



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Il soggetto della maternità: La cosa in sé

Scrittura di transizione nei romanzi di Sibilla Aleramo,
Oriana Fallaci e Carme Riera

Maria Ina Macina

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

IL SOGGETTO DELLA MATERNITÀ:
LA COSA IN SÉ.
SCRITTURA DI TRANSIZIONE NEI ROMANZI
DI
SIBILLA ALERAMO, ORIANA FALLACI E
CARME RIERA

Maria Ina Macina

Tesi di Dottorato

Direttore: Dr. Francesco Ardolino

Tutora: Maria Luisa Siguan Boehmer

Programa de Doctorat EEES:

Construcció i Representació d'Identitats Culturals

Io non domando fama, domando ascolto.

—

Incinta sono di te
donna che vivrai nel domani del mondo

Sibilla Aleramo

«Non dire mai che hai paura, Samia».

A Samia Yusuf Omar.

Riassunto

Scopo di questa tesi è di rintracciare all'interno della letteratura italiana scritta da donne una linea comune legata alla tematica della maternità, attraverso la prospettiva specifica della gravidanza. In questa direzione, si analizzano le opere di Sibilla Aleramo e Oriana Fallaci, interpretate in assonanza, e con volontà comparatistica, rispetto a *Temps d'una espera*, un unicum narrativo e diaristico nella produzione di Carme Riera.

Ogni voce è messa a confronto con altre espressioni letterarie contemporanee per ampliare lo sguardo sulla tematica: per contrasto, come nel caso di *Una donna*, introdotta da *Maternità* di Ada Negri; o per contiguità storica (nel caso di *Lettera a un bambino mai nato* e *Bambino mio* di Lidia Ravera) e anche linguistica (*La germana, l'estrangera* di Maria-Mercé Marçal a chiusura del capitolo dedicato a *Temps d'una espera*).

Nel corso dell'analisi e dello studio di queste opere si prendono in esame anche altri testi o codici culturali – opere artistiche, musicali, fotografia – che coadiuvano un discorso critico ispirato all'interdisciplinarietà, per presentare una visione di ampio respiro sulla tematica della gestazione.

Abstract

The purpose of this work is to identify and analyse the features of woman's writing about motherhood in the context of Italian literature, as it emerges from the particular perspective of pregnancy. In this sense, Sibilla Aleramo and Oriana Fallaci reveal two significant cases on the same side, compared with *Temps d'una espera*, a sort of narrative *unicum*, in diary form, among the works of Carme Riera.

Moreover, each voice is compared with other contemporary literary productions in order to expand the insight about motherhood, according to several criteria: the main selected texts can be confronted with very different representations of female identity and literary profiles, as it happens for *Una donna*, introduced by Ada Negri's *Maternità*; or, for instance, chronological contiguity justify the comparison between *Lettera a un bambino mai nato* with *Bambino mio* by Lidia Ravera. Linguistic issues allow to switch the focus from *Temps d'una espera* to the poetic model of *La germana, l'estangera* by Maria-Mercé Marçal.

The research includes contributions from other literary context or cultural codes – art, music, photography – to lend interdisciplinary characteristics, while providing a broader vision about pregnancy.

INDICE

0. Introduzione

1. Sintesi

2. Scelte di campo

3. Obiettivi

4. Metodologia

I. IL NOVECENTO E LE NUOVE SFACCETTATURE DELLA MATERNITÀ

1. *Maternità* di Ada Negri

1.1 Il catalogo delle madri

1.2 Il ‘transfert’ religioso

1.3 Tra novità e tendenze conservatrici

1.4 Le influenze poetiche

1.5 L’importanza di *Maternità* oltre l’incoerenza di un progetto

2. Sibilla Aleramo

2.1 *Una donna*

2.2 Rapporti e costruzione d’identità nella famiglia

2.3 Istituzione del matrimonio e l’organizzazione sociale

2.4 La costruzione della giustificazione

2.5 La legge

2.6 Il matrimonio ‘dal di dentro’: un racconto di violenza domestica

2.7 La scrittura verso l’autocoscienza

2.8 I capitoli XII – XIII: il culto dell’uomo e il socialismo ‘umanistico’

2.9 La maternità

II. ORIANA FALLACI E GLI ANNI SETTANTA

1. *Lettera a un bambino mai nato*

1.1 Introduzione: l’occasione editoriale e Jack London

1.2 Struttura e stile

1.3 La rappresentazione dei personaggi e le funzioni

1.4 Il processo

1.5 Le favole

1.6 L’ultima favola

- 1.5 La maternità
- 1.6 Sentire ciò che non si può vedere
- 1.7 Oltre la propria maternità
2. Il caso di *Bambino mio*

III. LA SCRITTURA DI GRAVIDANZA DI CARME RIERA: *TEMPS D'UNA ESPERA*

1. Il processo di oggettivizzazione nella rappresentazione della maternità
2. Il destinatario, il dialogo immaginato e le coordinate spazio-temporali
3. L'esperienza privata tra poesia e corporeità senza censura
4. Il tabù delle preoccupazioni: deformità, morte e abbandono
5. Le immagini del corpo, le forme, le metafore
6. La critica alla cultura come prodotto del patriarcato
 - 6.1 Il patriarcato accettato socialmente e interiorizzato
 - 6.2 Il mito, la letteratura e le immagini positive del femminile
 - 6.3 Riflessioni attorno al femminismo
7. Il ritorno alle origini e la continuità
8. Una coda poetica: la maternità di Maria-Mercè Marçal
 - 8.1 *La germana, l'estrangera*

IV. UNA SCRITTURA PRISMATICA

1. In panoramica
2. La biblioteca
3. Riflessioni di ordine linguistico
4. Fra cronologia e ricezione
5. Il problema del genere letterario

V. CONCLUSIONI

VI. BIBLIOGRAFIA

0. Introduzione

1. Sintesi

Questo lavoro intende rintracciare la rappresentazione della maternità in letteratura a partire dall'esperienza della gravidanza. La scelta cronologica, orientata sul XX secolo, è dettata dall'individuazione nella produzione letteraria italiana, e in particolare nelle varie declinazioni del genere autobiografico, di una condensazione di riferimenti alla maternità tra i quali la gestazione assume un rilievo di spicco. *Una donna* (1906) di Sibilla Aleramo e *Lettera a un bambino mai nato* (1975) di Oriana Fallaci sono i testi principali di riferimento, messi a confronto con produzioni contemporanee (relativamente, *Maternità* di Ada Negri e *Bambino mio* di Lidia Ravera) per approfondire il particolare fermento del contesto in cui sono stati concepiti.

È sembrato opportuno e necessario inserire un'analisi di *Temps d'una espera* (trad. sp. *Tiempo de espera*, 1998) di Carme Riera quale esemplare estremamente significativo della corrente presa in esame. L'inclusione del testo – che manca di una traduzione italiana qui sopperita operativamente da chi scrive – conferisce alla ricerca un respiro comparatistico e intende omaggiare la tradizione iberica approfittando dell'occasione per suggerire riflessioni di tipo traduttologico, anche alla luce dell'importanza della questione linguistica implicata nella scrittura di gravidanza.

Osservando che le scrittrici prese in esame dimostrano una forte consapevolezza non solo letteraria ma anche sociale nel ricorso a un costante meccanismo di sdoppiamento tra lo sforzo di raccontarsi personalmente e la rappresentazione del punto di vista femminile come istanza pubblicamente condivisibile, emerge la questione dell'identità come nodo centrale di questo tipo di scrittura: un'identità che si investiga, si reclama, si rifiuta, si ridisegna, si frantuma, e si ricompone tramite l'esercizio letterario rivelandosi in tutta la sua potente poliedricità.

Le scrittrici italiane rappresentano l'élite intellettuale capace di intercettare ed elaborare le riflessioni nate attorno ai movimenti femministi, segnando, a loro volta, un punto di rottura con la tradizione anche su un piano strettamente tematico, esprimendosi ed esprimendo quelle stesse suggestioni in forme prevalentemente e originalmente autobiografiche ed introducendo, finalmente, la questione della condizione della donna che si interroga sulla maternità. Se, per esempio, dalle regioni poetiche, Ungaretti aveva toccato punte elevatissime di tragico lirismo nella poesia in memoria del figlio morto («Sono per te aurora e intatto giorno», peraltro tradendo risonanze che pare lecito

riallacciare alla poesia di Ada Negri), il '900 segna un rilevante ingresso in Italia della scrittura delle donne attraverso altre prospettive letterarie proprio grazie alla rappresentazione della maternità.

Il diario di gravidanza di Carme Riera, invece, forgia la narrazione dell'esperienza personale in maniera nitida, mentre fornisce, in controluce, un vibrante spaccato socioculturale del panorama spagnolo durante la transizione post-franchista.

Per la complessità e specificità dei testi esaminati si è preferito affidare alla prima parte del presente lavoro l'analisi strettamente testuale dei singoli campioni adottati, con essenziali apporti critici. Nella seconda parte, l'approccio si è fatto decisamente più comparatistico, e maggior spazio è stato accordato all'elaborazione teorica privilegiando questioni di ordine letterario, linguistico, filosofico e storico-sociale. D'altra parte, l'adozione dell'orizzonte degli studi di genere ha mantenuto una relazione dinamica con le teorie femministe, all'interno delle quali il tema della maternità è servito da colonna portante nello sviluppo analitico spesso centrifugo alla luce dell'estrema fluidità del territorio su cui si è scelto di muoversi. E si è scelto di mantenere costanti, almeno sullo sfondo, i contributi che provenivano da queste analisi.

2. Scelte di campo

La premessa da cui la ricerca ha preso le mosse va rintracciata in *Temps d'una espera*: «Perché noi donne non abbiamo mai scritto diari di gestazione? Forse perché questo evento è stato considerato come il più ordinario nella vita di una donna, dato che la nostra missione consisteva nella riproduzione. È possibile che d'ora in poi proliferino i diari sulla gestazione. Quasi alle soglie del Duemila, noi donne abbiamo raggiunto la capacità di osservarci come oggetti, mentre siamo soggetti. Abbiamo smesso di essere anonime, siamo riuscite a manifestare la nostra identità» (Riera, 1998: 14)¹. In questo modo, l'autrice maiorchina pone un quesito su quello che chiameremo processo di oggettivazione, ossia sull'analisi delle dinamiche in gioco nella rappresentazione della maternità in riferimento alla capacità di osservazione di un oggetto che in realtà è anche un soggetto – di qui il titolo di questa tesi – e che a sua volta implica il concetto di

¹ Lungo tutto questo lavoro, il testo di Riera sarà riportato sempre in traduzione (nostra) italiana, per coerenza con il resto delle opere esaminate e anche come contributo ulteriore all'esegesi della scrittrice.

anonimato e di identità in ambito letterario. Tali aspetti allineano la nostra ricerca con altri tipi di produzioni letterarie di taglio intimistico-riflessivo aprendo spazio a un'analisi che metta in luce corrispondenze compositive nei processi di produzione di questo genere di testi, in un ambito di ricerca comunque poco battuto, quello appunto, della maternità e della gravidanza – laddove quest'ultimo caso può essere considerato la rappresentazione della maternità per eccellenza (basti pensare all'iconografia religiosa), ma paradossalmente sembra essere quello meno affrontato letterariamente.

I casi italiani mettono in luce la sostanziale discontinuità della scrittura, in generale, e della scrittura di gravidanza e maternità in particolare, a dispetto dell'intensa attività di inizio secolo evidenziata attraverso gli sforzi di Negri-Aleramo da cui Fallaci è distanziata di settant'anni. Si può ipotizzare che, in questo lungo intervallo di tempo, le due Guerre Mondiali – oltre che a rappresentare una concreta interruzione da un punto di vista umano e storico (e, infatti, si tratta dello stesso *range* temporale della crisi sofferta, parallelamente, dal movimento femminista storico) – abbiano esercitato la forza di un polo attrattivo irrinunciabile per l'impegno letterario femminile, tradottosi in letteratura di guerra, giornalismo di Resistenza e in altre iniziative editoriali vettori di nuovi valori civili; per cui le scrittrici concentravano la loro attività letteraria nell'*engagement* e in forme letterarie funzionali ad esso. Alba de Céspedes, per esempio, è tra le voci più significative di queste nuove connotazioni culturali emerse nel segno dell'impegno civile.

Al centro, invece, il fascismo, dopo le conquiste femministe avanzate da personaggi quali Kuliscioff, Cavallati e altre, ricacciò drammaticamente le donne tra le mura di casa, ammutonendone molte penne, e segnando una pausa di un certo peso nell'avanzata della scrittura femminile sul terreno pubblico (Blelloch 1987: 14).

Se invece analizziamo la contemporaneità, sembra che la figurazione della maternità sia stata distratta da un ambito *stricto sensu* letterario e si sia riversata in nuove forme di scrittura a diffusione digitale, quali per esempio i blog. Si registra peraltro anche una variante tematica: la gravidanza e la maternità sembrano essere state assorbite dalla rappresentazione della 'non-maternità', con insistenza sulle ragioni della scelta, come testimoniano, per esempio, *Mujer sin hijo* (2013) di Jenn Díaz in ambito iberico, *Making a life of one's own* (2015) della statunitense Kate Bolick e *Perché non abbiamo avuto figli* (una raccolta di interviste curata da Paola Leonardi e Ferdinanda Vigliani, 2010) in Italia: nello spazio tra Díaz e la testimonianza italiana il tema si stempera dalle modalità propriamente romanzesche a quelle della raccolta esperienziale.

3. Obiettivi

Lo scopo della ricerca è ricostruire la premesse e le modalità della rappresentazione della maternità (sull'asse cronologico e attraverso i testimoni già enunciati) condotta tramite un approccio critico che prenda in considerazione anche aspetti di tipo storico, filosofico, sociale sugli orientamenti adottati dalla scrittura delle donne, sugli eventi storici e ricadute sociali in un'ottica di genere, la rinegoziazione dell'organizzazione socio-culturale, etc. In particolare, si esamineranno le modalità messe in atto per tradurre la corrispondenza tra mutamenti tematico-ideologici e sperimentazione di nuove strategie stilistiche.

Nei settant'anni che dividono *Una donna* da *Lettera a un bambino mai nato*, si individua un primo grande mutamento tra il conflitto donna/donna-madre e volontà/costrizione, verso una seconda tappa più matura, che, pur nel solco della conflittualità, segna un'allargamento della riflessione, non solo della donna-madre nei confronti del figlio, ma dell'essere umano nei confronti di un altro essere umano, per cui il principio individuale di volontà è affiancato dal concetto sociale di responsabilità. Da una scrittura di conflitto si passa a una redazione più riflessiva e critica; dalla scrittrice che ripensa se stessa nella società sfidandola, l'accento si sposta sulla donna che pensa a se stessa e al proprio ruolo di madre pur in atteggiamenti di ribellione, segno distintivo di questo tipo di produzioni artistiche. Fatto sta che viene scompaginato il gioco dei ruoli e rimane la decisione di raccontare un'esperienza per quello che è, spaziando tanto nella profondità di un episodio intimo quanto nella trama di collegamenti di un avvenimento politico.

Sta di fatto che il cuore della ricerca risiede nell'indagine dei processi di trasformazione della maternità da funzione a motivo letterario, processo intimamente connesso all'oggettivazione e alla presa di coscienza, e di come questi movimenti interni alla letteratura privilegino un discorso autobiografico. E le riflessioni metaletterarie di Riera offrono un imprescindibile contributo interno all'analisi, fornendone, se non il nucleo generatore, l'elemento coagulante per organizzare la visione d'insieme.

Ma, una volta di fronte alla possibilità di concretare le potenziali aperture prospettiche, si dovranno schematizzare i principali obiettivi di partenza. Ridotto ai suoi minimi comuni denominatori, un primo elenco di punti chiave potrà riassumersi sostanzialmente nei seguenti aspetti-scopi:

- Rintracciare nella riflessione e nella rappresentazione della maternità i legami ideologici con i movimenti femministi.
- Cogliere le differenze tra testi di autori femminili e testi di autori maschili nella rappresentazione della maternità.
- Enucleare i legami tra la personalità letteraria delle autrici dei testi esaminati e il tema della maternità, per vedere se e come la loro formazione ha inciso sulla rappresentazione, ruolo sociale, confronto con altre opere della stessa stessa autrice.
- Riflettere sul genere letterario che accoglie questi processi (diario, romanzo autobiografico, modulo epistolare, etc).
- Evidenziare un identikit della madre rappresentata in relazione anche alla formazione dell'autrice/autore.
- Segnalare il passaggio dalla maternità intesa come funzione (per indicare delle caratteristiche di alcuni personaggi femminili: buona donna / buona madre vs. cattiva donna / cattiva madre) a motivo e occasione letteraria.
- Evidenziare l'esistenza di tipificazioni paradigmatiche (ad esempio, personaggi orfani per cui l'assenza di una figura materna, è decisiva per la propria psicologia e per il proprio destino).

4. Metodologia

Il lavoro preliminare sarà basato sul reperimento di testi letterari e di apparato critico. Una volta esaminato il corpus relativo al tema principale – i libri in cui si descrive un'esperienza di gravidanza o in cui la donna ragiona sulla propria identità a partire dalla possibilità di una gravidanza – si passerà a un'analisi interdisciplinare e comparatistica dell'argomento in seno alle scienze umane.

