliata appartenente alla famiglia aristocratica siciliana degli Alliata e di Sonia Ortuzar aristocratica e promettente cantante lirica. Fece scelte ardite per il tempo e la posizione decidendo di darsi alla pittura e sposando Fosco Maraini, andando contro le volontà familiari.

⁹ www.enciclopediadelledonne.it, ARIANNA FIORAVANTI (a cura di), *Dacia Maraini*.

¹⁰ www.leiweb.it, ANTONELLA CATENA, *Dacia Maraini: una vita in viaggio*, (consultato 11/02/14).

rifiutano, avendo entrambi una visione dei rapporti tra i popoli basata sullo studio e sullo scambio reciproco e vengono così internati insieme alle tre figlie in un campo di concentramento a Tokyo. Qui trascorrono due anni di orrori e di estrema fame che segneranno per sempre la vita di tutta la famiglia.

Il campo era piccolo, ma i guardiani erano crudeli, dei veri sadici. Ogni giorno ci urlavano: «Quando vinceremo la guerra vi taglieremo la gola. Io ero terrorizzata da quelle parole. Ricordo che vivevo con la costante paura di morire e quando arrivava la sera era un sollievo: un altro giorno viva.¹¹

Nonostante la situazione del campo di concentramento non fosse favorevole, la madre narrava alle figlie favole e racconti. Dirà Dacia Maraini che «sognare, viaggiare con la mente, inventare storie era l'unica possibilità di sottrarsi alla terribile esperienza che stavamo vivendo»¹². Infatti gli anni trascorsi nel campo di concentramento in Giappone sono molto duri per lei e la sua famiglia e i ricordi di quel periodo resteranno incancellabili: «ricordo i parassiti che ci massacravano. Noi bambini ci spulciavamo a vicenda come le scimmie. Ricordo la fame disperata. Ci davano un pugno di riso al giorno. Ho mangiato formiche, rane, serpenti»¹³. Indelebile nella mente dell'autrice la fame, quella fame di chi non ha niente. Scriverà ancora a distanza di anni che «Il cibo era diventato un'ossessione, un incubo, il nostro mito quotidiano. Chi conosce i miei libri sa infatti che parlo spesso di cibo, mi soffermo sui dolci o sui primi piatti, con molta attenzione e sensualità »¹⁴. Sempre riguardo a quegli anni in un'intervista racconterà che l'esperienza del campo di concentramento sarà determinante per il suo futuro e la per concezione stessa della vita. Conobbero la fame e

¹¹ IRISH BRASCHI, *Io sono nata viaggiando, un viaggio nei ricordi di Dacia Maraini*, Solaria film, Italia, 2013.

¹² DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit., p. 8.

¹³ www.iodonna.it, CANDIDA MORVILLO, (a cura di), *Dacia Maraini, la mia vita nomade* 29/10/13.

¹⁴ www.enciclopediadelledonne.it, ARIANNA FIORAVANTI (a cura di), *Dacia Maraini*.

sentirono la sensazione di morte quotidianamente, quel vivere con «la dolorosa sensazione di precarietà come può vivere una persona che pensa che ogni giorno sia un giorno rubato alla vita»¹⁵. Sempre ricordando quel periodo racconterà un episodio riguardante suo padre:

il coraggio di mio padre ci ha salvate. Siccome lui conosceva la mentalità giapponese decise di applicare la tradizione dello yubikiri: si tagliò un dito con un'ascia e lo tirò ai giapponesi. Questo è considerato un atto di coraggio supremo. Significa tu sei un codardo e io sono più forte di te. Ci diedero il latte che ci salvò la vita...quest'esperienza ha rafforzato l'amore verso mio padre e ha influenzato i miei temi letterari¹⁶

Rientrati in Italia, i Maraini si trasferiscono prima a Firenze dove Dacia passerà tre anni in un collegio cattolico per ragazze e successivamente in Sicilia, presso i nonni materni, nella villa Valguarnera di Bagheria, dove le bambine cominciano gli studi.

Nel nuovo ambiente Dacia Maraini avrà difficoltà di adattamento, difficoltà che la porteranno a rifugiarsi nei libri: si immerge dunque nella lettura fino a dimenticarsi di tutto. In casa Maraini regnava la libertà, come dirà lei stessa, «casa mia era la libertà ma non ciò che mi circondava. Quando uscivo da sola la gente mi guardava da dietro le finestre» e la considerava una donna poco per bene¹⁷. Per Dacia Maraini il periodo dagli 11 ai 18 anni significherà sopravvivenza in una società, quella siciliana, chiusa, in netto contrasto con un'educazione libera e tollerante appartenente alla sua famiglia. Si trova così ad essere prigioniera di una mentalità repressiva:

Per molti anni l'ho rifiutata, recidendo ogni legame con l'isola. Forse per via della mia cultura progressista e di sinistra, detestavo la mia parentela nobile. Me ne vergognavo. Mi erano antipatici. Mi facevano sentire parte di una storia nera, cupa. Avevano una mentalità antica: già mia madre ne era fuggita, se ne era sottratta, era scappata di casa per sposare, senza il

¹⁵ DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit., p. 6.

¹⁶ cyberitalian.com, GAITHER STEWART(a cura di) *intervista con Dacia Maraini*.

¹⁷ Idem.

consenso dei genitori, quel fiorentino intellettuale e studioso di etnologia che era mio padre. Odiavo l'atmosfera siciliana decadente, le ville degradate, la polvere, il silenzio sonnolento, il disfacimento superbo e fatalista. Per me la Sicilia si identificava con le repressioni dell'adolescenza, con l'ipocrita riprovazione sociale verso chi non rispetta le regole, con la torbidezza sessuale, la violenza che si percepiva sotterranea o si rivelava in occasionali cadaveri, con la menzogna volontaria e sistematica d'una società che allora sosteneva impassibilmente che la mafia non esiste.¹⁸

Gli anni dell'infanzia saranno anni difficili per Dacia Maraini, anni che vengono messi da parte, quasi rimossi, accantonati in un angolo della memoria. Verranno poi recuperati, riscoperti da «una mano che non mi conoscevo» dirà lei stessa «che è cresciuta da una manica scucita e dimenticata»¹⁹ e affrontati apertamente negli anni della maturità nelle pagine del romanzo *Bagheria*

parlare della Sicilia significa aprire una porta rimasta sprangata. Una porta che avevo talmente bene mimetizzata con rampicanti e intrichi di foglie da dimenticare che ci fosse mai stata; un muro, uno spessore chiuso, impenetrabile.²⁰

Reagisce a questo mondo chiuso, arretrato nel quale non si sente di appartenere rifugiandosi nei libri: «Sono sempre stata una ribelle. Ho saputo subito che la mia vocazione era per la cultura. Avevo una grande passione per la letteratura e ho sempre scritto da quando posso ricordarmi».²¹

Ed ecco quindi che la lettura e la scrittura diventano una sorta di rifugio, un tentativo di far fronte anche ad un senso di inadeguatezza. Dirà di se stessa una volta intervistata da Paolo di Paolo:

¹⁸DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit., p. 183.

¹⁹DACIA MARAINI, *Bagheria*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 129.

²⁰ Idem, p. 129.

²¹cyberitalian.com, GAITHER STEWART(a cura di) *intervista con Dacia Maraini*.

Avevo una passione divorante, morbosa, per la lettura. Leggevo tutto quello che mi capitava fra le mani: Balzac, Dickens, Verne, Mommsen, Proust, Pirandello, Gogol, Agatha Christie, Tolstoj. Per fortuna che a casa mia non trovavo libri scadenti o solo commerciali. Bastava che ci fosse una storia, dei personaggi, io non stavo più in pace finchè non ero arrivata alla fine.²²

Ma Dacia era anche di una timidezza morbosa; come lei stessa racconta: «mi vergognavo ad entrare nei cinema con la luce accesa, mi vergognavo a mettere piede in un negozio senza comprare qualcosa»²³

(L'inadeguatezza) nel mio caso si è espressa, da piccola, in una difficoltà nel parlare, in una timidezza morbosa che mi ha fatto molto soffrire. Forse è stata proprio l'inadeguatezza a spingermi verso la scrittura. Mi trovavo meglio a scrivere che non a parlare²⁴

Sempre in *Bagheria* dirà di aver amato suo padre per tutta la sua infanzia senza essere ricambiata perché lui era sempre in viaggio, in quanto viaggiare per lui costituiva l'essenza stessa della vita.

«L'ultimo viaggio insieme l'abbiamo fatto 2 anni prima che morisse. Andammo a cercare il campo di Nogoya, ma trovammo solo un campo da tennis».²⁵

Qualche anno dopo la famiglia si divide. Il padre Fosco va ad abitare a Roma, lasciando a Palermo la moglie con le tre figlie che ancora frequentano le scuole. Compiuti i diciotto anni Dacia decide di raggiungere il padre a Roma. Qui farà diversi lavori, dall'archivista alla segretaria. All'età di ventuno anni, assieme ad altri giovani, fonda una rivista letteraria

²² DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit., p.39.

²³ Ivi p.36.

²⁴ www.enciclopediadelledonne.it, ARIANNA FIORAVANTI(a cura di), *Dacia Maraini*.

²⁵ www.iodonna.it, CANDIDA MORVILLO,(a cura di), *Dacia Maraini, la mia vita nomade* 29/10/13.

«Tempo di letteratura» pubblicata dall'editore Pironti di Napoli e comincia a collaborare con altre riviste come «Nuovi argomenti»²⁶ e il «Mondo»²⁷.

Nel 1959 sposa Lucio Pozzi pittore milanese. Gli amici del marito sono artisti e grazie a lui Dacia avrà la possibilità di conoscere personalità come Enzo Siciliano, Goffredo Parise, Pier Paolo Pasolini e altri, alcuni dei quali faranno parte del cosiddetto Gruppo '63²⁸. Il matrimonio finisce però dopo pochi anni, segnato dalla perdita di un figlio avvenuta poco prima della nascita.

Il tema dell'aborto sarà ricorrente nelle opere della Maraini, fin dalle primissime opere come *L'Età del malessere* del 1963, suo secondo romanzo, per poi essere ripreso compiutamente trent'anni dopo in *Un clandestino a bordo* nel 1993.

Nel 1962 esce il suo primo romanzo *La Vacanza* con una densa prefazione di Alberto Moravia. Il quale nota:

un romanzo, specie un romanzo come il tuo che è il primo che scrivi e nel quale probabilmente ci sono, nascosti e invisibili agli occhi dei più, i semi delle opere future, è sempre una cosa molto complicata, con molti aspetti e molti livelli.²⁹

²⁶ «Nuovi Argomenti» è una rivista trimestrale fondata a Roma nel 1953 da Alberto Carocci e Alberto Moravia, cui ben presto si affianca Pier Paolo Pasolini e, dopo la morte di Pasolini e di Carocci, Bertolucci ed Enzo Siciliano. Verso la metà degli anni sessanta la rivista abbandona l'impostazione propriamente ideologica e politica per assumere quella legata soprattutto alla letteratura raccogliendo così quasi tutti i testi validi degli autori che hanno iniziato il loro lavoro in questi anni.

²⁷ Il «Mondo», fondato nel 1949 da Gianni Mazzocchi, nato come periodico di cultura laica anticomunista, conservò una linea di indipendenza dalla politica e dalla finanza.

²⁸ Il Gruppo '63 fu un movimento letterario che si costituì a Palermo nell'ottobre del 1963 da alcuni giovani intellettuali fortemente critici nei confronti delle opere letterarie ancora legate a modelli tradizionali. Del gruppo facevano parte poeti, scrittori, critici e studiosi animati dal desiderio di sperimentare nuove forme di espressione, rompendo con gli schemi tradizionali. Il Gruppo '63 propugnava l'idea di una letteratura che non partecipasse in nessun modo alla storiografia teatrale, e si opponeva quindi a forme considerate vetuste come il romanzo tradizionale, o i versi in metrica classica: ciò significava criticare tutta la letteratura del decennio precedente, compreso Pasolini.

²⁹ ALBERTO MORAVIA, *Prefazione* in DACIA MARAINI, *La vacanza*, Lerici, 1962, p. 12.

Il 1962 segnerà anche l'inizio dell'amore tra Dacia Maraini e Alberto Moravia che lascerà la moglie e scrittrice Elsa Morante. Li legherà per 18 anni anche la passione per la scrittura e per i viaggi, elementi entrambi irrinunciabili sentiti come necessari per la vita di Dacia come dirà lei stessa parlando del viaggio

è una necessità il viaggio. Naturalmente un viaggio con un ritorno, il viaggio che presuppone un ritorno, che presuppone una casa che presuppone un qui, un luogo dove io sto, ecco. Non è un viaggio di perdita, è un viaggio in cui vado, mi incontro con altre persone, conosco realtà diverse, che mi arricchiscono molto, però poi ritorno, rientro e so che qualcosa mi aspetta. E questo è importante.³⁰

Ancora oggi nel docufilm sulla sua vita sottolinea l'inestricabile intreccio nella sua vita dello scrivere e del viaggiare:

Viaggiare e scrivere, due facce della stessa medaglia. La scrittura è una forma di viaggio, così come il viaggio è una forma di conoscenza, come entrare in un racconto e farlo proprio. Un racconto è il viaggio del pensiero, il viaggio è il racconto di una scoperta. Due percorsi in cui non si sa quello che si troverà. Nel viaggio c'è il rischio, l'inaspettato, c'è il confrontarsi con l'ignoto. Questo può anche essere doloroso, sgradevole, ma è qualcosa che ti scuote, che ti dà una dimensione diversa dalla quotidianità. Tu vedi te stessa con occhi diversi, attraverso una cultura diversa. Scrivendo puoi sprofondare in zone inesplorate dell'inconscio e della memoria, dove puoi trovare idee e pensieri che possono anche cambiare la tua vita, la tua percezione di quello che hai davanti agli occhi. Il tuo sguardo cambia perché affronti delle impressioni mai provate. Si viaggia per conoscere, per capire, per confrontarsi. Viaggiare è un continuo processo di trasformazione. Anche scrivere vuol dire affrontare dei rischi: puoi trovarti di fronte qualcuno che non conosci, un te stesso mai visto. Per questo scrivere a volte è doloroso, ma mai inutile.³¹

La passione per i viaggi, d'altra parte, per Dacia «è di famiglia» come osserverà più volte:

«la nonna paterna, Yoi Crösse, inglese, se ne andò da sola in Persia e in India, pubblicando diari di viaggio. Anche la nonna materna, Sonia Ortúzar Ovalle, cilena, figlia di ambasciatore girò il mondo. Papà da antropologo fece dei viaggi il suo mestiere».³²

³⁰ www.emsf.rai.it, DACIA MARAINI *Il viaggio per scoprire se stessi*, Il grillo, rai educationa(10/03/98).

³¹ IRISH BRASCHI, *Io sono nata viaggiando, un viaggio nei ricordi di Dacia Maraini*, Solaria film, Italia, 2013.

³² www.io.donna.it, CANDIDA MORVILLO, *Dacia Maraini: "La mia vita nomade"*.

La mia grande voglia di viaggiare, di conoscere il mondo nonché la mia passione per la scrittura le ho sicuramente ereditate da mio padre che a sua volta le ha ereditate da sua madre, la scrittrice Yoi Crösse. Yoi era una donna bella, intelligente, colta, ironica, nata da un padre inglese e da una madre polacca. Una donna libera che ha vissuto fuori dalle convenzioni, dagli schemi del suo tempo. Ha scritto molti romanzi e libri di viaggio. Era, come mio padre, una grande viaggiatrice, si metteva sulle spalle uno zaino e andava per il mondo.³³

Con Moravia, ma poi anche in compagnia del loro amico Pier Paolo Pasolini, fece viaggi intensi negli anni '60 e '70, anche alla ricerca di location per film magari mai girati. Assieme visiteranno spesso paesi dell'Africa, della Cina, India.

Viaggi densi e faticosi, in occasione dei quali Moravia «non si stancava mai. Facevamo dieci ore di jeep nel deserto, arrivavamo e voleva andare a ballare»³⁴

Il viaggio e la scrittura sono considerati dalla scrittrice come parte del suo destino. Nel 1963 con *L'età del malessere* vince il premio internazionale Formentor per un'opera inedita. Sempre nel 1963 *L'età del malessere* venne pubblicato dalla casa editrice Einaudi. Il terzo romanzo *A memoria* uscì quattro anni più tardi. Nel 1967 fonda il teatro del Porcospino assieme tra altri a Enzo Siciliano nel quale si rappresentano solo testi italiani, e dove il suo testo teatrale *Il ricatto a teatro* viene rappresentato nel teatro di via Belsiana.

La passione per il teatro come per la scrittura ha radici antiche. Già durante gli anni del collegio, a Firenze, all'età di 11 anni circa, ella organizzava degli spettacoli con le compagne di classe. Non recitava ma inventava un dramma, scriveva i dialoghi. Dacia Maraini aveva conosciuto il teatro come luogo di informazione di problemi sociali e politici. Per lei il teatro, infatti, rappresenta il luogo in cui ci si interroga sul futuro, gli appartiene una funzione sociale come miglior luogo per informare e sensibilizzare il pubblico su problemi sociali.

³³ IRISH BRASCHI, *Io sono nata viaggiando, un viaggio nei ricordi di Dacia Maraini*, Solaria film, Italia, 2013.

³⁴ Idem.

La fine degli anni sessanta segna oltre all'esperienza teatrale anche l'inizio dell'impegno attivo in favore del femminismo:

Il movimento più avanzato per i diritti delle donne in Italia emerse dai fermenti del 1968. Da allora abbiamo nuove leggi sulla famiglia, l'aborto, il divorzio e le violenze. Senza l'azione delle donne dopo il 1968 le leggi sul divorzio e l'aborto non sarebbero mai venute alla luce.³⁵

Nel 1970 comincia l'esperienza di Centocelle, un viaggio nel cuore della periferia romana. Centocelle era un quartiere senza giardini pubblici, teatri o cinema. Dacia Maraini e un gruppo di attori e alcuni giovani del quartiere costruiscono un teatro utilizzando un garage messo a loro disposizione, riuscendo poi a conquistare anche il pubblico di quel quartiere. C'era un impegno politico, c'era se non la volontà di cambiare il mondo almeno la speranza di far riflettere, di risvegliare le coscienze. Era un teatro sociale, si voleva dare voce a chi non l'aveva.

Negli anni settanta fonda il teatro gestito da sole donne *La Maddalena*. Era sì un teatro di donne ma non esclusivo. C'erano infatti anche uomini che recitavano. La volontà era di affidare la parte creativa alle donne, dar loro la parola, la possibilità di esprimersi. Non operavano fino a quel momento donne registe o scrittrici ad eccezione di Franca Valeri, attrice e sceneggiatrice italiana, di teatro e di cinema.

Il mondo del teatro era una sfera prettamente maschile: «allora abbiamo voluto creare una scuola, una scuola per le tecniche e dare spazio alle drammaturghe e alle attrici e alle registe perché dessero una loro partecipazione creativa»³⁶. Quelli del decennio settanta sono

³⁵ cyberitalian.com, GAITHER STEWART(a cura di) *intervista con Dacia Maraini*.

³⁶ www.scrittorigerunanno.rai.it, *Il teatro delle donne*, intervista a Dacia Maraini.

gli anni di impegno femminista, o meglio, anni delle prime battaglie in difesa dei diritti delle donne viste nella loro collegialità, nel loro complesso.

Ho avuto il mio primo incontro con il femminismo nel 1964, durante un viaggio negli Stati Uniti. Stavo facendo un'inchiesta sulle "Black Panthers" per "Paese Sera" e ho conosciuto Kathleen Cleaver. L'ho intervistata. Era una donna durissima e mi ha detto alcune cose sui diritti delle donne che mi hanno molto colpito. Poi, al mio ritorno in Italia, ho cominciato a frequentare un gruppo femminista, poi un altro....Ho sempre cercato, tuttavia, di evitare la trappola dell'ideologia pura, dell'ideologia che chiude e limita la realtà.³⁷

Dacia si definirà spesso come una donna dalla parte delle donne non una donna femminista.

Risponde così ad Ileana Montini: «Forse tu pensi di potere rappresentare il movimento, io no.

Io se parlo parlo per me, come persona autonoma, conosciuta perché ha scritto dei libri e non perché milita nel movimento. Nel movimento io sono come qualsiasi altra, le mie idee non sono più interessanti di altre. Come scrittrice è diverso».³⁸ Ed ancora :

Poi non ho mai detto che non voglio identificarmi con il movimento, ci sono dentro fino al collo, ho detto semplicemente che non voglio rappresentarlo, il che è diverso. Non ho mai detto che non sono nel movimento: ci milito, ci lavoro, perciò dire che ne sono fuori sarebbe una bugia. Ma militare è una cosa , rappresentare un'altra. Nel movimento non voglio essere diversa dalle altre, sono una come tutte, non ho niente di speciale da dire. [...] Quindi il mio parlare delle questioni che riguardano le donne non è da rappresentante del femminismo ma da scrittrice femminista che dice la sua³⁹

Infatti parlerà sempre di diversità culturale di natura non biologica tra uomo e donna, odiando ogni genere di fanatismo. D'altra parte resta figlia di un antropologo che durante il fascismo insegnava alle figlie che non esistono razze ma culture.

³⁷ DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit., p. 46.

³⁸ ILEANA MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, Verona, Bertani, 1977, p. 56.

³⁹ Ivi, p. 58.

In questo periodo Dacia conduce inchieste sociologiche sulla condizione della donna per il quotidiano «Paese sera».

Ma la scrittrice si impegnerà attivamente nella lotta per il riscatto della donna da un' inferiorità in cui una lunga tradizione patriarcale l'aveva relegata. Il progetto era di lottare per offrire alla donna un punto di vista, una soggettività fino allora negata. E la Maraini darà spazio al punto di vista femminile, conferirà voce alle donne in tutta la sua poliedrica attività letteraria composta da romanzi, poesie, teatro, inchieste giornalistiche, interviste, reportage.

Mi rifiuto di pensare che il mondo sia diviso in due generi l'uno contro l'altro armati. Non ho mai pensato ad un mondo di donne che si oppone a un mondo di uomini. Sarebbe razzista. Penso a due culture: una attaccata ai privilegi, ai ruoli, che si sente insidiata e reagisce con violenza - ma ci sono anche molte donne che ne fanno parte - e una aperta generosa, che crede nel rispetto dell'altro da sé, in cui si trovano uomini e donne. Guerra di culture non di sessi.⁴⁰

In Italia fu con il '68 che nacque il movimento più avanzato per i diritti delle donne. Frutto delle lotte aspre di quegli anni sono le nuove leggi sulla famiglia, l'aborto, il divorzio e le violenze. Sono gli anni in cui la scrittrice si impegna attivamente sul fronte femminista con interventi, inchieste sociologiche e saggi in periodico.

La provocazione era necessaria. Dare voce alla voce delle donne significava raccontare una lunghissima storia di silenzi, di soprusi, di umiliazioni. Per millenni il destino femminile è stato identificato con il corpo: la pubertà, la verginità, il matrimonio, la gravidanza, la maternità, la vecchiaia. Qualsiasi discorso per una donna si scontrava con questa realtà storica, questa presenza - del corpo-parola del corpo-linguaggio.⁴¹

⁴⁰ archivio.panorama.it, *Passi affrettati per salvare le donne*, intervista di SILVIA TOMASI

⁴¹ DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit., p.47.

Bisognava urlare. Dopo secoli di silenzio la donna diventa soggetto dei propri pensieri, della propria visione di se stessa, della parola. A chi accusa il femminismo di violenza, Maraini così risponde: «In linea di massima il femminismo è stato un movimento pacifista, dove la violenza - se c'era - era soprattutto verbale»⁴²; e serviva per rompere una sudditanza civile e politica che durava da secoli: «Non è facile uscire dalla soggezione: ci vogliono impeto e passione, pulsioni che possono apparire violente ma non lo sono. Bisogna stare attenti a non criminalizzare un movimento che è stato storicamente fecondo e ha minato il muro di una gerarchia culturale costruita a misura dei Padri».⁴³

L'impegno di Dacia nel dare parola alle donne si svilupperà su svariati fronti che comprendono romanzi, interviste, associazioni, articoli, lavori teatrali. Del 1968 è *Mio marito*, serie di racconti che sono una testimonianza storico letteraria sulla condizione della donna.

Nel 1973 presso Bompiani esce il romanzo *Memorie di una ladra* dal quale verrà poi tratto il film *Teresa la ladra* interpretato da Monica Vitti⁴⁴.

Nel 1978 viene rappresentato al Teatro della Maddalena *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*.

La scrittrice negli anni seguenti vedrà un susseguirsi di successi che troveranno conferma negli innumerevoli premi vinti e nelle molteplici traduzioni.

Risalgono agli anni ottanta i romanzi *Il treno per Helsinki* (1984), sulla nostalgia ricerca degli entusiasmi del passato, e *Isolina* (1985), la storia toccante di una ragazza a cavallo tra Otto e Novecento.

⁴² Ivi, p.58.

⁴³ Ivi, p.59.

Nel '90 pubblica il romanzo *Lunga vita di Marianna Ucrìa*, che risulterà vincitore del Premio Campiello e di altri prestigiosi premi, e otterrà un enorme successo di critica e di pubblico. E' l'anno della svolta nella scrittura di Maraini che lascia uno stile aspro e paratattico per un'espressione che indugia, si sofferma nelle descrizioni, uno stile affabulatorio.

L'anno successivo escono la raccolta di poesie *Viaggiando con passo di volpe* e il libro di teatro *Veronica, meretrice e scrittrice*. Nel '93 è la volta di *Bagheria*, un appassionante viaggio autobiografico nei luoghi d'infanzia in cui sviluppa il tema della memoria, affrontando un periodo della sua vita fino allora tenuto da parte, relegato, come da lei stessa ammesso, in un angolo della memoria; dello stesso anno *Cercando Emma*, che ripercorre la vicenda del romanzo *Madame Bovary* di Flaubert per capire il suo fascino e svelarne il mistero. Nel '94 il romanzo *Voci*, anch'esso vincitore di molti premi letterari, offre una nuova interpretazione del tema della violenza sulle donne.

Ritornano nuovamente i grandi temi sociali come la vita delle donne, le problematiche dell'infanzia, temi che saranno ancora al centro delle sue opere successive: il breve saggio sulla maternità e sull'aborto *Un clandestino a bordo* (1996), il libro intervista *E tu chi eri?* (1998) e la raccolta di racconti dedicata alla violenza sui minori *Buio* (1999, vincitore del Premio Strega). Risale al 1997 il romanzo *Dolce per sé*, in cui una donna matura e giramondo scrive ad una bambina per evocare i ricordi del suo amore per un giovane violinista, descrivere viaggi, concerti, aneddoti familiari. *Se amando troppo* (1998) raccoglie le poesie scritte tra 1966 e il 1998.

Tra il 2000 e il 2001 vengono pubblicati *Amata scrittura*, in cui la scrittrice svela con passione e umiltà i segreti del mestiere di scrittore, *Fare teatro 1966-2000*, che raccoglie

quasi tutte le sue opere teatrali e *La nave per Kobe* in cui si rievoca l'esperienza infantile della prigionia in Giappone.

Nel 2003 escono invece *Piera e gli assassini*, il secondo libro scritto in collaborazione con Piera degli Esposti, e le favole di *La pecora Dolly*. La letteratura, la famiglia e il mistero del corpo sono i temi principali di *Colomba* (2004). Risalgono agli ultimi anni invece la raccolta di articoli *I giorni di Antigone* (2006) e il saggio *Il gioco dell'universo* (2007) di cui è coautrice insieme al padre. Ancora estremamente prolifica, Dacia Maraini viaggia attraverso il mondo partecipando a conferenze e prime dei suoi spettacoli. Nel 2008 ha pubblicato il romanzo *Il treno dell'ultima notte*, nel 2009 la raccolta di racconti *La ragazza di via Maqueda*, nel 2010 *La seduzione dell'altrove*, nel 2011 *La grande festa*, nel 2012 *L'amore rubato* ed è appena uscito, sempre per Rizzoli, *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza*.

Ultimo suo lavoro *Io sono nata viaggiando*, un docufilm uscito nel novembre 2013 in cui l'artista raccoglie e racconta per immagini la sua vita e le sue passioni. Scrittrice da sempre in prima linea tutt'ora sempre in viaggio per l'Italia e per il mondo anche per onorare i molti inviti che riceve. Ma proprio come lei ha affermato il viaggio presuppone un ritorno e Dacia Maraini si rifugia nelle sue case, a Roma o in Abruzzo, appena ne ha l'opportunità.