Da un punto di vista prettamente operativo, si cercherà di individuare, nelle opere letterarie scelte, la tripartizione presa in prestito dalla moderna psicologia e che sembra essere stata anticipata dalle teorie di critica letteraria di Adrienne Rich, nella sua distinzione bipartita di *motherhood* e *mothering*, dove il primo termine indica l'istituzione sociale, mentre il secondo evidenzia il potere creativo ad ampio spettro

come potenzialità, non come assunto deterministico e men che meno come dovere. Così introduce *Nato di donna* la stessa filosofa:

In questo libro ho cercato di distinguere tra i due significati di maternità, di solito sovrapposti: il *rapporto potenziale* della donna con le sue capacità riproduttive e con i figli; e *l'istituto* della maternità, che mira a garantire che tale potenziale – e di conseguenza le donne – rimanga sotto il controllo maschile. Tale istituto [...] ha creato un pericoloso scisma tra vita «pubblica» e «privata»; ha sclerotizzato scelte e potenzialità umane. In quella che è la contraddizione più fondamentale e incredibile, ha alienato la donna dal suo corpo incarcerandola in esso. (Rich 2000: 49)

In armonia con tale visione, nel *Coraggio della scelta* (2009), la psicologa Isabelle Tilmant pone infatti una rilevante distinzione tra tre aspetti dell'esperienza della maternità (vissuta o potenziale), differenziando un elemento prettamente fisico ovvero la gestazione tout court, classificata col termine di maternalità; un aspetto psichico, ossia la predisposizione psicologica della donna verso la maternità, che comprende in realtà una più generale empatia verso i propri simili (si tratterebbe del cosiddetto senso materno); e, infine, l'amore materno, visto come un processo graduale non più inteso come istintivo e quindi a priori, ma che si esplica nella costruzione del rapporto madre/figlio negli aspetti fisici (allattamento) e psicologici. Aver definito un concetto prima indistinto e onnicomprensivo e che adesso restituisce alla donna una fecondità psicologica ad ampio spettro non solo legata alla sua condizione di madre pare essere una conquista di non poco rilievo, poiché reinterpreta la donna non esclusivamente in rapporto al suo ruolo di madre. Per attenerci al nostro ambito, il modello tripartito è utile per rintracciare due ulteriori assi tematici emersi durante lo studio, relativi al concetto di creatività femminile e all'emancipazione dal determinismo biologico sollecitato dalla promozione dell'istinto materno che risulta restituito in un discorso certamente più articolato. In secondo luogo, il modello tripartito può servire a mo' di griglia di lettura per alcuni elementi testuali: la maternalità e l'amore materno sono sollecitati nella descrizione della gestazione in prima persona (cambiamenti fisici, descrizioni di sentimenti ed emozioni, legame col nascituro, etc), mentre per senso materno si possono intendere tutte quelle predisposizioni d'animo empatico verso la specie umana, a partire da se stessi, ricollegabile, per capirci, all'espressione di Riera «guardare il mondo con occhi materni». Si tratta, naturalmente, di un modello cronologicamente successivo ai testi analizzati ma che può fornire piste utili per

comprendere certi meccanismi posti in essere dalle scrittrici nel momento di definire e argomentare la questione sull'identità e sui ruoli della donna.

Per quanto riguarda l'organizzazione della struttura della tesi, un primo nucleo è dedicato allo scenario italiano, seguito dall'analisi di *Temps d'una espera* che, dovendo essere tradotto in italiano, ha permesso un ulteriore avvicinamento a elementi di natura linguistica.

Entrambe le parti sono caratterizzate dall'individuazione del soggetto della letteratura di maternità nel particolare tipo di scrittura transizionale che la caratterizza per la sostanziale coincidenza, nella figura dell'autrice, tra soggetto scrivente e oggetto di scrittura, con continue aperture verso questioni allogene: in sintesi, verso tutto ciò che è in relazione con l'animale sociale che è l'essere umano.

Uno sguardo in panoramica restituisce una simmetria strutturale, equilibrando l'eterogenità delle espressioni stilistiche prese in esame: l'inserimento del caso di Ada Negri introduce il tema in generale e, nello specifico, è la via d'ingresso per il contesto italiano; allo stesso modo, e sempre nell'ambito della poesia, Miriam Reyes fa calare il sipario in ambito iberico e congeda il discorso nel suo insieme.

Si evidenzia un'ulteriore tassonomia che riguarda il *modus operandi* e che permette di individuare due macrosezioni, una maggiormente orientata verso l'analisi e l'altra verso la critica, senza divisioni troppo rigide. Infatti, una prima esegesi testuale, in cui il criterio guida è stato l'incontro intenzionalmente il più possibile immediato con i testi, affrontati con viva partecipazione intellettuale e anche emotiva, è seguita da un blocco di approfondimento critico, più squisitamente teorico.

La ricerca è stata inoltre condotta sul campo, tramite un soggiorno specifico presso un altro centro di ricerca, a cui sono sommate attività di scambio culturale secondo un processo curriculare normativizzato lungo il percorso di dottorato, in un arco di possibilità che vanno dalla frequentazione di convegni, conferenze e seminari, alla partecipazione e organizzazione di atti culturali e, infine, alla produzione di articoli, recensioni e altri contributi. In particolare, la visita di studio (maggio-ottobre 2014) condotta presso l'Università degli studi di Bari 'Aldo Moro', con il tutoraggio del prof. Francesco Fiorentino, ha portato all'attivazione di un fruttuoso e significativo contatto con la Prof.ssa Luciana Recchia Luciani, organizzatrice del Festival delle Donne e dei Saperi di Genere. Il Festival, che si configura come un'iniziativa unica negli studi di genere nel panorama accademico italiano, ha portato a un'attiva collaborazione scandita in due momenti: a seguito dell'edizione del 2015 («Nel segno di Audre Lorde»), oltre

alla partecipazione nel comitato scientifico-organizzativo, si segnala la pubblicazione sulla rivista *Postfilosofie* di due contributi: «Letteratura di maternità, alla ricerca di un nuovo linguaggio del corpo», a firma della candidata; il secondo, «Corpi e identità. Lea Melandri e Franco Rella a dialogo», di cui la candidata è una delle due curatrici. Infine, una seconda partecipazione al Festival nel 2017, con l'intervento intitolato «Ero una esistenza, non ancora una resistenza»: la citazione di Sibilla Aleramo ha introdotto una riflessione attorno alla scrittura delle donne come resistenza, in cui non si è mancato di menzionare il coinvolgimento di Alba de Céspedes in Radio Bari.

Il Festival ha anche accolto, su proposta della candidata, una mostra itinerante e un intervento sulle attività di «Toponomastica femminile».

Tra i convegni, si menziona la partecipazione alla summer school «L'intimo e il privato», presso l'Università degli Studi di Bari, 3-6 giugno 2014; al convegno «Afecto, corporeidad y politica», presso l'Universitat Autònoma di Barcellona, 12-14 febbraio 2015, con la lettura dell'essay «*Brave new world revisited: 2015. The last Savage*»; al taller de tesis, tenutosi presso l'Universitat de Barcelona, 22 maggio 2015 (presentazione della proposta: «La rappresentazione della maternità nella letteratura italiana nei secoli XIX-XX»); alla conferenza internazionale «Motherhood and Culture», organizzata dall'Università di Maynooth, dal 15 al 17 giugno 2015; al seminario «Mares, filles i fills. Imatges de la relació a la història, el pensament i la literatura», Universitat de Barcelona, 10 e 11 dicembre 2015; al convegno internazionale promosso dall'Università di Lisbona «Il femminile in ambito italiano e lusofono» (21-23 novembre 2017) con l'intervento intitolato «La rappresentazione del femminile: un confronto tra Ada Negri e Sibilla Aleramo» (data di pubblicazione prevista: dicembre 2017).

Si segnala, come attività accademica *extra*, la partecipazione alla proart summer school presso la Ludwig Maximilien Universität di Monaco, dal 29 luglio al 3 agosto 2013, durante la quale si è condivisa l'esperienza professionale nel campo dell'arte maturata durante il servizio prestato presso la galleria «Joan Gaspar» di Barcellona. Il contributo presentato ripercorreva l'esperienza di autopromozione artistica operata da un giovane Picasso.

L'interesse per le nuove tecnologie e il digitale ha motivato l'iscrizione ad alcuni corsi universitari gratuiti online (MOOC), tra i quali hanno particolare affinità col presente lavoro: «Linguaggio, identità di genere e lingua italiana», dell'Università Ca' Foscari di

Venezia e «Representaciones culturales de sexualidades» dell'Universitat Autònoma di
Barcellona.

I. IL NOVECENTO E LE NUOVE SFACCETTATURE DELLA MATERNITÀ

Signorina, nel mio codice poetico c'è questo articolo:
– Ai preti e alle donne è vietato far versi.
Giosuè Carducci

1 Il catalogo delle madri

1.1 *Maternità* di Ada Negri

Nel 1904, appena due anni prima della pubblicazione di *Una donna* di Sibilla Aleramo, viene dato alle stampe *Maternità* di Ada Negri. Un'analisi di questo esemplare letterario, pur sommaria e concentrata sulle tematiche e sulle forme in cui queste si esplicano, servirà a inquadrare meglio le temperie del periodo attorno al tema della maternità: una scelta orientata, quindi, dal fatto di preferire una comprensione poetica ed estetica più intuitiva di come la rappresentazione della maternità sia andata configurandosi nel XX secolo – non limitandosi alla puntualità del dato storico comunque impenscindibile dal discorso letterario – per trasmettere in primo luogo un abbozzo impressionista (ma non per questo vago) del fenomeno più che la sua esatta geometria.

Maternità è profondamente differente da *Una donna*, tanto per esiti poetici quanto per la fisionomia letteraria ed esistenziale delle due autrici. Eppure, dalla conoscenza per differenza delle due scritture, è possibile una comprensione più immediata del comune *humus* non solo culturale, ma anche politico, storico e filosofico su cui i testi si innestano rivelando con la stessa intensità la vitale e, per certi versi, problematica ricezione intellettuale delle tante, nuove tensioni di inizio Novecento. Non senza resistenze al suo stesso interno (espresse, per esempio, dalla venatura palesemente maschilista di una certa critica), la compagine intellettuale italiana si apre ufficialmente alle donne, le quali elaborano e rispecchiano un inedito sistema di idee tramite la scrittura, secondo modalità significativamente sperimentali e sempre agganciate alle questioni sociali espresse, finalmente, dal loro 'subalterno' punto di vista di genere,

rivendicando «la necesidad de apropiación de un yo femenino aún extremadamente frágil pero también de su compromiso con la causa de la emancipación y de la liberación de las mujeres» (Martínez Garrido 2006: 186).

Certo, dobbiamo iniziare dando per scontata una nuova fase della periodizzazione canonica delle scrittrici, per cui:

Toward the end of the nineteenth century, while economic and social problems remained unsolved, public life was increasingly marked by social unrest. Strikes, riots, and demonstrations organized by the new Marxist parties were seen in all major towns. In this atmosphere of social and political turmoil, many women were propelled into the front ranks of literary activism. A working-class girl, Ada Negri (1870-1945), enjoyed a much-publicized success in 1892, when her first volume of verse, *Fatalità*, provided well-to-do Italians with an uplifting glance into the lives of workers in the developing industrial centers of the North. Feminists had begun to agitate against the restrictions of the new civil code and asked for full equal rights with men; in doing so, they allied themselves with the new Marxist parties. Education and protective legislation were emphasized by more moderate feminists, and a measure of success was obtained in the 1870s, when women were allowed entrance into male high schools and universities, and in 1902, when parliament passed the first laws regulating women's working conditions (Gibson 1991, 243-45). The split between the radical and the moderate wings of the movement explains why the most successful women writers – Neera, Serao, Deledda – who were from the middle class and enjoyed a successful professional life, expressed deep reservations about the claim put forward by militant feminists. But other writers – Emma, Anna Franchi, Leda Rafanelli, and Marchesa Colombi, among them – used their writings to confront the social and feminist issues most argued about, such as divorce, abortion and prostitution. Their fiction told stories of women sacrificed by society's economic laws and by what they saw as institutionalized forms of oppressions. Sibilla Aleramo (1876-1960) became the most celebrated feminist writer in Europe in 1906, when her autobiographical book, *Una donna*, was published. It told the story of an affluent provincial wife who grows progressively dissatisfied with her inferior and oppressive husband, until she comes into open collision with social custom and with the laws governing an average woman's life. (Russell 1994: XXIV-XXV)

D'altro canto, questa possibilità di lettura dell'asse Negri-Aleramo vale solo in modo operativo, ed è perfettamente comprensibile la sua invisibilità in altri approcci critici. Uno dei casi più estremi è quello messo in atto da Sharon Wood (1995) che prende come data di partenza l'anno dell'Unità d'Italia, ma che riduce lo spazio relativo ad Ada Negri a un paio di pagine e poche note al testo:

Inspired by the nascent Italian Socialist movement, Ada Negri, together with other writers such as Adele Beccari (who in 1869 set up the journal *La donna*), produced poetry and narrative describing the conditions of the newly industrialized classes, and recognizing the double bind for women in their productive and reproductive roles. (Wood 1995: 23)

Ma torniamo al binomio proposto. È possibile ravvisare un atteggiamento differente sin dai titoli delle due opere: *Una donna* ruota attorno alla centralità di genere a tutto tondo, mettendo in scena problematicamente la donna e il ruolo materno; *Maternità* intende la donna in quanto genitrice. Se il primo è un romanzo con importanti riferimenti autobiografici, il secondo è una raccolta di poesie che si configurano come un vero catalogo di madri con forti suggestioni socialistico-pietistiche, oltre che autobiografiche. Nonostante la ritrattistica complessivamente tradizionale che caratterizza *Maternità*, la raccolta fa emergere qua e là, inaspettatamente, delle tematiche femministe *ante litteram* per quanto gli intenti apertamente professati dalla poeta sembrano in realtà andare in direzione totalmente opposta. Bisognerà, allora, risaltare, in primo luogo, gli elementi di novità e in un certo senso di modernità che costituiscono, peraltro, anche gli aspetti più interessanti della raccolta.

Soprendentemente, l'impianto generale dell'opera anticipa *L'antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, la cui prima edizione risale al 1915. L'opera, ricordiamolo, è una raccolta corale della vita delle anime di un piccolo paese statunitense, mentre *Maternità* predilige, almeno nelle premesse, un campionario di maternità. In *Spoon River* i protagonisti parlano generalmente in prima persona, mentre nella raccolta italiana è quasi sempre la poeta che organizza in terza persona il racconto. Anche la scelta della voce poetica espressa rispecchia esigenze diverse. Nel primo caso, l'origine è da far risalire a una sorta di dialettica individuo / comunità, che al tempo stesso esprime un senso di limite ma anche una rivendicazione del gruppo umano che inaugura l'identità *yankee*, cronologicamente lontano dalla fondazione del Nuovo Mondo, ma di cui eredita le riflessioni intorno all'idea di *wild* che tanto aveva occupato le pagine della letteratura anglo-americana delle prime generazioni. Non siamo così lontani, in fondo, dall'integrazione dell'individuo in una nuova collettività, come era avvenuto in *Foglie d'erba*. Ezra Pound, in fondo, aveva tutte le ragioni per invocare il miracolo dalle pagine della rivista *The Egoist*, come è stato notato da Viola Papetti (1998: 19). La nostra autrice, invece, trova nel canto corale una rappresentazione adeguata alle spinte

socialiste che l'accompagneranno per tutta la vita e che caratterizzeranno l'intera esperienza letteraria.

A dispetto di una complessiva monotonia di metafore e immagini, al di là dei riferimenti letterari rielaborati in maniera non del tutto brillante, l'esperienza di Negri nell'ambito poetico segna comunque un momento di inedita riflessione riguardo alla condizione femminile, anche in virtù, se ci apriamo alla narrativa, dello straordinario successo di pubblico. Mondati da un pessimismo esasperante che soffoca ogni possibilità di felicità per le donne – a esclusione dell'esperienza della maternità a patto che questa si realizzi a determinate condizioni – i punti sollevati dalla poeta rivelano la fragilità della situazione delle donne riuscendo a enucleare urgenze profemministe.

Dall'altra parte, inquadrata in una complessa trama di coordinate che riguardano sia l'esperienza personale e poetica dell'autrice sia le istanze sociali, è possibile individuare due direttrici principali, una più conservatrice e statica e l'altra più dinamica. La sostanziale omogeneità di temi in *Maternità* (principio applicabile a tutta la sua produzione) segna i limiti della scrittura negriana: gli elementi di novità e di dinamismo risiedono nell'insistenza del tema sociosessuale come riflesso di un più ampio e articolato dibattito nazionale. Inoltre, quando la stesura è meno rigidamente controllata nel tenace tentativo di piegarla a tutti i costi ad intenti programmatici, emergono tracce originali ed importanti di un pensiero più elaborato. Ma procediamo per gradi.

Va premesso che il corpus poetico negriano è gravemente carente di un'analisi tecnica (più che stilistica) ed in particolare per ciò che concerne la metrica, come sottolineato da Elisa Gambaro (2010) nell'illuminante testo guida che accompagnerà l'analisi qui condotta. Non si vuole cercare di sopperire a tale mancanza, ma piuttosto mettere in guardia sul fatto che in questo lavoro si accorderà decisamente più attenzione al versante tematico, con pochi riferimenti a quello squisitamente tecnico, tranne laddove non lo si ritenga indispensabile per meglio illustrare aspetti testuali concreti.

1.2 Il 'transfert' religioso

La raccolta comprende cinquantotto componimenti suddivisi in quattro sezioni: «Maternità» (ventidue poesie), «Dolcezza» (dodici), «Acqueforti» (quindici), «In Memoria» (nove). La distribuzione è numericamente sproporzionata e si ritrovano tematiche che non sembrano corrispondere a un chiaro programma unitario.

La prima poesia, che dà titolo all'intera opera, è un manifesto d'intenti che ruota intorno a pochi ma precisi assi ideologici. La poeta rivendica, in modo a dir il vero ridondante, il suo ruolo di profetessa delle donne e della maternità. La raccolta, con la sua particolare configurazione di 'catalogo' di madri si caratterizza, sì, per un tono corale, da cui però si distacca l'autrice-vate, che ne orchestra sempre, con cautela, le voci, non senza interventi di giudizio. Ben spiega Gambaro le ragioni, autobiografiche e psicologiche, di questo atteggiamento: «Di qui il paradosso di una soggettività poetica che ostentando il proprio essere donna e il proprio essere povera, condizioni non certo invidiabili nell'orizzonte assiologico dei destinatari, era tuttavia animata da un vertiginoso senso di superiorità» (2010: 23). Non solo, ma lo legge alla luce del manicheismo fondamentale del genere secondo la teoria di Peter Brooks:

La dialettica dei ruoli comunicativi sfrutta in questo modo tutte le risorse del codice melodrammatico, a partire da quello che Peter Brooks ha definito «il manicheismo fondamentale» del genere, per mettere in scena un confronto impari, dove la figura responsabile dell'enunciazione, pur incomparabilmente più debole, riesce infine vittoriosa. Da questo punto di vista sarebbe ingeneroso non riconoscere a questa poesia un genuino afflato libertario, che nella sua foga affabulatoria chiama in causa sofferenze ed esclusioni reali. «Crebbi così, racchiusa in un dolore torno / senza parole»: chi si è visto a lungo tanto costretto al silenzio non ha nessuna intenzione di rinunciare ad un pur minimo privilegio enunciativo. (Gambaro 2010: 36)

Col genuino spirito socialista, che si esplica in continui appelli a una sorta di fratellanza generale tra gli uomini, si fonde un profondo senso religioso. La poeta ricorre a palesi formule ecclesiastiche in modo tale che la poesia d'apertura si configura come una preghiera (cui corrisponderà nelle medesime modalità la poesia di chiusura), in cui la vate non si sostituisce alla figura di Cristo per redimere i peccati del mondo (femminile) ma, assumendo su di sé il martirio di tutte le donne, ne universalizza la condizione tribolante.

Il ruolo privilegiato ed esclusivo si staglia nel pronome personale posto ad apertura del verso: «Io sento»², cui segue l'introduzione del tema della sacralità-religiosità: «È sacro il germe: è tutto: la forza, la luce, l'amore: / sia benedetto il ventre che partorirà col dolore» (235), dove la non casuale triade «la forza, la luce, l'amore» sembrano sostituire «via, verità e vita» seguito da un riferimento all'*Ave Maria* e, sintomaticamente, l'ultima parola dell'ultima poesia della sezione è «Ave». Se possibile, ancora più palese

² Tutte le citazioni di *Maternità* sono tratte da Negri (1966): si segnalerà, quando necessario, solo il numero della pagina tra parentesi.

è l'intento messianico nella ripetizione per ben due volte, in due strofe consecutive, di «In verità vi dico».

Addirittura, nella poesia «Destino» (279), Negri celebra il superamento del pericolo mortale come compimento della sua missione di cantare «col puro sangue del mio grembo [...] una parola benedetta che niuno ancora su la terra ha detta». La strofa si chiude con un monolitico «Io sola» che ritorna e a cui si riallaccia ermeticamente «Solo una madre» del verso successivo. Si apre poi una scena leziosa in cui, sottolineando ancora una volta la centralità dell'io poetante (e dell'Ego reale) attraverso l'utilizzo del pronomi personale per due volte nello stesso verso («Io sarò quella madre. – Io l'infinita / gioia che fa ogni volto impallidire»), Negri orchestra un'identificazione mirabilmente allusa tra sé e la figura della Madonna (che si rivela pienamente solo in chiusura), cui orde di pargoli festosi e relative mamme si rivolgono grati per averli rappresentati e cantati. Viene così realizzata la glorificazione piena della maternità in odore di santità negli ultimi due versi («al mio grido: “Ave o Madre, o Gratia plena, che porti e nutri ne' tuoi fianchi il mondo”»), veicolando sottilmente un'apoteosi universale di maternità tramite la sostituzione del nome personale della Madonna, 'Maria', con 'Madre', seppur riportato in maiuscolo.

A volte, il ricorso intenzionale agli orizzonti poetici tradizionali, facilmente riconoscibili dal pubblico, da un lato sono pensanti in funzione di chi legge; dall'altro, cercano di stemperare le suggestioni cattoliche. Questo si realizza, in *Maternità* (235), con due appelli alla natura di sapore dannunziano, prima («Poi che ti chiama al mondo la sacra Natura immortale»), e in chiusura, «grazie rendendo in pace a l'inclita madre, Natura»), quest'ultima accostata poi a un'ulteriore eco liturgica («rendiamo grazie»).

Il dialogo immaginato con la vita che cresce dentro di sé e la prima comparsa di una lunga serie di elementi ossimorici vivacizzano l'orizzonte poetico che diversamente risulterebbe molto piatto:

Io sento, dal profondo, un'esile voce chiamarmi:
sei tu, non nato ancora, che vieni nel sonno a destarmi?

O vita, o vita nova!...le viscere mie palpitanti
Trasalgono in sussulti che sono i tuoi baci, i tuoi pianti:

Tu sei l'Ignoto. – Forse pel tuo disperato dolore
Ti nutro col mio sangue, e formo il tuo cor col mio core;

Pure io stendo le mani con gesto di lenta carezza,
io rido, ebbra di vita, a un sogno di forza e bellezza.

«Non nato ancora» porta con sé il senso di mistero che aleggia in tutta la prima parte del componimento e che caratterizza la tendenza psicologica delle gestanti. Questo sentimento di ignoto, come esattamente lo denomina Negri, comporta non solo un corpus di immagini vaghe, ma una serie nutrita di coppie dialettiche. La poesia raccoglie molti termini e molte associazioni binarie, ricorrenti in *Maternità*: baci/pianti, bene/male, gioia/tremor, carne/pensiero, oscure/sole. Tutti i termini che irradiano dal centro ideologico di speranza, sogno e ignoto. E vengono a inaugurare la tradizione letteraria della maternità del Novecento come dialogo immaginato tra la mamma e il nascituro.

Molto risalto viene dato al concetto del corpo materno sconquassato dall'evento fisico: «Per l'ultimo martirio, per l'urlo de l'ultimo istante, / quando il materno corpo si sfascia, di sangue grondante [...] Noi tutti uscimmo ignudi da un grembo di madre squarciato». Pur essendo un motivo moderno in quanto va ad attentare a quell'immagine censurata della madre negli aspetti meno gradevolmente idilliaci, l'atteggiamento si innesta ancora, tuttavia, nell'ideologia del dolore che sacralizza – o meglio vittimizza – la donna.

Infine, viene fissata immediatamente una separazione di ruoli tra uomo associato alla «fredda scienza», e donne «urne d'amore»; il primo è tendenzialmente dedito ad attività negative, mentre delle altre viene cantata l'unica dimensione meno infelice possibile, quella della maternità, appunto: «Uomini de la terra, che pure affilate / l'uno contro l'altro, udite, udite!.... noi siam fratelli [...] Gettate in pace il seme nei solchi del campo comune / mentre le forti mogli sorridon, cantando, a le cune». Lo scenario contadino, piuttosto ristretto, con il perno della vita umana centrato sul doppio seme – quello maschile, legato al lavoro dei campi, e quello femminile, legato al ruolo riproduttivo – sembra anticipare la corrente del fascismo paesano, accolto e promosso dall'iniziativa del *Selvaggio*, fondato nel 1924:

Il tipo umano esaltato dagli autori del foglio toscano è il cittadino dell'Italietta patriarcale fatta di vigne, di selve, di cattolicesimo senza perplessità cresciuto nell'acquario del suo municipio, sanamente ignorante del mondo esterno, contro cui ha anzi rizzato lo steccato delle sue esclusive tradizioni [...] «L'ha detto anche il senatore Agnelli che siamo tutti fratelli». (Contarino/Tedeschi 1981: 36-37)

Se non fosse assimilabile alla generale retorica cattolica, sembrerebbe quasi che il motto di Agnelli sia stato ripreso *verbatim* dalla nostra.

Comunque, inizia così la costruzione della figura dell'angelo del focolare che poi verrà fatta propria e promossa dal Fascismo in funzione del fomento di strategie demografiche al servizio della macchina bellica e imperialistica:

Anche se «la campagna della razza» va vista anch'essa nella logica dell'imperialismo, i temi della ruralità, della laboriosità, della prestanza fisica sono da mettersi in rapporto piuttosto con la politica demografica volta a favorire al massimo l'aumento della popolazione. «Il numero è potenza» fu uno degli slogan preferiti del regime. (Galasso 1972: 586)

Arslan approfondisce i motivi di tale adozione ideologica:

Di questo vasto patrimonio culturale, frutto di una tradizione tutto sommato positiva di partecipazione femminile, benché minata dalla scarsa elaborazione intellettuale e ambigua fra elementi di laicismo progressista e di religiosità superstiziosa, o perfino misticheggiante, il fascismo si appropria abilmente: è particolarmente interessante osservare le trasformazioni del romanzo femminile (e del rosa, naturalmente) durante il Ventennio. [...] Del tema della protezione della maternità e dell'infanzia a quello dello «spazio vitale» [...] in ogni settore si ritrovano con tempestività ed efficacia ripresi – e stravolti alla fine – i temi del periodo precedente. (Arslan 1998: 25)

L'atteggiamento costantemente critico nei confronti dell'uomo trae origine da ragioni biografiche, per cui Ada Negri cesserà dalla sua produzione poetica ogni alternativa positiva nella raffigurazione dei ruoli maschili, così come le donne rimarranno vittime del destino. Per l'appunto, la penultima poesia della prima sezione, «Destino» (279), riprende la funzione di manifesto nella riproposizione di formule e suggestioni liturgiche piegate all'esaltazione della figura materna ma con la solita enfasi esasperata sulla funzione della poeta. Alludendo a una orgogliosa predestinazione personale volta a farsi voce privilegiata della totalità della schiera muliebre, il testo fissa dunque la prerogativa della madre che, in virtù della sua esperienza personale, è vicina universalmente a tutte le sue congeneri. Al contempo, grazie al superomismo poetico, costantemente e senza troppe trasparenze ribadito, può ergersi eroicamente su di esse e dare finalmente parola – questo sì, va riconosciuto – a quella parte di mondo al femminile per secoli passata sotto silenzio e che trova materia prima nell'esperienza. A questo riguardo, vale la pena ricordare che Ada Negri molto ha scritto sul tema anche in

veste di giornalista e tale esperienza spiega alcuni aspetti del suo stile narrativo, decisamente improntato all'andamento del reportage.

L'operazione di identificazione religiosa si conclude ad anello per quanto riguarda la prima sezione, suggestivamente intitolata «Il calvario della madre» (279). Ognuna delle sei strofe termina con un «Ave» posto in calce sulla destra, distaccato dal corpus strofico. Perfetta glorificazione della sofferenza materna, la poesia si snoda in maniera originale in un dialogo con sei personificazioni, le prime quattro afferenti a parte anatomiche della donna (grembo, bocca, occhi, mani), le ultime due alla vita e al cuore. La poeta si rivolge alle suddette zone, consacrate definitivamente al figlio tramite la maternità. Su tutte, va sottolineato un riferimento alla normalizzazione della sessualità nella seconda strofa: «Bocca materna, non avrai più baci / che non sien quelli di tuo figlio – come / sigilli d'oro fulgidi e tenaci». Negri ha incredibilmente predisposto nella sua poesia lo scacchiere ideologico in cui più di venticinque dopo si riconosceranno le politiche fasciste in merito alla politica demografica e sul complesso apparato propagandistico sulla famiglia. Non a caso, sarà incoronata intellettuale di regime: nel 1930 verrà insignita del Premio Mussolini dall'Accademia d'Italia a cui verrà successivamente ammessa nel 1940. Alfons Maseres coglie, dalla Catalogna, la straordinarietà degli importanti riconoscimenti alla luce dei coevi orientamenti poetici: «el país del futurisme i de altres estridències literàries no premia una obra de poesia hermética o extravagant, com hauria pogut passar, sinó una sèrie de poemes d'un perfecte tradicionalisme líric i de motlle clàssic, tots ells bategants d'humanitat» (1935: 4). In particolare, la rigida morale e il sacrificio maternale cantati nella sua poesia dimostrano una sconvolgente affinità con gli assiomi fascisti che, da un lato, si tradurranno in precise strategie di politica familiare; dall'altro – in una situazione molto contraddittoria – relegheranno la donna nel ruolo biologico di madre, assottigliando i confini tra pubblico e privato, da intendersi, entrambi, in funzione del buon funzionamento e della prosperità nazionali. Gli aspetti di denuncia sociale, invece, sono da ravvisare nelle sue radici socialiste; ma non era da considerarsi un peccato grave e lo stesso Mussolini aveva interesse a mantenere affinità elettive e giustificatorie con le conoscenze attivate in tale contesto. Negri, comunque, si adegua con agio a una dinamica più generale e atemporale, per cui l'uomo, mentre limita la donna alla sua funzione riproduttiva, le conferisce un senso di onnipotenza che quest'ultima può compiacentemente assumere su di sé e che sottomette anche ogni sacrificio alla legge della maternità. A tal riguardo, teorizza Lea Melandri: «L'onnipotenza è ciò che gli

uomini continuano ad attruire alle donne, perché non cessino mai di essere madri e perché la nascita del potere maschile abbia una legittima difesa» (1988: 9), idea che trova riscontro nei vari corollari sociali costruiti attorno al corpo. In tal senso, si ergerà una strenua ribellione poetica in ambito iberico, subito dopo la fine della dittatura franchista: «el cos és un espai problemàtic en el qual Marçal descobreix tot un conjunt d'assumpcions que, naturalizades pel discurs normatiu, exerceixen una gran violència contra les dones i en coarten subreptíciament la llibertat» (Riba 2015: 23). Peraltro, in Negri, l'insistenza sul sacrificio trova piena corrispondenza nel progetto fascista in cui le donne «proprio in ragione della loro fedeltà al regime, [...] assunsero atteggiamenti stoici, volti a ottenere riconoscenza per il silenzioso sacrificio» (De Grazia 2007: 33). Durante il fascismo, «le donne potevano esercitare una certa funzione come educatrici dei bambini, ma era ovvio, date le premesse idealistiche, che nella gerarchia delle istituzioni culturali spettava loro un posto del tutto subalterno» (2007: 332); e, contemporaneamente, «la dittatura corteggiava apertamente gli intellettuali perché [...] giocavano un ruolo particolarmente importante nella formazione pubblica» (2007: 333). E poi, attraverso la lente di Badinter, è possibile un'ulteriore messa a fuoco circa la disposizione poetica di Negri che trapela in *Maternità*, quando la filosofa francese afferma che «l'unico mestiere che una donna poteva onorevolmente esercitare era quello della maestra che faceva di lei una 'madre spirituale'» (1981: 190). Dunque, risultano evidenti le ragioni dell'atteggiamento profondamente diverso adottato per Negri rispetto ad Aleramo; a quest'ultima «fu concessa una pensione, dopo esser stata costretta a umiliarsi per averla» (De Grazia 2007: 333), mentre alla poeta lodigiana venne corrisposto «un più alto riconoscimento» perché per il fascismo non costituiva certo un'infrazione alla sostanziale estromissione delle donne dalla vita culturale in virtù del suo profilo professionale – era maestra di provincia – , data la comune estrazione socialista col duce, e per aver già di fatto fornito al regime in largo anticipo una poetica adeguata e incorporabile. Ma se la voce di Negri era stata facilmente assorbita e strumentalizzata dalla propaganda, Arslan mette in luce l'assonanza di Negri con il regime:

E qui si scopre l'intrinseca debolezza delle posizioni anche apparentemente 'progressive' assunte da molte scrittrici italiane, la fragilità delle loro analisi sociali, cioè in fondo un profondo motivo di debolezza: la mancanza di cultura reale personalmente elaborata, che le rende succubi nella sfera politica. (1998: 25)

Alla luce della mistica della sofferenza materna e della neutralizzazione della sessualità femminile, per le atmosfere di barocchismo religioso, si può pensare che Negri abbia fatto sua la lezione da encyclopédiste: «Ecco chiaramente l'essenza del pensiero di Rousseau che tanto successo ha riscosso nel tempo: la buona madre è simile alla suora e si sforzerà sempre più di assomigliarle. Ancora un passo, e avrà il diritto al titolo di 'santa'» (Badinter 1981: 180).

Attraverso una rappresentazione umile di scene chiaramente agiografiche, la poeta si rivela molto abile nel somministrare le atmosfere religiose alle popolane, consentendo così una più agevole immedesimazione per somiglianza. In quest'ottica, «L'estasi» (239) si configura come una reinterpretazione del frequentatissimo tema dell'Annunciazione in chiave moderna. La scena ritratta in apertura non potrà non essere immediatamente riconosciuta:

Cuce, in silenzio, sotto la lampada,
una cuffietta rosa.
Mai non si vide più leggiadra cosa.

Non vi è traccia di misticismo che possa anticipare il vero tema della poesia. La poeta coinvolge il pubblico facendolo avvicinare alla normalità della scena descritta: quella della donna comune, intenta nella consueta occupazione – il ricamo – nei ristretti spazi domestici. A turbare la normalità della scena sopraggiunge la strofa successiva:

Trasale, a un tratto, ne l'ampia tunica,
con un sorriso strano.
La cuffietta le scivola di mano.

Una stanza che obbedisce ancora alla costruzione della *suspense*. Semplice, e dunque orecchiabilissima, la rima, a schema ABB; notevole, invece, è l'utilizzo dell'aggettivo con funzione perturbante, «strano», di uso comune, che conferisce indeterminatezza a una scenetta, che culmina con la caduta dell'oggetto. L'attenzione è al massimo, avendo costruito fin qui un climax che fa leva su un normale senso di preoccupazione proprio della gestazione (la mamma sta bene?, succede qualcosa alla bimba per cui sta ricamando una cuffietta rosa?). Nonostante i successivi riferimenti all'estasi e al «raggio» (evidente riferimento all'iconografia della rappresentazione delle parole dell'Angelo sotto forma di raggio), è solo nelle ultime due strofe che si svela il vero motivo del componimento:

Così la bruna figlia di Nazareth
udì la sacra voce,
congiungendo le mani umili in croce;

piccola voce nova e terribile
che dice a l'infinita
tenerezza materna: «Eccomi, o vita!...»

Non solo Negri ha mantenuto viva l'attenzione per tutta la poesia ma, come nel caso precedente, è riuscita a tessere una facile ma astuta identificazione tra se stessa come creatrice e la Madonna; e adesso conduce per mano le lettrici a identificarsi con Maria, tramite l'immedesimazione con situazioni familiari. All'altezza della terza poesia, si consolida il patto tra l'autrice e il suo pubblico.