Capitolo Secondo

La Ragazza Arrabbiata Della Letteratura Italiana

I romanzi tra esordio e impegno

La produzione letteraria della Maraini, vista nel suo complesso nell'arco degli anni che separano il primo romanzo dalle opere più recenti, si articola in tre fasi, contraddistinte dal rapporto tra lo sviluppo di una propria poetica e gli eventi nell'immediato contesto storico sociale.

«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».¹

Maria Grazia Sumeli suddivide la narrativa della Maraini fondamentalmente in tre fasi. In questa tesi saranno presi in esame i romanzi d'esordio, scelti tra quelli appartenenti alla prima fase individuata dalla Sumeli, quella dell'alienazione, e altri riconducibili alla seconda fase, ovvero a quella della presa di coscienza e dell'impegno, cercando poi di sottolineare il passaggio compiuto nel 'dare voce' alla donna in quanto singolo individuo per poi 'dare voce' alla donna in quanto appartenente ad un gruppo. La condizione della donna viene analizzata inizialmente nella singolarità per poi divenire, in seguito, analisi e denuncia di una situazione culturale che riguarda tutte le donne.

¹ MARIA GRAZIA SUMELI WEIMBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, University of South Africa, 1993, p. 31.

I romanzi che intendo prendere in esame in questa tesi sono stati scelti tra i primi della lunga carriera della scrittrice, nati in difficili anni di cambiamento per la società italiana e non solo. Le protagoniste dei romanzi sono donne, come Anna appena adolescente, oppure siamo in presenza di una giovane donna che si affaccia sul mondo adulto nel caso di Enrica, o la matura Teresa che ripercorre la propria turbolenta vita nelle sue memorie, e infine Vannina, una donna adulta, sposata e con un lavoro. Ad unire queste protagoniste oltre all'appartenenza di genere ci sono dei fili, dei temi che ricorrono nei quattro romanzi.

Si sono cercate dunque di individuare queste tematiche e di analizzarle, inserendole nel più ampio quadro della scrittura femminile, o meglio, del punto di vista femminile e del suo differenziarsi da quella maschile.

La prima fase, quella d'esordio, va dal 1962 al 1968 e comprende tra i testi presi in esame in questo elaborato *La vacanza del 1962* e *L'età del malessere 1963*.

Accomunano questi due romanzi il senso di alienazione «la mancanza di auto consapevolezza e lo sguardo di attonito stupore che le protagoniste rivolgono all'esterno».²

Il secondo momento individuato dalla Sumeli si estende nel decennio degli anni settanta ed è caratterizzato da una scrittura politicamente impegnata, nel tentativo di una rivendicazione del ruolo della donna e della sua posizione sociale. A questa seconda fase di denuncia afferiscono *Memorie di una ladra* (1972) e *Donna in guerra* (1975).

² Ivi, p. 31.

II.1 La Vacanza

Il romanzo è ambientato nel 1943 ed è il racconto di due fratelli e della loro estate trascorsa al di fuori del collegio. Anna è una ragazza adolescente taciturna e attonita che da quando è morta la madre vive assieme al fratello minore, Giovanni, in un collegio gestito da suore a Roma. Il padre Mumuri per paura dei bombardamenti sulla città li va a prendere e li porta per la durata dell'estate del '43 sul litorale romano, dove lavora e vive con la nuova compagna, Nina.

Il romanzo dunque comincia con l'uscita dal collegio dei due fratelli e del viaggio in moto con il padre per raggiungere il luogo della 'vacanza'.

Giunti sul litorale romano i ragazzi incontreranno Nina, la quale accetta pur senza eccessivo entusiasmo il loro arrivo. Nina è una donna vanitosa e narcisa, preoccupata essenzialmente di se stessa e che non riesce, o meglio non sembra interessata a stabilire un rapporto intimo o quantomeno approfondito con Anna e Giovanni.

I vicini di casa sono i signori Pompei e Armando, il loro figlio diciottenne, i quali sono anche i padroni di casa e i datori di lavoro del padre di Anna. Mumuri e Nina sopportano a fatica il ruolo subalterno che spetta loro e sognano, dopo la guerra, di diventare loro stessi ricchi e magari prendere in mano il negozio e andare a vivere al piano di sopra, nell'appartamento dei Pompei. Sognano dunque di sostituirsi a loro, dirà infatti Nina sfogandosi con Mumuri:

– Sto zitta un corno. Se ci ospitano è perché hanno bisogno di te. Cosa credi, che non lo sappia anche lui che sei tu che lavori, che gli rubi i guadagni. E ti lascia fare, perché ha paura. Dove lo troverebbero uno bravo come te che lavora e sta zitto. Da quando hai preso in mano le cose,

il negozio si è arricchito. E lui guadagna e sta in panciolle. Ha paura di venire in città. Per le bombe. Per i tedeschi. E per quelli che hanno giurato di fargli la pelle a guerra finita. Lo sai meglio di me. Ha rubato. Ho conosciuto quelli che ha cacciato di casa perché non pagavano l'affitto e ha fatto la spia ai tedeschi per ottenere la licenza di vendita. Lo sai meglio di me, Aldo, lasciami sfogare.

– lo so, lo so. Che ci vuoi fare. Un giorno il negozio passerà nelle mie mani e nessuno ti tratterà più dall'alto in basso. Un giorno anche la casa sarà nostra e dormiremo al piano di sopra, nella loro stanza, che è più ariosa e più fresca. Abbi pazienza. Per ora bisogna stare zitti e sopportare. Se si mette a sospettare è un guaio.³

Nei loro confronti dunque c'è un sentimento di invidia e di sudditanza al tempo stesso. Ogni sera però, come in una sorta di rituale, i due nuclei familiari si incontrano per giocare a carte, il tutto per compiacere i padroni di casa.

L'ambientazione si suddivide quindi tra i ricordi del collegio, le sere in cui Anna, voce narrante, assiste alle consuete partite a carte e lo stabilimento balneare dove l'adolescente brucerà le tappe, alla ricerca di una risposta che non arriverà, alla ricerca di quella libertà negata in collegio e dove Giovanni, fratello più piccolo di Anna, si trova ogni giorno a giocare e a misurarsi in prove di coraggio con un gruppo di ragazzini. Un gruppo in cui vige la legge del più forte e del più furbo e dove i ruoli vengono imposti con la violenza e la prepotenza.

La protagonista comincia dunque ad osservare il mondo. Lo sguardo durante il tempo della vacanza può finalmente andare oltre le mura del collegio. Anna guarda e si lascia guardare. Anna deciderà di diventare adulta in fretta: «e lo fa» ci dice la stessa autrice «entrando nel gioco delle parti senza apparente emozione, spogliandosi velocemente di fronte all'ebete incredulità di uomini giovani e vecchi. Gli incontri fuggevoli sulla spiaggia con i ragazzi che fanno a gara a chi è più cattivo sono solo gli ultimi fuochi di una libertà da bruciare in fretta, prima di tornare in collegio, al riparo dalla vita e dalla guerra.»⁴

³ DACIA MARAINI, *La vacanza*, Milano, Lerici, 1962, p. 38 [=VA]

⁴ EAD, seconda di copertina in *La vacanza*, Torino, Einaudi, 1998.

Sarà allo stabilimento balneare che comincerà l'iniziazione sessuale della protagonista, allorché Armando portandola in un camerino le chiederà di spogliarsi davanti a lui.

La scrittura di Maraini è spesso cruda, con descrizioni forti, realistiche. «C'era una volta una ragazza scampata alla guerra...voleva scrivere un libro perché nei libri sta il sale del mondo e lei era ghiotta di quel sale, le importava poco dello zucchero e del miele»⁵.

quella ragazza - scrive Dacia Maraini parlando di se stessa così lontana da poter essere guardata dall'esterno quasi come un'estranea - a diciassette anni ha cominciato a scrivere un romanzo asciutto e ruvido che ha voluto chiamare *La Vacanza*, ma non nel senso di uno svago o di un viaggio festoso, bensì di un vuoto; un vuoto che le faceva torcere il collo in un gesto dolente di ricerca: chi e che cosa c'era al di là della porta, al di là della strada, al di là del fiume, al di là della città? Qualcosa di sensato per cui valesse la pena di sacrificarsi, oppure solo pena e confusione?

La Vacanza è libro d'esordio per Dacia Maraini e viene pubblicato nel 1962 dall'editore Lerici con una densa prefazione in forma di lettera di Alberto Moravia

Adesso il tuo romanzo è qui sulla mia tavola, in bozze, insieme con la lettera del tuo editore che mi chiede una prefazione. [...] Vorrei perciò parlare soprattutto della qualità del tuo talento letterario, almeno come mi è apparso sinora. Dunque tu sei soprattutto una scrittrice realista. Cosa intendo per realista? Intendo lo scrittore che ama la realtà per quello che è e non per quello che dovrebbe essere cioè soltanto e appunto perché è realtà.⁶

In questo primo romanzo «probabilmente ci sono nascosti e invisibili agli occhi dei più, i semi delle opere future»⁷, Moravia l'aveva già intuito con acume letterario e sensibilità. Al termine della lettura dei romanzi presi in esame effettivamente si riveleranno elementi e temi ricorrenti e in ogni protagonista si potranno intravedere tratti dell'adolescente Anna. Inoltre,

⁵ EAD, *Introduzione in La Vacanza*, Torino, Einaudi, 1998, p. 5.

⁶ ALBERTO MORAVIA, *prefazione a Dacia Maraini, La vacanza*, Milano, Lerici, 1962 pp. 11,12.

⁷ Idem, p.12.

quasi per vocazione naturale, per una predisposizione innata troviamo anticipati problematiche socioculturali dei movimenti delle donne che saranno storicamente presenti dopo il 1968.

In *La Vacanza* siamo in presenza di un narratore interno, Anna, che racconta la propria storia. Nonostante la focalizzazione interna noi lettori però non conosciamo appieno i suoi pensieri e probabilmente non li conosce nemmeno la protagonista stessa. Scrive a tal proposito lo stesso Moravia:

Questo personaggio di adolescente è la cosa migliore del romanzo, la tua più felice e più complessa invenzione. Essa parla in prima persona e tuttavia non conosciamo i suoi pensieri perché probabilmente, non li conosce lei stessa, cioè non li pensa. [...] In altri termini hai creato un personaggio molto moderno, con giusta e poetica intuizione della sua singolare capacità di essere al tempo stesso dentro e fuori le situazioni.⁸

Nel personaggio di Anna sono quindi ravvisabili alcuni tratti della dissoluzione del personaggio unitario che caratterizza la letteratura contemporanea. Sono riscontrabili infatti nel testo i tratti psicologici del senso di estraneità, di insignificanza e di inautenticità tipici del personaggio nella modernità. Questo senso di estraneità si manifesta nella noia e nell'indifferenza di Anna nei confronti di ciò che accade attorno a lei. Ella inoltre ignora il senso stesso della propria esperienza, rivelando in ciò il senso di insignificanza. Ed infine le appartiene il senso di inautenticità che viene espresso nella dissociazione tra l'agire e il credere in ciò che si compie. Anna fa le cose o si lascia fare senza per questo realmente volerlo. Lo stesso Moravia, nell'introduzione alla prima edizione del libro sottolineava come il personaggio di Anna avesse una duplice esistenza dentro e fuori la funzione romanzesca,

⁸ Idem, p.12.

notando: «In altri termini hai creato un personaggio molto moderno, con giusta e poetica intuizione della sua singolare capacità di essere al tempo stesso dentro e fuori le situazioni».⁹

Dunque il personaggio risulta al lettore nel medesimo momento attore e spettatore di se stesso. Agisce ma senza intenzionalità. Anna si lascia guidare e nel farlo diventa una distaccata osservatrice:

Pica allungò un braccio attorno alle mie spalle. Sorrise conciliante. Mi offrì una sigaretta. Presi a fumarla con stupore: come se non fossi io a mettere tra le labbra quella carta incollata, come se qualcuno agisse per me e io stessi a guardare. Mi stupivo di stupirmi. L'altra me stessa si allontanava. Ero io? (VA, p 166)

La noia e il senso di indifferenza pervadono tutto il romanzo se consideriamo che in 196 pagine il solo termine « indifferenza » ricorre nove volte mentre il termine « noia » nella forma di aggettivo o sostantivo ricorre per ben ventuno volte. Il senso di noia e di indifferenza contraddistinguono non solo la protagonista, ma anche gli altri personaggi del romanzo. Non ne è escluso nemmeno il gatto che « si aggira annoiato» o il gruppo di amici di Giovanni che stanno sugli scogli senza uno scopo, fumando e facendo 'giochi' prepotenti e violenti ai danni del malcapitato di turno. Vigè la legge del più forte, non c'è tra loro una vera solidarietà di gruppo, ma passano il tempo tra angherie e prepotenze:

Pica si avvicinò a Carlo con mosse da gatto, furtivo. Lo afferrò per la schiena. Subito lo raggiunse Eros tutto nudo e gli serrò i polsi dietro il dorso. Carlo stralunava gli occhi pieni di lacrime. Giovanni sopraggiunse a prenderlo per le gambe. Carlo si aggrappò alla roccia con tutte e due le mani, pallido e sbigottito. – Vigliacchi – urlò tra i singhiozzi. Pica lo prendeva in giro, lo chiamava fifone e gli sferrava calci sulla schiena.

oppure in chiesa durante la funzione religiosa:

⁹ Idem p.12.

Ci inginocchiammo sul pavimento, ci rialzammo in piedi, ci sedemmo sulle panche, ciascuno imitando i gesti dell'altro. Il prete salì sul pulpito per la predica e parlò con voce dolce dei doveri del buon cristiano. Parlava con lentezza, scandendo le parole. I fedeli si annoiavano; chiacchieravano fra loro. Qualcuno sbuffava. Il prete alzò la voce. Molti tacquero guardandosi in giro annoiati. (VA, p.71)

Ma lo stesso senso di noia e apatia è avvertibile nelle serate che si ripetono sempre uguali, come in una sorta di rituale, trascorse nel gioco delle carte organizzato a casa Mumuri, ospiti i Pompei. Il gioco diventa abitudine, ripetizione perdendo così l'essenza del piacere ludico ad esso connesso. Si gioca per passare il tempo, per abitudine, per prassi, non per il puro piacere di farlo. Si gioca per non pensare, per riempire un vuoto. Vuoto che si ritrova già nel titolo del romanzo *La Vacanza*, nel doppio significato di vacanza, ovvero periodo di tempo di libertà da impegni o da una situazione e nel significato di vuoto, di trovarsi nella condizione di mancanza di qualcosa.

Di derivazione latina il termine significa «essere sgombro, vuoto, libero»¹⁰. E questi significati si ritrovano nel romanzo, in quanto quello vissuta da Anna e Giovanni è sì un periodo di riposo dagli impegni del collegio, ma è anche un momento di libertà dalle mura e dall'oppressione del collegio: «quella luce mi feriva. Era la libertà che avevo atteso tanti anni chiusa fra le mura del collegio» (VA, p.46) dirà infatti la protagonista; infine aleggia un senso di vuoto sui personaggi del romanzo:

- non fate che giocare – dissi
- è come dormire-rispose stiracchiandosi. Sorrise tra sè, come se ricordasse qualcosa di piacevole.
- Alla signora Mary piace giocare? domandai.
- Mary ha la passione. E' come se mangiasse le carte. Quando ha giocato quattro, cinque ore è sazia. Quando si gioca non si pensa.(VA, p.162)

¹⁰ Vacanza: s. f. [dal lat. *vacantia* "essere libero", neutro pl. sost. di *vacans vacantis*, part. pres. di *vacare* "esser vuoto", attrav. il fr. *vacance*]. - 1. (non com.) [riferito a ufficio, carica e sim., l'essere vacante: v. della Santa Sede] ≈ interim, (non com.) vacanza. || disponibilità. 2. a. [giorno di riposo per studenti e lavoratori: domani è v.] ≈ festa. || festività. b. [spesso al plur., periodo di riposo di più giorni o mesi: passare le v. al mare] ≈ ferie, villeggiatura. da www.treccani.it/vocabolario.

Mentre è presente, come si è sottolineato in precedenza, un dialogo insistito tra il tempo, legato al collegio e quello presente della vacanza, al contrario nel romanzo spesso non sussiste un vero e proprio dialogo tra i personaggi dell'azione, sembra non esserci correlazione tra le parti, come se ognuno seguisse un proprio filone di pensieri. Nessuno dei personaggi sembra essere realmente interessato ad un pensiero, ad una parola o azione di un altro personaggio. Non sempre avviene una comunicazione. Nel brano che segue la signora Pompei si rivolge prima al marito, poi ad Anna in quello che diventa un monologo:

– che bellezza questo mare. E pensare che è settembre inoltrato. Dio vuole così, meglio per noi. Il giorno che comincerà a piovere sarà finita l'estate. Che ne dici Pompè? Pompeo non rispose. Armando si alzò in piedi e stiracchiandosi camminò verso la cabina. La signora Mary sistemò sulla sabbia l'accappatoio macchiato d'unto, lottando contro il vento che glielo respingeva indietro.

– Si sta bene qui. La guerra è lontana. Non si sente che l'odore del mare e di questa crema al limone – sospirò annusandosi un braccio. – Che fai bambina sogni? – si rivolse a me con voce dolce; – sei sempre così taciturna e pensierosa. Vorrei essere giovane come te. Avrei altro da pensare che star lì seduta a giocare con la sabbia. Perché non vai con i tuoi amici allo stabilimento? giornate così ne restano poche. Si avvicina l'inverno. – Si sdraiò puntellandosi sui gomiti, con la bocca protesa verso il cielo e le mammelle sformate le scivolarono sulle costole.

– Dove sarà Armando? – chiese a se stessa facendo sobbalzare le cosce color noce. Volse in giro gli occhi inquieti.

– I giovani, oggi, non si capisce cosa abbiano per la testa. Stanno muti e fermi come cani a guardare vivere i loro genitori. Sempre con quell'aria di rimprovero, di disprezzo. E Armando come gli altri; con quella sigaretta appesa al labbro, la bocca sprangata. Non si sa che pensa; quel che fa non lo dice; che amici frequenti è un mistero. Non capisco che gusto ci provino a far tanto i misteriosi. Non si sanno divertire, ecco la verità. In fondo non li invidio. Mi urtano i nervi. – Parlava a se stessa, voltandosi su un fianco e tornando supina.(VA, pp. 88-89)

Ed ancora in questo breve dialogo tra Nina e Anna in cui ognuna segue il proprio filo del discorso senza essere interessata alle parole dell'altra:

Nina entrò già stretta nel suo vestito rosa fragola, un pettine in mano.

– Hai visto la mia cintura rossa? – mi domandò frugando con gli occhi per terra.

– Cosa vuol dire palma della vittoria?- feci io ripensandoci.

– Ti hi chiesto se hai visto la mia cintura rossa.

- No – risposi – Ma cosa vuol dire palma?
- Coosa?– chiese e scappò via alla ricerca della cintura. (VA, p.35)

All'età di quattordici anni e sulla soglia del mondo degli adulti l'educazione sentimentale di Anna si basa sulla sopraffazione. Ella «è incapace di reagire e si ritrova ad essere il sesso-oggetto»¹¹ delle fantasie degli uomini: del giovane Armando, dell'attempato Scanno, del pederasta Gigio. Infine anche gli amici del fratello dimostrano di aver già assimilato il modello comportamentale di una società maschilista.

Nel racconto avviene dunque l'iniziazione sessuale di Anna. Il primo sarà Armando che portandola ai bagni al mare la conduce in una cabina e la fa spogliare davanti a sè :

Armando spinse la porta ed entrò. La cabina era un cubo afoso. C'era una panca addossata al muro e due attaccapanni.
- che vuoi?
- spogliati – disse impaziente.
Mi tolsi il vestito e mi fermai trattenendo il respiro.
- hai finito?– domandò guardandomi per la prima volta negli occhi e sorrise. Mi tolsi il resto aspettando che succedesse qualcosa di importante.(VA, p. 45)

Sarà poi la volta di Gioacchino Scanno, un signore elegante e ricco che, notando Anna da sola, la invita a pranzo assieme al proprio cugino nel ristorante all'interno dello stabilimento. Le fa bere un bicchiere di vino in più e poi prova a sedurla, sicuro di riuscire nei suoi intenti. Anna stessa sembra rendersi conto di rivestire in quel momento il ruolo di oggetto infatti osserva:

«Scanno ordinava, rideva come se io fossi già cosa sua» (VA, p.48)

¹¹ MARIA GRAZIA SUMELI WEIMBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p.41.

Interviene Armando che redarguisce Anna e la allontana momentaneamente da Scanno, il quale però non desiste e trova il modo per parlare da solo con lei ed invitarla ad andare a trovarlo a casa.

Ella accetterà l'invito di Scanno. Giunta nello studio lo trova nervoso ed eccitato. Anna invece non lascia trasparire nessuna emozione, anzi è distratta da un gioco di luci sul soffitto. Sarà lei stessa a denudarsi nello studio. Scanno trema e suda, sembra essere impaurito ed agitato. E' ancora Anna che con distacco e senza evidenziare emozioni particolari prende l'iniziativa, facendo ciò che Scanno si aspetta da lei; infatti:

Avvicinò le mani tremanti ai bottoni del mio vestito. Mosse le dita, in su e in giù, ma non riuscì a liberarli dalle asole. Gli scostai le dita e li sbottonai da me, con facilità, contemplando sul soffitto una macchia chiara di sole.[...]Mi sfilai il vestito e lo lasciai scivolare sotto i piedi. (VA, p.77)

Durante l'incontro Anna mantiene l'attenzione fuori da sé come se corpo e mente fossero disgiunti: mentre il corpo viene offerto, lo sguardo e la mente continuano a cercare e addirittura a 'contemplare' la macchia sul soffitto.

Gettai lontana la sottoveste e rimasi nuda. Osservavo quel viso goffo e smelato che impallidiva, prendeva una espressione di dolore e di piacere, contraeva rughe e labbra come un viscido mollusco. Mi chiedevo se quello era l'amore. Come con Armando. La contorsione e lo spasimo da una parte, dall'altra la nudità passiva e arida. Quell'aria pregna di insetticida mi si era incollata sulla pelle; mi girai per cercare la macchia di sole sul soffitto. (VA, p.78)

E ancora al termine dell'incontro con Scanno la protagonista sembra assente, come se non provasse nessuna emozione o pensiero rispetto a quello che era successo poco prima, indifferente, al punto da cercare nuovamente con lo sguardo la macchia di sole sul soffitto e accorgersi che è scomparsa a dimostrare quasi il tempo trascorso, vuoto di qualsiasi

emozione. Anna è un'adolescente, o forse una bambina che si affaccia sull'adolescenza. Ma la sua è una curiosità passiva. Si guarda attorno, si fa domande lasciandosi però fondamentalmente trascinare dagli eventi con indifferenza. Dice di lei Scanno con stupore «sei così strana. Sei docile, buona. Eppure non saprei indovinare cosa pensi. Vorrei sapere cosa c'è dentro quei tuoi occhi spalancati. – Niente».(VA, p.79)

Con i soldi che Scanno le dà per quel loro incontro Anna si comprerà un grosso gelato e dei cioccolatini per il fratello.

Anna non troverà la risposta alla sua domanda nemmeno con Gigio, un uomo che frequenta la compagnia di Giovanni chiedendo ai ragazzi prestazioni sessuali in cambio di denaro. Gigio è attratto da lei proprio perché così giovane da avere un corpo simile ad un ragazzino.

Si appartano nella sua macchina ma Anna sembra accorgersi solo del tepore dell'auto, dei sedili morbidi e avvolgenti e infine viene distratta da una gallina che gironzola davanti a lei. Gli occhi di Gigio vengono paragonati a cibo: sono dapprima miele, per poi diventare olio e alla fine «occhi color scorza di limone secco».(VA, p.120)

Giovanni è un ragazzino, ma di lui sappiamo solo che è più piccolo di Anna, non ci viene precisata l'età. Si può forse affermare che anche il suo personaggio sia in qualche modo sdoppiato, in bilico tra la voglia di coccole e di gelati, come un bambino, e la ricerca di qualcosa di più e d'altro, **con** il misurarsi nel coraggio con i propri amici o meglio compagni di pomeriggio sugli scogli. Il legame che unisce questo gruppo di ragazzini, infatti, non è tanto un sentimento di condivisione e complicità dal momento che i loro rapporti sono regolati gerarchicamente. Comanda chi afferma la propria superiorità sugli altri. Tutti si adeguano al più forte di turno in un giro di prove di coraggio e sfide. «Tu resti qui – insistette Pica.–

Comando io. Che sia chiaro una volta per tutte. Altrimenti rompo i patti e me ne vado».(VA, 115)

Il seguente passo sottolinea ancora una volta la prepotenza gratuita nei rapporti tra gli amici all'interno del gruppo. Con il pretesto futile di un rifiuto da parte di Giovanni a partecipare ad un gioco, con violenza legano l'amico e poi lo abbandonano:

Mi inoltrai tra gli alberi cercando Giovanni. Lo trovai legato ad un albero, mezzo nudo e illividito dal freddo che piangeva.

– Giovanni!

Alzò la testa sporca di lacrime e di terra.

– Mi hanno legato – disse, contento di avermi accanto.

– Chi è stato?– chiesi guardando i suoi pantaloni slacciati, il ventre bianco e gonfio, e le gambe rattappate.

– Eros, Pica; c'era anche Carlo. Ma lui stava a guardare. Mi hanno spogliato perché non volevo giocare con loro a montarsi di sopra. Mi sono montati di sopra in tre e poi mi hanno legato per divertirsi. Volevano slegarmi ma non ci sono riusciti. Sono scappati.(VA, p.59)

La violenza viene usata dai ragazzi non solo tra loro, ma anche nei confronti di Anna come se avessero già fatti propri, nonostante la giovane età, i modelli comportamentali di una società che si regge su norme maschiliste :

Appena fummo al riparo di una roccia, mi strinse a sé con forza; (Pica) mi strizzò i seni facendomi mancare il fiato. Mi spingeva contro la roccia, aderendo con tutto il corpo nodoso al mio. Sentivo le scaglie della pietra nella schiena. Appiccicava la sua bocca alla mia, accanendosi su di me. Mi sentivo soffocare.(VA, pp. 113/114)

Mumuri, padre di Anna e Giovanni, è un uomo che non stabilisce un vero rapporto con i figli che vengono lasciati per anni in collegio e durante la vacanza sono abbandonati alle cure di Nina mentre il padre è a Roma per lavoro.

Nina è la 'seconda mamma' come la chiama Mumuri. E' donna passiva, narcisa occupata solo a contemplarsi e a farsi contemplare. Assomiglia al gatto, al quale viene spesso

accostata nelle pagine del romanzo, che si aggira in casa «annoiato» «preoccupato solo di se stesso».(VA, p.25)

Nella vacanza i personaggi femminili sono caratterizzati dall'inferiorità sociale e dall'assoggettazione all'uomo. Questo tratto è riscontrabile oltre che nella protagonista e voce narrante anche negli altri due personaggi femminili presenti nel romanzo, che rimandano a possibili modelli di scelta ai quali Anna può far riferimento per un futuro orientamento.