Ancora sull'onda delle suggestioni religiose, «Dialogo» (240) ripropone invece l'identificazione tra la poeta e il nascituro/a con la Madonna e Gesù. Il feto, raggugliato dai defunti a proposito della durezza della vita, si interroga sulla necessità e bontà di venire al mondo, ma viene rassicurato fermamente dall'io lirico che, senza negare la difficoltà e la violenza dell'esistere, offre un sostegno incondizionato in virtù del suo amore. Interessante è la comparsa del motivo del contatto di chi sta per nascere con chi è già morto; ed è da evidenziare la doppia anticipazione qui operata: non solo, infatti, viene introdotto il motivo del dialogo simulato tra madre e figlio/a ma è anche tratteggiato lo sfondo onirico dell'incontro, elementi, entrambi, che si scopriranno come ricorrenti, se non costitutivi, nella letteratura di gravidanza.

L'orizzonte onirico, espediente preferenziale per la realizzazione della vocazione melodrammatica della voce poetica, non viene equilibrato dalle pur sperimentate soluzioni lessicali abbastanza spregiudicate, disseminate qua e là in *Maternità*, come l'utilizzo del termine «atomi» (329) o «psiche» (249). Non ne risultano corretti i toni a volte roboanti, lo stile lezioso e una sostanziale piattezza linguistica. Infatti, i punti cardinali terminologici nella raccolta rimangono saldamente «cuore» (o «cor», 48 volte), «sangue» (25 v.), «sonno» (6 v.) a cui però va sommato il già citato allotropo «sogno» (49 v.). Questi elementi tornano più volte nel medesimo componimento. Peraltro, anche se non si sono inclusi nella conta sinonimi e perifrasi, è da registrare l'utilizzo in almeno tre luoghi del già segnalato aggettivo «strano».

1.3 Tra novità e tendenze conservatrici

La descrizione delle sensazioni intime della scrittrice – elemento già di per sé innovatore – introduce le atmosfere ovattate e oscillanti tra luci ed ombre che sono la base stilistica di questa scrittura di gravidanza. In «Germina» (237), i motivi dell’attesa vengono espressi da una terminologia che rimanda al senso del ‘vago’ e dell’‘incerto’ (nebbie, penombra, informe, inerte), e dilatate da una serie di suggestioni che ne amplificano la portata di mistero, come il riferimento prima agli abissi e poi all’icona enigmatica per eccellenza: «che abissi d’acqua fonda / schiudi al mio nero sguardo, o amor di Leonardo, Gioconda».

Tutto è chiamato in raccolta per tinggiare il mistero, punteggiatura inclusa, con forti debiti con quella di Pascoli. Ecco che i puntini di sospensione anticipano un’effermazione immediatamente bloccata dai trattini che introducono la smentita inattesa, a sua volta incorniciata da due ulteriori punti:

... Ne la penombra io sono
sola. – Non veramente. –

Tutto è calato in uno scenario di penombra, di crepuscolare sospensione temporale:

Calma e silenzio, intorno.
Dietro le mie cortine
Muore tra nebbie fine
il giorno.

Ritornano le coppie binarie già enucleate riguardo al primo componimento. Viene associato al giorno, per quanto costantemente minacciato da ombre, tutto ciò che riguarda il mondo esterno, mentre all’interno è predominante il concetto di oscurità. Ma solo apparentemente: in un sapiente gioco di scambi di ambiti di percezione, si affida al buio la difficoltà di distinguere ciò che succede dentro il corpo della donna, che pur si percepisce. Di rimando, però, anche quello che c’è fuori è adombrato; ed ecco che la metafora con la zolla di terra («son come zolla al sole» e ancora «la zolla inturgidita») spiega i misteri della nuova vita – indistinta ma percepita – che cresce nell’utero materno. Oltre i consueti rimandi religiosi («Sono io forse strumento di Dio?»), oltre le rassicuranti allusioni a un senso di pace, è l’indissolubile gioco di chiaroscuri a

conferire una profonda autenticità alla poesia: «e pure sono come zolla al sole / s'aprono in me viole/oscure».

Nel complesso, se le poesie iniziali costituiscono una presentazione dell'intera opera, funzionali, in prima istanza, a fornire dei punti cardinali per orientare nella lettura, ma anche per accattivare l'attenzione, è la particolare fisionomia del pubblico caro all'autrice che determina il tratto più caratteristico della sua poesia. I tanti riferimenti religiosi, proposti anche con un certo sentimento populista, alludono alle masse più umili, innalzate dalla voce di Ada Negri. Come avviene, per esempio, con «Le dolorose» (242), «libro che non completamente bene, chiama il Croce, «Liber maternitatis», definendolo «qualche cosa che sta in mezzo tra una sociologia ed una religione della maternità» (Mannino 1933: 67). Qui, ora, entra in campo la voce della moltitudine delle madri dalle disagiate condizioni di vita. Il titolo evoca quello della prima raccolta di novelle di Negri, declinato anch'esso al plurale femminile: *Le solitarie* (1917), «che non sono affatto sociologia. Da queste “dolorose” di *Maternità* ad esse il passo è breve», come ragguaglia Mannino (1933: 67). La corrispondenza del titolo è uno degli elementi indice di un lungo processo di elaborazione artistica. Il ritorno di alcuni motivi, a volte di intere formule, il ripetersi quasi stanco di alcune espressioni, l'estensione di medesime situazioni, tanto nelle novelle quanto nella poesia, sono solo accennate: se da un lato significano un ripiegamento e un rimarcare noti orizzonti artistici, dall'altro segnano una costante ricerca di nuove modalità di espressione, pur all'interno di orizzonti conosciuti. Il lamento corale, nelle «Dolorose», asservito anche a una sorta di investitura della poeta da parte delle sofferenti, indica una partecipazione con le problematiche inerenti alla condizione della donna, anche per ovvi motivi autobiografici. Ada Negri proveniva da una famiglia povera; rimasta orfana di padre a un anno, è solo grazie all'impiego di operaia della madre tessitrice che concluderà gli studi e sarà in grado di lavorare come maestra³. Anche la giunzione, nella sua figura, tra istanze popolari e sublimazione della poesia, tra il 'basso' e l' 'alto', trovano una corrispondenza nel fatto biografico: la nonna aveva lavorato alle dipendenze di una famiglia nobile. Dunque, se la bambina viveva sulla propria pelle la condizione della

³ Marisa Bulgheroni (in Woolf 1982: IX) commentando l'uditorio femminile delle conferenze di Woolf, appunta: «povere, malnutrite, assetate di sapere, mai ebbre, maestre più che romanziere». Più che una nuance dispregiativa, nella comparativa finale, è da ravvisare una connotazione diastratica e di genere, per così dire, del mestiere di insegnante elementare: fondamentalmente, nei primi decenni del XX secolo, donna, povera, e di media cultura. Inoltre, vi è allusa la necessità di un ingresso delle donne nel mondo della scrittura, in generale, e in particolare in quella di professione, mentre il riferimento al genere 'romanzo' è piuttosto da intendersi come un invito dallo sconfinamento dalle solite zone autobiografiche, epistolari, ai confini della letteratura.

classe subalterna (non subendone gli aspetti più tragici grazie all'intreprendenza delle donne di famiglia), comunque ha modo di osservare la vita della classe agiata. Non stupisce, allora, che queste due spinte opposte, nella sua produzione, vengano sublimate tramite un'orgogliosa rivendicazione dell'appartenenza a uno strato sociale umile, ma solo perché bilanciata dall'altrettanto orgogliosa rivendicazione di un'emancipazione guadagnata con le proprie forze, e tramite l'operazione poetica, sulla constatazione plausibile che, tanto più per un profilo artistico come il suo, «la scrittura potesse ormai rappresentare uno *status* professionale» (Zancan 1998: 76), e che i vari riconoscimenti ufficiali assegnatele confermeranno. Nell'acquisizione del prestigio derivante dalla sua produzione, lo spartiacque diventa la scrittura, non il passaggio eventuale da una classe all'altra. Tanto più che Negri riconosce nel lavoro delle classi subalterne un valore altissimo, in un orizzonte personale fortemente femminile: «L'assiduo ed eroico sacrificio della madre, consumata dall'opificio per l'avvenire della figlia, le dilatava il cuore per riconoscenza e superbia di appartenere a quella razza oscura ma fattiva e le impennava le ali» (Mannino 1933: 45). Amatissima la mamma, glorificata se stessa come madre; deboli o negative, le figure maschili, cui però la controparte femminile non riesce comunque a strappare un destino di riscatto. Mannino annota che già nelle composizioni precedenti *Maternità* Negri aveva predisposto il maschile e femminile nei seguenti termini:

E la N. già svela la posizione e la luce unica forse nella quale vedrà l'uomo nella sua produzione ulteriore: maschia forza esuberante, che ha come contrapposta e complemento, la timida fragilità femminile, coppia, ripeto, che rimarrà per lo più intalterata nella prosa e in gran parte delle poesie e che determinerà la fissità degli schemi di molte creazioni negriane. (1933: 57)

Netta la differenza tra le due sfere sessuali, incomunicabili. Nelle *Dolorose* prevale il lamento delle povere donne che concepiscono, partoriscono e vivono nel dolore: «Dica la terra: – Salvezza non v'ha / se umiliata è la maternità!...». E l'accorata partecipazione per le madri non si esprime solo in virtù del loro dolore per la triste sorte dei figli, ma anche per le loro deprecabili condizioni di vita e di salute. L'accento posto sulle condizioni sanitarie è un primo allargamento della prospettiva negriana finora esaminata su tematiche socialiste 'specializzate' con aspetti profemministici. È il realismo che finalmente fa la sua comparsa per poi occupare sempre più spazio nella raccolta, con ritmo da canzonetta politica:

[...] Noi concepimmo senza gioia il figlio
che splende ai sogni come splende il giglio.

Noi portammo nel sen la creatura
Con fatica, con fame e con paura.

Ne le soffitte dove manca l'aria,
ne le risaie infette di malaria,

ne' campi dove passa, orrida iddia,
la pellagra con occhi di pazzia
ne' luoghi di miseria e di selvaggio,
chiedemmo a Dio Signore forza e coraggio [...].

I flagelli che attanagliano le donne sono chiamati per nome e investono la totalità degli spazi in cui queste vivono, siano essi chiusi e privati («le soffitte dove manca l'aria») o aperti e pubblici («ne le risaie infette di malaria»). L'unica nota positiva è affidata all'immagine del giglio, simbolo della purezza e ancora una volta carico di reminescenze religiose essendo anche simbolo della Madonna. Il giglio – va sottolineato anche il riferimento del rimario a Jacopone da Todi e, quindi, alla crocifissione di Cristo – collega questa poesia alla successiva.

Un vero e proprio catalogo materno inizia dopo il cambiamento del soggetto implicito, che da plurale volge al singolare, e dopo le poesie-manifesto a vario titolo. La prima mamma cantata è una morta col suo piccolo, entrambi bloccati per sempre, insieme, nell'innocenza rappresentata dal giglio: «e pare una vergine, un giglio; / ma incrocia le mani, in eterno, sul grembo ove dorme suo figlio» (245).

L'elemento predominante è il rapporto esclusivo che lega i due soggetti e che non solo esclude definitivamente ogni altro attore ma segna anche una cifra di vero e proprio possesso dell'essere da parte della madre: «È mio. / Io n'ebbi la prima parola / che sola compresi: nessuno / lo sa, ciò ch'ei disse a me sola». Un curioso parallelismo è riscontrabile nel caso della prima sezione del «Comte Arnau» quando il protagonista decide di abbandonare Adalaisa, la badessa sedotta del convento, appesantita da una maternità incipiente (ed escludente):

[...] l'infant pesà en el ventre d'Adalaisa
i els va tornar a la terra. I digué Arnau:
«¡Com s'ha espessit ta figura!
La boca et surt enfora àvida i dura:

demana per l'infant.
S'ha deformat ta cintura
i el teu esguard al cel és menys brillant.
Ja et lliguen a la terra prou forts llaços...
Doncs, en la terra et deixo...I, ara, adéu».
«Arnau, si jo era teva, ¿no eres meu?».

«Jo sóc sols dels meus braços i els meus passos».
(Maragall 2010: 75)

Tale motivo tornerà nel pensiero di Negri sotto un'apparente veste progressista; infatti, la scrittrice anticiperà sui generis l'idea delle madri single, reclamando il diritto di procreare senza dover necessariamente fare coppia con un uomo. Pur accettandone la stupefacente modernità, va sottolineato come per Negri non tutte le donne siano titolari di questo diritto, ma solo quelle che si distinguono per rettitudine. La poeta conserverà sempre un atteggiamento estremamente severo verso le 'perdute' (prostitute, ma anche donne libere che praticano l'aborto), calibrato su un moralismo spesso soffocante; inoltre, l'enunciazione dell'idea non va oltre un sospetto egoismo di chi reclama per sé il diritto a concepire in linea con la glorificazione della maternità.

Il catalogo prosegue nell'alternanza tra coloro che sono chiamate per nome («Mara», «Martha», «Eliana» 247-252) e altre 'senza nome' colte da prospettive originali, ma ben riconoscibili, come in «Mater inviolata» (265), dove la protagonista è una suora in veste di genitrice d'adozione.

Le prime due poesie, accomunate dall'apertura sullo spazio ritratto e domestico del consueto telaio, non sembrano voler cantare la maternità attraverso una problematica sociale, quanto piuttosto il contrario. Il pianto di Mara, che ha dato alla luce un regicida, è l'occasione per affrontare una tematica politica e sociale attraverso occhi lacrimosi: l'impianto narrativo della poesia consegna al personaggio il ruolo di centro statico, riflesso dell'immutabilità della situazione delle donne contro i fermenti animati dagli uomini. Dopo che il figlio – attore dinamico dell'azione - ucciderà il re, al di là della sofferenza materna, «entro il tugurio tuo nulla è mutato. / V'è l'uguale miseria e v'è l'uguale / nuda tristezza» (249). L'immobilità si contrappone al dinamismo rivoluzionario e violento del figlio e, per metonimia, del mondo maschile. Lo spazio femminile qui tinteggiato accetta con rassegnazione il duro destino assegnato che viene descritto come diviso tra le occupazioni materne e l'ingrato lavoro nei campi:

Ella non pensò mai che fosse ingiusto

per l'altrui pane coltivar la spica,
con tristezza, con fame e con fatica
guadagnando la vita a frusto a frusto:

arò la terra e dondolò la culla,
senza riposo e senza gioia.

Un'umanità ritratta sconsolata e misera, ignara delle dinamiche di potere e al contempo lontanissima dalle preoccupazioni di chi governa: «che ne sa del tuo re, l'umile gente?... / Egli è solo e lontano, come Iddio» (248). Il disinteresse della donna rispetto alla dinamiche storiche e alla sua stessa miseria viene scalfito nel giro di tre versi che lasciano intravedere anche una certa profondità psicologica rimarcata dalla non casuale scelta terminologica: «[...] Forse, incosciente, / un germe della tua psiche dormente / passò in lui, fecondando il suo delitto» (249). L'idea della nuova generazione di diseredati che cova una rivoluzione tornerà in «Ninna-nanna di Natale», dove però la rivoluzione è auspicata a favore di un ribaltamento radicale: «e tutte le soffitte avranno un fiero / fanciul che andrà il pensiero / temprando agli urti de la vita grama, / sino a foggiarne un'invincibil lama: / e un giorno insorgeranno a milioni / con fulmini e con tuoni / questi profeti: e al loro impeto alato / il vecchio mondo crollerà, stroncato» (268).

Un'inedita panoramica sul mondo del lavoro che la poeta aveva sotto gli occhi ricompare nella descrizione del viaggio del figlio alla volta del compimento del suo progetto omicida:

...Ed il figlio parti. – Ne le rombanti
fabbriche il torvo ansare udì dei mostri
d'acciaio a mille artigli, a mille rostri,
de le donne sposarsi ai tristi canti;

il tremendo silenzio udì talvolta
degli scioperi. (248)

Si ha l'impressione della complessità del periodo storico, percorso da innumerevoli e contrastanti spinte: da un lato, il 'mondo antico', non ancora tramontato, nella figura del re; dall'altro, l'affacciarsi della tematica delle politiche del lavoro in un contesto socio-economico in rapida evoluzione, con lo stagliarsi della realtà delle fabbriche, presentate come mostruose personificazioni d'acciaio, e degli scioperi. Si tratta di un ritratto, sfumato dalla poesia, del tessuto sociale negli anni del Fascismo.

La poesia è anche costruita con una bipartizione di spazi tra la campagna, reame della madre, e la città, qui presentata come lo spazio delle folle, in cui succedono le cose, e si avvicendano tumulti stagliati su un sottofondo di problemi sociali. Nessuno spazio, tuttavia, risulta più confortante dell'altro. Talvolta, attraverso la preoccupazione di cantare le masse derelitte, l'io abbandona la prospettiva femminile e si sgancia completamente dal tema della maternità per assumere una visione di classe più che di genere. Così avviene nel caso della terza sezione della raccolta, «Acqueforti», che segna una decisa interruzione argomentale, e su cui vale la pena di soffermarsi. Qui, viene innalzata un'umanità disperata, ora compatita per la durezza delle condizioni di vita – è il caso di «Gli amanti della morte», «Redenzione», o ancor più «La vecchia porta», tramite la personificazione di una porta che piange, dalla sua sede immobile, le miserie umane che si consumano per la strada antistante – e «Funerale durante lo sciopero» (316) offre un ritratto della concitazione del tempo con suggestioni pittoriche di base. Viene presentata una massa proletaria che accorre alle esequie di un operaio, di cui immediatamente viene introdotta l'estrema povertà, sin dal primo verso, «Carro povero e nudo e senza un fiore». Il senso di appartenenza a una classe sociale e le spinte rivoluzionarie sono poi racchiuse nel distico «Noi siamo il grande e maestoso fiume / che volge il corso al mare» (317). In questo dipinto di massa in rivolta riecheggia *Il quarto stato* del 1901 (versione evoluta di un altro quadro dello stesso autore, emblematicamente intitolato *La fiumana*) di Giuseppe Pellizza da Volpedo, che Negri doveva avere vivo negli occhi data la vicinanza geografica, cronologica e tematica con l'autore. Ma si tratta di un motivo iconografico ricorrente del periodo e si potrebbero sommare tele che vanno da *La càrrega* (1899-1902) del catalano Ramon Casas fino alla dissoluzione futurista dei *Funerali dell'anarchico Galli* (1910-1911) di Carlo Carrà. Per quanto riguarda le suggestioni letterarie, Mannino richiama l'articolato panorama lombardo, le influenze carducciane e le idee di stampo socialista:

Ora accadde alla N. di nascere in Lombardia, patria di Parini e di Manzoni e più delle altre regioni d'Italia per tradizione risentente del concetto morale dell'arte, giusto il '70 e di vivere in quel periodo nel quale con tanta convinzione si agitavano quelle idee [...] E sarà anche accaduto che lei udisse le lodi distribuite senza misura alla Musa di Carducci e alle altre in genere. E accadde come abbiamo visto di avere enorme, sfrenato desiderio «di farsi sentire dal mondo» e scuoterne ai suoi fini l'indifferenza. (1933: 26)

Tutti questi elementi prevalgono decisamente fino all'ultima poesia, intitolata «A mia madre lontana» (328); la sezione, quindi, non ospita alcun tipo di collegamento tematico alla maternità, ma lo riprende nel primo componimento della sezione successiva, «In memoria».