La signora Pompei e Nina, compagna di Mumuri, rappresentano ciascuna l'antitesi dell'altra. Per prima cosa le differenzia lo stato civile in quanto la prima è sposata, l'altra è nubile. La signora Pompei incarna il prototipo di madre e moglie, mentre Nina incarna l'idea di amante, oggetto del desiderio dagli attributi felini, tanto è vero che più volte nel corso del romanzo viene paragonata al gatto:

Alzai gli occhi e scoprii un gatto immobile sul davanzale che mi esaminava attentamente: con le zampe raccolte sotto il mento e gli occhi trasparenti indagatori egoisti.[...] Questa è la casa di mio padre, dissi tra me e mi parve che il gatto leggesse i miei pensieri. Nina e il gatto si assomigliavano: era così. Seguì la curva molle e pigra del dorso e scrutai quegli occhi annoiati e attenti, preoccupati solo di se stessi e dei propri movimenti. Mi guardava come se già sapesse tutto di me, curioso dei miei gesti, ma impassibile, cercando di penetrarmi ma già infastidito di farlo.(VA, p.25)

nelle pagine seguenti ricorre la stessa similitudine:

Si guardava allo specchio, si lisciava i capelli, si passava un'unghia tra i denti, provava alcuni passi di ballo, sbuffando quando inciampava nelle mattonelle rotte. Seguivo la curva della sua schiena morbida, sbirciavo le gambe lunghe, dritte e abbronzate dal sole la invidiavo.
(VA, p.30)

Così come Anna osserva con lo sguardo la curva molle e liscia del dorso del gatto così ora segue la curva della schiena di Nina. Nelle righe seguenti è invece lo stiracchiarsi indolente tipico dei felini che le viene attribuito :

Accesa una sigaretta (Mumuri) la passava a Nina che si protendeva verso di lui, cieca, lasciando scivolare le bretelle sulle spalle lisce. Mumuri si chinava per baciarle il collo. Nina si stiracchiava indolente, lasciando che le mammelle bianche trabocassero dall'orlo slabbrato della seta rosa.(VA, p.30)

Da un lato alla signora Mary non conviene perdere i vantaggi economici e di prestigio che le derivano dall'essere moglie e madre e alla prorompente fisicità di Nina oppone il suo status di donna sposata, appartenente ad una classe sociale benestante grazie al marito; dall'altro Nina sfrutta tutte le occasioni che le derivano dalle sue capacità seduttive per vivere meglio possibile e ricevere attenzioni.

Il romanzo è un continuo dialogo con il passato. Un alternarsi di immagini e descrizioni di avvenimenti presenti e focalizzazioni sulle atmosfere buie e fredde del collegio.

Domenica. Mi svegliai presto disturbata dal rumore degli aerei che passavano bassi. La signora Mary si lamentava di non aver chiuso occhio quella notte. Dovevano essere le otto. A quell'ora in collegio era già finita la messa e si iniziavano le lezioni. Noi ragazze appoggiavamo i gomiti sui banchi ridipinti di fresco. Non c'era mai abbastanza luce [...]Battevvamo i piedi per terra per scaldarci, dopo esserci precipitate sotto gli archi scuri e bassi della cantina. Gli angoli erano pieni di ceri smoccolati, di cesti di carbone, di escrementi di topi. (VA, p.67)

e ancora:

Mi infilai il costume sporco di sabbia e scolorito, in cui mi sentivo un'altra. Aprii la porta e mi fermai, accecata dai riflessi del mare. Due ragazze si avvicinarono chiacchierando fra loro; mi parve di riconoscerle. Mi studiarono un momento in silenzio e proseguirono. Quella luce mi feriva. Era la libertà che avevo attesa tanti anni chiusa fra le mura del collegio. Le suore facevano dimenticare il tempo. Non lo calcolavano.(VA, p.46)

Dacia Maraini in un' intervista di Bruno Elpis sull'opera *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza* afferma di aver sempre avuto un interesse straordinario per i luoghi di reclusione:

Ogni volta che vado in qualche città sconosciuta chiedo se ci sono conventi antichi da visitare. Certamente i tre anni di collegio fiorentino mi hanno familiarizzata con i ritmi e le illiceità di una reclusione, anche se non si trattava di un convento. E certamente i due anni di campo di concentramento hanno segnato per sempre la mia vita.¹²

Priva di una propria identità, la protagonista Anna, ma sarà così anche per l' Enrica dell'*Età del Malessere*, è una ragazza, una donna alla quale è negata la condizione di soggetto. Vive in uno stato di passiva assoggettazione al volere del più forte. In generale, come scrive Maria Grazia Sumeli, i personaggi della Maraini, soprattutto le donne hanno vita solo in funzione delle esigenze del gruppo al quale appartengono.

In assenza di una precisa coscienza, tutti i personaggi del romanzo, sia uomini che donne, seguono la logica dettata dalle peculiari funzioni sociali loro assegnate. Non c'è una visione critica. Sussiste una rigida codificazione dei ruoli e i personaggi del romanzo, non compiendo una introspezione psicologica o una evoluzione, svolgono quindi la funzione di tipi. Rimangono fedeli a se stessi. Paradigmatica della mancanza di una parabola evolutiva è il personaggio di Anna. Romanzo che si apre con la figura femminile che esce dal collegio per la breve vacanza mentre si chiude con una Anna che rientra in collegio. Tra l'inizio e la fine c'è 'la vacanza' nel significato di vuoto, momento in cui non avviene nessuna evoluzione, nessun cambiamento, nessuna presa di coscienza:

¹² www.i-libri.com, BRUNO ELPIS (a cura di), *intervista esclusiva a Dacia Maraini* .

Ci inoltrammo per il corridoio scuro, in un puzzo vecchio di cucina. Le tende grigie erano tirate. Dalle classi veniva un suono di voci adirate. Una zaffata di odori diversi, tutti a me noti, mi investì: cavoli, insetticida, gigli, cera bruciata. Mi mancò il fiato.

Davanti la scala ci dividemmo. Una suora stava ritta sulla porta del reparto maschi e aspettava paziente che Giovanni le passasse davanti.

– Ciao, Giovanni.

– Ciao, Anna – disse senza guardarmi.

La vacanza era finita. (VA, p.196)

II.2 L'età del malessere

Il suo secondo romanzo è scritto a distanza di un anno dal libro d'esordio, e la protagonista Enrica ha molti tratti in comune con Anna, come ha sottolineato Maria Grazia Sumeli Weimberg: entrambe provenienti dalla classe media, ad entrambe viene a mancare l'appoggio morale della famiglia nei momenti difficili dell'adolescenza.

Enrica ha 17 anni ed è giunto per lei il momento di affacciarsi sul mondo degli adulti. Siamo ancora in quella prima fase di alienazione. Enrica infatti, come Anna, è il personaggio principale, la narratrice interna, ma è anche spettatrice delle proprie azioni. Ella si situa all'interno dell'azione e, nello stesso tempo, è spettatrice di se stessa e degli avvenimenti che la circondano.

La storia è ambientata a Roma all'inizio degli anni sessanta e si svolge nell'arco temporale di circa sei mesi. Enrica è una diciassettenne che sta terminando la scuola e si sta affacciando sul mondo del lavoro, sul mondo degli adulti. Vive con i genitori: il padre lavora alle assicurazioni, ma è interamente assorbito dalla costruzione di improbabili quanto inutili

gabbie per uccelli, la madre invece si logora in un lavoro alle poste, e su di lei è lasciato tutto il peso della gestione familiare. Enrica ha una relazione con Cesare, uno studente universitario, fidanzato e in procinto di sposarsi. Sembra esserne innamorata mentre lui la usa egoisticamente ed esclusivamente come ‘passatempo’ sessuale. Il romanzo comincia proprio con la descrizione di un loro incontro a casa di Cesare. E’ un appuntamento esemplare, nel senso che si ripete uguale negli anni. Enrica stessa nel raccontarlo ne sottolinea la ripetitività, sia dell’evento che delle movenze. Ogni volta Enrica si reca a casa sua, viene accolta dal padre, come sempre Cesare sta studiando in camera indossando la vestaglia e fumando in una stanza tenuta in penombra, fanno l’amore e poi lui si assopisce .

Sentivo contro le mie caviglie i suoi piedi freddi. Mi strinse fino a farmi soffocare. Finì subito e si buttò dall’altra parte a dormire. Io mi misi a contemplare il soffitto che sembrava un ricamo. C’erano dei disegni rosa e viola e neri, fiori come vassoi e foglie lucide e dritte come spade. Contai i petali di uno di quei fiori. Erano dodici, lo sapevo già. Ma ogni volta ricominciavo, come se non ne fossi sicura. ¹³(MA, p. 11)

L’attenzione di Enrica è catturata dal soffitto, proprio come accade alla protagonista del romanzo *La vacanza* durante l’incontro amoroso con Scanno, a sottolineare l’assenza di partecipazione emotiva a quello che il proprio corpo sta vivendo, mente e corpo sono dissociati.

Nel frattempo viene corteggiata pressantemente da Carlo, un compagno di classe che incontra per caso in tram e con il quale va ad una festa, a casa di Giordani, figlio di un colonnello. Nel loro primo incontro casuale al di fuori dell’ambiente scolastico, avvenuto in tram, Enrica non ricorda nemmeno il nome di Carlo. Dalla festa poi si allontaneranno assieme, e lui la porterà in una baracca di un cantiere in mezzo al fango dove faranno «all’amore con furia, ingolfati

¹³ DACIA MARAINI, *L’età del malessere*, Torino, Einaudi, 1996 (=MA).

dai cappotti e dai vestiti» (MA, p. 23). Enrica frequenta senza entusiasmo la scuola dove le lezioni sono tenute da due professoresse, madre e figlia, le quali ci vengono descritte come donne dalla personalità opposta. Un giorno la madre di Enrica rientra dal lavoro che svolge alle Poste stranamente prima del solito in quanto non si sente bene. Per alcuni giorni dunque Enrica si dividerà tra l'impegno della scuola e i lavori in casa, mentre la mamma è a letto malata, facendosi aiutare anche da una vicina di casa, la quale una volta che la madre, dopo il periodo di malattia, morirà si scoprirà che avrà approfittato del momento per appropriarsi di alcuni beni appartenenti alla sua famiglia.

Enrica riceve anche le avances di Guido, un avvocato molto più grande di lei a cui piacciono le ragazzine, il quale la avvicina per strada facendola salire sulla sua auto. La famiglia dell'avvocato è fuori città e lui, vedendo Enrica girare da sola per le strade, decide di portarla a casa. Lei non opporrà nessuna resistenza, si dimostrerà indifferente e accondiscendente allo stesso tempo. Qui dopo averla fatta entrare da una porta sul retro passerà con lei un intero pomeriggio a far l'amore, pur sapendo che Enrica è minorenne. Alla fine del pomeriggio le dà dei soldi, diecimila lire, come 'ringraziamento' per esser stata con lui. L'avvocato le chiederà se potranno vedersi nuovamente, ma lei non risponderà.

Un giorno scopre però di essere incinta di Cesare e decide di parlarne con lui, il quale però non le darà nessun sostegno morale ma le farà solamente la promessa di occuparsi della parte economica:

Lo sai che io non ho molto da studiare in questo periodo. E poi in fondo è colpa tua: se non ci pensa la donna, chi deve farlo per lei?

– Va bene. Gliene parlerò.

– Cerca di arrangiarti. Poi, quando si tratterà di pagare, ci penso io naturalmente. Ho delle responsabilità. Adesso ho sonno e domattina devo andare all'Università. Buonanotte. (MA, p. 89)

Enrica, dopo aver provato dei metodi empirici suggeriti da Cesare come quello di bere un bicchiere di sale inglese, si rivolgerà a Carlo sperando di ricevere un aiuto, avendo lui uno zio medico. Ma lo zio di Carlo non vuole compromettersi e le dà solo il nome di una medicina. Sarà ancora una volta Carlo ad essere presente e a farle l'iniezione con un farmaco che dovrebbe indurre l'aborto. Ma anche questo tentativo fallisce e così Cesare, preoccupato dell'eventuale scandalo, suggerisce a Enrica di rivolgersi ad una sua conoscente, la Contessa Bardengo, che a suo dire ha dovuto in passato affrontare una situazione simile. La Contessa fornisce ad Enrica il nome di una ostetrica che pratica aborti clandestini. Enrica ricorrerà dunque a lei per abortire. Quando poi la madre morirà di cancro e il padre affonderà sempre più nella sua alienazione e nell'alcool, al punto di non essere più in grado di badare nemmeno a se stesso, Enrica si trasferirà a casa della contessa, che l'assumerà come segretaria. Qui si ritrova a convivere con la Bardengo, donna che teme il passare degli anni, che rimane chiusa nella sua casa e che ama e mantiene un ragazzo dell'età di Enrica. Ella riesce così a finire la scuola e ad uscire dal suo stato di "sonnambulismo". Lascierà la casa della contessa e comincerà a dare una svolta alla propria vita cercando un vero lavoro.

L'arco temporale in cui si svolge la storia e che è metafora probabile dell'evolversi dello stato di coscienza di Enrica parte dall'inizio dell'inverno, momento di incoscienza, per arrivare alla primavera, momento del risveglio della coscienza. Enrica comincia a diventare padrona di se stessa.

E' una Roma buia, piovosa, fangosa quella che fa da sfondo a questo romanzo, assente la luminosità del sole, la limpidezza del cielo. Anche la classe della scuola frequentata da Enrica si trova in un seminterrato: «l'aula di computisteria in via Marsala era un seminterrato freddo e buio»(MA, p.32). Come pure buia è la casa della contessa. Questa atmosfera tetra,

triste, fangosa sembra essere metafora di quel senso di stasi, di immobilismo in cui Enrica si sente calata. Si avverte una sorta di ‘senso fisico del paesaggio’, a compensare forse una mancata introspezione psicologica.

Enrica infatti come Anna prima di lei non ci dice quali siano le sue emozioni, non si racconta pur essendo protagonista e narratrice. Maraini rivendica lo spazio dell’io femminile come soggetto parlante, ma le due protagoniste come analizzato da Sumeli paradossalmente nell’atto di parlare di sé, di descriversi, si autodefiniscono ancora «oggetto dell’ azione»¹⁴. Continua la Sumeli nel dire che le protagoniste di questi romanzi, dall’immobilità di Anna alla nascente sfida di Enrica, evidenziano la mancata realizzazione nella società di un essere autonomo, la cui vera crescita è stata arrestata oppure respinta al livello del subcosciente. Il grido dell’auto affermazione viene soffocato in gola. Le protagoniste sono dunque donne senza parola. Sarà verso la fine del romanzo che Enrica, a differenza della protagonista de *La Vacanza*, saprà prendere coscienza di sé come soggetto e non solamente in quanto oggetto.

Nel momento in cui ciò avviene anche l’ambiente circostante cambia. Siamo verso la fine del romanzo:

Uscii in giardino. Il vento era freddo ma l'aria sapeva di erbe nuove e di resina. Le scarpe affondavano nel fango morbido. Camminai strusciandomi contro i cespugli gonfi di germogli. Colsi dei fiori di pisello dal profumo dolce e agro. Percorsi tutto il viale e andai a sedermi su una panchina nell'angolo più remoto del giardino. Chiusi gli occhi e aspirai profondamente: il vento trasportava gli odori della terra e della strada; ogni tanto mi gettava in faccia il puzzo acre della nafta. Rovesciai il capo all'indietro, a occhi chiusi verso il sole e rividi l'interno della villa, il corpo della Bardengo, le macchie di cognac sul lenzuolo, il viso affilato e infantile di Remo, le grosse mani di Francesco guantate di filo. «E' una vita idiota, senza senso, – mi dissi. – Dovrò cercarmi un lavoro e una vita diversa, fuori di qui». Quando aprii gli occhi avevo deciso e m'incamminai lentamente verso la villa, calpestando l'erba appena nata.(MA, p.172)

¹⁴ MARIA GRAZIA SUMELI WEIMBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit. p. 53.

Ancora prima della dichiarazione di Enrica noi avvertiamo dalla descrizione del paesaggio che c'è qualcosa di nuovo nell'aria. Il fango è «morbido», l'aria sa di «erbe nuove», i cespugli sono pieni, addirittura «gonfi di germogli» mentre tutto porta il lettore a pensare ad una nascita o meglio ad una rinascita, ad una primavera. La natura si rinnova. Enrica si apre alla vita e diventa soggetto consapevole .

Nella nota all'edizione del 1996 Dacia Maraini precisa: «dei miei libri passati qualche volta ricordo le emozioni che hanno accompagnato la loro scrittura: la ricerca delle parole, il lavoro sulle metafore, la vicinanza con un personaggio, il senso fisico di un paesaggio, di una casa, creati per l'occasione».¹⁵

Come per il paesaggio, anche la gabbia può essere considerata una metafora. Il padre di Enrica lavora nelle assicurazioni, come detto, ma per lui tutto viene dopo l'hobby della costruzione delle gabbie per uccelli. A questa attività dedica ogni pensiero ed energia fino a giungere ad una completa alienazione che lo porta a non vivere e a non vedere ciò che gli sta attorno. Come un bambino nasconde le gabbie all'arrivo della moglie, fingendo di lavorare alla compilazioni delle cartelle assicurative:

Fece per andare a prendere il libro, ma si fermò in mezzo alla stanza, attento a un rumore che veniva dalla scala.
– Dev'essere lei – disse.
Rimise a posto la gabbia e andò a prendere un fascio di cartelle delle assicurazioni.
(MA, p.26)

e ancora

Il papà che era stato sorpreso con la testa a metà dentro la gabbia e un filo di ferro tra i denti, rimase immobile a guardarla attendendo un rimprovero o un commento aspro.

¹⁵ DACIA MARAINI, *Nota all'edizione 1996, in L'età del malessere*, cit., p.5.

La mamma lo osservò di sfuggita, come se non le importasse più nulla di lui, né della gabbia, né delle Assicurazioni.(MA, p.28)

Infatti il padre ha delegato da tempo l'intera gestione familiare alla moglie e spende tutte le energie a costruire gabbie bellissime e inutili, che nessuno mai comprenderà. La gabbia diviene «simbolo della vita stessa»¹⁶. Sono gabbie vuote, a significare forse anche il vuoto emotivo che si respira tra i personaggi del romanzo. I sentimenti, le emozioni sono assenti. Emblematico in tal senso la morte della madre, in quanto anche in un momento così doloroso e destabilizzante, Enrica non riesce a provare, o ad esternare emozioni: «non provo niente, – mi dissi, – non riesco a provare niente». E mi accorgevo di soffrire soltanto di non soffrire» (MA, p.61).

Al funerale non ci sono lacrime, l'unico con gli occhi pieni di lacrime, ma solo accidentalmente, è il becchino:

la cassa venne calata nella fossa e tutti si segnarono. Il becchino buttò via la cicca e prese a gettare palate di terra sul coperchio dalle borchie brillanti. Una folata di vento gli gettò in faccia un po' di terra fresca. Posò la pala e cercò di pulirsi gli occhi con una manica della tuta. Riprese a spalare con gli occhi pieni di lacrime, imprecando a bassa voce. (MA, p.68)

Non si avverte nessuna emozione alle esequie: il padre di Enrica «voltò la testa, quando vide scomparire la bara sotto terra. Tirò la testa fra le spalle e si allontanò come se non avesse più niente da fare»(MA, p.68), Enrica invece si sofferma a guardare le fotografie incastrate nelle lapidi: «alcune erano vecchie e scolorite, altre nuovissime. C'erano delle croci di cemento

¹⁶ MARIA GRAZIA SUMELI WEIMBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit.p. 47: «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 ne *La vacanza*, sono vittime dell'asservimento imposto dall'ordine sociale.»

alternate a lastre levigate di marmo bianchissimo. In lontananza si levavano piccole costruzioni a forma di cappella che mi ricordavano le gabbie di papà» (MA, p.68). Ancora una volta dunque l'attenzione di Enrica è catturata da qualcosa che è 'altro' rispetto a ciò che le sta accadendo attorno.

Il padre dopo il funerale cancella tutto ciò che può ricordargli la moglie e cade sempre più nella spirale dell'alcol, quasi nel tentativo anestetizzante di eliminare qualsiasi possibilità di provare emozioni.

Cesare è uno studente universitario, fidanzato e prossimo alle nozze. Usa Enrica e lei si fa usare. E' una figura assolutamente assente, assente al momento dell'aborto, così come al funerale della madre di Enrica. Una sua significativa e puntuale descrizione ci viene fatta direttamente dalla stessa contessa Bardengo:

Mi raccontava tante bugie, – continuò versandomi un altro bicchiere di cognac, – ma ormai importa poco. C'era da immaginarselo che si sarebbe indirizzato a me per questa faccenda. Quando è in pericolo si rivolge sempre agli altri. Non sa affrontare le situazioni. Va con le donne, si mette sempre in nuovi pasticci, ma non vuole mai pagarne le conseguenze. Assomiglia molto a suo padre del resto. Se tu lo conoscessi, saresti d'accordo con me. [...] Solo dopo, quando lo vedrai con occhi lucidi, capirai quello che è, un egoista e un vile (MA, pp.102-103)

Le figure femminili del romanzo non possono essere considerate un buon modello da adottare per Enrica al fine di formare la propria idea di donna. La madre, infatti, rappresenta il prototipo di donna della piccola borghesia che svolge il ruolo ritenuto essere 'naturale' per la donna, ovvero è madre e moglie. Enrica vorrebbe differenziarsi da tale modello e prova addirittura sgomento nel pensare che un giorno compirà gli stessi gesti, condurrà la stessa vita della madre: «Mentre accendeva il gas, strinse le labbra aride, da vecchia e mi parve di

vedere me al suo posto, con un uomo seduto al posto di papà e una cucina identica a questa, con gli stessi odori e gli stessi gesti. Ne provai sgomento» (MA, p.39).

La madre stessa cerca di suggerire alla figlia nuove strade quasi «nell'ingannevole speranza che la figlia potrebbe evitare di ripetere gli stessi suoi errori»¹⁷ anche se in realtà, pur essendo insoddisfatta, non metta mai in discussione il suo ruolo di casalinga.

- Che mal di schiena. Chi era?– domandò.
- Carlo. Uno della scuola.
- Che fa suo padre? E' ricco?
- Non credo.
- Sempre amici che non valgono niente, – commentò aspra. – Una ragazza come te deve pensare al matrimonio. Deve rendersi preziosa; scegliere con cura le amicizie. E' inutile frequentare gente che non può servirti a niente. (MA, p.38)

Enrica quindi si dimostrerà remissiva di fronte alla volontà maschile esattamente come la madre che ha frequentato l'università per due anni per poi abbandonare gli studi, probabilmente per dedicarsi alla famiglia. Inoltre 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 la madre cerca di farle capire con i suoi ammonimenti. Sarà nel momento in cui avrà in grembo una vita che suo malgrado si avvicinerà alla figura della madre. Sarà il padre stesso a far notare questo avvicinamento quando dirà ad Enrica « – Parli come tua madre» (MA, p.108).

Inizia la fase del cambiamento, Enrica infatti inizia ad osservare la realtà e ad avere proprie opinioni su di essa e soprattutto comincia ad esprimerle: « – Potresti comprarti una camicia. Quelle tre che hai sono tutte rotte. Non posso più nemmeno lavarle perché vanno a

¹⁷ Ivi, p. 45.

pezzi» ed ancora: «non ti lavi le mani?» oppure « – non potresti adoperare il tovagliolo?». (MA, p.108)

Come se la nuova vita che porta in grembo significasse una nuova vita anche per lei stessa. Inizia a guardare il mondo con occhi nuovi. Dal momento in cui sa di essere incinta comincia il processo di consapevolezza, il tentativo di diventare soggetto della propria vita. Ella vede per la prima volta com'è veramente Cesare e come si sta riducendo il padre che si divide tra la costruzione delle gabbie e l'alcool di cui ormai è schiavo.

Un altro personaggio femminile presente nel romanzo è la contessa Bardengo, donna ricca e sola che aiuta Enrica ad abortire, indirizzandola ad un'ostetrica e assumendola poi come segretaria . La Bardengo è una donna che ha paura del tempo che passa e trascorre le giornate bevendo alcolici e fumando, in attesa del suo amato Remo, un ragazzo giovane, molto più giovane di lei e che lei ama e mantiene. La casa è sempre in penombra, in modo che con la luce soffusa non si possano vedere le rughe. E' una donna infelice, consapevole del suo decadimento fisico, ma incapace di arrendersi ad esso. La contessa analizza con lucidità la sua situazione e il rapporto con il giovane Remo, ma poi come una fragile adolescente si abbandona a melodrammatiche sceneggiate.

Altre figure femminili a cui Enrica potrebbe fare riferimento sono le insegnanti, ovvero le Aiuti, madre e figlia.

La signorina Aiuti è distratta, annoiata. In classe sembra interessata ad altro, non agli studenti con i quali non vuole o non è in grado di stabilire un rapporto:

continuò a dettare i problemi. Poi attese che finissimo, esaminandosi le unghie laccate di rosso. Una ragazza, dall'ultimo banco, le chiese una informazione. Lei rispose con un gesto vago e tornò a guardarsi le unghie. Pareva che non le importasse niente di noi né della

computisteria. Aveva l'aria di volere solo dormire. Dopo poco il brusio crebbe e riempì la stanza. L'Aiuti fece finta di non sentire. (MA, p.34)

Enrica anche a casa della contessa non si trasforma in soggetto ma vede se stessa come oggetto dominata da un senso senso di estraneità. Enrica osserva se stessa come altra da sé, come se fosse un oggetto:

«Mi sdraiai supina e chiusi gli occhi. Tutti gli oggetti mi erano estranei e incomprensibili. Era come se un'altra fosse distesa al mio posto e io fossi appollaiata in qualche angolo del soffitto a contemplarmi con stupore».(MA, p.139)

Verso la fine del romanzo comincia anche verbalmente la sua affermazione di volontà. Non solo i pensieri diventano autonomi ma essi vengono espressi con la parola. Enrica comincerà a dire dei no pur non essendo ancora in grado di articolare verbalmente i motivi e le proprie emozioni come imparerà a fare Vannina in *Donna in guerra*. A cominciare ad esempio dal secondo incontro con l'avvocato Giulio Guidi. Nel primo Enrica era assolutamente accondiscendente, nel secondo incontro al contrario afferma la propria volontà:

Mi offrì una sigaretta. Rifiutai.

– Ma anche se adesso fai la signora potresti avere bisogno di qualche extra. I denari non bastano mai. Non vorresti venire a trovarmi qualche volta?

– No

– Perché?

– Non mi va.(MA, p.144)

Stessa cosa accadrà quando Carlo in un bar - l'autrice ci fa notare che si siedono come in chiesa - chiederà a Enrica di sposarlo. Enrica anche in questa occasione esprimerà verbalmente ciò che vuole o meglio ciò che non vuole:

Carlo mi strinse le mani. Aprì la bocca per dire qualcosa, non fiatò. Gli tremavano le labbra.

– Mi vorresti sposare?

Lo guardai. Era diventato pallido.

– Adesso ho un impiego e mettendo insieme il tuo e il mio stipendio, – continuò incerto.

– Ma io non ho voglia.

– Perché?

– Perché non mi va. (MA, p.163)

II.3 Teresa la ladra

Il 1968 e l'impegno femminista provocano una svolta nella narrativa di Dacia Maraini. Da un'inchiesta avviata nel 1969 sulle prigioni femminili per il quotidiano "Paese sera" nasce nell'autrice la consapevolezza di un malessere diffuso, quello della donna, e il bisogno di denuncia e di riscatto della sua condizione in chiave politica, trovando sostegno in questo nell'ideologia marxista del movimento neofemminista del '68 italiano.

Dall'incontro con una carcerata da lei intervistata nasce *Memorie di una ladra*. Il libro mantiene la veste del romanzo facendo prevalere l'elemento creativo, caratterizzandosi per una connotazione di analisi e di denuncia socio-antropologica. Come dirà a tal proposito la stessa autrice:

lì per lì sono portata ad 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.¹⁸

¹⁸ ILEANA MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, cit., p.103.

Anche in questo romanzo, come nei precedenti, la parola è data alla protagonista Teresa Numa che narra la sua storia, pur priva anche in questo caso di capacità di autoanalisi. Siamo in presenza di un narratore interno a focalizzazione interna fissa. Cambia la foggia data al romanzo, essendo scritto in forma di memorie, di autobiografia, ma comunque voce e punto di vista vengono assegnati alla protagonista.

L'analisi viene compiuta da chi legge, interprete di ciò che viene descritto. Sono i fatti stessi dunque che denunciano l'autoritarismo delle strutture sociali.

Teresa narra la propria storia in modo autobiografico, comprendendo l'intero arco temporale dalla nascita al momento del racconto che avviene all'altezza della fine anni sessanta.

Il primo ricordo di Teresa è legato alla violenza; infatti già nella prima pagina del romanzo lei stessa dirà «Il primo ricordo che ho è di quando avevo sei anni e mio fratello Orlando mi ha ficcato un dito nell'occhio sinistro»(ME, p.5). Violenza che in varie forme accompagnerà la protagonista per tutta la vita e che attraverserà tutte le pagine.

Durante l'infanzia Teresa gioca con le amiche mentre la madre si divide tra i lavori di casa, l'osteria, la campagna, e il pesce.