Torniamo al discorso sulle madri. Molto più diretta risulta «Martha» (251). L'azione è perfettamente ripartita nella quattro strofe, che raccontano a ritmo serrato le fasi del parto travagliato: 1) la donna che stoicamente sopporta le doglie premature fino a che non è ultimato il lavoro al telaio; 2) «la sventurata / con un urlo di bestia lacerata / mise alla luce un angioletto morto», dove è notevole il contrasto caricato tra la bestialità del dolore di lei e il 'bambino-angelo'; 3) i tre giorni di degenza per la madre dal volto immobile come di pietra; 4) il ritorno, ancora sofferente, al lavoro. «Mara» e «Martha», intrise di un genuino socialismo, sembrano indicare un maggiore agio della poeta a trattare temi di denuncia sociale, in contrasto con una rappresentazione della maternità nel suo complesso troppo di maniera. Iniziano a emergere indizi a favore dell'ipotesi che il tema – al di là degli elementi di novità che vi si possono evidenziare – sia occasione per ricalcare motivi cari alla scrittrice in una maniera di 'scorcio'. D'altro canto, sia Negri che Aleramo recepiscono il nuovo sentimento socialista, ma, mentre Negri è più interessata a offrire i suoi testi al servizio della denuncia delle pessime condizioni di vita dei lavoratori e soprattutto delle donne, Aleramo stempera il suo socialismo in attivismo umanitario. Se Negri si allinea con la lezione antiborghese di Carducci, il quale «aveva lanciato il suo strale contro “i cavalier d'industria”» (Mannino 1933: 26), Aleramo, figlia proprio di uno di questi, non è da meno nell'allinearsi con la causa socialista pur appartenendo agli ambienti borghesi che comunque, annota sempre Mannino con una certa ironia, a Negri «in effetti non le avevano fatto niente, anzi quando uscirono le sue invettive contro di loro le batterono cavallerescamente le mani: e di poi non li insultò più, almeno in termini così chiari» (1933: 26). La denuncia di Aleramo mira soprattutto all'elaborazione teorica ed intellettuali di nuovi scenari, alla riforma dell'istruzione, alla militanza più intellettuale, insomma. Puntualizza Caviglioli, evidenziando la convergenza, in Sibilla, di socialismo e femminismo consapevole:

I suoi primi scritti femministi denunciano il fatto che la società si preoccupi che le donne siano madri, ma non fornisca loro gli strumenti per essere le educatrici dei loro figli. Questo sarebbe infatti possibile solo se si riconoscesse alle madri il diritto e l'opportunità di realizzarsi, in primo luogo, come donne. A Sibilla interessano soprattutto i diritti della donna borghese. Il suo femminismo è influenzato dal socialismo umanitario di fine

secolo, ma il suo interesse si orienta più verso le possibili possibilità espressive delle donne, verso la crescita della coscienza femminile, che verso la denuncia delle condizioni oggettive di sfruttamento. (1995: 47)

Con «Eliana» (352), Negri si cimenta col tema dell'aborto, subito bollato come delitto. Condannando la protagonista, «la superba», che preferisce continuare una vita di mondanità, non vengono indagate le motivazioni che l'hanno portato alla decisione, e tanto meno viene legittimata, di per sé, la scelta di non volere figli. Sia detto, per inciso, che Negri non si preoccupa comunque di censurare gli aspetti negativi della gravidanza, per quanto riguarda l'aspetto fisico: «Premerà dunque il greve / travaglio, il peso enorme / le sue scultorie forme, la sua beltà di neve?... / Spasimerà la pura / marmorea carne anch'essa / dilaniata, oppressa / da l'immortal tortura?» (252).

Trapela, spesso, una tendenza al giudizio moralistico che fa convivere l'approccio castigatore con gli slanci di solidarietà muliebre pur spontaneamente avvertita. Nell'«Abbandonato» (258), viene descritta la straziante scena in cui un infante, 'nudo e solo', muore in strada. Anche qui la pietà cede a una veemente apostrofe dell'io poetante, che, nonostante registri la disperazione della madre costretta dalla fame o dalla vergogna ad abbandonare suo figlio, tuona: «... Perché?... che ferocia di leggi sugli uomini grava, / se fame o vergogna può vincer l'istinto materno?... / che benda t'acceca?... che lacci, o degli uomini schiava, / t'attorciano il cuore in eterno...?». Da un punto di vista stilistico, al di là delle apostrofi interrogative, viene accolta una metafora molto utilizzata in letteratura per esprimere il senso della vulnerabilità dei figli e che da Virgilio arriva ai grandi poeti e romanzieri del Novecento: l'immagine del nido.

Un elemento di vivacità è rappresentato dall'introduzione del tema gitano, mitizzato, e riutilizzato per esprimere un sistema di valori libero, ai limiti della società e delle sue leggi, e che diventa, come giustamente nota Gambaro (2010: 47): «figura topica di un'identità misteriosa, ricorre con insistenza nell'intera opera della scrittrice, fino a divenire mitografia». In «Zingaresca» (260) la mamma, ancora una volta còlta – e un po' forzatamente – sul lavoro di ricamo, rivendica, cantandole, le libertà proprie di questo stile di vita, in opposizione alla gabbia offerta dalla civiltà, al contempo «scudo e cella», con idee molte vicine a quelle espresse da Freud nel *Disagio della civiltà*:

[...] Meglio liberi andar col freddo e fame
che infrangerci a le sbarre de la legge.
Questa che tutto afferra e tutto regge

pesando come cupola di rame

sui ricchi schiavi ai quali è scudo e cella,
si chiama civiltà.
Piccoli schiavi de la vita bella,
voi ci fate pietà!...

Accomunati ai ceti subalterni per le difficili condizioni di vita, esposti alle intemperie e alla fame – non senza ingenua suggestioni e una lettura romanzata –, tuttavia gli zingari qui vengono assunti come l'unico polo positivo in contrapposizione alla vita borghese: «Zingaresca» diventa, allora, «l'apoteosi della donna che, in rotta coi legami sociali, può camminare per tutte le vie del mondo [...] contenta della miseria, mille volte migliore della società e può così insultare i piccoli borghesi: “piccoli schiavi della vita bella, voi ci fate pietà”» (Mannino 1933: 73).

Gli attacchi alla borghesia tornano anche nella descrizione della fine di un amore in «L'ultimo valzer» (blando melò a scalfire la maschera perbenista di un orizzonte di conformismo piuttosto ristretto) o in «L'incontro», un affronto muto, tutto affidato allo sguardo, ingaggiato con la borghesissima rivale in amore.

Talvolta, il caparbio progetto di glorificazione della maternità sembra sfuggire al controllo per far inaspettatamente spazio a titubanze ed ombre. Nel «Corredino», dell'angoscia descritta dall'io poetante esterno non viene mai espresso apertamente l'agente, che in realtà è interno, poiché proviene dalle profondità psichiche della gestante:

Da l'alba, febbrilmente,
ella cuce, in silenzio.
Sul lavoro le lacrime,
come gocce d'assenzio,
cadono, a tratti, lente.

Un'angoscia infinita
il petto le attanaglia.
E pure ella sa vincersi,
stoica ne la battaglia
del cor contro la vita;
[...]
oh, rotolarsi a terra
gridando a Dio lo strazio
cieco che il cor le serra,
povero cor tremante!...

Non vengono neppure specificati i motivi della profonda angoscia della donna, la cui natura si intuisce essere molto intima; al contrario, emerge il solito senso di rassegnazione visto, però, come valore positivo («E pure ella sa vincersi, stoica ne la battaglia»). Per questi aspetti, la poesia si ricollega a «L'ombra», in nona posizione nella sezione successiva. Qui l'io poetante parla come protagonista rivolgendosi al marito, aprendo la scena su un tranquillo scenario familiare turbato, quasi immediatamente, da un verbo che scuote ogni valore consolidato e ogni parvenza di felicità familiare, «fingi», senza nessuna giustificazione etimologica leopardiana:

Sediamo, tacendo, sul quieto
Balcone che guarda il giardino:
io cucio, e tu fingi di leggere;
ti gioca la bimba vicino.
[...]
Un'ombra ci scende su l'anima
non sai, non sappiamo che sia [...]

Con velocissime pennellate viene ritratta una distanza abissale congelata in legami familiari senza amore, in cui risulta soprattutto l'uomo a essere schiacciato dalle proprie angosce in un'indeterminatezza soffocante («non sai, non sappiamo che sia»). Viene cantata la disillusione della vita adulta senza sfumature, e il naufragio del sentimento trova un appiglio nell'amor filiale, sorprendentemente, non tanto per la madre quanto per il padre: nel rovesciamento di ruoli, la donna non troverà salvezza dalle alluse pulsioni di morte nella cura della figlia, come sarà infine per il genitore. Con un temerario slancio, si infrange la regola della priorità materna, sostituendola con le ragioni della poesia, caricata rabbiosamente di colorature iperboliche e, diciamo la verità, un po' vacue:

se l'angelo della casa non fosse più qui?
Io, sì, potrei vivere ancora,
sai?...
[...]
canuta e disfatta, ma vivere
per vincer con torbida e forte
superbia il mio strazio e costringerlo
nel verso che sfida la morte:

costringerlo tutto, con brani

di cuore, cogli urli supremi,
con tale irruenza di spasimo
che il mondo ne soffra e ne tremi.

Va evidenziata la funzione della prole come collante familiare, così come il ribaltamento di prospettive tra il maschile/paterno e il femminile/materno, in cui la donna rivendica la propria ragion d'essere non solo oltre la famiglia ma addirittura fuori dalla maternità. In forma di poesia, viene riportata un'autentica riflessione circa l'ordine familiare costituito che, nelle percezioni di Negri come anche di Aleramo (affatto diversa, però, nelle soluzioni sia artistiche che di vita reale), iniziava a scricchiolare sotto il suo stesso peso. Non si ritrovano, però, avanzamenti di pensiero rivoluzionari. Oltre alla già citata soluzione della madre single, Negri non riesce a svincolarsi dall'idealizzazione della figura della donna intenta incessantemente a cucire, e concede solo a se stessa, in quanto scrittrice, la capacità di posare l'ago per assolvere al compito di cantare le disgrazie muliebri. Neera si collocava sulla stessa lunghezza d'onda, nella medesima visione dell'universo femminile veramente valorizzato solo nel circoscritto ambiente domestico:

Sono così disgraziati i femministi da non trovare nelle proprie famiglie che donne senza coscienza e senza dignità? [...] Non le hanno viste proprio mai donne eкономe, laboriose, serie, prudenti, amorose, pazienti e magari analfabete, ma ricche a dovizia di quel sentimento tutto femminile che è l'abnegazione e l'amore della casa? (1977: 51-52)

Ed è interessante che Badinter registri lo stesso concetto, enucleato oltralpe da Jacques Bertillon e Ida Sée, contemporanei a Negri:

Quali che ne siano i motivi, il lavoro femminile è condannato dai moralisti, che a malapena ammettono che possa essere una necessità vitale. Il dottor Bertillon afferma che «la moglie non deve far l'operaia, la commerciante, la contadina o condurre vita modana; essa deve innanzitutto essere madre». Ida Sée pensa la stessa cosa: «Il futuro del bambino e la felicità familiare dipendono molto di più dalla sua continua presenza che dal guadagno del suo lavoro fuori casa». Ammette che «le vedove, le donne abbandonate o tradite» possano aver bisogno di lavorare per vivere, ma aggiunge subito che i loro figli sono le vittime di questa dura necessità. Essa spera dunque che in futuro la società paghi la madre per restare in casa. (1981: 202-203)

Non solo: in «Quel giorno» (270) Negri teorizza che le problematiche del lavoro per le donne, in realtà, ricadono sul lavoro stesso. Per cui si auspica un ritorno a una sorta di paradossale paradiso terrestre, in cui:

Più non dovrà, più non dovrà nessuna
donna, per legge di servil fatica,
lasciar la casa e abbandonar la cuna.

Si prefigura quello che intellettuali come Morasso declineranno in un'ottica maschile, dove la sessualità, però, non è funzionale alla maternità ma al piacere (per gli uomini, s'intende):

Nella sua opera, destinata ai *deracinés* creati dalla società borghese ed industriale, appare evidente il proposito di innestare in un unico progetto sociale esigenze libertarie a livello di «pubblico» e di «privato», sicché egli mira a creare il «paradiso individualista dell'ozio e dell'amplesso» (Tessari) predicando la liberazione dal «lavoro» e il trionfo della *libido* sessuale. (Contarino/Tedeschi 1981: 15).

L'idea, dicevamo, era stata enucleata e approfondita contemporaneamente da Neera, in evidente polemica antifemminista:

La vera schiavitù dalla quale ella deve liberarsi sta nel concetto materialista della felicità, sta nel credere che il suo ingegno produrrebbe migliori frutti e maggiori soddisfazioni le darebbe in cattedra anziché in casa; e credere che ella sarebbe più utile a se stessa ed all'uomo guadagnando denaro [...] Ella potrà, sì degenerando, esercitare i lavori maschili, ma nessun uomo saprebbe mai nella sua elevazione preparare i miracoli che ella compie nel silenzio del suo amore. Sono miracoli intimi, invisibili, imponderabili, non hanno nome, non si possono misurare né descrivere, ma sono il suo genio [...] L'intelligenza della donna non deve disperdersi altrove, perché altrove non c'è bisogno di lei e qui, nel focolare, nel tempio, quando ella sarà lungi entrerà la morte. (1977: 48)

Un altro elemento di novità (si fa per dire) consiste nell'attenzione accordata al ciclo di vita muliebre: fissatone il culmine nella maternità, Negri distribuisce i ritratti femminili anche sotto un criterio temporale secondo lo spartiacque del parto, che segna un 'prima' e un 'dopo' spesso coincidente, ma non in maniera esclusiva, col ciclo biologico gioventù/vecchiaia. E, infatti, ricorre l'espressione «non ancora vecchia»⁴ che sta a

⁴ E non solo in *Maternità*. Una ricorrenza densa di significazione si ritrova in *Quella che passa*, (Negri 1910: 15), con queste precisazioni non oziose: «Non sei vecchia, non sei giovane: / sei donna, in piena voluttà d'imperio / sulla vita e sull'uomo».

significare un senso di perdita di slancio vitale anticipato da una sorta di logoramento fisico e morale, una minaccia più reale e angosciata della stessa vecchiaia, un allarme destato dallo svanire delle illusioni che si infrangono man mano che le illusioni ‘oltre la siepe’, che aleggiano nelle poesie dedicate al ricordo, perdono consistenza.

Rivolgendosi al *temps jadis*, o cantando le antiche glorie giovanili di altre donne, il passato viene riletto come l’età delle grandi speranze, dei furori e delle illusioni che man mano perdono di consistenza, destando l’accorato allarme, come in «Ritorno a Motta Visconti», in cui parla a se stessa in seconda persona: «Così giovane ancora, oh, piangi, piangi / con tutte le tue lacrime dirotte / qui dove i sogni a frotte / ti sorrisero un giorno!...». L’unica conquista degli anni sembra essere il successo dell’attività letteraria, orgogliosamente reclamato:

e i versi andarono pel mondo,
da la potenza del dolor sospinti;
e parvero campane
a martello; e le case senza pane
e senza fuoco a la miseria inane dissero,
e l’agonie torve dei vinti.
Ma la vinta or sei tu, che de la morte
senti, a trent’anni, il brivido ne l’ossa
e ben altri aspettavi de la rossa
tua giovinezza così salda e forte!... (273)

I roboanti toni che predominano nelle poesie, assieme alle atmosfere artefatte e alle inquietudini, sembrano trovare un momentaneo arresto in «Dolcezza», la seconda sezione della raccolta, le cui poesie d’apertura rispondono al titolo per le tinte soavi. Racchiudendo brevi sprazzi di felicità tramite un primo piano sulla vita familiare tutta concentrata sulla figura dei bambini, e in particolare sulla figlia della poeta, con tono commosso si attua una sospensione temporale. L’ecfrasi, comunque, non permette allo sguardo di andare al di là di spazi ristretti – il balcone, il giardino, «le casupole montane» (283) – e si intrecciano innumerevoli rime «cuore–amore–fiore». La semplicità viene bruscamente interrotta con «L’ombra» (293); poi, il discorso sullo scorrere del tempo e sui cicli della vita delle donne viene infine ripreso con «La centenaria» (299). Passando in rassegna la vita della donna, descritta con toni epici, come una regina di un mondo «triste, solitario, immoto», si ricalca la madre sovrana immobile, in contrasto con l’universo maschile teso a inseguire la conquiste del mondo; eppure, il cieco richiamo alle vie del mondo segna anche l’intraprendenza dell’ambito

degli uomini. Il modello di riferimento è senz'altro quello epico: in contrasto con lo scenario umile e desolato, i toni della descrizione ricalcano le formule destinate alle donne nobili, di cui veniva specificata la genealogia. È in atto un aulico tentativo di elevare la figura della madre ammiccando a modelli letterari elevati, unico caso in tutto la raccolta. Così, convergono in «La centenaria» almeno due autocitazioni: la prima è interna alla raccolta qui in esame, e si individua nella poesia «Germina» («Calma e silenzio, intorno»); la seconda, riguarda una sezione di una poesia intitolata «Nevicata», inclusa in *Fatalità* (1982), raccolta poetica d'esordio della scrittrice. Se nella «Centenaria» leggiamo:

[...] E tutto tace, intorno a l'alte mura.
La neve cade, lenta e maliarda,
avvolgendo la terra e la vegliarda.

In «Nevicata» (1966: 17), si riconoscono nitidamente le stesse atmosfere, anche se permeate da un notevole lirismo di ritmo dannunziano:

Tutto dintorno è pace:
Chiuso in oblio profondo,
Indifferente il mondo
Tace....

I continui richiami interni alla propria produzione sembrano funzionali alla creazione di un *continuum* ideale, confermato da una sostanziale omogeneità di temi e di stile, ma valido anche per una riconoscibilità che guidi il lettore su un sentiero stabile.

1.4 Le influenze poetiche

A cavallo del Novecento era pressoché inevitabile che le produzioni letterarie subissero l'influenza del canone fin de siècle; oltre i lontani Dante e Petrarca (addirittura Sibilla Aleramo compierà una 'sottocutanea' azione di rielaborazione e scherno del canone letterario maschile colpendo proprio i casi più esemplari), la letteratura raccoglie e ostenta l'eredità poetica non solo di Leopardi, ma in primo luogo di D'Annunzio e Pascoli. Ada Negri, lo abbiamo visto qua e là, non fa eccezione.

La poesia «Eliana» assume quasi *verbatim* il lessico e le atmosfere sensuali della

pascoliana «Digitale purpurea»; ma, mentre Negri ne piega gli intenti verso una nettissima condanna per colei che ha scelto la vita ‘sensuale’ ai danni della propria maternità (bambino incluso), Pascoli mette in scena un dialogo come riflessione sul dilemma ‘castità vs. sensualità’ senza di fatto patteggiare per l’una o per l’altra. Prima di tutto, in entrambe le poesie, il discorso si svolge sotto l’egida delle metafore floreali. Si legge, in «Elia», «come rosa nel sole!» (252) e «qual giglio immacolato il viso» (253) (in riferimento alla donna). In Pascoli (1994: 257), invece: «e si profuma il lor pensiero / d’odor di viole e di rose a ciocche / di sentor d’innocenza e di mistero». Innocenza e mistero che in Negri prendono le forme rispettivamente della donna ‘libertina’ e del bambino non voluto, senza contare che, già in «Dialogo», i fiori eletti a simbolo della purezza sono proprio le viole. Soprattutto, è il colorismo concentrato sul ‘rosso’ che lega palesemente i due componimenti. Negri assume il ‘purpureo’ («E le purpuree tende», 252), scelta che non sembra casuale alla luce del titolo stesso della poesia di Pascoli. L’identificazione, poi, tra fiori e *femme fatale* è completa quando si descrivono le mani o le dita delle due protagoniste. In Negri, per ipallage: «[...] sul rosso / velluto le sue mani» (252). E oltre: «viscere che le rosse / sue mani han profanate» (254). Mani peccaminose che derivano dal fiore peccaminoso in Pascoli (1994: 259): «una spiga di fiori, anzi di dita / spruzzolate di sangue / dita umane, / l’alito ignoto spande di sua vita». Infine, oltre al gioco vita/morte propagato in entrambe le poesie dalla ripetizione lessicale di termini afferenti ai due concetti, viene pedissequamente riproposta da Negri l’immagine degli occhi, fissi, che ardono: «Oh, come ella diventa / livida!... oh, come fisso / si fa il suo sguardo!...come / arde!» (253). E invece Pascoli (1994: 256): «I due occhi semplici e modesti / fissano gli altri due ch’ardono».

A differenza di Aleramo, Negri non si appropria del canone per una sorta di ri-lettura o canzonatura in un’ottica di genere; la maestra di Lodi se ne appropria guidata da intenti (poetici) personali e (ideologicamente) reazionari.

Un chiaro riferimento all’altra stella polare del decadentismo italiano emerge nella poesia «In memoria» (332). L’incipit («Non odi?...il frondoso giardino») assieme all’insistenza su un altro aggettivo emblematico (presente anche nella seconda poesia «Piccola tomba») «muto» e allo scenario naturale indicano suggestioni dannunziane: ricordiamo che la prima edizione de «La pioggia nel pineto» (D’Annunzio 1995: 118) anticipa di appena due anni la pubblicazione di *Maternità*.

Il focus emotivo sugli occhi, che stabiliscono una somiglianza tra madre e figlia nei

teneri versi «E fuor che quegli occhi, sì grandi, / sì limpidi e simili ai miei, / io d'essa non vedo» (333), e insistito anche in precedenza, «avresti negli occhi vaghissimi / l'azzurro dei cieli» (332), è l'occasione per un'altra referenza letteraria, individuabile inequivocabilmente in Petrarca per l'aggettivazione non casuale di rimando alla 'vaghezza'. E si aggiunge anche che Gambaro (2010: 86) qui individua un'altra palese familiarità con Pascoli.

Le due odi in memoria della figlia scomparsa mettono in luce come la poesia negriana non solo abbia accolto influenze dall'esterno, ma ne abbia anche in qualche modo prodotte sulla poesia posteriore, *in primis* su Ungaretti. Se già «Dialogo» («vivi, ardi, sorridimi: io t'amo», 241) segna un primo indizio dell'influenza sul poeta poiché si collazionerà con «E t'amo, t'amo, ed è continuo schianto» di “Giorno per Giorno” (Ungaretti 1994: 206); in «Eliana», il nesso «pura alba, che diritto / avevi a la tua sera!...» (253) conferma più saldamente tale ipotesi: «pura alba» potrebbe essere tornato in «Giorno dopo giorno» di Ungaretti (1994: 209), con la chiusa «sono per te aurora e intatto giorno», poco prima anticipata dal nesso «puro vento» (208).

Nell'«Acquazzone», nella seconda sezione della raccolta negriana, ci sono due indizi ad ulteriore supporto delle confluenze con il poeta dell'*Allegoria*. Il primo si riferisce all'idea del conforto operato dalla madre nei confronti del figlio. Scrive Negri:

[...] ... Passano i giorni, passano – e si muore.
Ben altre furie di tempesta tu
affronterai – ma non ci sarà più
la tua mamma a raccoglierti sul cuore. (290)

Nella ripresa ungarettiana (1994: 205) è il figlio che avrebbe consolato il padre, ma sostanzialmente il senso di amorevole conforto è lo stesso:

Mi porteranno gli anni
Chissà quali altri orrori,
Ma ti sentivo accanto,
M'avresti consolato...

Il secondo elemento connette la strofa negriana a un altro punto di «Giorno per giorno», tramite l'utilizzo del medesimo verbo: «Passa la rondine e con essa estate, / E anch'io, mi dico, passerò...» (Ungaretti 1994: 207). Sono ipotesi fondate ma non positivamente dimostrabili. Ammesse e non concesse tali influenze di riporto, diremmo che, al di là dell'evento luttuoso che ha accomunato Negri e Ungaretti su un piano umano e che si è

tradotto poi in una straziante sublimazione artistica, la poesia di quest'ultimo non ha attinto unicamente da quella della Nostra solo nella situazione specifica, ma ne attesterebbe una conoscenza abbastanza ampia, per lo meno in riferimento a *Maternità*. C'è una terza pista che lega questi due scrittori, sorprendente ma non accettabile filologicamente; vale la pena comunque tratteggiarla. Al massimo, potremo accogliere una corrispondenza di echi e significati avvinti da un nodo comune.

Il verso finale della penultima strofa di «In memoria» recita: «Suggella il silenzio / la culla e la bara» (333). Potrebbe essere una terza, ulteriore referenza letteraria proveniente da William Blake e che avrà molta fortuna nella relazione vita/morte nella scrittura di gravidanza. Leggiamo infatti in *The smile* (1808): «That betwixt the Cradle & Grave / It only once Smild can be» (Blake 1982: 482-483). Tuttavia, i dati cronologici impediscono di scorgervi una qualsiasi forma citazionale. Ungaretti fu divulgatore della poesia di Blake in Italia e la speciale attenzione culminerà in un'esclusiva versione, «Le visioni di Blake», solo nel 1965. Dunque, il tramite per la ipotetica conoscenza da parte di Negri non sembra poter essere Ungaretti, ed è da escludere che Negri avesse accesso diretto alla produzione del poeta inglese; tuttavia, è innegabile la medesima sensibilità per l'immagine poetica. Possiamo solo limitarci a immaginare lo stupore di un poeta-traduttore nello scorgere una somiglianza di sentimenti in due fisionomie artistiche così lontane.

1.5 L'importanza di maternità oltre l'incoerenza di un progetto

Gli intellettuali contemporanei della poeta rivolsero lo sguardo verso il suo successo con una buona dose di sospetto, di cui però vale la pena segnalare alcune ragioni.

Come l'analisi di *Maternità* ha rivelato, la produzione poetica di Negri, con le lacune e i limiti del suo lirismo, a volte scade in una compiacente autoreferenzialità, e ciò è costato alla poeta veementi critiche, peraltro spesso percorse da un malcelato maschilismo.

È vero, un dimostrabile dominio della tecnica è stato a lungo appannaggio maschile alla luce del difficile, se non impossibile, accesso da parte femminile ai luoghi della accademia e della cultura; un accesso a volte riservato solo alle donne dell'élite, di cui

certo lei non faceva parte. Gambaro, commentando un estratto da «Il pericolo roseo» di Zuccoli getta luce su questo aspetto:

Zuccoli individua giustamente nei tabù e nelle lacune dell'educazione femminile tradizionale i principali ostacoli allo sviluppo di una letteratura muliebre, se non che alla diagnosi di male prospetta implicitamente un rimedio tanto drastico quanto estremisticamente misogino, ovvero l'interdizione alla penna delle autrici: «Come [la donna] tratterà dunque gli argomenti dei quali ha diritto? Quale preparazione sociale è stata data alla donna perché con un libro, romanzo, novella o lirica, ci dica qualche cosa della vita, ci esprima qualche suo pensiero? Non occorre indagar molto per rispondere che la donna non ha nessuna preparazione adeguata a un compito così difficile. Noi abituiamo la fanciulla a non pensare che al marito, e non le insegniamo a provvedere a se stessa [...] La morale borghese, che mi guardo dal discutere, la tiene serrata a un cerchio di ferro [...] Che cosa verrà a dirci colei che non può frequentare né l'aula d'un Parlamento, né la sala d'un teatro, né un caffè, né una qualsiasi riunione?» (2010: 154-155)

Sibilla Aleramo commenta l'articolo di Zuccoli confrontandolo con la posizione di Borghese. Entrambi, secondo la scrittrice, fotografano, in certa misura, un dato di fatto, ma ravvede, nella visione di quest'ultimo, un punto critico più consistente e meno innocuo delle ragioni sottostanti l'etichetta di «pericolo roseo»; ciò che contesta, comunque, a tutti e due, è un'analisi confusa e lontana dalle motivazioni reali dello scarto della scrittura di donne, il cui punto debole risiede nella negazione di uno spirito squisitamente femminile, scegliendo un modello compositivo a imitazione del canone maschile. Ma lasciamo che siano le sue stesse parole a spiegarsi:

Pericolo roseo l'ha definito con leggiadra ironia Luciano Zuccoli. E Luciano Zuccoli non ha tutti i torti [...] poichè il grido d'allarme è gettato, cerchiamo, con puro amore di verità, cerchiamo quali sieno le cause e gli aspetti del flagello. Mi sembra di scorgere già una certa confusione di pareri [...] un altro critico, il Borghese, avvertendo per primo la trionfante prevalenza di libri di donne in questo scorcio di tempo, tentava di spiegare con benignità il fenomeno, dicendo che le donne, le quali percepiscono in ritardo i movimenti storici, risolleivano i contenuti letterari un attimo prima della loro definitiva sepoltura, con baldanza ingenua che le salva dal manierismo e le rende malgrado tutto simpatiche. Era, in fondo, una negazione anche questa: più grave anzi di quella dello Zuccoli [...] più grave, perché la tesi dello Zuccoli è confutabile [...] E la confusione sta qui: lo Zuccoli si lamenta che nella produzione muliebre ci sia frivoltà, debolezza, sentimentalismo, quando il Borghese invece vi scorge una mercanzia maschile in ritardo [...] Questi termini sono mal posti. Se la letteratura femminile, in Italia e altrove, dilaga senza darci troppo motivo d'allegrezza, ciò accade esclusivamente perché è tutta quanta letteratura di derivazione. Non si tratta propriamente di tarda percezione storica, come

vuole il Borghese; tanto meno si tratta di un mondo più angusto del mondo maschile ma, tuttavia, personale. La sola verità è che nei libri di donne manca proprio la personalità femminile, manca l'impronta tutta speciale che dovrebbe differenziarli, caratterizzarli, legittimarli. (1922: 56-57)

Nel nostro caso, il problema risulta essere formale e non di contenuti: Negri sapeva, anzi sapeva benissimo, cosa dire (tralasciamo il fatto che nella critica di Sibilla si possa ragionevolmente scorgere un prudente riferimento all'autrice di *Maternità*, alla quale viene addebitata un'accusa di manierismo, furbescamente attenuata da un sentimento fittizio di simpatia). Eppure, il pensiero di Zuccoli spiega lo stato della preparazione femminile e rivela quel «becero conservatorismo misogino» (Gambaro 2010: 155) che rappresenta l'asse vessatorio nutrito più da una resistenza verso il femminile che da un'onesta operazione di critica testuale. Il seguente passo rappresenta a pieno i presupposti ideologici dello slittamento da un piano estetico a quello personale, direi biografico, che nel caso delle scrittrici riguarda la loro identità di genere:

Mi ha spinto il convincimento che l'opera negriana sia l'espressione più tipica della sensibilità femminile e che quindi lo studio della mentalità della Negri includa in sé la possibilità di generalizzazione. Potrebbe essere il mio un contributo alla indagine della psicologia della donna e dei limiti di essa nelle manifestazioni spirituali. (Mannino 1933: 9)

È chiaro che il sospetto verso la (in)capacità creativa femminile non è solo di appannaggio italiano. Woolf – che lo addita come uno dei più potenti meccanismi di dissuasione per l'ambizione letteraria – ci restituisce un esempio dal contesto inglese: «quella voce che non lascia in pace le donne ma deve sempre inseguirle, come una governante troppo onesta; scongiurandole, come Sir Egerton Brydges, a essere più raffinate; introducendo perfino nella critica poetica la critica del sesso» (1982: 84). In nota al testo è riportata la citazione di Brydges, tratta dal *Criterion* del giugno 1928: «[L'autrice] ha un'intenzione metafisica, e questa è un'ossessione pericolosa, specialmente in una donna, poichè le donne raramente possiedono quel sano amore che sentono gli uomini per la retorica. Una strana mancanza in questo sesso, il quale anche sotto altri aspetti è più primitivo e più maternalista».

Ma torniamo a Gambaro, che rileva, questa volta a riguardo di Benedetto Croce che:

[...] la sfasatura tra i postulati concettuali e la concreta pratica interpretativa ha a che fare anche con l'identità di gender della nostra autrice. Da questo punto di vista, Croce non mostra nessuna difficoltà a chiarire le motivazioni

profonde dell'insufficiente elaborazione artistica: «Ed è un difetto più particolarmente femminile. Sembra che le donne, valenti a svolgere in sé per nove mesi un germe di vita, a partorirlo travagliosamente, ad allevarlo, con un'intelligente pazienza che ha del prodigioso, siano di solito incapaci di regolari gestazioni poetiche: i loro parti artistici sono quasi sempre prematuri: anzi, alla concenzione segue istantaneamente la *déliverance*, e il neonato è poi gettato sulla strada, privo di tutti quegli aiuti di cui avrebbe bisogno. Non dico che non ci siano state o non possano esservi eccezioni; ma questa è la regola, e alla regola Ada Negri si sottrae meno ancora di altre scrittrici [...] Darne prove, mi par quasi superfluo. Non credo che Ada Negri abbia fatto ancora una lirica perfetta: non credo si possa recare un solo brano un po' esteso dei suoi componimenti, libero di monde». (2010: 56-57)

Marina Zancan addebita l'atteggiamento del critico all'assunzione concettuale della dicotomia tradizionale del maschile/femminile, calata nel discorso letterario e scrive che Croce:

Si innesta sullo sfondo di un pensiero totalmente aderente alla dualità che disloca il femminile nella sfera intima dei sentimenti. Il confronto critico con una soggettività femminile che presta le proprie parole a una realtà già formata dalla cultura storica dell'uomo, lo spinge, allora, ad accentuare la componente etica della sua poetica ad un punto tale che l'unitarietà tra contenuto e forma si scinde, in questo caso, in modo netto e sistematico: accertata come naturale l'incompiutezza della forma di ogni scrittura di donna, l'interpretazione del testo si concentra, infatti, tutta sul contenuto, il cui valore risiede allora nell'umanità del sentire, temprata da un forte sentimento della morale. [...] rilette secondo una griglia di valori codificata da una soggettività che si raffigura nella sua unicità, le scritture di donna si configurano allora come opere 'minori', scritture femminili, deputate a narrare in tono minore la parzialità della realtà sentimentale; in quanto tali, esse tornano ad essere invisibili, o eccentriche, casuali: straniere». (1998: XIV-XV)

La studiosa avverte anche che, nel caso delle autrici, la scomparsa – più che l'assenza – dal panorama artistico è frutto, tra le altre motivazioni, di un'intenzionale organizzazione culturale, pesata sui valori sociali ed estetici del momento, su cui anche Siobhan Nash-Marshall solleva un dubbio: «se la cultura italiana è così importante, è davvero accurata la lista dei suoi protagonisti, quella lista proposta dal canone?» (Arslan 1998:9). Nella costituzione di un *corpus* letterario di riferimento sollecitato dall'Unità d'Italia, Croce si colloca sulla traiettoria già indicata dall'illustre predecessore: «Con De Sanctis, il quadro muta drasticamente [...] lo spazio dedicato alle donne risulta infatti estremamente limitato» (Zancan 1998: 73). Infatti:

[...] a interrogare *l'indice dei nomi e dei titoli* che è parte integrante e conclusiva della monumentale bibliografia degli scritti crociani allestita da Silvano Borsari, l'accertamento delle tangenze di Croce con l'universo femminile – o, se si preferisce, con il Femminile come categoria, aggettivo sostantivo di genere (inevitabilmente) neutro – appare subito come un'operazione delusiva e frustrante. Niente a «condizione», niente a «questione», niente a «letteratura femminile»; nessun indizio, neppure, di quel tipico tormentone crociano che è la cosiddetta «questione sessuale» [...] Le cose non sembrano migliorare significativamente alla voce «donna».
(Contorbia 1994: 15-16)

Secondo Mannino, Croce non perdonò alla poesia di Negri l'assunzione di temi sociali, l'assunzione, ovvero, del tumulto delle masse nello spazio della composizione intimistica:

Riconosceva nella Negri «l'impulso all'azione» cioè una simpatia e una pietà profonda per le plebi ed un desiderio di eguaglianza e di libertà innato, tutte cose e propositi lodevolissimi, ma alle quali piegava la sua arte; e questo era il guaio perché ne derivavano i difetti fondamentali che rileva: praticismo e frettolosità d'espressione. (Mannino 1933: 15)

La ragionevolezza delle critiche mosse alla produzione non sminuisce il presupposto pregiudiziale e misogino. La ricchezza della poesia negriana risiede, soprattutto, proprio in quella carenza di *labor limae*, nella lontananza dalla perfezione formale a beneficio di un'immediatezza espressiva, di una spontaneità che aveva sancito il suo incredibile successo, per vicinanza, al contrario, al sentire delle masse operaie, che a quel tempo rappresentava la sua fetta più appassionata di lettori: «Il fatto è che nella Negri un obiettivo stato di esclusione sociale e culturale e la conseguente estraneità all'influenza della tradizione poetica si ribaltano in motivi di forza, consentendo alla poeta di entrare in sintonia con il suo pubblico elettivo» (Gambaro 2010: 60).