Quando è nata Teresa sua madre «Aveva già fatto parecchi figli, alcuni vivi, altri morti»[ME, p.5] e aveva solo ventiquattro anni. Teresa va a scuola, ma non le piace e le insegnanti non l'aiutano, mostrando ancora una volta, come già ne *L'età del Malesere* l'indifferenza e l'apatia per il lavoro che svolgono, per gli studenti e per la loro preparazione. Sferruzzano a maglia invece di dedicarsi al loro lavoro se non con passione per lo meno con impegno.

Nel raccontare i propri fratelli Teresa si sofferma sempre sulle violenze «Questi due fratelli, Eligio e Orlando erano i più perfidi. Mi picchiavano sempre. Mi ammazzavano di botte. Un calcio uno, uno schiaffo l'altro, facevano a chi picchiava di più» (ME, p.13).

La madre muore per broncopolmonite, essendosi trascurata, e il padre accoglie in casa una friulana, Dorè la lunga, la quale si farà raggiungere dalla sorella. Grazie ad un triangolo amoroso che viene creato dai tre, le due sorelle piano piano inducono il padre di Teresa a vendere possedimenti e proprietà. Un giorno Teresa litiga con Dorè e la ferisce con uno zoccolo, per questo atto verrà cacciata di casa dal padre, il quale prenderà le difese della sua compagna.

La reazione di Teresa sarà inizialmente di euforia «mi dava la febbre essere libera perché non lo ero mai stata» (ME, p.13), finalmente crede di poter gestire la propria vita non essendo più costretta ai doveri e compiti affidati dalla famiglia, ma presto, con l'arrivo delle prime difficoltà di una vita randagia, senza un tetto sopra la testa o un aiuto all'entusiasmo per la libertà, subentra lo sconforto.

Giungerà così anche il momento della prima condanna, quando verrà scoperta da una guardia notturna all'interno di una casa dove lei e le amiche si erano introdotte, forzando una porta, non tanto per rubare bensì quasi per una sorta di gioco, per cucinare e dormire. La condanna poi non verrà scontata grazie ad un'amnistia. È innamorata di un ragazzo, Duilio, ma il padre che osteggia la relazione, prenderà a schiaffi il ragazzo e questi non si farà più vedere.

Nel frattempo riceve le attenzioni del figlio del capostazione, Sisto. Pur non ricambiando farà l'amore con lui «per curiosità»(ME, p.24) e accetterà di andare a vivere assieme pur di avere un tetto sopra la testa. Resterà incinta, ma nonostante questo Sisto si rifiuterà di sposarla fino a quando lei non porterà la sua dote. Con il passare dei giorni però

Sisto sembra affezionarsi al figlio e accetterà di sposarla anche senza dote. In realtà lo scopo sarà quello di tenere per sé il bambino, ma liberarsi della madre. Progetta così un tranello con il favore di un medico e di un maresciallo dei carabinieri e fa dichiarare Teresa non idonea a mantenere il figlio. Verrà quindi ricoverata presso un ospedale psichiatrico dal quale riuscirà ad uscire solo grazie all'intervento di suo fratello Nello, che garantirà per lei.

Alla fine Sisto e Teresa tornano a vivere assieme e si trasferiscono a Roma lasciando però Maceo, il loro figlio, alle sorelle di Sisto non essendo loro in grado di mantenerlo.

Pur nella sua ingenuità Teresa comincia a rendersi conto dei vizi di Sisto «Era troppo vizioso, gli piacevano le donne equivoche» (ME, p.41) e infine scopre che il marito e Rita un' amica alla quale aveva dato ospitalità la tradiscono. In un primo tempo riesce a cacciare di casa l'amica, ma in seguito il marito scapperà con Rita lasciando la moglie senza una lira.

Un giorno Sisto partito militare e trasferitosi per questo in Sicilia, abbandonato da Rita, chiede a Teresa di raggiungerlo. Lei decide di farlo. Era tempo di guerra e di fame per tutti e il paesaggio descritto in queste pagine è particolarmente crudo: «C'erano morti per terra che nessuno raccoglieva. Come camminavi vedevi morti senza testa, senza braccia, con le budella di fuori e li scavalcavi»(ME, p.53).

Teresa però, dopo un primo momento sereno, si accorge nuovamente che la storia tra Sisto e Rita in realtà continua alle sue spalle, decide quindi di andarsene e raggiunge l'amica Egle che le fa conoscere altre amiche con le quali andrà a rubare.

Teresa è ingenua, pur vivendo di espedienti e frequentando i bassi fondi, ai margini della legalità, mantiene un animo semplice e per certi versi 'puro', anche se ciò può sembrare un paradosso. Pur vivendo nella illegalità il suo intimo non viene corrotto. Anche nel momento dell'arresto il suo racconto di quel momento tradisce una visione quasi fanciullesca dell'accaduto. Porrà infatti l'accento sulle foto segnaletiche, prese quasi come un gioco:

Prima di tutto mi fanno la fotografia, col lampo, due,tre, di profilo, di fronte, mi sembrava di essere un'attrice. Dice: voltati! Poi: rivoltati! Io, con tutti quei capelli rossi mi sentivo una bellezza!

Dopo le fotografie, dice: dammi una mano. Io dico: che vorrà dalla mano? me la vorrà leggere come uno zingaro, mi vorrà leggere se ho un destino da ladra. Gli do la mano. Lui me la prende e mi schiaccia il pollice e me lo intinge nell'inchiostro. Poi dice: pigia qua! Era l'impronta digitale.¹⁹(ME, p.61)

Cominciano così i suoi soggiorni in carcere prima alle Mantellate, poi a Frosinone, dove la fame, la violenza (ancora una volta) e il lesbismo regnano sovrani.

All'uscita dal carcere il punto di riferimento per Teresa diventa il bar Bengasi, ritrovo di ladri e prostitute. Ricomincia così una vita di espedienti: con l'amica Dina e altre donne attirano l'attenzione di qualche uomo incontrato casualmente, facendogli credere di essere disponibili ad attenzioni particolari nei suoi confronti, mentre poi, alla prima occasione, solitamente all'interno di un cinema di bassa categoria, lo derubano del portafogli e scappano.

Le giornate passano tra colpi che fruttano soldi e altri che si rivelano buchi nell'acqua. Vivono bene finché hanno i soldi, poi quando finiscono, ricominciano a borseggiare cambiando spesso città.

In un locale dove va spesso con gli amici incontra un uomo, Tonino Santità, e si innamora perdutamente, per la prima volta. Per lui è disposta a fare qualunque cosa:

io per lui andavo a rubare, andavo a rischiare. Pur di avere i soldi, per fare bella figura con lui avrei combinato qualsiasi guaio. Andavo per portafogli con Dina, andavo per furti nei negozi con una certa Gianna detta la Boccona e un suo amico detto lo Svociato. Andavo pure per borsette con altre amiche.(ME, p. 133)

¹⁹ DACIA MARAINI, *Memorie di una ladra*, Milano, Rizzoli, 1993. (=ME)

Tonino si fa mantenere, ma in realtà si vergogna a farsi vedere in giro con Teresa, teme per la sua rispettabilità.

Dopo un periodo trascorso tra borseggi, vendita di sigarette e carcere Teresa riesce a metter via quanto è sufficiente per affittare una casa tutta per sé. Ha ormai trentacinque anni. Conosce un infermiere che le va in casa a farle delle iniezioni, il quale le presenterà il cognato, un certo Ercoletto. Questi, con la promessa fasulla di poter aiutare il fratello di Teresa, Orlando, comincia a frequentarla e a corteggiarla. Teresa non sembra inizialmente interessata ma alla fine si invaghisce di lui. Con Ercoletto quindi si trasferiscono a casa della sorella di lui, Alba e qui cercano di arrangiarsi e sbarcare il lunario commerciando olio e biancheria. Un giorno incontrano un vecchio spasimante di Teresa, ne nasce una colluttazione che termina con lo spasimante e un suo amico accoltellati da Ercoletto.

Per un anno faranno la vita da latitanti, vivendo nelle grotte e dormendo in macchina fino a quando Ercoletto verrà fermato ed arrestato.

Anche Teresa verrà arrestata e rinchiusa a Rebibbia. Tornata a Roma incontra al Bar Bengasi, luogo di ritrovo di ladri e prostitute una certa Zina Teta, con la quale comincia il traffico illecito di «travelli cecchi» americani.

Arrestata nuovamente viene trasferita a Pozzuoli, al manicomio criminale. Qui oltre alla pazzia e alla fame regna sovrana la sporcizia. Fa però amicizia con alcune detenute che come lei si erano finte pazze per ottenere uno sconto della pena.

Il personaggio di Teresa, come l'autrice dichiarerà, è una donna molto candida e spontanea che vive giorno per giorno. Nonostante il suo passare da un carcere all'altro è una donna che affronta la vita con positività. E' una pura d'animo, pur essendo una ladruncola che vive di espedienti e frequenta i margini della società, ma non può riscattarsi e cambiar vita in quanto le manca una coscienza morale.

E' schietta e passionale, e si attiene ad un proprio codice etico, al quale rimane fedele sempre. E' una coerenza che va al di là delle norme sociali. Teresa è vittima dell'ambiente in cui vive, ma nonostante questo mantiene un proprio candore e un proprio codice etico mettendo così in discussione i riconosciuti limiti tra il bene e il male. Tutto questo la rende indipendente e la mette in risalto rispetto ai personaggi che la circondano. La protagonista del romanzo vive giorno per giorno e non sente il peso dell'esclusione dal mondo rispettabile. Lei con la sua natura schietta, al di là delle norme, agisce secondo il proprio codice morale: è generosa e coraggiosa, affronta le avversità senza nascondersi o fingere. Benevola con se stessa e con gli altri non appena ne ha la possibilità.

Con *Teresa la ladra* si evidenzia un'evoluzione nella scrittura della Maraini passando da una storia privata dei primi due romanzi a vicende cariche di implicazioni sociali. Non solo ad una donna, ma a tutte le donne bisognava 'dar voce'. Si manifesta così la stretta interdipendenza tra l'attività letteraria della Maraini e il suo impegno politico.

Arrivare alla dignità della parola vuol dire per Maraini «arrivare all'autorevolezza e all'indipendenza»²⁰ ci dice intervistata da Paola Azzolini nel 2002. Già nel 1981 affermava:

Con il femminismo è stato possibile un'identificazione tra letteratura e vita, un viaggio all'interno, che io forse non avevo mai 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.²¹

²⁰ PAOLA AZZOLINI, *Intervista a Dacia Maraini*, in "Leggere donna", A.22 n°95 gen/feb 2002.

²¹ MARIA GRAZIA SUMELI WEIMBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit.p 61-62 riporta le parole di Dacia Maraini tratte da un'intervista di ADELE CAMBRIA in *Intervista a Dacia Maraini, Le confidenze si fanno romanzo*, in "Quotidiano donna", 17/04/81.

II.4 Donna in guerra

Dopo la forma dell'autobiografia utilizzata nel romanzo precedente, *Memorie di una ladra*, in questo romanzo l'autrice sceglie di usare la tecnica del diario, forma più intima rispetto all'autobiografia.²² In *Donna in guerra* infatti viene annullata la distanza temporale tra la narratrice e la materia narrata. La distanza temporale permetteva a Teresa comunque una visione differente, distaccata, evoluta rispetto agli eventi. Vannina invece non ha filtri nel raccontare, scrive giorno per giorno, nel momento in cui i fatti accadono o al più tardi a fine giornata. Le emozioni quindi, al di là delle parole, vissute da Vannina narratrice interna e Vannina protagonista tendono a fondersi. In *Memorie di una ladra* Teresa, voce narrante, pur parlando di se stessa è in realtà diversa dalla ragazza che ha vissuto le esperienze narrate; la visione, il punto di vista ora è quello di una donna matura, che in un certo senso tira le somme di una vita. Quello di Teresa è un guardare indietro.

Nella forma diaristica invece viene più profondamente e con meno filtri data veramente voce alla donna, quale protagonista e narratrice.

Pur ricorrendo a una forma di scrittura intimistica Dacia Maraini in questo romanzo riesce allo stesso tempo a denunciare la condizione non solo di Vannina come donna del suo

²² L'autobiografia si distingue dal diario intimo in quanto risponde a quattro categorie considerate indispensabili: 1) la forma del linguaggio, che è quella del racconto in prosa; 2) il soggetto trattato, che è una vita individuale; 3) la situazione di identità tra autore come persona reale e narratore; 4) la posizione del narratore, che è di identità di esso con il personaggio principale e che si attua nella visione retrospettiva del racconto. Al diario intimo, al Journal intime, manca la visione retrospettiva in quanto la sua stessa natura di scrittura stesa giorno per giorno vieta il costruirsi di una visione retrospettiva. GIOVANNI SCRIVANO, "La penna che spia": giornale intimo e scrittura, in ANNA DOLFI (a cura di) "Journal intime" e letteratura moderna, Roma, Bulzoni editore, 1989, p.13.

tempo, ma della donna di quel tempo in generale. E il momento storico di quegli anni intensi e cruciali della vita politica e sociale italiana è assolutamente presente nel romanzo.

E' il 1975 l'anno in cui esce il romanzo *Donna in guerra* nel quale, come la stessa autrice dichiarerà in un'intervista, dominerà il cosiddetto realismo d'intervento, trovandosi a scrivere proprio di brucianti temi d'attualità politica:

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.²³

Il romanzo è ambientato negli stessi anni in cui è realmente scritto. Sono gli anni del post sessantotto, anni in cui Dacia Maraini partecipa ai collettivi femminili dove la condizione della donna viene appunto discussa e in cui vengono presentate proposte nuove. Nel romanzo dunque viene illustrata non solo la condizione femminile, ma anche il tentativo di recupero di autonomia della donna.

Vannina nel corso del romanzo cresce, si trasforma. Diventa consapevole di ciò che è e di ciò che vuole. C'è un'evoluzione in lei nel corso della narrazione.

All'inizio del romanzo Vannina guarda fuori da sé, è un'osservatrice della realtà che la circonda in modo simile alle altre protagoniste dei romanzi precedenti, a poco a poco invece lo sguardo si rivolge a se stessa, al proprio intimo, dando prova di maturazione psicologica.

²³ DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit., pp. 172-173.

Così facendo lo sguardo interiorizzato, nel momento in cui si rivolge all'esterno, diventa nuovamente uno sguardo diverso, critico.²⁴

Il romanzo racchiude infatti attraverso la tecnica diaristica²⁵ il pensiero di Vannina, protagonista venticinquenne, nell'arco di tempo che va da dall'1 agosto 1970 al 15 dicembre 1970. Siamo in pieno periodo estivo e il luogo scelto è un'isola di fantasia vicino Napoli dove lei e il marito Giacinto passano le vacanze. Si assisterà a una graduale presa di coscienza della protagonista in direzione di una neonata indipendenza. Questo percorso tuttavia metterà in discussione e in crisi non solo la visione della realtà circostante, ma il legame stesso di 'coppia convenzionale'.

All'inizio del romanzo infatti la protagonista narratrice accetta la vita matrimoniale con rassegnazione. Vannina e Giacinto sono marito e moglie, lui operaio lei maestra, sono in vacanza ad Addis, isola di fantasia campana. Affittano una piccola casa, senza bagno, ma con un bel giardino con alberi di banano racchiusi tra alte mura. Hanno come vicini di casa una famiglia prepotente e maleducata che con irriverenza fanno a Vannina diversi dispetti, come lanciarle in giardino spazzatura o animali feriti o moribondi. Le loro giornate inizialmente si svolgono sempre uguali: Giacinto, amante della pesca, si sveglia la mattina, va a pescare dopodiché torna a casa con il pescato, pranzano, va a riposarsi e la sera con la moglie si reca in piazza dove mangia il gelato, scegliendo sempre gli stessi gusti di fragola e pistacchio.

²⁴ «Il diario, secondo Beatrice Didier, si configura come uno spazio chiuso, un «dentro» dove l'io, che vive conflittualmente rapporto con l'esterno, si rifugia. E proprio l'opposizione esterno/interno può essere considerata la dinamica costitutiva di ogni testo diaristico. Una volta circoscritto un rifugio interiore è possibile condurre quella ricerca del proprio io che è la funzione prima del diario» FRANCA LINARI, *L'«io» alla ricerca del centro interiore nei diari di Dessì*, in ANNA DOLFI (a cura di), *Journal intime e letteratura moderna*, cit., p 223.

²⁵ «Mentre nel diario autentico i fatti raccontati nel loro insieme non costituiscono mai un' «azione» intera, conclusa e la «storia» tende sempre a svanire dietro i piccoli avvenimenti giornalieri, nel romanzo diario, in cui il codice del diario interferisce con quello del romanzo, c'è in genere un'azione coerente e in un certo senso drammatica, un'azione concentrata intorno ai momenti decisivi nella vita dell'«io». [...] Inoltre mentre nel diario autentico le annotazioni estendono generalmente sull'arco di tutta una vita, nel romanzo diario abbracciano solamente una piccola parte della vita intervenga maggior parte dei casi gli anni di una crisi amorosa o esistenziale, che coincide spesso con gli anni giovanili.» ULLA MUSARRA, *Il diario intimo e la «scrittura autobiografica»*, in Anna Dolfi (a cura di), *Journal intime e letteratura moderna*, cit., p 78.

Vannina invece fa la spesa, cucina, sparecchia e la sera con Giacinto va in piazza e mentre lui quasi non alza lo sguardo dal gelato, lei si guarda attorno curiosa.

Un giorno Giacinto si presenta a casa in compagnia di un bel ragazzo isolano, Santino, con il quale negli ultimi tempi va a pescare. Mentre Vannina fa conoscenza e inizia a frequentare, nelle mattinate trascorse da sola, due donne del luogo Tota e Giottina che nell'antro di una grotta, la lavanderia in cui lavora Giottina, le raccontano storie erotiche surreali intrise di una sensualità primitiva.

Una sera vengono invitati a cena a casa di Santino, occasione questa per l'autrice per dipingere un quadro della condizione reale della donna sottomessa all'uomo. Il padre di Santino è un padre padrone e la moglie ha il ruolo di cuoca e serva. Tutti mangiano, lei si alza di continuo per cucinare e servire in tavola gli altri. Non ha nemmeno diritto di esprimere la propria opinione.

Ad un certo punto della cena infatti il padre chiede ad uno dei figli, Gigi, di raccontare le sue 'prodezze' con una ragazza inglese che viene prima fatta quasi affogare e poi una volta ridotta allo sfinimento viene violentata da Gigi senza che la ragazza abbia ormai la forza fisica di reagire. «-Belle prodezze!»²⁶(DO, p.33) oserà dire la madre. Ma rimane il suo commento inascoltato, infatti il padre non pienamente soddisfatto spronerà Toto, un altro suo figlio a raccontare ciò che accadde ad una turista tedesca che voleva "comprarlo". Anche in questo caso sarà inutile il tentativo da parte della donna di interrompere il racconto:

– Che vuoi che interessi ai signori, Toto! io poi questa storia l'ho già sentita mille volte, è schifosa!
I figli si voltano infuriati. La donna ha rotto l'incanto. Ora se ne sta guardinga e spaventata accanto al frigorifero. Il marito le scaraventa il tovagliolo addosso.
– ma perché cacci sempre il naso nelle cose degli altri, idiota!(DO, p. 34)

²⁶ DACIA MARAINI, *Donna in guerra*, Milano, Rizzoli, 1998. (=DO)

Ma i figli la guardano inferociti perché ha osato interrompere il racconto e lei adesso «se ne sta guardando e spaventata accanto al frigorifero» (DO, p.34) mentre il marito la rimprovera di essersi intromessa in faccende maschili che non la riguardano e le lancia addosso un tovagliolo. Il racconto di quello che alla fine sarà uno stupro di gruppo può dunque continuare tra la complicità del padre e dei fratelli.

I fratelli ora ridono compiaciuti, a bocca piena. Solo Santino rifiuta di partecipare allo spettacolo, ma in modo assente, passivo. Laura ride, approva con timidezza. Il padre li guarda con occhi scintillanti come a dire: avete visto di cosa sono capaci i miei figli? La sola che dimostri chiaramente il suo dissenso è la madre, ma si capisce che la sua opinione conta poco o niente. Ormai si aspettano da lei che porti via i piatti sporchi.(DO, p. 36)

Vannina una sera viene avvicinata da Suna , una bellissima ragazza paralitica che arriva in piazza solitamente con il fratello Oliver e Marta una donna che dovrebbe occuparsi di lei. Suna di madre inglese e padre turco vive con il fratello e Marta a Napoli .

Suna in realtà è innamorata di Santino e cerca con la complicità di Vannina di sapere fino a dove arriva l'interesse di lui per lei. Vannina incontra Orio il fratello più piccolo di Santino al mercato e si fa aiutare da lui a portare la spesa fino a casa. Qui su iniziativa di lei fanno l'amore. Sarà la prima volta che Vannina sarà protagonista di ciò che fa e non solo spettatrice passiva come con Giacinto. Orio si accorda ai ritmi di lei. Al ritorno a casa di Giacinto Vannina racconta al marito di aver fatto l'amore con Orio con estrema naturalezza. Oltre a Suna e Santino iniziano a frequentare il cortile di Giacinto e Vannina anche altri ragazzi come Vittorio e Faele. Questi sono militanti di un movimento politico che assorbe Santino e Suna e in una certa misura anche Vannina. A due giorni dalla partenza dall'isola Vannina decide di partire con Suna per Napoli e di raggiungere il marito a Roma dopo

qualche giorno. A Napoli alloggerà a casa di Suna, andrà a trovare Orio all'ospedale e frequenterà il movimento politico capeggiato da Vittorio .

Con Suna farà il primo lavoro per il movimento, ovvero una indagine nel quartiere Sanità al fine di documentarsi sul lavoro a domicilio fatto dalle donne che vivono all'interno di case che, in realtà, sono antri neri e senza finestre.

Nei giorni seguenti Vannina si dividerà tra il movimento e l'ospedale dove Orio è ricoverato ed è stato operato e dove infine morirà.

Il 10 settembre assieme al gruppo di militanti politici capeggiati da Vittorio va in un casolare di campagna dove il direttore di un carcere è stato sequestrato e lì rinchiuso. Qui Vittorio comincerà un crudo interrogatorio al termine del quale il prigioniero verrà poi trasportato in un altro luogo e liberato.

Nei giorni a seguire sembra che qualcuno abbia fatto la spia e Vittorio quindi ritenendo che sia troppo pericoloso stare assieme disperde il gruppo. Suna quindi torna ad Addis e Vannina a Roma dopo un surreale viaggio in autostop tra fame caldo e indifferenza.

Al suo ritorno a casa trova Giacinto che la desidera, di un desiderio come al solito univoco ed egoista, e trova una casa sporca oltre alle prove di esser stata tradita .

Ha tirato fuori da un fagotto la tuta da lavoro tutta unta e sudicia e me l'ha data da lavare. Sulla tuta da lavoro ha rovesciato una montagna di camicie sporche tenute da parte per me. Ho riempito di acqua calda la vasca. Ci ho versato dentro il detersivo in polvere. Intanto ho messo il sugo sul fuoco. Avevo anche da pulire per terra, da cambiare le lenzuola, da sgrassare la cucina: la casa era ridotta un lerciume. (DO, p. 229)

Comincia l'insegnamento a Centocelle in una scuola con un direttore malizioso e narciso che illustra a Vannina l'ambiente scolastico e quelli che saranno i suoi nuovi colleghi, tra i quali spicca Rosa Colla definita la «pazza di turno» (DO, p.234)

In concomitanza con la visita alla nuova scuola avviene un primo tentativo di opporsi al consueto approccio del marito nel fare l'amore. Il suo opporsi alla volontà degli altri, in questo caso il marito, viene però manifestata solo a livello verbale, senza concretizzarsi in un rifiuto effettivo. Cederà nuovamente alla volontà altrui.

Dopo mangiato ci siamo stesi sul letto. Io volevo leggere. Lui voleva far l'amore. Gli ho detto che pensavo a Orio. Si è offeso.

- Lo facciamo lo stesso.
- Non mi va.
- Devi solo stare lì, che ti fa?
- E' quello che non voglio.
- L'hai sempre fatto.
- Non mi va.(DO, p.234)

Tentativo perché alla fine cederà alla volontà del marito, infatti annoterà: «L'ho accontentato, contro voglia. Per mitezza, per abitudine, per amore non so»(DO, p.234).

Un urlo strozzato, una rabbia che sta per esplodere. Il disagio appare più chiaro ma è difficile dichiararlo.

La soddisfazione però si è trasformata presto in rancore. Anzi odio. Per la passività del mio corpo, per l'inerzia buia e fangosa di quell'abbraccio, per il dovere che mi tratteneva dalla rivolta, per la remissività perversa da cui ero invasa. Qualcosa mi bruciava in gola, ma non riuscivo a sputarla.(DO, p.235)

Dal rapporto con il marito si percepisce una sorta di alienazione data dalla meccanicità dei gesti. «Ho preparato la tavola. Ho messo a bollire l'acqua per la pasta. Ho fatto il soffritto. Ho spezzato i pomodori. Ho pulito l'insalata. Ho grattato il parmigiano» (DO, p.110). Ed ancora «Sono andata a prendere la frutta. Ho preparato il caffè. Ho lavato i piatti. Ho sciacquato le posate, i bicchieri. Quando sono tornata fuori tutti dormivano» (DO, p.131).

Vannina sembra intuire l'immaturità del marito ma non sembra in grado di portare avanti un'analisi critica della loro situazione, del loro rapporto.

Sarà dopo aver conosciuto Suna, sorta di alter ego di Giacinto, che vedrà con altri occhi la propria vita e, soprattutto, saprà riconoscere le proprie esigenze e i propri desideri. Esempio in questo senso quando Vannina resterà incinta e prenderà coscienza, dichiarandolo anche al marito, di non volere il bambino. Mentre invece il marito sembra assolutamente sordo ai desideri e alla volontà della moglie:

Ho la nausea. Vomito tutto quello che mangio. A scuola devo andare continuamente al gabinetto. Sono dimagrita di tre chili. Mi fanno male i denti. E ho sempre un sapore amaro in bocca. Giacinto mi telefona ogni cinque minuti dall'officina per sapere come sto. Leggo e mi gira la testa. Lavo i piatti e mi fanno male i reni. La sera me ne vado a letto alle nove senza mangiare. Giacinto non si spazientisce per le camicie non stirate, per il pavimento sporco. Gira per casa scalzo spostando i mobili per far posto al bambino. Mi bacia sul collo, sulle spalle. Parla del futuro con voce paterna autoritaria. (DO, p.262)

Come annota la Sumeli, entrano a questo punto del romanzo nella descrizione del marito attributi che lo qualificano come persona immatura e fragile: «Gli ho detto che non intendo smettere la scuola. Lui si è stretto a me, appassionato, affettuoso, paterno» (DO, p. 263)

Continua la Sumeli che il personaggio di Vannina viene colto nell'atto stesso del divenire, attualizzandosi attraverso l'interazione con la realtà circostante, con gli altri personaggi. Tale processo si estende per l'intera durata del libro a testimonianza della nascente presa di coscienza dell'io femminile. In questo caso 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 divenire soggetto consapevole ed autonomo.

Il romanzo è ambientato in tre luoghi diversi: il paese di Addis su un'isola in cui la coppia decide di passare le vacanze, Napoli e poi Roma. I luoghi rappresentano una tappa nel percorso di autoaffermazione e autoconsapevolezza come soggetto pensante e parlante di Vannina. La Sumeli affianca il paese di Addis all'isola della Tempesta di Shakespeare. In entrambe le ambientazioni si sprigionano le forze della natura. Come nell'isola shakesperiana le persone che vi naufragano arrivano e ne ripartono trasformate così la vacanza ad Addis trasformerà Vannina. Attraverso l'incontro con un universo atipico e con alcuni personaggi si sgretolerà il modo di vivere e di affrontare la vita di Vannina. La sua arrendevolezza, la sua 'naturale dolcezza' si scontreranno con la schiettezza e la morbosità sensuale di due isolane Tota e Giottina. Tra le due donne c'è una fortissima complicità mentre instaurano con Vannina una sorta di amicizia morbosa. La trascinano e la coinvolgono in un'atmosfera complice con racconti erotici o pseudo erotici sulle presunte stravaganze dei ricchi. Il linguaggio è crudo, così come sono crude e violente le descrizioni e le visioni. Le due isolane trasportano Vannina in un mondo parallelo fatto di morbosità e sensualità repressa, di schiettezza e occultamento. Forse proprio perché insoddisfatta di un rapporto sessuale squilibrato all'interno della propria relazione di coppia, Vannina non può che essere attratta seppur nel contempo disgustata, dal richiamo ardente delle due donne. Gli incontri e i racconti avvengono nella lavanderia, luogo afoso dove sudore e umidità si mischiano. Dal primo di questi incontri Vannina uscirà angosciata dall'esperienza appena vissuta:

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 li dentro, ho detto. Ma so che ci tornerò. E' 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. (DO, p.14)

il romanzo è molto complesso e presenta innumerevoli personaggi, il più delle volte figure che fanno da sfondo e si rendono necessari però per l'esposizione e la rivendicazione delle istanze femministe di cui il romanzo evidentemente e fortemente si vuole far portavoce. Parlo di personaggi come Vittorio, Faele o Mafalda che rappresentano la parte dell'impegno politico giovanile di quel tempo e che ad un certo punto servono per Vannina come punto da cui distanziarsi, evidenziando ancora una volta la sua capacità di auto affermazione che costruirà nel corso del romanzo.