L'analisi condotta si allinea, sostanzialmente, con le critiche mosse alle soluzioni formali; si è cercato, inoltre, di evidenziare come la debolezza dei nuclei tematici, per di più sviluppati manieristicamente, giustificino difficoltosamente il titolo della raccolta. Ma cosa giustifica *Maternità* a introduzione del discorso su Sibilla Aleramo?

In primo luogo, viene il titolo. *Maternità*, come il pur diversissimo *Una donna*, rivelano un tentativo di messa a fuoco su problematiche relative alla condizione femminile, esperimenti pionieristici sulla via della conseguente specializzazione letteraria, sia da un punto di vista autoriale che tematico. Ci si discosta qui da Elisa Gambaro, laddove afferma che «con *Maternità* la Negri chiude definitivamente i conti con l'iconografia

della vergine rossa per abbandonarsi alla vena intimista e ai temi autobiografici che le sono più consoni» (2010: 56). E per giunta lo definisce come: «il libro negriano meno compromesso con tematiche sociali, e cronologicamente più distante dalla stagione ottocentesca di protesta civile» (66). Si prendano le distanze anche da questa sintetica definizione di Mannino, che afferma, riguardo a *Maternità*: «Ideale perciò, egoistico, casalingo e tutt'altro che umanitario» (1993: 58). Ma quando Mannino sentenzia senza indugi che «si abbandonano del tutto o quasi i temi sociali» (61), poco dopo aggiunge altre opinioni dalle quali emerge una precisa lettura di parte. Ma diamo tempo al tempo. Adesso, va notato come il centro dichiarato nel titolo della raccolta negriana venga continuamente distratto, ancora e vivacemente, dagli argomenti civili, vero e proprio interesse della poeta che costantemente ribadisce la sua funzione di vate, cantrice dei dolori dei 'fratelli' con toni accordati, però, sulle 'sorelle', tesa, in questo senso, nello «sforzo per uscire dalla cerchia dell'io e del sentimento e vedere oltre sé», come Mannino aveva annotato per *Fatalità* (1933: 9). Due anni dopo, un critico catalano così parlava delle opere giovanili della poeta, confermandone l'impegno politico: «Ada Negri, que si en les seves poesies de juvenesa és anàrquica, inquieta e vehement» (Maseres 1935: 4).

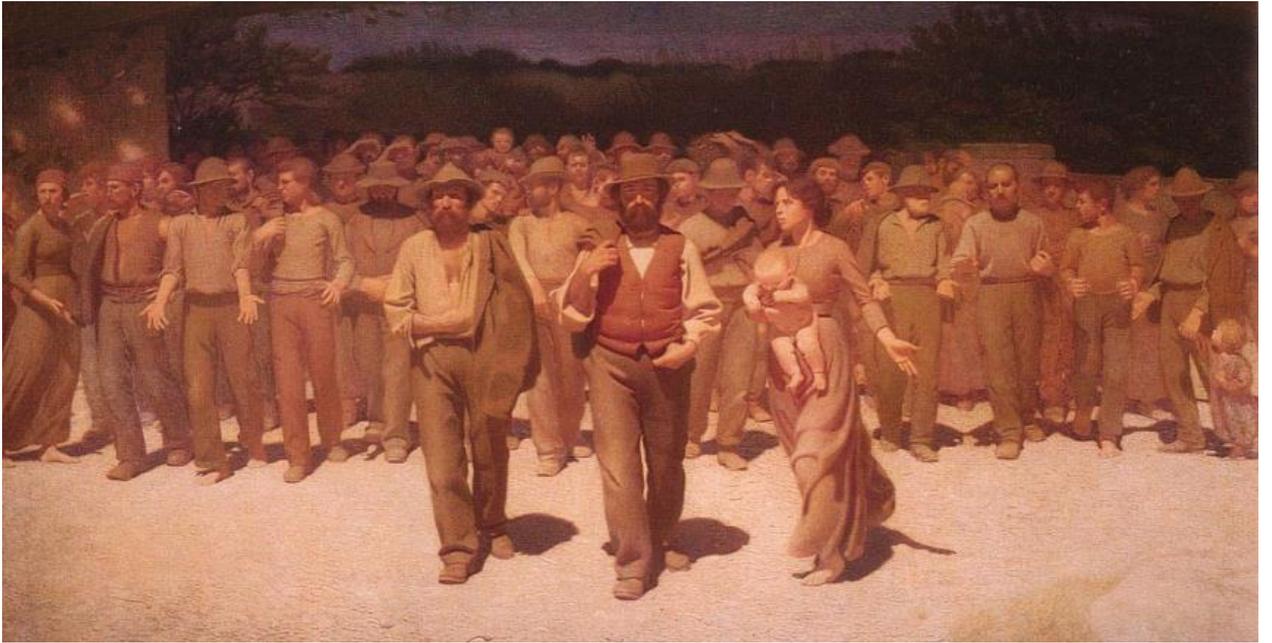
Il volume appare, insomma, come un confuso tentativo di allinearsi con delle istanze su cui, a quell'altezza temporale, si affacciavano gli uomini – e donne – di cultura pronti ad impegnarsi civilmente. La cifra distintiva di Negri è il taglio visivo impostato secondo quello che oggi chiameremmo un approccio di genere. Gli strumenti utilizzati non sono ancora messi a punto; le spinte introspettive, l'abbandono di ogni fronzolo a favore di una schietta impostazione soggettivistica, i modi dell'autocoscienza, sono ancora molto lontani di fronte all'esperienza della maternità. L'interesse verso il pubblico sovrasta l'urgenza espressiva squisitamente intimistica, e perciò fortemente anticonformista. Vero è che in *Maternità* si nota un ripiegamento centripeto, da giustificare alla luce della tematica espressa nel titolo. La novità dell'argomento potrebbe aver spinto critici come Mannino a declamare la fine dell'impegno sociale; questi estremizza la sua posizione appellandosi, pericolosamente, a teorie che reputa universali e assolute: «questa nuova passione prende il posto della prima ed assorbe in sé completamente la madre, la quale perciò all'amore dell'uomo (non di rado per tutta la vita) sostituisce quello dei figli. Ciò è fisiologico e di universale conoscenza» (Mannino 1933: 63). Ma lo stesso studioso aveva registrato l'esclusione del maschile che Negri si autoimpone nell'atto poetico sin dagli esordi. Perciò la maternità non può essere

additata come causa di questa censura, ma come situazione pretestuosa alla minimizzazione del ruolo giocato dagli uomini. E poi, il critico ridimensiona le sue considerazioni, dicendo: «Difatti possiamo trovare la poesia sociale, che dicemmo morta, anche in *Maternità*, ma nutrita di questo nuovo affetto che le si è destato» (68).

Gli aneliti emancipazionisti sono decisamente lontani dalla portata visiva di Ada Negri, che per altro individuava nelle nuove sollecitazioni lavorative una minaccia a quello che considerava come l'essenza della donna. *Maternità* veicola e rinvigorisce un immaginario inserito nella mitografia, spesso associata alla Madonna, che, attraverso il parto, normalizza la funzione sessuale, sublimandola nell'auspicato raggiungimento di una sorta di autosufficienza erotica in cui l'uomo – in veste di compagno come anche di padre – non ha ragione d'essere.

«Le donne che compaiono in *Maternità*, al contrario, sono creature dolenti cui non è concesso alcun riscatto: solo l'io poetante può dispiegare in prima persona il canto trionfante della beatitudine materna» (Gambaro 2010: 49). E anche: «la mitologia negriana dell'oblatività femminile, di cui la procreazione è mistico suggello, non può accettare che al fato oscuro dell'esistenza muliebre sia dato di godere delle beatitudini materne senza prima patirne i travagli della carne e senza conoscere lo spossamento erotico» (188). Con queste parole Gambaro esprime tutto il vagheggiamento del programma negriano, fatto proprio dalla propaganda fascista e ravvisabile in altre espressioni artistiche. Come nel cinema di Elvira Notari, prima regista italiana, nella cui filmografia, attorno alla figura maschile (perennemente 'figlio'), ruotano esclusivamente due tipi di donne: la madre santificata e la *femme fatale*, rea di allontanare il maschio dalla madre rivestendo i panni (si fa per dire) di sirena del sesso. Notari, come Negri, al di là dei ristretti campi visivi rispetto alle dinamiche tra i sessi, segna però un punto di svolta nello sdoganamento del professionismo culturale al femminile, ostacolato e attaccato da una veemente misoginia, seppur premiato dal successo di pubblico. Con queste e altre protagoniste, la donna si affaccia timidamente in prima linea in società e ancor più in cultura, come ben esprime la presenza femminile (una madre, col bambino in braccio), in primo piano, nel *Quarto stato*.

Intorno a queste spinte contraddittorie e alla complicata espressione dell'arte al femminile, si inserisce la scrittura diversissima di Sibilla Aleramo di *Una donna*, con esiti letterari di più ampia portata e con una decisiva messa a fuoco sulla scrittura femminile quale tramite di una biografia intima e al tempo stesso esemplare.



G. Pellizza da Volpedo, *Il quarto stato*, 1901.

2. Sibilla Aleramo

2.1 *Una donna*

Chacho? È proprio *necessario* che la gente debba
PER FORZA amare i propri figli
Più Di Ogni Altra Cosa Al Mondo?
(Arundhati Roy, *Il dio delle piccole cose*)

Nel 1906 viene pubblicato⁵ *Una donna* di Sibilla Aleramo. Il romanzo, basato sulla biografia della scrittrice piemontese, ritrae in maniera cristallina la condizione femminile a partire da due questioni centrali ben delineate: l'identità della donna e l'identità della madre, per la prima volta viste come separate, indagate nel loro evolversi, in rapporti di gerarchia, di necessità e di libertà.

Il testo è caratterizzato da un nitore di pensiero e di scrittura che configura una nuova apertura tematica e una svolta nella sua rappresentazione. Nutrito dell'intimità di Aleramo, innalza una questione poco affrontata non solo a dignità letteraria ma corazzandola di modi espressivi e di idee che conferiscono al romanzo un'eccezionale valenza artistica.

Si trattava di mettere in atto una rivoluzione: introdurre seriamente il discorso sulla condizione della donna, creando modalità espressive appropriate ed efficaci: «Lasciate che finalmente anche le donne dicano qualcosa di sé stesse» (125)⁶. Più di ogni altra cosa, era in gioco la proposta di un nuovo ordine concettuale in virtù di una voce femminile che, in un contesto sociale e letterario tendenzialmente astioso, metteva in discussione il modello prestabilito. La forza di *Una donna* risiede nella rivendicazione di un posto nel mondo – in ogni ambito – della donna, come essere senziente e razionante, storicamente svilita sotto convenzioni e pratiche sociali organizzate dall'uomo. Rita Caviglioli, citando Anna Nozzoli, riassume, in questo senso, la differenza tra Aleramo e altre esperienze letterarie precedenti: «Non erano mancate, alla fine del secolo scorso [XX secolo], opere di denuncia della condizione della donna, di

⁵ In questa analisi, si distinguerà il riferimento alla rappresentazione letteraria separandola dell'esperienza personale utilizzando, rispettivamente, lo pseudonimo 'Sibilla Aleramo' e il vero nome 'Rina Faccio', tenendo presente anche che la distinzione è puramente funzionale al risalto di uno o dell'altro aspetto ai fini dell'esegesi letteraria.

⁶ Tutte le citazioni di *Una donna* sono tratte dall'edizione Feltrinelli del 1973, e le indicheremo riportando tra parentesi solo il numero di pagina.

oggettive situazioni di sfruttamento e di subalternità, da parte di scrittrici come Neera, la Marchesa Colombi o Ada Negri. L'Aleramo presenta tuttavia, nella protagonista di *Una donna*, il primo personaggio femminile della letteratura italiana interessato all'affermazione della propria identità» (Caviglioli 1995: 8).

Va da sé che traspare l'urgenza dell'emancipazione dall'unica funzione riconosciuta alla donna. Aleramo non rifiuta la maternità; anzi, tutt'altro: la scelta di abnegare al suo ruolo di madre non va limitato all'atto liberatorio in sé, ma merita di essere letto come un gesto simbolico che nel sacrificio estremo – secondo forse solo al suicidio (anch'esso paventato spesso nel testo) – racchiude una inflessibile volontà di riscatto maturata sotto il richiamo di quel nuovo imperativo morale incubato, in solitudine.

La scrittura in cui questo percorso di vita si esprime assume una forma estremamente originale. Nella modalità della biografia romanzata, la scrittrice è sempre ben salda in cabina di regia: la solida preparazione intellettuale si unisce e valorizza le potenzialità del racconto vissuto e reso cristallino dal beneficio della distanza temporale. Schematizziamo il plot narrativo: ad appena quindici anni, Sibilla subisce uno stupro e viene sposata dal suo aggressore; seguono dieci anni di sofferenze che attentano costantemente alla sua vita, ma non riescono a schiacciarla. Trasformandosi in causa di lotta a difesa della dignità di tutte le donne, presta se stessa come materia prima del libro, redatto nel 1902. Più istanze collimano, tutto viene spiegato in una complicata rete di corrispondenze. Molto trae origine dalle dinamiche familiari, ripetute in quelle sociali, e sempre a scapito della donna, impossibilitata nell'esprimersi e nell'agire. Sorprendente è, sul piano privato, la totale assenza di una forma anche basilare di quella che possiamo chiamare 'educazione sentimentale'. D'altro canto, i rapporti tra donne, anche all'interno della stessa famiglia, si ritagliano sul collante non troppo efficiente di un vago affetto, che termina generalmente in ripudio. I rapporti con gli uomini, si limitano al comando del padre prima, maritale dopo, nell'unica traiettoria storicamente possibile.

La donna si configura come proprietà del maschile garantito da un sistema legislativo forgiato a immagine e somiglianza dell'ordine patriarcale e garante di esso. Aleramo non risparmia una feroce invettiva alle leggi – di cui è vittima – e al sistema sociale: pur dal suo posto a posteriori privilegiato registra con acume le ingiustizie sociali: via via, dunque, descrive una donna a più dimensioni secondo un percorso e con obiettivi rivoluzionari programmaticamente espressi, in particolare nel XII capitolo.

Marina Zancan fornisce una sintesi del testo a partire dalle sue strutture profonde:

Racconto autobiografico di una donna in cui l'io narrante – noto ai destinatari del testo e perfettamente riconoscibile nel narrato – è privo di nome. [...] I contenuti, disposti linearmente a narrare il percorso oggettivo di una vita, sono intersecati da una tensione lirica propria alla coscienza dell'autrice, che disponendoli in tre parti, narrano in successione la vita e la morte della protagonista; le fasi e le forme della sua rinascita; l'origine del libro e l'esito della nuova nascita. (1998: 201)

In questi termini, *Una donna* può essere letto come un maturo romanzo di formazione, rivolto prima di tutto a se stessa, e, per tanto, autodidatta o 'automaieutico', e che rivendica una coscienza civile al femminile. Questo percorso intellettuale e di vita si snoda, ordinatamente, sull'asse infanzia-adolescenza-giovinezza, ed è polarizzato da subito tra maschile (il padre, ben oltre una lettura prettamente freudiana) e femminile, prima di un approdo completo al sé, attraverso la madre. Il padre, quasi paradossalmente, nutre laicamente un vitalissimo slancio verso il raziocinio che forma il bagaglio concettuale della piccola Sibilla; la madre, dapprima circondata da un sentimento rasente il disprezzo (in opposizione all'adorazione del principio maschile), dopo una sofferta analisi volta a indagare le ragioni di questa sorta di non-amore, diviene poi la coprotagonista del libro, prima come 'madre reale' (altro da sé) e poi come madre in prima persona (parte di sé). Per dirla con Caviglioli, che però guarda contemporaneamente alla biografia reale, «il materno, resistito e resistente, assume una varietà di valenze ed è un nucleo intorno al quale si coagulano una serie di problemi con cui Sibilla Aleramo si confrontò, come donna e come scrittrice» (1995: 98)⁷.