Tra i personaggi principali sono da annoverare senza dubbio Giacinto e Suna. I due sono uno l'antitesi dell'altro. Giacinto è il marito di Vannina, operaio con la passione della pesca subacquea. Sembra una persona impenetrabile. Si anima solo per il suo hobby e in seguito in presenza di Santino. Non è un uomo violento in senso fisico anche se in realtà attua una sorta di violenza psicologica nei confronti della moglie. Ai nostri occhi, eredi delle conquiste del dopo '68, pur non essendo un orco, avvertiamo la violenza nei confronti della moglie. Per secoli la condizione della donna, subalterna al marito e priva di potere decisionale, veniva considerata naturale. Ed è naturale per Giacinto essere servito dalla moglie, considera naturale che lei non abbia iniziativa ma si affidi ciecamente alle decisioni del marito o di altre figure maschili

Volevo dire no. Ma mi sono lasciata andare alla dolcezza di dire sì, di farsi attenti, umili, di eseguire con remissività un incarico, per ricevere poi l'approvazione di chi è più sicuro e più abile. Era quello che si aspettavano da me, era naturale, era il mio compito di donna. Mi sono accinta a fare come diceva Vittorio, con mansueta disinvoltura.(DO, p. 108)

Sono ritenute naturali l'assenza di volontà e la mancanza di espressione della propria personalità:

- Li trattano come gli uomini trattano di solito le prostitute – ho detto, stupendomi del mio improvviso coraggio.
- peggio, perché una donna è abituata a una certa passività, è la sua natura, ma un uomo deve salvare il suo orgoglio e come fa? (DO, p.118).

ed ancora:

Devi ammettere che nella donna c'è una dose innata di servilismo che non si può discutere.

- Non è servilismo bestia, è masochismo, – l'ha redarguito asciutto Vittorio, – le donne hanno un fondo masochista e gli uomini un fondo sadico (DO, p.118).

Giacinto stesso rimprovera alla moglie di essere cambiata, di non essere “naturale”. La natura della donna, secondo la visione dell'uomo, risulta essere un misto di remissività e accondiscendenza:

- Da quando siamo sposati è la prima volta che fai di testa tua.
- beh....
- che cazzo significa?
- Non lo so.
- E' la storpia che ti mette contro di me.
- perchè ce l'hai tanto con lei?
- La giudico per quello che è: una troia.
- Ma perché?
- Perchè non è naturale; mi rompe i coglioni.
- Che vuol dire naturale?
- Che segue la natura.
- Per una donna la natura è una cosa dolce, femminile; quella non fa che parlare a vanvera e dire cazzate e rompere l'anima alla gente.
- Io sono naturale?
- Tu sì, fin'ora sì, ma ora proprio ora ti metti contro natura.
- Perchè decido di partire?
- Tu di natura sei buona, calma, affettuosa, paziente, remissiva; oggi invece fai la stravagante, vai contro natura.
- Ma se mi va di far così, anche questo fa parte della mia natura.

– No, io ti conosco benissimo, è inutile che imbrogli; tu di natura sei diversa, sei una donna vera, molto femminile e ora fai così solo per imitare quella mezza donna.
– Dici così perché ti rompe le scatole che io parto.
– No dico così perché ti amo, e pure tu mi ami, anche se vai a letto con un altro ami me, hai bisogno di me, dipendi da me.
E' vero quando parla così sembra un vecchio che ha rinunciato coscientemente ad ogni volontà di possesso. Ma ha una forza terribile in quelle sue braccia bionde e con questa forza ritiene in piedi il nostro matrimonio. Io sono innamorata di quelle braccia.
(DO, p.141)

E nuovamente Giacinto si rivolge a Vannina definendo i tratti di quella che dev'essere la natura della donna: «hai una natura buona, morbida, sensibile, e la vuoi far diventare una cosa dura, aggressiva». (DO, p.236) stabilendo aggressiva una donna che voglia affermare la propria volontà.

Secondo Giacinto, Vannina dovrebbe tornare ad essere 'naturale', dovrebbe seguire la propria 'natura'.

E' la stessa Suna che di nuovo ci dà una definizione di donna dal punto di vista maschile, come cioè l'uomo vede la donna: «mio padre Hasan parla sempre di te: dice che dovrei prendere esempio da te. Ma non è un complimento, puoi immaginarlo. Quello che gli piace di te sono le cose più merdose del tuo carattere: remissività, mitezza, disponibilità, paura»(DO, p.245). Quindi ciò che l'uomo vede come qualità naturali della donna, Suna da donna emancipata, le vede come difetti.

Suna è appunto l'antitesi di Giacinto. Ragazza bellissima rimasta paralitica come conseguenza di una poliomielite durante l'infanzia. E' emancipata, orgogliosa e crede nell'affermazione della donna. Ma il suo handicap fisico la condiziona. E' bellissima dalla cintola in su, ma con le gambe paralizzate. Lo sguardo, elemento sempre fondamentale nell'opera della Maraini, si posa su di lei con ammirazione e nello stesso tempo pietà. Questa sua condizione doppia è riscontrabile nel suo personaggio, nella bisessualità, nell'amare

contemporaneamente due persone, un uomo e una donna, nel credere nella rivoluzione ma scontrandosi allo stesso tempo con gli stessi rivoluzionari, nell'apparire forte e combattiva ma dimostrando la propria fragilità nel porre fine alla propria vita.

Più Vannina si avvicinerà a Suna e più distanza prenderà da Giacinto. Dacia Maraini denuncia una divisione e differenziazione di ruoli tra maschio e femmina come tratto presente fin dall'infanzia. Le bambine, future donne già ricoprono il posto che è stato loro assegnato dall'uomo. Cominciata la scuola il Direttore tiene un discorso di presentazione agli alunni parlando di scuola, disciplina ma soprattutto di calcio, conquistando in tal modo l'attenzione e la curiosità dei maschi «Le bambine se ne stanno in disparte, compunte, sorridenti, un poco sdegnose, già abituate a considerarsi escluse da queste feste del pallone»(DO, p.247).

Vannina, dopo aver letto la lettera di Hasan, padre di Suna sul suicidio della figlia entra in una sorta di letargia «immersa in un sonno buio e doloroso per quattro giorni. Il quinto giorno, prima di svegliarmi, ho fatto un sogno curioso, oscuramente rivelatore che ha cambiato la mia vita». (DO, p.265)

Vannina sogna dapprima di volare, leggera per poi sentirsi improvvisamente pesante e precipitare a terra rovinosamente. Nella caduta si spezza le gambe, ma giungerà Suna che le porgerà le proprie stampelle. Suna non ne ha più bisogno. E Vannina su quelle stampelle, in una sorta di passaggio di testimone, si alzerà, nel sogno, e troverà la forza, la sicurezza, la serenità per camminare. Ciò che poteva rappresentare simbolicamente l'impotenza e la goffaggine, ovvero la menomazione e le stampelle, assurge invece a rappresentazione del potere, dell'affermazione e della leggerezza.

Capitolo Terzo

Per Una Tipologia Di Scrittura Femminile

III.1 Aspetti della scrittura femminile

Possiamo chiederci se esista una scrittura femminile. Esiste una peculiarità che la distingua da quella maschile? Domande a cui è difficile dare una risposta univoca. Se è vero, usando le parole di Julia Kristeva, che «la scrittura ignora il sesso»¹ è pur innegabile che le scritture femminili abbiano delle caratteristiche che le accomunano, le quali derivano probabilmente più dalla storia comune vissuta delle donne che dal loro appartenere ad un determinato genere sessuale. La donna infatti è stata per secoli confinata nel silenzio in quanto la parola, quella politica, era data all'uomo. A lei veniva consentita la nicchia della chiacchiera, tra donne. Dopo aver taciuto per secoli, ella ha con difficoltà trovato e rivendicato un proprio spazio e un proprio modo di esprimersi. Più propriamente si può affermare quindi che esiste non tanto una scrittura differente quanto piuttosto un'ottica diversa, ovvero il punto di vista di chi ha osservato, silente, per secoli. Questa condizione ha determinato probabilmente caratteristiche che accomunano le donne e le loro scritture, veicolato una parola nuova, un punto di vista fino ad ora taciuto, una sensibilità e un'attenzione, infine, frutto del proprio vissuto storico.

¹ JULIA KRISTEVA, *Discrezione* in ELISABETTA RASY, *La lingua della nutrice percorsi e tracce dell'espressione femminile*, Roma, Edizioni delle donne, 1978, p.7.

La critica parla di maggior autobiografismo nelle ‘scritture femminili’, di maggior introspezione. Julia Kristeva ci dice che «gli scritti femminili danno da vedere, da sentire, da toccare. Ci restituiscono un corpo fatto di organi, e radiografano i rapporti intersoggettivi o sociali fino al loro underground di umori e viscere, che sfida non soltanto la cultura, ma il potere d’espressione dello stesso linguaggio».²

Mentre l’uomo è abituato a parlare e a descrivere ciò che vede, in quanto è sempre stata una sua facoltà, la donna invece ha per secoli soprattutto osservato.

Alla domanda iniziale se esista o no una scrittura femminile risponde così la stessa Dacia Maraini in un’intervista:

la differenza sta nel punto di vista, nell’ottica diversa. L’uomo ad esempio guarda all’amore a modo suo, mentre la donna tende a non separare l’elemento sessuale da quello sentimentale. Questo capita perché gli uomini hanno avuto una storia differente. Ancora oggi le donne risentono del destino che hanno subito, del ruolo secondario in cui la storia e la chiesa le hanno relegate, creando la differenza di genere. La maternità la famiglia, il lavoro sono costruzioni culturali. Non c’è una fissità nella separazione dei compiti tra maschi e femmine, che infatti cambiano da un popolo all’altro³

Quindi, secondo la scrittrice, la diversità va cercata nello stile, nello sguardo, nei temi affrontati. L’identità della donna è in evoluzione. Si è costruita nel tempo «sedimentando eredità di vario tipo, facendo leva proprio sulla ricchezza di tutte le esperienze di vita disponibili, senza però poter esprimere tutto questo. In modo del tutto analogo la storia delle donne potrà così assumere i caratteri di un cantiere aperto, mobile e modificabile, sempre

² Idem. p. 7.

³MARIA ROSARIA VITIELLO, *Dacia Maraini, la scrittrice delle donne* in nonsolodonna.repubblica.it.

pronto all'acquisizione di dati e conoscenze». ⁴ L'identità femminile dunque è vista come una storia in cammino.

Questo perché la donna è sempre stata emarginata come soggetto parlante in quanto per secoli è stata raccontata dall'uomo. La scrittura femminile dunque si appropria del diritto di raccontare e soprattutto raccontarsi secondo il proprio punto di vista, si avrà quindi uno sguardo nuovo che si poserà sui temi che verranno affrontati nella scrittura. Come tutte le 'cose' giovani, nuove, forse inizialmente peccherà di irruenza, arrivando anche a degli eccessi per elaborare però successivamente altre modalità e trovare infine un equilibrio.

Julia Kristeva afferma, come abbiamo visto, che la scrittura ignora il sesso mentre la distinzione da operare è nello stile. Afferma tuttavia che lo stile femminile spesso non conosce un certo equilibrio espressivo, che lei individua in quella che definisce 'discrezione', cioè «la congiunzione ferma ed elegante, intensa e disinvolta, erudita e leggera, di queste due tendenze (testi di rivolta e testi di silenzio)». ⁵

Secondo la Kristeva gli scritti femminili si possono suddividere in due categorie principali: 'testi di rivolta' in cui prevale un tono aggressivo e aspro e i cosiddetti 'testi di silenzio' in cui si ribadisce il non dire.

Usando le parole di Maria Grazia Sumeli: «oggetto di una realtà non sua, la donna [...] è stata parlata dall'uomo, è stata rappresentata a sua immagine e, spinta da forze condizionanti, ella si è ritrovata di fronte a un simulacro della femminilità, riflesso deformante del proprio io». ⁶

⁴ SAVERIA CHEMOTTI, seconda di copertina in *Inchiostro bianco, madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2009.

⁵ JULIA KRISTEVA, *Discrezione* in ELISABETTA RASY, *La lingua della nutrice*, cit., p. 9.

⁶ MARIA.GRAZIA.SUMELI WEIMBERG, *All'ombra del padre: la poesia di Dacia Maraini* in «Crudeltà all'aria aperta», «Italice», 1990,4, p.453.

Per Dacia Maraini, da sempre impegnata nella lotta contro l'assoggettazione della donna, il privilegiare una visuale strettamente femminile nella sua produzione si rivela scelta artistica precisa anziché casuale. Infatti le sue opere sono caratterizzate dalla centralità dell'io parlante femminile, il quale, designato a luogo della produzione dell'enunciato, ne diviene anche soggetto dell'enunciazione stessa:

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.⁷

Nelle sue opere dunque abita un profondo rifiuto della nozione di donna creata dall'immaginario maschile. L'obiettivo è darle voce. Il suo affermarsi avviene con la Maraini attraverso la parola. La parola per esprimere il non detto, manifestare il proprio punto di vista, ciò che per secoli è stato appunto negato o nella migliore delle ipotesi condizionato.

La scrittura femminile può essere definita anche come il superamento dell'univocità del simbolico maschile, come afferma Maria Grazia Sumeli Weimberg, riportando le parole della stessa Maraini intervistata da Marisa Bafile

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.⁸

⁷ MARIA GRAZIA SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p. 18.

⁸ Ivi, p.21.

Quindi il passo successivo verso l'autonomia di parola da parte della donna è la costruzione di propri simboli, un mondo peculiare in cui riconoscersi, una propria grammatica.

La letteratura della Maraini non può definirsi puramente femminista, o solamente femminista. Lei stessa a Sandra Petri durante un'intervista del 1980 in cui le viene chiesto, vista la fedeltà dimostrata nelle sue opere ad un impegno ideologico di approfondimento delle tematiche femminili, se per questo poteva essere definito il suo lavoro femminista, dirà: «veramente non amo le etichette. Direi che la mia strada è quella di ricerca nell'ambito dell'immaginario femminile»⁹.

Ma già ad Ileana Montini, nel libro intervista che ha suscitato diverse polemiche in fase di pubblicazione, scritto in pieni anni 70, la scrittrice rispondeva nei termini seguenti:

Forse tu pensi di potere rappresentare il movimento, io no. Io se parlo parlo per me, come persona autonoma, conosciuta perché ha scritto dei libri e non perché milita nel movimento. Nel movimento io sono come qualsiasi altra, le mie idee non sono più interessanti di altre. Come scrittrice è diverso.¹⁰

Ed ancora, a rimarcare la sua volontà di non voler essere incasellata, identificata con qualche etichetta:

Poi non ho mai detto che non voglio identificarmi con il movimento, ci sono dentro fino al collo, ho detto semplicemente che non voglio rappresentarlo, il che è diverso. Non ho mai detto che non sono nel movimento: ci milito, ci lavoro, perciò dire che ne sono fuori sarebbe una bugia. Ma militare è una cosa, rappresentare un'altra. Nel movimento non voglio essere diversa dalle altre, sono una come tutte, non ho niente di speciale da dire. [...] Quindi il mio parlare delle questioni che riguardano le donne non è da rappresentante del femminismo ma da scrittrice femminista che dice la sua¹¹

La Maraini ancora sottolinea l'importanza del concetto di punto di vista differente nella scrittura femminile

⁹ Idem.

¹⁰ ILEANA MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, cit., p.56.

¹¹ Ivi p. 58.

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 di femminilità. Credo che siano prodotti storici. Credo però che ci sia una differenza tra la scrittura maschile in termini di punto di vista. [...] 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 [...].

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 a noi 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.¹²

In tal senso esemplare del cammino storico affrontato dalla donna, nell'appropriarsi di uno spazio e di una parola, è il personaggio di Marianna. Il romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa*¹³, che segna oltretutto una svolta nello stile narrativo della Maraini, non viene preso qui in esame appartenendo ad un periodo più tardo, ma il percorso affrontato dalla figura, che si ritrova a vivere un ruolo che le è stato prescritto e non scelto, negandole la libertà di espressione in quanto donna e in quanto resa muta da un'anomalia indotta (da una violenza subita da bambina e che lei ha rimosso) diventa quasi paradigmatico del percorso della donna (e scrittrice) nei decenni sessanta e settanta. Marianna è quindi muta e sorda e vive un ruolo non scelto. Sarà in questo silenzio che scoprirà con la scrittura una nuova identità femminile. La sua identità di donna.

Come la donna recupera la propria parola e afferma la propria visione del mondo divenendo soggetto dell'enunciato, allo stesso modo il personaggio animato da una nuova consapevolezza di sé si riappropria della parola alienata dalla cultura maschile-patriarcale; «una doppia menomazione la sua, perché “fimmina e mutola”, la metafora del silenzio

¹² MARIA GRAZIA SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p.23.

¹³ DACIA MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1990.

diventa allora anche metafora dell'identità femminile negata e del suo esplicitarsi, ora, nella soggettività di chi cerca una parola nuova e diversa per una nuova storia». ¹⁴

Nel passato scrivere per le poche donne che lo potevano fare significava accedere a una parola negata altrove. Era la conquista di uno spazio di libertà. Il convento e il postribolo, luoghi di reclusione, hanno permesso alle donne di coltivare la poesia e la letteratura.

Se in *La Vacanza* e in *L'Età del malessere* le protagoniste, Anna ed Enrica, pur essendo voce narrante, non esprimono il proprio pensiero, ma rimangono mute osservatrici, in *Memorie di una ladra* invece e ancora più compiutamente in *Donna in guerra* la visione della condizione della donna all'interno dei romanzi della Maraini si fa più completa e complessa, e le stesse protagoniste prendono coscienza di sé ed esprimono la propria volontà. Cambia anche la scelta del tipo di narrazione, passando in questi due romanzi all'autobiografia in forma di memoria nel caso di *Memorie di una ladra* e alla struttura del diario in *Donna in guerra*; modalità narrative queste che tendono a sottolineare ulteriormente la voce narrante femminile e non solo il punto di vista. Teresa e Vannina, infatti, raccontano di sé. Inoltre la denuncia si allarga in una visione più ampia, fino a comprendere l'intera 'categoria donna', non solo quindi le singole protagoniste come avveniva nei primi due romanzi:

questo secondo momento della Maraini si estende grosso modo per l'intero decennio degli anni 70 e viene segnato da un programma di scrittura politicamente impegnato, di intervento, militante e programmatico, il cui fine positivamente utopistico è la rivendicazione della posizione della donna e la denuncia sociale¹⁵

In *Memorie di una ladra* ci racconta come la madre di Teresa per assolvere al suo ruolo di casalinga come il marito si aspettava da lei, si trascuri così tanto da ammalarsi e morire:

¹⁴ SAVERIA CHEMOTTI, *Inchiostro bianco*, cit., p. 259.

¹⁵ MARIA GRAZIA SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p.32.

Allora mia madre un giorno è ritornata da Bruciore di corsa. E' arrivata e si è messa subito a preparare il pranzo perché era tardi. Doveva ritirare i panni stesi, doveva servire la gente all'osteria, doveva cucinare la pasta per noi. E per tutte queste cose non ha avuto il tempo di cambiarsi. Si era presa una inzuppata col cavallo e il carretto a venire giù dalla campagna. Si era presa uno sgrullone d'acqua e colava da tutte le parti. Oh Dio adesso arriva tuo padre e non è pronto! diceva. E invece di andare a cambiarsi, si è messa a sbrigare le faccende con i vestiti bagnati addosso per fare trovare la pasta pronta a mio padre che era peggio del diavolo.
(ME p.15)

Pur avendo inizio attorno al 1900 il movimento per l'emancipazione delle donne in Italia con gli scritti di Annamaria Mozzoni¹⁶ (Milano 1937-Roma 1920), storica del movimento delle donne, la quale si impegnò per tutta la vita nel rivendicare il diritto di voto ed un ruolo per la donna nella società che non fosse riconosciuto esclusivamente all'interno della famiglia, in realtà il movimento più avanzato per i diritti delle donne in Italia emerse dai fermenti del 1968. Da allora abbiamo nuove leggi sulla famiglia, l'aborto e il divorzio e le violenze.

3.2 Il tema della madre

Nella letteratura e nella cultura del Novecento la relazione madre-figlia diventa spesso tema della scrittura femminile. Di questo argomento viene messo a fuoco soprattutto la conflittualità e la sofferenza. Questo perché la maternità era vista dalla donna come una trappola biologica ineluttabile, non vista e sentita come una possibilità o una scelta, bensì

¹⁶ Scrittrice, giornalista, attivista dei diritti civili e pioniera del femminismo in Italia, nacque a Milano nel 1837. Proveniente da una famiglia agiata, lavora come insegnante e giornalista. Si batte per il diritti delle donne . Del 1864 è lo scritto *La donna e i suoi rapporti sociali* dedicato alle donne nella speranza che il Risorgimento politico sia anche un risorgimento per la donna. Ritiene sia giunto il momento per la donna di avere il diritto al voto amministrativo, come primo passo all'acquisizione dei pieni diritti elettorali. Il diritto all'istruzione, all'accesso alle professioni e agli impieghi, e a una riforma del diritto di famiglia, fanno parte delle richieste da lei formulate nel testo. Del 1865 è *La donna in faccia al progetto del nuovo Codice civile italiano*, un breve scritto pubblicato a Milano. Del 1866 invece è *Un passo avanti nella cultura femminile. Tesi e progetto*. L'intera sua vita fu un impegno per la conquista del diritto di voto femminile.

diventare madre era considerato il percorso 'naturale' della vita di una donna. Tutto questo aveva «le sue radici in un'adesione inconsapevole alla pratica materna della cultura patriarcale»¹⁷.

Secondo questa visione, la donna doveva essere madre e la realizzazione di sé avveniva dunque solo grazie alla maternità. Mettere in crisi il concetto di materno significava mettere in crisi la condizione e la concezione stessa di donna.

Per intere generazioni le donne sono cresciute con l'idea della maternità naturale e quindi «liberarsi della maternità come ruolo, per come si è realizzato storicamente e socialmente, ha significato aprire un conflitto con la maternità stessa»¹⁸, conflitto che si attua nel cercare la donna nella madre, reinterpretare la propria differenza sessuale, ovvero - nota Saveria Chemotti - «rifiutare il mimetismo cieco per instaurare una relazione di somiglianza nella differenza»¹⁹.

E' stato necessario allontanarsi dalla madre per poter rivolgere su di lei uno sguardo diverso e capire che, pur avendo origine da lei, una figlia è altro, è differente, scoprendo infine che dietro al rapporto figlia / madre si instaura in realtà un rapporto tra donna e donna.

Prosegue la Chemotti, spiegando come molte donne nella relazione madre-figlia «confondono il "con te" necessario al mantenimento di un'origine condivisa con il "come te" imprigionante e mortifero».²⁰

Ripensare se stesse attraverso la madre significa dunque compiere uno sforzo per rivedere il già visto secondo uno sguardo femminile e legittimare secondo questo sguardo

¹⁷ SAVERIA CHEMOTTI, *Inchiostro bianco*, cit., p.13.

¹⁸ Ivi, p.14.

¹⁹ Idem, p.14.

²⁰ Idem, p.14 : Nella relazione primaria tra madre e figlia molte donne ancora «oscillano tra vicinanza fusione e fuga precipitosa al grido di "mai come lei" e [...] confondono il "come te" imprigionante e mortifero per l'inconsuetudine di chi lo abita e per le concrezioni culturali e simboliche che si sono formate nel corso della storia»

femminile tutto ciò che è materno. E' necessario, pertanto, un nuovo linguaggio per raccontare la relazione tra noi e chi ci ha dato la parola, chi ci ha insegnato la lingua madre.

Focalizzare su questo punto significa restituire alla madre, oltre alla sua funzione di dare la vita, anche quella di dare la parola. Ricollocare quindi nel sociale e nel politico il ruolo della madre, vuol dire soprattutto imparare ad amarla, riconoscendo «il significato e l'importanza del suo dono della parola nella vita, per sottrarsi al circolo vizioso di svalutazione del proprio sesso, creando, sia pure per tentativi successivi, il linguaggio per raccontare la storia della nostra relazione con il materno»²¹. Si tratta di recuperare la lingua materna, passo indispensabile per la costituzione di un'identità femminile. E' attraverso la lingua materna che può essere rivista la relazione e quindi la comunicazione madre -figlia.

Una donna è sempre madre e figlia, le due figure non possono essere scomposte, disarticolate, perché vivono di uno stesso tempo, il presente, perché la madre non è solo quella che mette al mondo, ma è soprattutto colei che mette nel mondo, transcendendo la sola sfera del biologico.

Nel corso del XX secolo le scrittrici hanno riflettuto sulla donna, sulla propria persona, attraverso un'analisi che ha fatto ricorso a immagini e parole diverse da quelle usate fino ad allora. E' la donna che scrive della donna, che le dà voce, le fornisce nuove parole, un nuovo linguaggio.

La soggettività femminile riflette su di sé, sulla propria memoria, sulla propria storia singolare e plurale attraverso quelle che Saveria Chemotti chiama 'intermittenze' :

la relazione tra madre e figlia, come oggetto e veicolo fondamentale della formazione dell'identità sessuale, attraversa fasi alterne di estraniamento e di riappropriazione; richiede spazi, pause, allontanamenti e avvicinamenti, ritmi irregolari con la consapevolezza che la

²¹ IVI, p.16.

distanza aiuta ad una visione più distaccata perché se è importante che ci sia mondo tra figlia e madre è altrettanto importante saper ascoltare le figlie, capire come esse traducano la lingua delle madri nella loro lingua, nella loro vita e nelle loro opere creative.²²

Occorre ripensare e raccontare la madre, la donna e il rapporto madre-figlia fuori dagli schemi patriarcali, riappropriandosi della grammatica del linguaggio femminile.

Lo scavo introspettivo predilige dunque forme letterarie che promuovono un processo dialettico. Siamo in presenza del racconto di sé che può assumere la forma del diario, delle memorie e che anche quando si affida all'autobiografia questa non sarà lo specchio di una identità compatta. L'autobiografia femminile diventa un racconto di sé in cui vengono messe in crisi le regole. L'immagine che ne viene espressa è un'identità frantumata, diversificata, incoerente nel tentativo di guardarsi e ricostruirsi. Ma soprattutto è un racconto di sé, è parola data alla donna che, con un linguaggio che le è proprio, parla del mondo femminile così come visto e vissuto da lei.

Scrivere della madre significa inevitabilmente attingere al passato materno, alle proprie esperienze, alle proprie emozioni in quanto la costruzione dell'identità della donna (che scrive) avviene attraverso il recupero dell'immaginario materno. La donna che riflette su se stessa alla ricerca di una propria identità, diversa da quella raccontata dall'uomo, deve far riferimento agli esempi di donna che ha davanti; ne consegue che il più immediato è quello della madre.

La narrativa femminile di questi anni presenta innumerevoli presenze/assenze di madri. L'assenza della figura della madre in un romanzo è una scelta. Le cose scritte o descritte in un racconto sono quelle scelte dall'autore/autrice. Perché dunque quelle e non altre?

²² Ivi, p. 21.

Quindi nella decisione di una scrittrice di non far entrare la figura della madre come personaggio, nell'assenza della madre nella scrittura, è possibile individuare sicuramente una scelta. Più difficile invece carpire i motivi che stanno dietro ad una scelta di tale tenore.

Può essere l'espressione di una chiusura in quanto anche il non detto assume significato in un romanzo.

Nei quattro romanzi considerati nel presente lavoro è ravvisabile la "trasformazione" della rappresentazione del rapporto madre/figlia che parte da un'idea di soffocamento/rifiuto per approdare ad un nuovo desiderio di riappropriazione di quel materno inizialmente rifiutato, negato. L'autoritratto passa attraverso il ritratto della madre, in quanto la scoperta di sé si concretizza necessariamente attraverso la decodificazione del lessico classificatorio primario²³. La donna che scrive (soprattutto la donna che scrive di donne) parte dall'esperienza del proprio passato, da ciò che era e da ciò da cui proviene, pur nella differenza.

Rifiuto della madre/rievocazione della sua voce/riscoperta della madre come origine di un'esistenza ancestrale/recupero dell'autenticità femminile per approdare ad nuovo equilibrio interiore.

Ne *La vacanza* il tema della madre viene affrontato in 'assenza', in quanto nel romanzo la madre di Anna è già morta. Anna e Giovanni infatti ci vengono presentati orfani in collegio.

La mamma della protagonista viene nominata pochissimo, sappiamo che è morta, ma non sono presenti molti ricordi, probabilmente perché scomparsa già da molti anni. Non viene nemmeno rievocata come mancanza, come perdita. Addirittura c'è il tentativo di sostituire la madre con una seconda seconda figura del materno:

²³ Ivi, p.27 Anche per questo, ritratto della madre e autoritratto si declinano molte volte insieme, in quanto la scoperta di sé passa necessariamente attraverso la declinazione e la decodificazione di un alfabeto che è all'origine del lessico classificatorio primario, imperniato sui nomi che si sono assegnati alle cose nel passato sulla loro trasmutazione nel lessico del presente.

percorremmo molti chilometri in silenzio. Poi Mumuri urlò qualcosa.

– Cosa ?– gridai

– A casa c'è la vostra seconda mamma che vi aspetta.

Non dissi nulla e mi aggrappai più forte alla sua schiena robusta. Pensavo che la mamma non c'era più e lui lo sapeva. Perché mi aveva parlato di una seconda mamma?

[...] – Come si chiama questa mamma?

– Si chiama mamma e basta,-La sua voce era forzata e piena di rancore.

[...]Pensavo che la mamma non c'era più e lui lo sapeva. Perché mi aveva parlato di questa seconda mamma?

(VA, p. 20)

La madre è morta quando Anna aveva tre anni, è lei stessa che ce lo dice aggiungendo quello che è un ricordo talmente lontano da far pensare ad un sogno. Anna non ci descrive le proprie emozioni, cosa prova nel ricordo, essendo questo passaggio assente. Dacia Maraini sceglie di procedere per immagini. La rievocazione è carnale, sensuale, e riporta Anna al momento dell'allattamento, quell' 'inchiostro bianco', momento estremamente intimo che unisce madre e figlio, ancora, dopo la nascita, dopo la prima grande separazione tra madre e figlio:

Entrò la signora Mary [...] Il solco buio tra i due seni mi fece pensare a mia madre che era morta quando avevo poco più di tre anni; come mi circondava della sua carne, mi allattava con la sua carne. E mi prendeva sulle ginocchia facendomi succhiare. Quando rideva, sentivo sussultare il capezzolo fra i denti. Il ventre fasciato, grosso, e le forti mani che mi spingevano giù nella vasca dell'acqua tiepida. Ma forse non era che un sogno ripetuto più volte.

(VA p.63)

Ci viene invece presentata l'idea di donna e madre che viene trasmessa agli ospiti del collegio dalle suore, dove la madre, la donna in quanto potenzialmente madre, viene vista come un contenitore, un sacco vuoto:

Le suore mormorano discrete. Dicono che le madri non pensano mai ai figli. Fan presto a gonfiarsi la pancia, dicono, ma i figli guarda come li tengono. Scuotono il capo. Si toccano il petto guardando verso l'alto, al soffitto pieno di fuliggine.

[...]Parlano spesso delle madri snaturate, con indignazione. E le figlie, guardatele, dicono, le figlie fanno la fine che fanno. Qualcuno paga sempre. Bisogna ringraziare il signore per il pane che ci dà. La guerra non l'hanno voluta gli uomini, sussurrano a fior di labbra. Ma le donne. Quelle lì si intende, con labbra dipinte, gli occhi bistrati. Basta guardarle come si imbrattano. Fanno una smorfia di disgusto, riprendono in mano il rosario dai chicchi pesanti e neri. (VA p. 192)

L'assenza della madre è riscontrabile anche nel tema ricorrente dell'aborto, nella maternità mancata o rifiutata. Ne *L'età del malessere* Enrica deciderà di abortire e anche in questo caso non esprime emozioni. Il dolore sembra essere solo ed esclusivamente fisico: «Poi improvvisamente quando il ferro prese a raschiare in profondità, con piccoli colpi precisi, il dolore si fece acuto e mi attraversò come una scossa elettrica facendomi battere i denti. Tutto si lacerava in me. Gridai» (MA, pp. 114/115).

Le emozioni, le uniche accennate, le abbiamo rappresentate nel momento in cui Enrica vede negli occhi dell'ostetrica «in mezzo ad un lago di indifferenza, un lampo di pietà e di comprensione» (MA, p.115).

Anche in *Donna in guerra* è presente il tema dell'aborto. Ritorna più volte nel corso del romanzo. Sia come aborto accidentale - Vannina racconterà a Suna di essere rimasta incinta appena sposata ma di aver perso il bambino appena nato - sia come aborto indotto, voluto.

Nello stesso romanzo abortisce anche Marta, l'aiutante di Suna, rimasta incinta di Oliver, il fratello minore di Suna. Racconterà a Vannina di aver abortito anche Rosa Colla, sua collega, rimasta incinta di un ragazzo più giovane. E sarà Vannina stessa, rimasta incinta di Giacinto con l'inganno, che deciderà di abortire.

Anche in questo caso viene descritto il dolore fisico, con insistenza. La donna è squarciata nell'intimo, ed ancora una volta è sola. Questo momento viene vissuto in assoluta solitudine:

Dottor Petalo, si chiama così. Dei petali aveva solo gli occhi rosa, morbidi e languidi. Mi ha ficcato le mani dure, gelate nel corpo. Mi ha aperta, squarciata, raschiata a lungo con insistenza. Per il dolore brutale, selvaggio mi mordevo le mani. Sentivo il sangue che sgorgava a fiotti dall'utero martoriato. Sono svenuta.(DO, p. 267)

L'associazione automatica nel sentire in nome 'Petalo' induce il lettore a provare una sensazione di dolcezza, morbida consistenza quasi di velluto, e questo stride violentemente con la descrizione del dolore fisico e con la crudezza del momento.

L'aborto è, secondo la scrittrice, dolore ed impotenza fatta azione, rappresenta per la donna una conquista che è allo stesso tempo una sconfitta:

L'aborto sembra essere il luogo maledetto dell'impotenza storica femminile. Lì dove si rappresenta la perdita ripetuta del controllo sulla riproduzione della specie l'aborto è dolore e impotenza fatta azione. È l'autoconsacrazione di una sconfitta. Una sconfitta storica, bruciante e terribile che si esprime in un gesto brutale contro se stesse e il figlio che si è concepito²⁴

L'aborto rappresenta l'ennesima contraddizione, forse la più estrema, del corpo femminile e della sua storia: «è una contraddizione brutale che rivela se ce ne fosse ancora bisogno, la difficile storia del corpo femminile stretto fra tabù e restrizioni, richieste continue di abnegazione, sacrifici e nello stesso tempo spinto all'emancipazione»²⁵.

Ne *L'età del Malessere* invece la madre di Enrica è presente, ma viene sempre descritta con aggettivi tristi, mentre si respira un'atmosfera di stanchezza nelle pagine del romanzo in cui compare:

²⁴ DACIA MARAINI, *Un clandestino a bordo*, cit., p.24

²⁵ Idem

Cercai di non guardarla mentre si sfilava il busto e cercava la vestaglia nell'armadio. Mi faceva pensare che un giorno sarei diventata come lei, grassa, con la carne flaccida e piena di rughe.(MA, p.13)

ed ancora

Mentre accendeva il gas, strinse le labbra aride, da vecchia e mi parve di vedere me al suo posto, con un uomo seduto al posto di papà e una cucina identica a questa, con gli stessi odori e gli stessi gesti. Ne provai sgomento.(MA, p.39)

C'è il rifiuto da parte di Enrica di mettersi nei panni della madre, non vuole somigliare o essere accostata all'immagine della madre e questo è riscontrabile anche nelle righe seguenti tratte dal romanzo:

La mamma pretendeva che indossassi i suoi vestiti smessi, che non mi stavano mai bene. Quando decideva che un vestito era diventato troppo stretto per lei o troppo vecchio, lo scuociva tutto e lo ricuciva sulla mia misura. Poi me lo offriva come se l'avesse appena comprato. Io finivo per appenderli nell'armadio, uno accanto all'altro e non li mettevo mai. Del resto lei non se ne accorgeva.(MA, p.40)

Ed è curioso che invece, osservando il corpo inerme della madre ormai morta, la protagonista abbia la sensazione che la madre, pur non essendosi mai accorta di nulla in vita, adesso da morta possa finalmente vedere: «il sole entrava dal finestrone della corsia e illuminava il volto tranquillo della mamma, aveva gli occhi socchiusi. Sembrava che vedesse tutto da sotto le palpebre»(MA, p.58).

Ed è proprio con la morte della madre che si stabilisce un rapporto di sguardi, inesistente precedentemente: «Mi lasciavi andare alla sonnolenza, assaporando la strana sensazione che mi ispirava la vicinanza del corpo inanimato di mia madre. Lei non sa che io

la guardo, pensavo, non lo saprà mai. Adesso è finito ogni rapporto. Io la osservo e lei non lo sa».(MA p.59)

Nell'osservare il corpo della madre defunta, Enrica non prova nulla. Non traspare in queste pagine un momento di sconforto, di paura, di tristezza. Cerca di immaginare la madre giovane, ma non ci riesce:

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 di non soffrire.(MA p. 61)

Ed ancora Enrica vede la madre solo adesso e pur volendo essere diversa si accorge di immaginarla uguale a se stessa. Vi è quindi una sorta di riunificazione, sovrapposizione, di madre e figlia pur nella differenza, nella rievocazione:

Cercai di immaginare quel corpo di bambina grassa. Doveva avere i capelli castani, una volta, di un bel colore bruciato. Forse portava la treccia ciondolante sulla schiena e la frangetta disordinata che le scendeva sugli occhi. La vedevo. Era una bambina esile, ingolfata in un grembiule turchino, con le gambe sporche di fango, che giocava da sola con le pietre. Ma quella ero io. La mamma doveva essere diversa. Non sapevo immaginarla.(MA, p.61)

Enrica è combattuta tra il desiderio di non essere come la madre, il volersi differenziare da lei, la consapevolezza di provenire proprio da quel corpo e la paura di arrivare ad assomigliare e diventare come lei: «Ripensai alla mamma e a me stessa che da vecchia sarei diventata come lei, così stanca e sporca e indifferente a tutto».(MA, p.90)

Sarà solo nel momento in cui avrà una vita che cresce dentro di lei che Enrica ripenserà alla propria madre, a quando anche lei era incinta. Avviene dunque una sorta di

riconciliazione, il desiderio di differenziarsi si fa meno aspro, lo sguardo si posa con più clemenza sull'immagine della madre: «era bello avere qualcosa dentro di sé che un giorno sarebbe diventato grande. Era bello essere incinta».(MA, p.91)

Nel corso del romanzo quel distacco tra lei e la madre, quell'impulso di differenziarsi scomparirà e dal momento in cui Enrica sente una vita dentro di sé e quindi da figlia diventa madre potenziale ecco che avviene l'avvicinamento e addirittura la sovrapposizione, che prima era avvenuta solo nella mente, nei ricordi, tra lei e la madre:

Mi sfilai le scarpe, le calze smagliate e ripiegai gli indumenti sulla sedia prima di stringermi nella vestaglia della mamma. Andai nel bagno per inumidirmi il viso che scottava e nello specchio vidi la mamma con due ditate nere sotto gli occhi e il corpo stanco e gonfio che traspariva sotto la vestaglia dal collo unto. Ero come lei. Facevo gli stessi gesti. (MA, p.119)

Il tema della madre nel *L'età del malessere* è individuabile anche nel rapporto e nel confronto tra l'Aiuti madre e l'Aiuti figlia. Al termine del romanzo la differenza tra l'Aiuti madre e la figlia che sembravano inizialmente così diverse si affievolisce mentre Enrica ravvisa una somiglianza. Madre e figlia uguali ma diverse, stessa carne ma altro da sé:

Non fa niente, non fa niente, – si riprese subito. – Allora siete pronti? Cominciamo. Dunque. Ma non scrivete «dunque». Ve l'ho mai raccontato di quella mia alunna che una volta, mentre io facevo lezione.....

Notai che la sua voce era diversa da quella della figlia. Erano così differenti, eppure si assomigliavano in certi gesti. Chissà com'è l'altra figlia, mi chiesi senza ascoltare l'aneddoto che avevo già udito varie volte.(MA, p.154)

In *Memorie di una ladra* Teresa, invece, vive il doppio statuto di figlia e di madre. Come figlia viene sottolineata la sua volontà a non volere essere come la madre e in quanto madre

assistiamo ad una maternità quasi negata, infatti il figlio avuto le viene presto tolto e sarà allevato dalle sue cognate. Ma maternità è anche accudimento ed ecco che Teresa cercherà per un periodo di occuparsi del nipote, il figlio di suo fratello. Con lui instaurerà un rapporto quasi filiale.

«Quando è morta mia madre io non ho sofferto per niente.»(ME, p.15) Ed ancora: «sono rimasta male quando ho visto che era morta. Ma non sentivo niente. Io ancora non avevo il sentimento. Ho pensato che oltre i panni ora mi sarebbe pure fare la cucina . E così è stato». La reazione alla morte della madre e la mancanza di dolore provato da Teresa ricorda le pagine de *L'età del malessere*: mancano le emozioni nonostante la tragicità dell'evento. Quello che colpisce è non tanto il tipo di emozione, ma la sua totale assenza.

La solitudine della donna descritta nelle pagine dedicate al momento dell'aborto le ritroviamo anche nel momento diametralmente opposto ovvero quello della nascita. In *Memorie di una ladra* quando Teresa partorisce lo fa da sola, e nessuno l'accompagna, né Sisto il marito né le cognate le quali si preoccupano invece esclusivamente del fatto che andando a partorire Teresa non potrà essere in casa a lavorare. Anche in questo caso non sono presenti sentimenti di tenerezza, gioia, trepidazione. Solo indifferenza, solitudine e dolore.

Quando ho capito che stava nascendo, ho preso l'autobus e sono andata a partorire a San Giovanni. Sisto dice: vai vai.

[...] Arrivo all'ospedale, chiedo un letto. Dice: aspetti! Mi metto seduta su una panca e aspetto. Chi correva di qua, chi di là, nessuno mi diceva niente. Dopo due ore, tre, ho cominciato ad avere paura, mi sentivo persa.[...] mentre ero lì non mi è venuta a trovare nessuno della famiglia. Sola sono entrata e sola sono uscita.(ME, p. 29)

III.3 Memoria e autobiografismo

Maraini ha osservato come nella scrittura il legame tra memoria e autobiografismo sia stretto: «Mi chiedo se la memoria non sia prima di tutto immaginazione. Senza la capacità di recuperare le immagini che giacciono nel fondo dei nostri occhi interiori, e di rimetterle in scena davanti a noi non si riesce a ricomporre il passato»²⁶. La scrittura può anche essere un modo per sciogliere i nodi del passato; infatti, creando una distanza fisica tra la mente e la pagina scritta, può aiutare a dipanare ricordi, emozioni e dolori vissuti. Dacia Maraini ci dice che «scrivere un libro è come andare in analisi: decidi di rivedere le zone ingorgate della tua memoria e la scrittura ti aiuta a rendere più fluida la materia che dovrà riprendere a scorrere, anziché stagnare pericolosamente»²⁷.

La memoria racchiude il passato remoto come il passato prossimo. A volte però è necessario del tempo prima di essere in grado di rivolgere lo sguardo all'indietro e affrontare alcuni momenti della nostra vita.

Lei stessa ci dice di aver atteso anni prima di riuscire a mettere a fuoco il periodo della sua infanzia trascorso in Sicilia, a Bagheria. Ma il passato fa parte di noi, del nostro essere, noi siamo la nostra memoria. La nostra vita è costruita con i mattoni del nostro vissuto, delle nostre esperienze:

La memoria è la nostra coscienza. Senza memoria noi siamo dei vegetali, siamo completamente sconnessi dagli altri. Molti guasti del nostro tempo vengono proprio da un'anestesia della memoria, da un ponte scriteriatamente interrotto col passato: e dimenticare vuol dire ripetere gli stessi errori. Anche i più tragici. Senza memoria non abbiamo coscienza, ovvero non abbiamo punti di riferimento, materia di confronto e viviamo in un presente cieco

²⁶ DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit., p.99.

²⁷ EAD., *Amata scrittura, laboratorio di analisi, letture, proposte, conversazioni*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 87.

e sordo. La memoria crea legami, raffronti, misurazioni, giudizi e consapevolezza. Perciò la memoria va coltivata, anche se una certa quantità di dolore la porta sempre con sé.²⁸

La memoria è dunque ciò che siamo e noi non possiamo prescindere dalla nostra essenza. Anche quando scriviamo pagine di fantasia noi attingiamo alla nostra conoscenza, alla nostra esperienza. Nota la Maraini, che non è necessaria una scrittura programmaticamente memoriale o storica: «questo accade anche quando si tratta di un'opera di finzione perché dentro i suoi gangli contiene sicuramente molte cose di te. Anche la finzione più artificiosa rivela delle zone di verità, di esperienza personale, di vita vissuta»²⁹. Persino nei libri di fantascienza, proiettati quindi verso il futuro, scorgiamo le tracce che il passato ha lasciato in noi: basta leggere un libro di fantascienza per rendersi conto che «l'immagine fantascientifica non si allontana mai molto dall'orto di casa».³⁰ Nei suoi scritti si possono dunque scorgere temi di natura autobiografica, tra cui, per citarne solo alcuni, l'amore per il mare, l'ossessione per il cibo o l'esperienza dolorosa dell'aborto. Dei sottili fili che percorrono la trama dei romanzi presi qui in esame.

Il mare ad esempio è presente in molti suoi romanzi. L'amore della scrittrice per il mare ha radici antiche; in *Bagheria* racconterà che :

ora facevo conoscenza con quel corpo materno e sfuggente, maligno e gentile che è il mare e me ne sarei innamorata per sempre. Avrei imparato presto a giocare sulle rocce sfuggendo le onde grosse con un salto, a lanciarmi nei marosi turbinosi un attimo prima che si buttassero feroci contro le rocce, a spigolare sott'acqua in cerca di ricci, ad acchiappare i granchi e i gamberetti nelle pozze d'acqua orlate di croste di sale, coi piedi a mollo fra le alghe scaldate dal sole che mandano un odore bruciante che non si dimentica più³¹

²⁸ DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit., p. 143.

²⁹ EAD, *Amata scrittura*, cit., p.88.

³⁰ EAD, *Ho sognato una stazione*, cit., p.138.

³¹ Ivi, p.134.

Ripercorrendo attraverso i taccuini di suo padre la vita dell'amatissimo genitore, rievocherà anche ricordi ed emozioni da lei vissute nel periodo passato in Sicilia:

Andavo in giro per il paese con Ina ed Ena, le figlie del vaccaio[...]. Saltavamo dentro il giardino di una casa abbandonata, ci buttavamo in acqua quando c'era il mare mosso e risalivamo sulle rocce col rischio di essere sbattute contro i massi. Eravamo spericolate e agilissime. Io mi gettavo da una roccia sporgente a testa in giù dentro un'onda che arrivava veloce, appena prima che si infrangesse contro la costa.³²

Si rivedono in queste righe le pagine de *La vacanza* nella descrizione che la scrittrice fa del gruppo di amici del fratello di Anna che si incontrano sugli scogli a passare i pomeriggi.

Inoltre molte ambientazioni hanno come sfondo il mare o lo stabilimento balneare.

Ne *L'Età del malessere*, pur essendo il romanzo ambientato a Roma, il tema del mare fa comunque capolino nel racconto del primo incontro tra Enrica e Cesare:

Eppure la prima volta che lo vidi sulla spiaggia di Maccarese mi era parso così allegro. Mi aveva portata al largo su una barca a remi. Ci eravamo appena conosciuti. Quando fummo in mare aperto smise di remare, mi baciò e poi mi gettò in acqua. Sentii il sale pungermi gli occhi e le narici. Ma l'acqua era fresca e limpida. Ne inghiottii qualche sorso per il gran ridere.[...]Risalimmo la spiaggia fino ai cespugli. I cardi ci graffiavano le gambe. Seguimmo un viottolo e poi lo lasciammo per inoltrarci nel folto. Il sole rendeva più acuti gli odori, soprattutto quello della mentuccia e quello degli escrementi secchi. Le ginestre bruciate dal calore si sbriciolavano sotto i piedi.(MA, pp.96-97)

Donna in guerra invece è fortemente intriso di atmosfere che riguardano il mare.

Dall'ambientazione preponderante dell'azione romanzesca (un'isola), alla passione del marito della protagonista per il mare e la pesca. Vannina nelle pagine del suo diario si sofferma spesso a descrivere il marito che prepara l'attrezzatura per la pesca e ciò che riesce a

³² DACIA E FOSCO MARAINI, *Il gioco dell'universo, dialoghi immaginari tra un padre e una figlia*, Milano, Mondadori, 2007, p.98.

pescare. Il mare dunque è presente nell'aria, negli odori e nei sapori. Qui si unisce il tema del mare alla descrizione sensuale del cibo in un'atmosfera afosa, umida e salmastra.

Spesso ci si chiede anche se il personaggio, in questo caso la protagonista femminile, rispecchi in qualche modo la figura dell'autrice. A questa domanda risponde direttamente Dacia Maraini, raccontando a Paolo di Paolo un episodio:

In una scuola dove avevano letto *L'età del malessere* mi hanno chiesto: ma Enrica è lei? Enrica mi somiglia, ma nello stesso tempo è un'altra da me, lontana e sconosciuta. I personaggi nascono da noi, sono carne della nostra carne, ma nello stesso tempo sono diversi da noi, sviluppano un loro carattere autonomo, un loro destino particolare. Un poco come succede con i figli che nascono da un corpo femminile, portano i segni dei caratteri dei genitori, ma poi si sviluppano in modo proprio, spesso perfino imprevedibile e imprevisto.³³

La stessa domanda si potrebbe fare in un certo senso per molte altre protagoniste dei suoi romanzi. Nelle protagoniste dei romanzi c'è Dacia ma esse al contrario, non sono Dacia. Nascono da lei, portando con loro qualcosa di lei, ma proseguono, in un certo senso, autonomamente.

Dacia Maraini non è Anna, né Enrica o Vannina, ma le protagoniste dei suoi romanzi sono anche Dacia, portano con loro inevitabilmente un qualcosa di chi le ha create.

L'età del malessere non è la mia storia, però dentro ci sono molte cose che io ho vissuto sebbene parli di un ambiente diverso dal mio. Io certe cose le avevo vissute, avevo vissuto per esempio un amore per un ragazzo più grande di me che è stato il mio primo amore e che era molto simile a Cesare e che era così egoista, così poco interessato a me poi la solitudine e poi il rapporto con il padre.³⁴

Ed ancora intervistata da Ileana Montini:

³³ DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit., p.171.

³⁴ ILEANA MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, cit., p. 104.

Ho avuto tutte le esperienze che hanno le bambine povere e ricordo di aver sognato la ricchezza, sognavo di avere dei vestiti, di avere da mangiare abbondantemente, sognavo di avere una bicicletta, cosa che per anni non ho avuto, sognavo un orologio (...), avere le scarpe non risuolate o che cadevano a pezzi.(...) Tanto è vero che non ho fatto fatica ad immedesimarmi con la ragazzina povera, figlia di un usciere, perché l'esperienza della vita magra l'avevo fatta per anni.³⁵

Il personaggio è l'elemento narrativo che maggiormente ha interessato i critici di tutti i tempi.

Dacia Maraini non è Anna, né Enrica o Vannina, ma le protagoniste dei suoi romanzi sono anche Dacia, portano con sé inevitabilmente un qualcosa di chi le ha create.

E' un elemento centrale nella struttura narrativa in quanto essa è un prodotto dell'uomo (scrittore o scrittrice) finalizzata alla lettura da parte di un uomo/donna e ha come argomento nuovamente l'uomo, ossia parla di uomini in modo solitamente diretto o attraverso personificazioni.

Ovviamente il personaggio nel corso del tempo è stato concepito e quindi rappresentato in forme differenti in quanto la rappresentazione della condizione umana è soggetta al divenire storico.

Un personaggio può essere studiato secondo due direttrici generali quali l'analisi delle azioni e delle funzioni e l'analisi della psicologia. Anche se, afferma Segre, «un modello generale della narratività è impossibile perché sono gli eventi stessi che, attraverso i tempi e i luoghi, vengono ritagliati in modo diverso dalla realtà e assumono significati diversi. Le funzioni narrative rispecchiano questo mutamento lento ma continuo».³⁶

³⁵ Ivi, p.108.

³⁶ HERMANN GROSSER, *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Principato, 1985, p.244:Viene qui sintetizzato il pensiero di Segre riguardo al tema del personaggio e del suo rapporto con il divenire storico .

Segre inoltre privilegia la psicologia all'azione quando afferma che «un'azione interessa nella misura in cui essa riflette l'indole e la volontà di un personaggio»³⁷ ed inoltre sostiene che un racconto, e con esso i personaggi di un racconto, corrisponde alla logica di una data cultura, è lo specchio di una società o di sue precedenti fasi storiche.

I romanzi di Dacia Maraini sono opere che riflettono l'epoca storica, *Donna in guerra* si potrebbe definire addirittura la voce degli eventi storici in quello che è stato definito «realismo d'intervento»:

Un critico e scrittore, Aldo Rosselli, ha definito una volta la mia prosa come *realismo onirico*. In questa definizione mi ritrovo abbastanza. Ma forse, nel caso di questo, si dovrebbe parlare di realismo d'intervento. Qui infatti mi sono trovata a trattare brucianti temi di attualità politica: l'immobilismo della scuola, la violenza delle istituzioni, l'abbruttimento del lavoro a domicilio, la presunzione (nonostante la sincerità e il coraggio) di certe prese di posizione rivoluzionarie, la corruzione della cultura popolare. Tutto visto attraverso il punto di vista della donna, naturalmente.³⁸

Il passo seguente passo de *L'età del malessere* è un esempio di come tratti autobiografici si riversino sulla pagina, anche senza che questa sia volutamente biografica:

Aprii una finestra. Il cortile della caserma era come una macchia quadrata di luce nella massa nera delle case. Ripensai alla finestra della casa dell'avvocato Guido. Doveva essere bello poter guardare il Tevere a tutte le ore. Dalla mia finestra scorgevo solo una striscia di cielo simile ad un panno messo ad asciugare e la solita caserma rosa di cui conoscevo ogni particolare a memoria.(MA, p.82)

³⁷ Idem: «A mio parere (e specialmente quando si tratti di testi con maggior responsabilità letteraria) i rapporti [tra personaggi e azioni] devono invece essere capovolti: un'azione interessa nella misura in cui essa riflette l'indole e la volontà di un personaggio. Anzi il personaggio, che per lo più ha nome e cognome, ed è iscritto ad un'anagrafe sia pur fittizia, costituisce un fascio di attitudini e di tratti caratteriali (in inglese si chiama appunto *character*) che, sia egli un individuo atipico oppure un tipo tradizionale o una "maschera" - a seconda delle poetiche o dei generi letterari-, costituisce ipso facto la spiegazione dei suoi moventi e contiene la possibilità di sviluppi interiori.»

³⁸ DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit., p. 173.

Intervistata da Paolo di Paolo, così racconta la scoperta di Roma quando decise di raggiungere il padre e lasciare la Sicilia:

Ricordo che per studiare ci litigavamo l'unico tavolo della casa. In compenso avevamo una bellissima terrazza che dava sul Tevere. [...]Stavamo stretti e avevamo giusto di che vivere, ma oggi penso che mio padre abbia fatto bene a portarci in quella casa anziché spostarci in un appartamento più ampio ma più convenzionale. Per me è stato importante avere di fronte il Tevere e i pini anziché lo squallore di altre case dalle finestre tutte uguali³⁹

Dacia Maraini non è ovviamente la protagonista di un suo romanzo, ma il romanzo è ciò che l'autrice sceglie di raccontare. Dacia non è Anna o Vannina, ma in un certo senso Anna o Vannina, o le altre protagoniste dei romanzi sono un po' Dacia.

Intervistata da Cruciata nella sua casa romana nel novembre 1998, Maraini sottolinea come sia inevitabile per uno scrittore inserire nei suoi scritti momenti autobiografici, ma come la scrittura non si esaurisca in questo:

Tutti gli scrittori parlano sempre un poco di sé, è inevitabile, però non possono nemmeno sempre parlare solo di sé perché sennò sarebbero solo dei narcisi, e poi tra l'altro la propria vita è limitata. Uno può scrivere un libro sulla propria vita, ma non è che può continuare a scrivere sulla propria vita; poi bisogna trovare altri elementi, anche per necessità oggettive. Infatti io aspetto sempre che mi venga a visitare un personaggio. Un pó pirandellianamente i personaggi vengono a trovarmi, vengono a bussare alla mia porta. Sono loro che mi chiedono di parlare di loro, di raccontare le loro storie. Naturalmente mentre racconto le loro storie ci metto qualcosa di mio.⁴⁰

Raccontare di loro può essere un raccontare di sé attraverso l'altra, in una sorta di gioco di specchi. Anche il tema materno può essere riconducibile all'accento autobiografico delle scritture femminili in quanto scrivere della madre significa inevitabilmente attingere al

³⁹ Ivi., pp.37-38.

⁴⁰ videovoci.fupress.net, MARIA ANTONIETTA CRUCIATA (a cura di), intervista a Dacia Maraini, 03/11/98

passato materno, alle proprie esperienze , alle proprie emozioni, alla costruzione della propria identità.

III.4 La libertà come paradigma

Dacia Maraini, come afferma in un'intervista, è sempre stata attratta dai luoghi di reclusione:

Ho sempre avuto un interesse straordinario per i luoghi di reclusione. L'ho detto nel libro ed è vero. ogni volta che vado in qualche città sconosciuta chiedo se ci sono conventi antichi da visitare. Certamente i tre anni di collegio fiorentino mi hanno familiarizzata con i ritmi e le illiceità di una reclusione, anche se non si trattava di un convento. E certamente i due anni di campo di concentramento hanno segnato per sempre la mia vita. Ora non saprei dire se è per questo che mi interesso ai luoghi di segregazione o è perché avendo vissuto da bambina una vita di libertà e di rapporto intenso con la natura, avendo conosciuto la gioia del viaggio, mi senta incuriosita, spaventata e forse anche attratta dal contrario, ovvero dalla prigionia e dall'immobilità⁴¹

Si può affermare che il rapporto prigionia / libertà sia estremamente vivo negli scritti dell'autrice. Nei romanzi analizzati in questo lavoro infatti sono presenti forme di prigionia sia in senso letterale, come la prigionia e il collegio, sia in senso simbolico, come le gabbie costruite dal papà di Enrica e in un certo senso il cortile della casa affittata per l'estate da Vannina in *Donna in guerra*. Altro tema che ricorre nei quattro romanzi presi in esame in questo lavoro è appunto il suo opposto, ovvero la voglia e la ricerca di libertà da parte delle protagoniste. Il primo romanzo infatti, *La Vacanza*, alterna la narrazione tra il luogo della

⁴¹ BRUNO ELPIS, *Intervista a Dacia Maraini, nell'occasione della pubblicazione del suo ultimo romanzo: "Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza"*, in www.i-libri.com

vacanza e il collegio dove Anna e il fratello Giovanni vivono ormai da diversi anni. La vita al suo interno è scandita da gesti sempre uguali, da regole ferree, dal buio, tutto ciò in contrapposizione alla luce, definita 'accecante' e alla libertà di movimento che i ragazzi sperimentano durante la breve vacanza sul litorale romano. Da questa 'prigionia' Anna non riesce ad uscire definitivamente, in quanto il romanzo si chiude con la fine della vacanza e il ritorno in collegio. Si è trattato dunque di una libertà intravista, appena assaggiata, non conseguita compiutamente.

Ne *L'Età del malessere*, invece, metafora della prigionia sono le gabbie costruite dal padre di Enrica. Sono gabbie belle, alle quali il padre dedica tempo e fatica, ma la loro funzione è, appunto, quella di chiudere, tenere recluso chi vi è dentro. Sono il simbolo dell'incapacità di Enrica di prendere possesso della propria vita e quindi prendere metaforicamente il volo

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.(MA, pp.61-62)

In *Memorie di una ladra* è presente il più emblematico dei luoghi di reclusione: la prigione. La protagonista infatti entra ed esce di galera diverse volte nel corso del romanzo. La vita in carcere è segnata dalla ripetitività di gesti e da violenza. Nel carcere Teresa patisce la fame e convive con la sporcizia, ma appena torna ad essere libera riacquista un candido entusiasmo.

Anche in *Donna in guerra* è forse ravvisabile a livello simbolico una sorta di reclusione. Vannina è in vacanza con il marito su un'isola, la coppia ha preso in affitto una casa, piccola ma con un bel giardino, che però è racchiusa dentro mura alte tre metri, così alte da impedire la vista di ciò che succede oltre. Una bellissima prigione: è il mondo attorno a cui ruota la vita di Vannina e Giacinto, con le loro certezze e le abitudini consolidate: «In compenso abbiamo un bellissimo cortile, chiuso dentro un muro alto tre metri, segreto come un giardino arabo. Ci cresce il basilico, l'erba medica, la mentuccia, il pomodoro» (DO, p.4)

Al suo interno Vannina passa gran parte della giornata che si articola in gesti ripetitivi come pulire o cucinare e nel subire angherie da parte della famiglia confinante che getta, negando poi di averlo fatto, all'interno del cortile ogni tipo di spazzatura. Questa prigione però si apre non solo per far uscire Vannina, ma anche per far entrare personaggi che piano piano andranno ad incrinare le consolidate abitudini di coppia. A mano a mano si affolla il giardino. Il mondo che è al di fuori di quelle mura entra nella prigione permettendo a Vannina di diventare consapevole di ciò che è e che desidera.

La ricerca di libertà fa da contraltare, simbolicamente espressa con il sogno di un volo, come per Teresa in *Memorie di una ladra* o nel fluttuare nelle acque del mare come in *La vacanza*:

– Mi piacerebbe tuffarmi – dissi e mi avvicinai all'acqua. Camminammo nel buio che ci avvolgeva sempre più. Mi dimenticavo di averlo accanto. Pensavo che quella era la libertà tanto desiderata che avrei trovato di là dal portone il giorno che fossi uscita dal collegio. Nell'attesa ci nascondevamo nel ripostiglio, fra i sacchi di farina e le trecce di agli, immaginando di poter scappare una volta uscite di lì.(VA, p.153)

Ancora:

Mi immersi: provai un dolore per tutto il corpo come una puntura di spilli. Mi mancò il respiro. Un momento dopo nuotavo verso il largo, nel mare calmo con un senso di libertà. Piccoli ricci d'acqua mi saltavano sulle orecchie e sulla bocca. Avevo in gola il sapore aspro del sale. Attorno a me le onde erano nere e mi urtavano appena, mollemente. Muovevo i piedi e le braccia con facilità, come se stessi volando. (VA, p.155)

Capitolo quarto

La sensualità si fa scrittura

IV.1 Scrittura dei sensi

A differenza del teatro o del cinema in cui lo spettatore può vedere effettivamente i colori, individuare le fattezze delle cose o delle persone, la letteratura invece deve trascinare il lettore all'interno del romanzo per stabilire un dialogo. Deve carpirne l'immaginazione. Il lettore deve ritrovarsi immerso nel romanzo. La scrittura quindi non si limita ad una semplice descrizione, ma come dice Dacia Maraini, scrivere è rappresentare:

E' utile ricordare che in letteratura le cose vanno rappresentate e non semplicemente dette o enunciate, gli avvenimenti e i personaggi vanno mostrati, le descrizioni vanno rese plastiche, vanno rese sensuali. Se ci limitiamo a descrivere le situazioni e le figure in maniera astratta, la narrazione rimane piatta e amorfa. Il lettore lo si raggiunge attraverso i sensi, non attraverso le enunciazioni.¹

E il modo in cui lo fa comprende tutta se stessa come scrittrice, i suoi scritti hanno la capacità di indurre in questo modo il lettore ad allertare tutti i sensi anche nella lettura. Le sue pagine sono intrise di odori, colori, sensazioni visive e tattili a tal punto che il lettore ne viene assorbito; quindi non solo tramite l'immaginazione vede ciò che gli viene descritto, ma quasi ne sente la consistenza, quasi ne sente l'odore. Dacia Maraini si rapporta con la realtà

¹DACIA MARAINI, *Amata scrittura*, cit., pp.62-63.

circostante attraverso il corpo, la sensualità, e riporta questa conoscenza della realtà nei suoi scritti attraverso i sensi:

I sensi sono il mio strumento di conoscenza storicamente più vicino, e riconosco in questa evidenza anche un'appartenenza di genere. Sono molto legata agli odori, ai sapori. Questo fa parte del mio rapporto col mondo, non riesco a scrivere se non passo attraverso una fisicità, una tangibilità delle cose. Per raccontare una storia ho bisogno di sapere di che colore aveva le scarpe il personaggio che descrivo, che consistenza aveva il suo vestito.²

Infatti ad Ileana Montini che le chiedeva quale fosse la modalità con cui individuava i personaggi e l'ambiente di un romanzo (*L'età del malessere* nello specifico della domanda)

Dacia risponde:

ho fatto molte inchieste cercando anche di organizzarmi, però non sono brava in questo senso, perché sono pronta a captare la realtà attraverso la sensibilità, non attraverso i dati. [...]evidentemente la mia sensibilità è più sviluppata, non so che dirti: io capisco e assimilo moltissimo attraverso i sensi, devo concentrarmi, sto lì vicino ad una persona e la sento, anche se non parla, m'immedesimo in questa persona, anzi direi che il mio metodo sociologico è l'immedesimazione, a tal punto che a volte mi mette un imbarazzo; nel senso che questa immedesimazione mi fa soffrire, cioè mi fa star male. Mi fa perdere me stessa.³

Suo intento è di «raccontare il reale guardandolo dalle finestre della vista, del tatto, dell'udito, del gusto e dell'olfatto»⁴, trasformando la parola in qualcosa di sensoriale e sensuale.

² EAD, *Ho sognato una stazione*, cit., p. 59.

³ ILEANA MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, cit., p. 103.

⁴ JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO (a cura di), *Scrittura civile, studi sull'opera di Dacia Maraini*, Roma, Perrone editore, 2010 p. 318.

IV.2 Cibo e sensualità

Nei romanzi di Dacia Maraini, non solo quelli presi in esame in questo lavoro, è spesso presente il tema del cibo visto dalla scrittrice non tanto nella sua funzione di nutrimento, ma in quanto rappresentante di vita, di salvezza. Il modo di intenderlo trae origine ancora da un tratto autobiografico, a dimostrazione ancora una volta come nel testo inevitabilmente uno scrittore riponga parte delle esperienze personali e di emozioni profonde.

L'esperienza compiuta nei primissimi anni nel campo di concentramento in Giappone lascerà un segno indelebile nel suo rapporto con la fame e il cibo. In quegli anni disperati in cui Dacia con la famiglia viveva con un perenne senso di estrema precarietà della vita, il cibo significava sopravvivenza. Nel documentario *Sono nata viaggiando* nel quale ripercorre l'intera sua vita parla così del rapporto con cibo e come l'esperienza della fame al campo di Nogoya l'abbia condizionata per molti anni:

Il ricordo della fame del campo di concentramento era così vivo che per anni ho nascosto il cibo nei cassetti o sotto terra, come fanno i cani. Pezzi di pane o altre cose da mangiare occultate per paura di rimanere nuovamente senza. Il ricordo della fame era difficile da dimenticare⁵

La fame durante quell'esperienza era così disperata che lei e le sorelle mangiavano qualunque cosa trovassero per terra, addirittura insetti. Per chi ha provato una simile fame il cibo, ci dice l'autrice stessa, diventa «perfino un feticcio»⁶.

⁵ IRISH BRASCHI, *Io sono nata viaggiando, un viaggio nei ricordi di Dacia Maraini*, Solaria film, Italia, 2013.

⁶ DACIA MARAINI, *Ho sognato una stazione*, cit., p.6.

Lei stessa in *Amata Scrittura* ci spiega il suo legame strettissimo con il cibo e come il rapporto con esso si sia trasformato nel corso degli anni :

Il mio modo di vedere il cibo è esattamente il contrario (si riferisce alla bulimia e anoressia come modi infelici di guardare il cibo): rappresenta per me la sensualità, la maternità. Ma il mio caso ha un'origine particolare, nasce dalla storia che ho vissuto: io ho conosciuto la fame che è quella di Arlecchino e Pulcinella, la fame che si nutre di sogni, di desideri grandiosi e ossessivi. Non è la fame di un paese ipernutrito che fatica a trovare un equilibrio e o mangia troppo o mangia troppo poco e comunque sta male. La mia, quando ero in campo di concentramento, era proprio fame. Per me allora il mangiare era un mito festoso e gelosamente conservato, era la storia delle meraviglie dell'immaginazione, era il segno della fine della guerra. Il cibo rappresentava la pace e la gioia di rinascere.⁷

Il cibo ha rappresentato dunque sostentamento, possibilità di vita, di arrivare a vedere un nuovo giorno durante la prigionia, ha poi significato libertà e gioia con l'arrivo degli americani. Maraini descrive un paesaggio quasi fiabesco, un'immagine di euforia nel rievocare la fine della prigionia avvenuta con la liberazione da parte degli americani:

Un paesaggio strano ed entusiasmante: frutta sciropata che viene giù dalla collina, pane, pezzi di cioccolata che pendono dagli alberi, zucchero che imbianca i prati, polvere di piselli che vortica nel vento. E' la fine della guerra e della prigionia nel campo di concentramento giapponese.[...] Con un'incursione aerea sul campo, i soldati alleati ci hanno lanciato dall'alto una decina di barili di roba da mangiare. Questi barili si sono spaccati sulle rocce e sugli alberi, e noi abbiamo vissuto per qualche giorno nel paese di Bengodi.⁸

Il rapporto della scrittrice con il cibo è gioioso ma anche sensuale:

Mi piace parlare di cibo nei libri che scrivo, mi riporta alla mente quelle fantasie. Ricordo soprattutto la cipolla come oggetto di un desiderio insistente. Riempirsi la mano con una cipolla cruda, riconoscerne la perfezione, metterla sotto la cenere, pregustarne la dolcezza un poco asprigna... La cipolla fa piangere, ma è composta di tante unità, tanti strati; ha un cuore interno quasi misterioso, segreto, ha una luce perlacea che riflette le luci esterne, sta bene con

⁷ EAD, *Amata scrittura*, cit., p.162.

⁸ Idem.

tutti i cibi, è un ingrediente perfetto: nutre e allo stesso tempo da odore e sapore. E' anche umile, ma sta alla base della cucina.⁹

«Mangiare e leggere», sottolinea Santa di Salvo, «sono entrambe azioni volte al nutrimento, e la stessa arte letteraria può essere letta come metafora della cucina, nel suo fare concreto così vicino alla ritualità quotidiana»¹⁰. La stessa Maraini afferma che «scrivere è come fare il pane: bisogna lavorare molto la pasta, con olio dei gomiti, farla riposare, farla lievitare, amalgamarla ancora e poi infine metterla al forno».¹¹ Le descrizioni dei cibi nei suoi romanzi sono particolareggiate e coinvolgono non solo il gusto, ma anche gli altri sensi attraverso la rievocazione delle occasioni legate al piacere della tavola.

«C'era in aria odore di cavoli e pane abbrustolito. [...] Annusavo gli odori che sgorgavano dalle case: pesce fritto, fagioli, caffè, broccoli; mi facevano venire appetito». (MA, p.74)

Odori e descrizione dei cibi tornano anche quando, per festeggiare l'ultima creazione del padre di Enrica, una gabbia talmente grande da sembrare un castello, padre e figlia si recano in una trattoria a mangiare:

Entrammo in una trattoria fumosa, più lunga che larga.[...] Un cameriere ci venne incontro reggendo tra le mani un piatto di fagioli. - che buon odore! - Il papà girò intorno lo sguardo con curiosità.[...] Ci sedemmo dopo aver appeso i cappotti ad un attaccapanni vicino all'ingresso. C'era un forte odore di fritto di pesce e di cipolle rosolate. In una vetrina addossata contro il fondo della stanza erano esposti grossi pezzi di carne sanguinolente e mazzi di sedani e di finocchi freschi.[...] – Sai che facciamo. Prendiamo tutti e due gli spaghetti al sugo. Ho voglia di un bel piatto di spaghetti. Mangiammo gli spaghetti e poi una grossa fetta di carne per uno. (MA, pp.132-133)

⁹ Ivi.

¹⁰ SANTA DI SALVO, in *Introduzione*, in *Dacia Maraini in cucina. Sapori tra le righe*, a cura di GIOCONDA MARINELLI, Cava dei Tirreni, Marlin editore, 2007, p. 5.

¹¹ citazione di Dacia Maraini riportata da SANTA DI SALVO, in *Introduzione*, in *Dacia Maraini in cucina*, cit., p. 6.

In *Memorie di una ladra* il rapporto di Teresa con il cibo è costituito da un continuo alternarsi tra la vita all'interno del carcere, in cui patisce terribilmente la fame, e i momenti in cui fuori dal carcere, dopo aver sfilato il portamonete a qualche benestante signore «si consola rimpinzandosi a più non posso»¹². In carcere il cibo è poco e pessimo, e Teresa in carcere e fuori ha una «fame eterna»:

«A mezzogiorno mi davano una pagnottella uso militare e una gavetta di fagioli e pasta, tutto misto. Appena ne mettevo in bocca una cucchiata mi veniva da sputarlo. Ma mandavo giù tutto, per la fame che avevo che mi bucava lo stomaco»(ME, p.67).

Teresa ha «sempre fame, una fame nera» (ME, p.69) durante la sua prigionia. Osserva così ricordando il periodo di reclusione nel carcere di Frosinone, dove l'aria di montagna, ci dice, le stimolava ancora di più l'appetito:

Avevo sempre fame, una fame nera. E lì si mangiava meno che alle Mantellate. Una notte mi sveglia con i crampi allo stomaco e non riesco più a dormire. Allora mi alzo, e comincio a cercare intorno se trovo qualcosa da mangiare. Non c'era niente. In fondo alla sala vedo due sacchetti dell'immondizia appesi a un chiodo. [...] Allora infilo le mani in questi sacchetti e smucino un po' per vedere se c'era rimasto qualcosa da mangiare. Magari una mollica di pane, dura, muffita, magari una lisca di pesce per fermarmi lo stomaco. Mi avevano preso i crampi perché io sono una d'appetito, quando mi metto a mangiare, mangio abbondante. Mi piace mangiare. È una gioia per me mangiare. Frugo frugo e alla fine trovo quattro bucce di patate. erano secche, incartocciate. Le ho prese, le ho ammorbidite con l'acqua e me le sono mangiate.(ME, p. 69)

e ancora:

Verso le cinque m'è venuta una grande languidezza di stomaco. Dico: e ora che faccio? La fame mi portava via. Fermo una guardiana, dico: ho fame, si potrebbe avere un pezzo di pane? Dice: ce l'hai da pagare? Dico: no. Dice: allora che vuoi? Mi sono dovuta tenere la fame, i crampi e tutto. Andavo cercando per ogni dove qualcosa da mettere in bocca. Ho trovato delle briciole, me le sono inghiottite, ho trovato delle piantine di trifoglio nel cortile, me le sono mangiate. La sera mi hanno dato una brodaglia scura con dentro dei pezzi di patate sfatte. L'ho mandata giù a grosse cucchiata, nonostante il puzzo di merda e il sapore amaro.(ME, p. 228)

¹² DACIA MARAINI, *Dacia maraini in cucina*. cit, p. 47.

Gioconda Marinelli sottolinea, come Teresa, una volta libera, trovi consolazione rimpinzandosi a più non posso: « Infatti ci siamo infilate nel primo ristorante sfarzoso che abbiamo trovato, ci siamo ordinate una cena capricciosa, con risotto, funghi, gelato, panna. Abbiamo bevuto birra e caffè. Ci siamo satollate.» (ME, pp. 98-99) e ancora: «Quella sera abbiamo festeggiato con una cena grandiosa. Abbiamo mangiato: trippa, stracotto, baccalà alla crema, aragosta, dolce di ricotta, caffè, vino e birra. Non riuscivamo ad alzarci dalle sedie tanto eravamo gonfie di cibo» (ME, p. 115).

In *Donna in guerra* il 'menù' di Vannina è un menù di mare. Il marito Giacinto, amante della pesca, porta a casa il frutto delle ore trascorse in mare, Vannina invece cucina e poi gusta tale bottino, inizialmente in compagnia del solo marito e successivamente, con il proseguo del racconto, con i vari ospiti che entreranno nel cortile di casa (e nella vita) della coppia: «Sono tornata al mercato. Dovevo finire di fare la spesa. Le verdure erano raggrinzite dall'afa: le foglie di lattuga gialle e accartocciate, i pomodori troppo rossi e molli, bastava toccarli per spaccare la pelle: un frotto di liquido giallo, bollente ti colava tra le dita» (ME, p. 18).

E ancora:

Giacinto è tornato alle due con quattro piccoli scorfani appesi alla cintura. C'era ancora Santino con lui. Erano allegri. Hanno voluto pulire loro il pesce, e anche preparare la tavola lanciandosi i piatti, i bicchieri, le posate, con delle grandi risate festose. Alle tre sono venuti Vittorio e Faele. Hanno mangiucchiato i nostri resti. Sono sempre affamati quei due. Vittorio dice che non ha tempo per pensare al cibo. Faele comincia col dire no grazie, poi mangia qualsiasi cosa. abbiamo aperto una scatola di fagioli bolliti e una di tonno sott'olio. Si sono finiti il pane che doveva durare fino a domani e hanno ripulito il piatto dei polipi rimasti da ieri. (ME, p. 113)

La scrittura è molto legata al tema del cibo: «profumi e aromi di cucina si riversano nelle pagine di ogni suo lavoro¹³, ed è così che anche il cibo racconta la vita mentre scorre lenta o vorticoso tra desideri, privazioni, cadute, ascese e approdi»¹⁴. Questo approccio sensuale è affine all'erotismo. Il confine tra sensualità ed erotismo è estremamente labile. In letteratura l'erotismo per essere tale e non scadere nella pornografia, deve saper stimolare l'immaginazione del lettore e per ottenere questo 'effetto' serve capacità evocativa. Lo scrittore cioè deve essere in grado di stimolare l'immaginazione del lettore creando un'atmosfera, raccontando un desiderio, senza per questo 'esibire', riuscendo così ad alludere ad 'altro': «Santino mangiava avido, assorto, con gesti leggeri. Gli ho messo nel piatto delle albicocche grandi come uova, morbide, dorate, e l'ho osservato mentre le spaccava, muovendo appena le dita lunghe e delicate. Le ha mandate giù dopo averle sciolte in bocca golosamente» (DO, p. 15).

O ancora in *Memorie di una ladra* quando Teresa racconta una giornata trascorsa in campagna nella raccolta dei cocomeri assieme ai suoi fratelli: «E con Orlando cominciamo a mangiare quella polpa rossa tutta piena di sugo caldo. Avevamo una sete! E col caldo e col sudore mangiavamo questo cocomero che era una delizia» (ME, p. 9).

Già nel primo romanzo si poteva cogliere questo approccio sensuale con il cibo: «Mumuri ordinò due gelati da cinque lire con tanto pistacchio e tanto torrone. Giovanni strinse il cono con delicatezza e leccò pian piano, attento, tirando fuori la lingua e muovendo le mascelle con la fronte corrugata per lo sforzo»(VA, p.7).

In *Donna in guerra* la sensualità legata al cibo si fa più pregnante e significativa soprattutto quando la protagonista si rapporta alle due paesane conosciute sull'isola, alle quali si lega in

¹⁴ GIOCONDA MARINELLI, *Nota* in DACIA MARAINI, *Dacia Maraini in cucina. Sapori tra le righe*, a cura di Gioconda Marinelli, cit., p. 9.

modo morboso. In alcuni casi il cibo assume la forma e il significato di rituale erotico.

L'ambiente è quello della lavanderia in cui tra il caldo e umidità si consumano i racconti di

Tota e Giottina; Vannina dapprima è spettatrice e assiste ad una sorta di dramma teatrale

messo in scena dalle due amiche:

– Vannina ti portò le paste, Giottina.

– Se le può anche riportare, qui mica siamo in un bordello che uno entra e esce e non si sa chi è.[...] – Ti portò le paste Giottina per farsi perdonare, mangia una pasta del perdono, una soltanto, per addolcire la bocca.[...] Tota ha preso la pasta e gliel'ha messa sotto il naso. Giovani continuava a storcere la bocca. Torta con due dita asciutte e rugose, si è aperta un varco fra le labbra serrate dell'amica. Le ha dischiuso i denti con le unghie e poi le ha premuto la pasta sulla lingua. Giottina si è arresa: a occhi socchiusi ha preso a succhiare la crema. Poi ha affondato i denti nella crosta molle, lenta e ingorda, immusonita.(DO, p.122)

poi viene trascinata a partecipare attivamente e recitare la sua parte:

Ho preso un'altra pasta e l'ho allungata a Giottina. Ma lei ha fatto cenno di no con la testa.

– Non ti piace la cioccolata?

– Tengo le mani occupate, non posso lavorare e pure mangiare; dammela tu per me.

Le ho avvicinato la pasta alla bocca. Non accennava ad aprirla. Ho dovuto scostare le labbra con le dita. Solo allora ha addentato il dolce; di malavoglia, lasciandomene metà sul palmo della mano. Ho aspettato che finisse di inghiottire per porgerle l'altra metà. Ma di nuovo ha chiuso la bocca imbronciata. Di nuovo ho dovuto farmi largo fra le labbra molli e sudate spingendole il bignè fra i denti. Era una violenza affettuosa, che suggellava la cerimonia della nostra riconciliazione.(DO, p.123)

ancora poche righe dopo si ripete il rito:

Tota mi ha fatto capire che dovevo offrire un'altra pasta all'amica. Mi ha indicato un grosso bignè allo zabaione. Sorrideva, invitante, ammiccando.

Ho preso la pasta. Mi sono avvicinata a Giottina. Ma lei ha scosso cupamente la testa. I suoi occhi però ridevano allegri e golosi.

Ho dovuto ripetere il rito. Le ho scollato le labbra appiccicate con le dita. Le ho spinto il dolce fra i denti. Per un momento la sua lingua dura e spessa ha toccato mollemente i miei polpastrelli.(DO, p.124)

In Dacia Maraini, scrive Santa di Salvo, «la cucina entra spesso in gioco direttamente, colmando le pause del racconto o ripescando nella memoria i sapori dell'infanzia»¹⁵, le pagine sono intrise di odori e sapori che ancora una volta portano il lettore a dialogare con la scrittrice attraverso una scrittura dei sensi che diventa 'lettura dei sensi'.

IV.3 Con l'occhio delle parole

Gerard Genette distingue in un racconto 'voce' e 'modo'. Il primo termine concerne il narratore, riguarda la persona a cui vengono attribuiti gli enunciati, ovvero 'chi parla' nel racconto; mentre il secondo è identificabile con il 'punto di vista', con la prospettiva, riguarda la persona che si immagina che compia le azioni del vedere, pensare, giudicare. Nei romanzi presi in esame viene data 'voce' alla donna, come analizzato in precedenza. La scelta dell'autrice dunque ricade su una protagonista donna, voce narrante, che racconta la propria storia. Anna, ma ciò vale anche per le protagoniste degli altri romanzi, è un narratore interno che racconta gli avvenimenti che sta vivendo. Inoltre ella racconta la propria storia così come è vista dagli occhi della protagonista. L'attenersi ad una focalizzazione interna permette al lettore di 'vedere' con gli occhi della protagonista narratrice. Maraini nei suoi romanzi, non solo quelli presi in esame in questo lavoro, ha privilegiato oltre alla 'voce', anche il 'punto di vista' femminile come scelta precisa. Lo scopo si presume essere quello di far vedere al lettore il mondo così come lo vedono e interpretano gli occhi di una donna:

¹⁵ SANTA DI SALVO, *Introduzione*, in *Dacia Maraini in cucina*, cit., p.6.

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.¹⁶

L'assunzione di un'ottica femminile diventa «la base di un lavoro di ricerca in cui si favorisce l'autonomia dell'io parlante»¹⁷. Viene adottato un punto di vista preciso dunque, la focalizzazione interna fissa, qui denominata secondo la classificazione proposta da Gerard Genette,¹⁸ ovvero il narratore sa della storia che racconta quanto il personaggio, il narratore è il protagonista. Voce narrante e punto di vista in questo caso tendono a coincidere e a fondersi.

Quello che in questa sede preme sottolineare è l'attenzione rivolta dalla Maraini alla donna, al suo pensiero e alla sua parola; i mezzi utilizzati, come ad esempio la focalizzazione, risultano strumentali allo scopo che si vuol raggiungere: far raccontare alla donna, con un linguaggio finalmente proprio, il mondo visto da lei: «un occhio che vede le cose per la prima volta e le solennizza nel rituale della parola»¹⁹.

La parola assume un'importanza fondamentale in Dacia Maraini, e lei stessa si definisce una raccontatrice di storie. La parola e la scrittura sono i mezzi per esprimere il proprio punto di vista, declinandole nel modo più opportuno, usando cioè i mezzi più consoni per esprimere al meglio una determinata visione. La ricerca di un nuovo linguaggio concerne non solo la via per raccontare qualcosa, ma anche il modo, il come.

¹⁶ Sumeli qui fa riferimento ad un'intervista realizzata da lei stessa a Dacia Maraini il 17 ottobre 1987, MARIA GRAZIA SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., pp. 22/23

¹⁷ Idem

¹⁸ GÉRARD GENETTE, *Figure III, discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 237: lo studioso suddivide il racconto in tre categorie principali: racconto non focalizzato o a focalizzazione zero, racconto a focalizzazione interna, e racconto a focalizzazione esterna.

¹⁹ MARIA GRAZIA SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p. 24.

Per Dacia Maraini, donna lei stessa che ha impegnato la propria vita, artistica e non solo, nel creare uno spazio di parola alla donna in un mondo dominato da regole e visioni strettamente patriarcali, la classificazione sopra riportata risulta essere funzionale allo scopo di sottolineare una prospettiva nuova, ovvero quella femminile:

Non credo in uno stile femminile e neanche nei contenuti. Credo che il modo di guardare il mondo di una donna sia diverso da quello dell'uomo perché ha vissuto una storia diversa. Insomma le donne hanno guardato la realtà esterna dalla finestra, quasi sempre stando a casa e aspettando. Invece gli uomini sono stati subito spinti per strada ad andare a conquistare il mondo. C'è quindi proprio un atteggiamento diverso nel guardare le cose, la vita, gli altri, eccetera eccetera.²⁰

La scrittrice a distanza di anni in un'intervista del 2007, torna a sottolineare come la diversità nella scrittura maschile e femminile non sia da ricercarsi nello stile o nel contenuto, ma in una prospettiva diversa:

le donne oggi parlano di tutto. Ma esistono delle differenze di sguardo, di prospettiva, di punto di vista. Una donna che scrive porta con sé la storia della propria vita, ma anche la storia del genere a cui appartiene. A furia di ripetere certe esperienze sono diventate una seconda natura. Come ad esempio l'arte dell'accudimento, tipicamente femminile, ma non per fattori biologici, bensì per ragioni storiche.²¹

Una prospettiva nuova per un dialogo nuovo. L'amore dell'autrice per i viaggi, sia i fisici che quelli virtuali, per la conoscenza di altre realtà, diverse dalla propria tradisce l'esigenza di cercare di conoscere e dare spazio a voci e punti di vista alternativi, o fino a quel momento taciuti. Tutta l'opera della Maraini è in realtà una sorta di viaggio nell'immaginario femminile, per poi permettere a questo immaginario di esprimersi:

²⁰ videovoci.fupress.net, intervista a Dacia Maraini a cura di MARIA ANTONIETTA CRUCIATA, 03/11/98

²¹ ALMA DADDARIO, *Incontro con Dacia Maraini. Dacia un mito, una storia*, intervista in «Minerva», A 25, n° 256, giugno 2007.

Il ripristino di un'ottica al femminile, dunque, è alla base di un lavoro di ricerca in cui si favorisce l'autonomia dell'io parlante. 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 i suoi personaggi**.²²

Maria Grazia Sumeli sottolinea come il recupero di un'ottica femminile pervada l'intera produzione artistica della Maraini.

Anche quando Maria Antonietta Cruciana le chiede il peso assunto dall'impegno femminista nella sua opera, Maraini sottolinea ancora una volta l'importanza fondamentale data al concetto di 'punto di vista' e la sua allergia alle mere classificazioni o etichettature: l'impegno femminista afferma «non è un contenuto, ma un modo di guardare il mondo, quindi appartiene al mio giudizio, alla mia interpretazione delle cose. Quindi non lo vedo come un fatto staccato. Non è un'ideologia, ma è una sensibilità [...] Non è una cosa staccata da me, è una parte di me»²³.

Ecco dunque che il concetto di 'punto di vista' assume un significato più vasto e attraversa tutta l'opera della scrittrice. 'Voce' e 'sguardo' si fondono nella protagonista del romanzo che cerca di capire il mondo che la circonda, giungendo in certi casi a capire anche se stessa. Questa spiccata attenzione per il punto di vista si tramuta inoltre, all'interno della trama dei romanzi, in una sensibilità particolare nella descrizione di occhi e sguardi dei suoi personaggi.

Gli occhi sono la nostra finestra sul mondo, ma in quanto tali sono anche la porta che permette agli altri di entrare nel nostro intimo. Già ne *La Vacanza* l'aggettivazione usata nella descrizione degli occhi, dello sguardo, risulta funzionale ad una connotazione del

²² MARIA GRAZIA SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, cit., p. 23.

²³ videovoci.fupress.net, intervista a Dacia Maraini, cit.

personaggio. Ecco che gli occhi di Mumuri, padre di Anna e Giovanni, sono «occhi astuti e sfuggenti»(MA, p.19), sono gli occhi quindi del commerciante che si sa destreggiare negli affari, ma sono avvertiti come sfuggenti dalla protagonista, a voler sottolineare forse non solo la tendenza a non guardare diritto negli occhi, tipico delle persone che tendono a nascondere qualcosa (e noi lettori sappiamo dai racconti di Anna che Mumuri sta aspettando solo il momento opportuno per tradire e prendere il posto dei Pompei, nel negozio e nella casa), ma ‘sfuggenti’ forse perché il padre per i due ragazzi abbandonati in collegio appare come una figura esistente, ma che i figli non riescono ad afferrare completamente. Quegli stessi occhi diventano poi «golosi» (MA, p.23) nel contemplare il corpo di Nina, la sua nuova compagna. Oppure ci descrive gli occhi del gatto «trasparenti indagatori, egoisti»(MA, p.24), che permettono di connotare non solo il gatto, ma per traslato anche Nina, in quanto paragonata ed accostata più volte all’animale per le movenze e il carattere. Nina non vuole perdere le attenzioni che Mumuri e altri uomini le dedicano.

Anche nel romanzo *Donna in guerra* c’è una attenzione quasi ossessiva nei confronti degli occhi. Occhi che nella loro descrizione vengono associati a degli aggettivi, anche in questo caso con la funzione, e il risultato, di raccontarci l’anima, percepita sempre dalla protagonista Vannina, che si nasconde dietro essi: Suna si presenta «arrancando sulle stampelle. Gira intorno gli occhi limpidi, provocatori. Veste di rosso. Porta dei gelsomini appuntati sui capelli» (DO, p 8). Il suo aspetto a causa della malattia potrebbe far pensare ad una donna debole, in realtà i suoi occhi denotano sicurezza forse troppo ostentata per essere reale. Alla fine del romanzo Suna si suiciderà, sollecitata dalle troppe pressioni che non riesce a gestire appieno.

Gli occhi di Giacinto, marito di Vannina, invece sono di solito opachi, specchio di un’anima piatta, senza note di colore, testimoni di una vita condotta nella ripetitività e monotonia;

quegli stessi occhi tuttavia tendono a mutare prendendo luce e improvvisa vitalità quando egli parla di pesca, sua grande passione, o allorché si trova in compagnia dell'amico Mario a Roma o di Santino, durante la vacanza nell'isola campana. A sottolineare dunque, secondo il punto di vista di Vannina, secondo la sua percezione, come il marito sia indifferente a lei, e prenda invece vita e interesse solo per il suo hobby o la compagnia di Santino.

Fidelio, lo studente di Roma di cui la protagonista è invaghita, ha occhi nerissimi nei quali c'è nascosta una lontana e torbida intelligenza. (DO, p.12) Oppure sono «bui e sospettosi», in quanto il ragazzo non si esprime, rappresentando una sorta di enigma per Vannina.

Nell'isola campana durante, la vacanza trascorsa, la protagonista di *Donna in guerra* incontra e incrocia altri occhi che la turbano, ma nello stesso tempo la catturano: sono gli occhi delle due paesane Giottina e Tota: «Giottina mi fissava, gli occhi lucidi pieni di cattiveria e sensualità»(DO, p.13), oppure «occhi languidi, pieni di nero calore» per poi essere in altre circostanze addirittura «selvatici» (DO, p.122). Queste connotazioni date agli occhi delle due amiche ben riassumono l'esperienza vissuta da Vannina, incapace di sottrarsi da una spira di racconti ed esperienze cariche di sensualità primitiva. Lei prova inizialmente repulsione, ma allo stesso tempo ne è catturata. Allo stesso modo è attratta, pur non completamente, da Santino, dalla sua sensualità enigmatica: gli occhi di Santino sono dunque «celesti di miele»(DO, p.26) oppure «elettrici e penetranti»(DO, p. 67).

Gli occhi di Orio, poco più di un ragazzo e di cui la protagonista si invaghisce, rappresentano, d'altro canto quello che il personaggio rappresenta per lei, ovvero la dolcezza e, in un certo senso, l'amore. Occhi in cui lei può riflettersi e vuole riflettersi, che le offrono serenità, non tormento: «occhi sbiaditi, calmi, dolcissimi»(DO, p.100); anche quando ormai Orio è divorato dalla malattia che gli consuma il corpo, l'attenzione è puntata sugli occhi («solo gli

occhi erano quelli di prima, candidi, gioiosi, di latte cagliato, con riflessi di menta» (DO, p. 157).

Queste numerose descrizioni di occhi sembrano tendere soprattutto a caratterizzare il personaggio connotando la sua anima, in quanto, come notato precedentemente, gli occhi sono anche una finestra sulla nostra essenza, sul nostro intimo.

Neppure il polipo sfugge a ciò: «Ho avvicinato la bocca alla testa viscida e diaccia del polipo. Ho incontrato due occhi piccolissimi lividi e bagnati, inferociti dalla paura»(DO, p.51).

Grazie allo sguardo stabiliamo anche una relazione tra noi e il mondo. Noi guardiamo, ma siamo anche guardati in un gioco di prospettive: «Lo sguardo a volte può farsi carne e unire due persone più di un abbraccio» scrive Dacia Maraini ne *La lunga vita di Marianna Ucrìa*²⁴.

Il guardare, infatti, ci mette in contatto con le cose e le persone, stabilisce un contatto, un rapporto che può essere un monologo o un dialogo. Cos'è dunque lo sguardo se non una relazione? È una comunicazione non verbale che si verifica tra due persone. Noi guardiamo e allo stesso tempo possiamo essere noi stessi oggetto dello sguardo altrui. L'atto e la consapevolezza di essere visti possono diventare per noi, in qualche modo, una conferma di esistenza. Io sono visto quindi ci sono, esisto, sono considerato.

E' necessario un occhio 'altro' che ci veda per avere percezione del nostro esistere, «la categoria di identità personale postula sempre come necessario l'*altro*»²⁵ ci dice Adriana Cavareno, e prosegue affermando che «prima ancora che un altro possa rendere tangibile l'identità di qualcuno raccontandone la storia, molti altri sono infatti spettatori del costitutivo esporsi dell'identità medesima al loro sguardo»²⁶. Ciascuno di noi, stesso nell'atto di nascere,

²⁴ DACIA MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 181.

²⁵ ADRIANA CAVARENO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, p.31.

²⁶ Idem

come prima cosa si mostra, appare. L'identità dunque è un in-nato esporsi del 'chi' allo sguardo altrui. Continua la Cavarero affermando come il carattere espositivo e quello relazionale dell'identità non siano dunque scindibili: «l'esistere consiste nell'esporsi su di una scena plurale dove tutti, apparendo l'uno all'altro, si mostrano unici. Essi si appaiono reciprocamente innanzitutto nella loro materialità corporea e in quanto creature dotate di organi senzienti».²⁷ Noi dunque abbiamo un'iniziale consapevolezza di esserci nel momento in cui siamo visti: «ciascuno di noi è chi appare agli altri nella sua unicità e distinzione»²⁸. Noi dunque 'siamo' in quanto 'visti', l'essere visti ci offre la conferma di esistenza.

Gli occhi possono rappresentare una finestra sul mondo, ma in quanto tale, anche una finestra sul nostro essere più intimo. Attraverso gli occhi vediamo ciò che ci circonda, ma attraverso lo sguardo ci relazioniamo anche con gli altri, oppure possiamo essere scrutati da altri occhi. Se la relazione non si stabilisce siamo in presenza di uno 'sguardo che non vede', si ferma prima, c'è un'interruzione, è uno sguardo appannato, indifferente. E' dunque indifferente lo sguardo della madre di Enrica ne *L'età del malessere*. Rincasando dal lavoro, un po' prima dell'ora consueta, la madre incontra la figlia nell'androne delle scale, la guarda, ma in realtà non la vede:

Ad un tratto vidi la mamma venirmi incontro, a passi malsicuri, sorreggendo con tutte due le mani l'ombrello[...]Appena entrata nell'androne, chiuse l'ombrello e si portò una mano al petto. Respirava affannosamente, con la bocca aperta. Guardò dalla mia parte e non mi vide. Scosse l'ombrello per farne cadere la pioggia e poi si decise a salire. Mi passò accanto senza vedermi. (MA, pp. 45-46)

²⁷ Ivi, p.32.

²⁸ Idem.

Uno sguardo che non vede è, dunque, una comunicazione mancata, interrotta in quanto non si raggiunge l'altro da sé.²⁹ Ne *L'età del malessere* all'assenza di comunicazione non-verbale (sguardo) corrisponde spesso una carente comunicazione verbale. Questo è riscontrabile ad esempio nei rapporti tra Enrica e la madre o il padre. Infatti, poche righe dopo, al rincasare del padre: «Il papà tornò poco dopo. Entrò tenendo in mano un cartoccio di suppli. Ne stava mangiando uno e mi guardò masticando. La mamma sta male, - dissi. Non mi diede ascolto. Era andato subito a cercare la sua gabbia e se la rigirava attentamente» (MA, p. 47).

E ancora sempre nel rapporto con il padre: «Mi fissò con occhi lucidi, per la prima volta scoprii che ci assomigliavamo; avevamo lo stesso taglio degli occhi e il naso con la punta quadrata. ma lui non mi vedeva come non aveva visto la mamma prima che morisse». (MA, p.84).

La stessa indifferenza e incapacità di comunicazione invade anche l' ambiente scolastico:

Per quanto stessi in ascolto, non mi riusciva di seguire la voce dell'Aiuti. Le parole le uscivano dalla bocca come da una macchina a gettoni, monotone, senza calore, e cadevano fra i banchi, senza lasciare traccia. Ogni tanto si fermava, rincorrendo chissà quale suo pensiero segreto e ci fissava con gli occhi vitrei, senza vederci. (MA, p.96)

Qui si nota chiaramente come ad una mancata comunicazione non verbale corrisponda anche un' assenza di comunicazione verbale. Gli studenti interrogati parlano, ma la professoressa, oltre a non vederli, non li ascolta nemmeno e al termine dell'interrogazione non dice loro nulla:

²⁹Secondo lo schema proposto da Jakobson la comunicazione verbale per essere tale necessita di tre elementi fondamentali: un emittente, un messaggio e un ricevente. Oltre a un codice e ad un contesto. Lo stesso può dirsi per la comunicazione non verbale. Il testo letterario è esso stesso una comunicazione che avviene tra l'autore e il lettore tramite il libro. Oltre a un codice e ad un contesto. Lo stesso può dirsi per la comunicazione non verbale. ROMAN JAKOBSON nasce a San Pietroburgo nel 1896. Fondò il circolo linguistico della Scuola di Praga. Lavorò nel campo della fonetica e funzione e struttura del linguaggio.

L'Aiuti passeggiava in su e in giù per la classe infastidita di noi e di tutto. Raramente si sedeva alla cattedra. E quando lo faceva, tirava fuori la lima dalla borsetta e si limava le unghie. [...]Quando ci interrogava, ci fissava, ma era come se i suoi occhi ci trapassassero e cercassero qualcosa dietro di noi, al di là della porta. Chinava la testa, approvando, quando avevamo finito e ci rimandava al posto senza una parola. Non si sapeva se avesse ascoltato. (MA, p. 55)

In netto contrasto con occhi che, pur guardando, non vedono sono gli occhi socchiusi della madre ormai morta che invece sembrano vedere tutto, come ho già notato. La stessa indifferenza la ritroviamo anche a casa della contessa Bardengo: «Presi a mangiare distrattamente, ascoltando i monologhi della Bardengo. Parlava per passare il tempo e qualche volta si interrompeva, dimenticandosi di me e del pranzo, con lo sguardo fisso nel vuoto» (MA, p.156).

Enrica non viene vista dagli altri come metafora del non riuscire a vedersi completamente. Sarà nel momento in cui comincerà a prendere consapevolezza di se stessa che riuscirà a stabilire un effettivo contatto visivo con coloro che la circondano. Il suo sguardo da attonito e stupefatto, del tutto simile a quello di Anna del primo romanzo, comincia ad osservare con più attenzione e ad accorgersi che l'Aiuti madre e la figlia, in realtà, presentano delle affinità:

Ci trasferimmo nell'aula dell'Aiuti madre, la quale ci venne incontrata un cappello di piume calcato in testa e un largo paltò col bavero di pelliccia. [...] Notai che la sua voce era diversa da quella della figlia. Erano così differenti, eppure si somigliavano in certi gesti. Chissà com'è l'altra figlia, mi chiesi senza ascoltare l'aneddoto che avevo già udito varie volte. (MA, p. 153-154)

oppure esamina con più attenzione il padre:

– Potresti comprarti una camicia. Quelle che hai sono tutte rotte. Non posso più nemmeno lavare perché cadono a pezzi. [...] Il papà si sedette a tavola, gobbo, con le mani incrostate di vernice e prese a mescolare il riso nel piatto, a testa bassa. – Non ti lavi le mani? – chiesi con un moto di disgusto. Se le guardò, tentennò la testa e tornò a mangiare senza alzare il gomito dal tavolo.[...]Il papà ingoiava un cucchiaino di riso e un sorso di vino. Si asciugava le labbra con il dorso della mano. – Non potresti adoperare il tovagliolo? domandai. Alzò il capo, stupito, e tornò a mangiare, incassando sempre più la testa fra le spalle magre, come se volesse nasconderla. (MA, p.108)

Lo ‘sguardo che non vede’ rappresenta una tematica maggiormente presente nei primi due romanzi presi in esame, che infatti sono anche i più rappresentativi del sentimento di indifferenza e alienazione. In *Memorie di una ladra* e in *Donna in Guerra* questo fattore risulta meno presente forse perché le protagoniste hanno acquisito una maggiore consapevolezza di sé. Non hanno necessariamente bisogno dello sguardo altrui per avere conferma della propria esistenza. A questo si può aggiungere il fatto che in questi romanzi è stata scelta dall'autrice una forma narrativa particolare come l'autobiografia e il diario. Forme queste che, creando un rapporto peculiare tra la protagonista che racconta la propria vita o, nel caso di Vannina, annota le proprie giornate, permettono al personaggio di guardare se stesso. Viene acquisita una maggior consapevolezza di sé, forse perché esse pongono una distanza e quindi possono osservarsi, rivolgere lo sguardo non solo verso ciò che le circonda ma anche verso se stesse.

Le due protagoniste, Teresa e Vannina, ripercorrono la propria vita attraverso la memoria, a lungo o breve termine, narrando se stesse, il proprio essere. La memoria, il ricordo e quindi anche il semplice ricordare ciò che è accaduto e annotarlo in un diario, come nel caso di Vannina, sottende una spontanea struttura narrante, come sottolinea Cavarero:

ogni essere umano, senza neanche volerlo sapere, sa di essere un sé *narrabile* immerso nella narrazione spontanea della sua memoria. Non occorre, infatti che la memoria personale sia esplicitamente sollecitata nel suo esercizio autobiografico, ossia non occorre che la memoria

involontaria si faccia ricordo attivo: ciò in cui il sé narrabile trova casa, più che un consapevole esercizio di rielaborazione del ricordare, è la spontanea struttura narrante della memoria stessa.³⁰

La nostra identità, il sé narrabile, è immersa nell'auto narrazione, pur discontinua e frammentaria, della memoria. Il soggetto diventa oggetto, o specificando meglio:

detto altrimenti, nell'esperienza personale, il sé narrabile è allo stesso tempo, il soggetto trascendentale e l'oggetto inafferrabile di tutti gli esercizi autobiografici della memoria. Soggetto e oggetto sono del resto qui termini equivocabili. Bisognerebbe infatti limitarsi a dire che ognuno di noi *si vive* come la propria storia, senza poter distinguere l'*io* che la narra dal *sé* che *viene narrato*.³¹

Per le protagoniste di *Memorie di una ladra* e *Donna in guerra*, la pagina scritta del diario o la registrazione dei ricordi oppure il tempo trascorso, offrono quella distanza sufficiente per vedere se stesse oggetto della narrazione della memoria separato dal soggetto che ricorda grazie alla distanza temporale che si frappone tra le vicende vissute e il momento della rievocazione. Noi siamo quello che gli altri vedono di noi, per questo Vannina e Teresa attraverso la memoria e la pagina scritta e, quindi, uno sguardo che è 'altro', diverso, possono divenire altro da sé e, in modo paradossale, scoprire e affermare la loro essenza e unicità.

Il carattere narrativo della memoria è infatti tutto ciò in cui il sé narrabile consiste senza tuttavia poter avere alcuna distanza dalla stessa. Raccontarsi è distanziarsi, sdoppiarsi, farsi altro. [...] C'è così, nell'autobiografia, la strana pretesa di un sé che si fa altro per potersi raccontare, ossia di un sé che, utilizzando come specchio separato la memoria in cui inseparabilmente consiste, appare a se stesso come un altro: esterna la sua intima autoriflessione.³²

³⁰ ADRIANA CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit, p.48.

³¹ Idem.

³² ADRIANA CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit, pp.109-110.

Vannina scopre il proprio sé durante la vacanza nell'isola campana attraverso gli occhi delle persone incontrate in quei luoghi. Lei prima di questa esperienza è consapevole di essere una donna, un'insegnante, sposata e senza figli, caratteristiche che la accomunano certamente a molte altre donne, per ricalcare le parole usate della Cavarero, sa di essere un campione di tipo sociologico, cioè «cos'è»³³; il «chi è» invece, nel senso di unicità irripetibile, Vannina lo scopre attraverso l'incontro e l'interazione con altri personaggi, come Suna o il giovane Orio e ne prende consapevolezza attraverso la stesura di un diario, ovvero della narratività della memoria, al punto di dare una svolta alla propria vita.

In Dacia Maraini è il suo stesso sguardo che colpisce: fermo e dolce allo stesso tempo, del colore del mare che lei ama e ha sempre amato molto. E' attraverso quegli occhi che ha fatto sue immagini ed esperienze tratte dagli innumerevoli viaggi. In quello sguardo è custodita una vita intera dedicata alla donna e alla conoscenza del mondo. Una ricerca di punto di vista come visione del mondo. E quel mondo fatto suo nei viaggi nella conoscenza di altre culture, altri spazi, ci viene mostrato attraverso le sue opere. Ci racconta il mondo visto da chi guarda, il mondo visto da una donna. Così facendo la sua scrittura offre allo spettatore e al lettore la possibilità di conseguire una nuova prospettiva.

³³ Ivi, p.79.

Bibliografia

Opere di carattere generale

MARCO BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001

ROLAND BOURNEUF -REAL OULLET, *l'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976.

ADRIANA CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 2007.

GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del 900, Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1998

ANNA DOLFI, *“Journal Intime” e la letteratura moderna*, Roma, Bulzoni editore, 1989.

GERARD GENETTE, *Figure III, discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.

HERMANN GROSSER, *Narrativa, manuale- antologia*, Milano, Principato, 1985.

ROBERT C. HOLUB (a cura di), *Teorie della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989.

DONATA MENEGHELLI (a cura di), *Teorie del punto di vista*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

LAURA PISANO, *Donne del giornalismo italiano*, Milano, Franco Angeli, Milano, 2004.

PAOLA PUGLIATTI, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985.

JEAN STAROBINSKI, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi, 1975.

ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti, il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi 2009.

Testi di riferimento

ELSA MORANTE, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1957.

Opere di narrativa di Dacia Maraini prese in esame

La Vacanza, Milano, Lerici editori, 1962.

L'età del malessere, Torino, Einaudi, 1963.

Memorie di una ladra, Milano, Bompiani, 1972.

Donna in guerra, Torino, Einaudi, 1975.

Altre opere di Dacia Maraini

La lunga vita di Marianna Ucrìa, Milano, Rizzoli, 1990

Bagheria, Rizzoli, Milano, 1993

Un clandestino a bordo, Milano, Rizzoli, 1996

Opere critiche e saggistiche di Dacia Maraini

La bionda, la bruna e l'asino, Rizzoli, Milano, 1987

Amata scrittura, Laboratorio di analisi letture, proposte, conversazioni, Milano, Rizzoli, 2002

Ho sognato una stazione. Conversazione con Paolo di Paolo, Roma- Bari, Laterza 2005

I giorni dell'Antigone, Milano, Rizzoli, 2006

Dizionarietto quotidiano, Da "amare" a "zonzo" 229 voci raccolte da Gioconda Marinelli, Milano, Bompiani, 2007

Dacia Maraini in cucina. Saperi tra le righe, Cava dei tirreni (Sa), Marlin editore 2007

Il gioco dell'universo. Dialoghi immaginari tra un padre e una figlia, Milano, Mondadori, 2007

Bibliografia critica su Dacia Maraini

ELISABETTA RASY, *La lingua della nutrice, percorsi e tracce dell'espressione femminile*, Roma, Edizioni delle donne, 1978.

ILEANA MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, Verona, Bertani editore, 1977.

JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO (a cura di), *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*, Roma, Perrone editore, 2010.

MARIA GRAZIA SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, University of south Africa 1993.

SAVERIA CHEMOTTI, *Inchiostro bianco, madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il poligrafo, 2009.

Interviste

SANDRA PETRIGNANI, *Le signore della scrittura*, Milano, La tartaruga, 1984.

In periodico

ALMA DADDARIO, *Dacia un mito, una storia*, in «Minerva» A.25 n° 256 (giugno 2007), pp.51-54.

MARINA BOZZOLI, *I sofferenti percorsi di Dacia Maraini*, in «Minerva», A.16 n°160 (marzo 1999), pp. 45-47.

NADIA ANGELUCCI, *Viaggiatrice per amore della letteratura*, in «Noi donne» A. 60, n°6 (giugno 2005), p. 13.

SANDRA GIULIANI, *Ho sognato di volare: un incontro tra Dacia Maraini e le Persone Libro*, in «Leggendaria» A.17, 101(settembre 2013).

Webgrafia

www.treccani.it/vocabolario

www.daciamaraini.com

www.italialibri.net

www.scrittorigerunanno.rai.it

www.enciclopediadelledonne.it

www.leiweb.it

www.emsf.rai.it

videovoci.fupress.net

Filmografia

IRISH BRASCHI, *Io sono nata viaggiando, un viaggio nei ricordi di Dacia Maraini*, Italia, Solariafilm, 2013