Al termine di un decennio di riflessioni, il cuore della questione ha preso totalmente forma, le identità donna-madre sono autonomamente definite e Aleramo rivendica il diritto di esprimersi e realizzarsi come essere umano, in tutte le declinazioni e perifrasi che si riferiscano all'«umano» che, assieme alla parola 'responsabilità', è l'espressione in assoluto più ricorrente nel testo, il punto di convergenza della rinnovamento professato dalla scrittrice.

⁷ Aggiungendo ulteriori dettagli circa la particolare 'convivenza', a più livelli, di identità reale e letteraria e di come il meccanismo sia funzionale alla narrazione, Chemotti teorizza: «L'identità fra autrice, narratrice e personaggio che si incontra in molti romanzi di questo 'genere' serve a raccontarsi attraverso l'altra in un gioco di specchi di grande abilità» (2009: 28).

2.2 Rapporti e costruzione di identità nella famiglia

... oppure se lei avesse potuto alimentare il suo affetto con quelle carezze infantili che costituiscono un'esigenza per ogni donna che sia tenera e che ha cominciato col coprire di baci la testa dura e priva di capelli della sua bambola, creando, con la ricchezza del suo amore, un'anima felice all'interno di quella forma rigida.

(George Eliot, *Middlemarch*)

Il libro si apre con un richiamo all'infanzia su cui si affacciavano le prime ombre: «già da bambina non doveti mai credermi interamente felice» (19). Cresciuta in una città aperta e stimolante come Milano, la protagonista coltiva sin da subito un'eccezionale formazione laica e razionante, scevra da ogni suggestione religiosa, inculcata dal padre. Più tardi, in solitudine, non si discosterà mai da questa traiettoria intellettuale, che anzi nutrirà autonomamente fino a farne una sorta di fede, arricchita da un temperamento vitalissimo e appassionato.

L'affettività della fanciulla si concentra sulla figura paterna in virtù del sodalizio intellettuale; di contro, la madre viene vista come una persona priva di spirito di iniziativa, debole e finanche incapace di amore: «L'amore di mio padre mi dominava unico. Alla mamma volevo bene, ma per il babbo avevo un'adorazione illimitata; e di questa differenza mi rendevo conto, senza osare di cercarne le cause» (19). La futura scrittrice vive con disturbo il rapporto materno, che però è dinamico: gli stati d'animo, a riguardo, cambiano repentinamente fino allo 'scioglimento' in itinere. Dal disprezzo si passa alla freddezza, su cui l'io si interroga, iniziando ad aprirsi a un processo di redistribuzione degli assi affettivi. Lo sguardo sulle dinamiche familiari si sposa senza sosta dal sé al padre, alla madre, ai rapporti tra i due e verso gli altri figli, ma poi tutto viene ricondotto al sé. Questa trama di relazioni sarà cruciale per la comprensione della propria vita familiare e matrimoniale, fino ad allargarsi, su più piani, all'intera organizzazione sociale. Perché, così, viene spietatamente messa in luce la fragilità della struttura familiare e l'istituzione stessa del matrimonio. Nello specifico, la dialettica Sibilla/genitori si sviluppa secondo due parabole, discendente nel caso del padre ed ascendente nel caso della madre. Entrambe si risolvono col passaggio dall'adolescenza alla vita adulta che coincide con uno dei primi punti di maturazione personale del soggetto e che vede 'normalizzare' i sentimenti per i due genitori in un affetto pietoso, alla luce peraltro del declino psico-fisico della madre e delle debolezze del padre.

Ricostruendo la vita familiare e rivedendo se stessa, Aleramo fornisce anche un ritratto di sé all'altezza temporale della sua infanzia e archetipica della fanciullezza, in cui risalta una precoce consapevolezza di un'indole libera e tesa alla realizzazione di una individualità valorizzata da una preparazione e tendenza razionante non comuni: «Ero una persona, una piccola persona libera e forte; lo sentivo, e mi sentivo gonfiare il petto di una gioia indistinta» (43). E ancora: «La mia personalità fin allora così libera [...] la piccola ragionatrice ch'io ero» (53). Per non parlare poi del «mio orgoglio di creatura libera e riflessiva» (48). Anche l'aspetto della propria persona, tratteggiato trinarmente, diviene riflesso dell'interiorità e per questo porterà significazione del cambiamento. Da sottolineare il fatto che sotto l'influenza paterna l'adolescente opererà spontaneamente per un aspetto androgino:

Ricordo una mia fotografia dell'anno dopo. Ero già in fabbrica come impiegata regolare. Indossavo un abbigliamento ibrido, una giacchetta a taglio dritto, con tanti taschini per l'orologio, la matita, il taccuino, sopra una gonnella corta. Sulla fronte mi si inanellavano, tagliati corti, i capelli, dano alla fisionomia un'aria di ragazzo. Avevo sacrificata la mia bella treccia dai riflessi dorati cedendo alla suggestione del babbo. (55)

In questa sede ci si limita a segnalare la consapevolezza, da parte della scrittrice, del ruolo giocato dai codici esteriori ed estetici rispetto all'identità di genere, che verrà più avanti rievocata di fronte a un'«inversione di marcia» in senso (tradizionalmente inteso come) femminile, nella fase intermedia in cui si farà crescere i capelli e si vestirà da «donna maritata, un personaggio serio» (55), riflesso di un tentativo di adattamento alla vita domestica normativa.

L'attenzione velata, ma efficace per il legame tra femminilità e vita interiore, non sembra un elemento accessorio; per la prima volta, un grande senso di disagio verso il padre sorge esattamente quando, di nascosto, gli sente indirizzare un rimprovero apparentemente innocuo alla moglie: «...devo dire dunque che sei una civetta?...» (32). Rimprovero di cui la bambina-Rina coglie la ripercussione psicologicamente catastrofica e dietro alla quale scorge una sofferenza ancor maggiore, tant'è che l'indomani la madre tenterà il suicidio, anche se non ispirato essenzialmente da quest'ultimo episodio.

Le ipocrisie, la solitudine e le convenzioni in cui viene allevata allontanano a lungo Aleramo da una comprensione precisa della condizione della genitrice (e di riflesso, di quasi tutte le donne nelle varie declinazioni di rassegnazione), e il percorso di

autocoscienza che intraprende è segnato da un complesso gioco di riflessi tra il sé, gli altri e i vari rapporti tra tutti rivelati dallo scandaglio di scrittura adamantina:

E sempre io ero disposta a credere che mio padre avesse ragione più di lei [...] La mamma reprimeva le lagrime, si rifugiava in camera. Sovemente, dinanzi al babbo, ella aveva un'espressione umiliata, leggermente sbigottita: e non solo per me, ma anche pei bambini, tutta l'idea di autorità si concentrava nella persona paterna [...] Ma di tutto appariva responsabile la mamma, che reclinava il capo come se fosse colpita all'improvviso da una grande stanchezza. [...] Perché, anche, era così poco temuta da noi bambini, e così poco ubbidita? (21-22)

Il punto di partenza dell'organizzazione familiare si fissa intorno alla riconosciuta autorità paterna e alla condizione materna subordinata, contraddistinta dalla debolezza, almeno fin quando l'io non giungerà una comprensione maturata dolorosamente attraverso un percorso parallelo – ora per contrasto, ora per similitudine, da cui si aprirà una via di fuga attraverso l'autocoscienza. In realtà, ogni parola dedicata alla madre è sempre accompagnata da una sorta di rimprovero a se stessa: «Mia madre! Come, come ero così incurante a suo riguardo? Quasi ella era scomparsa dalla mia vita» (31). Le ragioni del malessere domestico vengono messe in rilievo quasi in controluce dalla scrittrice, che con un'abile manovra le lascia intravedere preparando la strada a una sorta di svelamento, ma non potevano essere colte dalla bambina. Eppure, sul piano inconscio, emerge dal libro il fatto che l'ordine bipartito tra il padre-attivo-vincente e la madre-passiva-disturbante non quadrava del tutto alla sua mente giovane né a quella dei fratelli. I contorti giochi di apparenze di un mondo adulto, lungi dall'esser sentimentalmente sano – e per di più stritolato dalle convenzioni sociali –, fa scivolare il problema dal sé, dalle dinamiche della coppia genitoriale ai figli, per cui, per la naturale mancanza di filtri emotivi e psicologici, provoca un pesantissimo senso di colpa basato sul «il dubbio di non amarla quanto avrei dovuto e voluto, di essere impotente di fronte alla sua infelicità!» (42). Un problema, insomma, c'era; anzi più di uno. In casa se ne vivevano però gli effetti con una ripartizione ineguale a causa di fattori biologici (adulti vs bambini-adolescenti) e di relazioni gerarchiche di parentela (genitori vs figli).

I due mondi, femminile-materno e maschile-paterno, non possono essere descritti in maniera più opposta. La madre, il cui disagio culminerà nella demenza dopo il tentativo di suicidio, è vittima di un'involuzione: «e per la prima volta mi era apparsa come una malata, una malata cupa che non vuol essere curata, che non vuol dire neppure il suo male» (33). E poco più avanti, «pareva tornata bimba, una bimba timorosa che non sa

liberarsi dal ricordo di un suo errore» (39). Al contrario, il padre rappresenta il vigore, la volontà che non vuole sentire ragioni, come attesta la splendida descrizione dell'uomo «in guerra contro cose e uomini»: «sentivo che il babbo non sarebbe tornato indietro. Egli era, a quarantadue anni, al sommo della fortuna materiale, in guerra contro cose ed uomini, animato come non mai dall'aspra volontà di non riconoscersi alcun torto» (61). Gli si insinua l'ottusità di non «riconoscersi alcun torto», che già era stata avanzata all'indomani del suicidio della moglie: «La mamma lo guardava silenziosa: avevo il senso strano che ella ne attendesse la spiegazione da lui...E insieme avevo la certezza intima che mio padre non sapeva cosa rimproverarsi» (38). L'atteggiamento di incapacità di autocritica, unito a una certa rigidità, costerà molto alla linea femminile della famiglia: alla moglie, alla scrittrice e anche alla sorella minore, il cui fidanzamento con un socialista sarà 'naturalmente' ostacolato dal padre.

Dopo il tentativo di suicidio della madre, l'io vive un'assoluta solitudine morale nel periodo della sua vita più vulnerabile non solo per i tragici eventi familiari, ma anche per l'ingresso nella piena adolescenza. L'isolamento, dunque, comincia presto a configurarsi come un tratto distintivo della vicenda biografica e artistica di Aleramo tanto che Pilar V. Rotella avanza delle corrispondenze con *Solitud* di Caterina Albert/Víctor Català: «[...] in both, this recovery of selfhood is the result of a long and painful process in which *solitude* and *silence* play a prominent role, evolving from negative to positive factors in the construction of female identity» (Rotella 1998: 101). Aleramo rende con un effetto quasi visivo questo senso dell'esclusione e dell'effimero segno della presenza femminile quando fissa il suo sguardo di bambina sul viso sul viso della madre, i cui lineamenti si confondono nella luce, in contrasto col profilo ben definito del padre: «She is able to perceive her father's profile, as he lies in a position indicating readiness for action, but the woman's face is indistinguishable among the pillows and covers, domestic imagery evoking her isolation and shrouded condition of intellectual and emotional atrophy» (Pickering-Iazzi 1989: 327).

Senza bussola, Rina assiste allo scivolamento della genitrice nella pazzia e a un progressivo disinteressamento del padre per tutta la famiglia. Lo struggimento per la 'perdita del padre' cambia senso, assieme al generale riassetto dell'universo interiore, dopo la scoperta del tradimento. Infatti, l'impiegato della fabbrica, suo futuro marito, si preoccupa di metterla al corrente che il padre:

[...] aveva un'amante, una ragazza stata qualche tempo operaia nella fabbrica; che la cosa doveva essersi iniziata in primavera, durante il viaggio mio e di mia madre; che quasi ogni sera il babbo andava a trovar colei, alloggiata e mantenuta a sue spese con tutta la miserabile e numerosa famiglia in una casa fuori dal paese [...] Mio padre, l'esemplare raggianti, si trasformava d'un tratto in un oggetto d'orrore: egli, che mi aveva cresciuta nel culto della sincerità, della lealtà, egli nascondeva a mia madre, a noi tutti, un lato della sua vita. Oh babbo, babbo! Dove era la nostra superiorità, di cui andavo così altera fino a ieri? (44)

Più avanti si approfondirà l'universo morale della scrittrice; ora è urgente sottolineare come col tradimento vengano sconquassate e distrutte le aspettative intorno all'amore tanto nobili quanto alta era la fede nel valore morale del padre:

Che cos'era, che cos'era quella forza oscura che mi si rivelava così d'un tratto, quell'amore di cui m'avevan dato un concetto chimerico? Era dunque una cosa nefasta, degradante, e pur formidabile se aveva potuto vincere ed avvilire mio padre! (45)

Nella degradazione, un ruolo fondamentale lo gioca la sessualità, negata alla legittima consorte e cercata nell'amante: a differenza di Ada Negri, che ne cassa la possibilità al femminile, Aleramo non solo non la censura, ma la indaga e arricchisce facendo trapelare una concezione dell'atto sessuale quale naturale ingrediente delle relazioni amorose. Inoltre, l'anelito viene reclamato come legittimo per ogni essere umano: se ne attesta chiaramente la consumazione tra i genitori, laddove, ancora una volta, sono profondamente diverse le situazioni psicologiche dei due attori. Spicca la madre, di cui finalmente si sono svelate le ragioni del profondo disagio nell'amore e nel desiderio non più corrisposti:

Un giorno, la nostra casa era piena di sole, essi restarono chiusi più di un'ora nella stanzetta ove adesso il babbo dormiva solo: quando ne uscirono, mia madre aveva il volto soffuso d'un color roseo che da tanto tempo non le vedevo, e insieme di un sorriso vago, un sorriso di fanciulla felice. Mi guardò come se non mi riconoscesse. Il babbo invece s'annuvolò, evitando il mio sguardo. (40)

Inizia a configurarsi una nuova simmetria: la moglie, ancora innamorata e reclamando l'attenzione anche sotto il punto di vista sessuale, viene rifiutata fino ad impazzire, mentre il marito si costruisce, parallelamente, un secondo nido d'amore. La figlia, una volta sposata, soggiace agli assalti sessuali del marito con disgusto subendo una spirale di ulteriore violenza in seguito a un'infondata accusa di tradimento.

Se l'io, pur deplorando la madre, in realtà presenta se stessa come una sostituzione sublimata materna (tanto è vero che teme di perdere l'amore paterno nel momento in cui le sembra irrimediabile l'allontanamento di lui dalla madre), in seguito alla scoperta del tradimento del padre mette in atto un processo di avvicinamento alla genitrice e un progressivo contrasto con le figure maschili.

La ribellione contro il padre, manifestatosi con una coraggiosa difesa in pubblico della madre, segnerà il definitivo distacco dai genitori e il passaggio sotto la dittatura maritale, e si realizza l'identificazione simbolica tra le vittime: «“Quella donna impazzisce!”». In un impeto proruppi: “Anch'io impazzirei, papà!”. E gli piantai gli occhi in viso, con disperata ribellione, sentendo montarmi addosso al capo uno spasimo terribile» (45). Rina attua una 'difesa' del femminile ben oltre il fatto biografico ma che parte dal biografico, dal personale:

Ricollocare in una prospettiva dialettica funzionale, nel sociale e nel politico, a livello oggettivo e soggettivo, il ruolo della madre, significava, *in primis*, imparare ad “amarla” cioè a riconoscere 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 col materno (Chemotti 2009: 16)

Successivamente, l'avvicinamento psicologico con la madre sconfinava in una scelta morale nella misura in cui la giovane, con la sua ribellione, si erge a difesa della parte femminile. Si è concretizzato il primo atto eversivo frutto di un lungo lavoro intellettuale, «ripensare se stesse attraverso la madre ha comportato un impegno intenso a simbolizzare la relazione così che miserie e ricchezze del materno assumano valore legittimante del femminile» (2009: 16).

L'Uomo, in tutta risposta, la punisce: il personaggio dagli atteggiamenti progressisti e illuminati sterza immediatamente in direzione di una abietta e arcaica *patria potestas*, e punisce l'ardimento della figlia negandole l'accesso al lavoro ed esponendola a quanto succederà di lì a poco. Il passaggio è costruito secondo una simmetria che rievoca l'emotività e la fisicità di quei momenti tragici; si staglia la sensazione angosciante di sopraffazione delle figure maschili, che si passano il testimone. Se il padre risponde alla ribellione con l'uso dell'autorità («“Taci, tu!”», urlò l'uomo colpito a sangue, slanciandosi quasi per stritolarmi» 47), il futuro marito arriva allo stupro, compiuto, simbolicamente, in uno spazio di confine tra l'ufficio dei due giovani e quello del padre.

E Gallucci assegna alla violenza, forse, un po' troppo schematicamente, il valore di una punizione simbolica «for her transgression of male space and identification with male power» (1999: 367).

Da questo momento, mentre Rina cambia status passando da figlia a moglie, Sibilla da un lato raffina il suo incessante lavoro intellettuale teso verso una comprensione esaustiva della vita, che ha come epicentro il sé e che poi si espande verso l'esterno; dall'altro, testimonia un riassetto dell'ordine emotivo – naturalmente senza che nulla cambi esteriormente – e si avvicina alla madre, che ormai considera «trasformata, più sorella che figlia ormai» (56).

Di contro, la condotta e l'orgoglio del padre le fa maturare una prima, lucida consapevolezza del suo orientamento etico-affettivo: «Il primo grande dolore che avevo provato mi era venuto da mio padre, dalla scoperta della debolezza di un uomo che m'era apparso un dio. Io avevo bisogno di ammirare innanzi di amare» (86). Al proposito, Lea Melandri analizza il movimento iperbolico e parallelo nei confronti dei genitori sottolineando, in primo luogo, la necessità di auto-rappresentazione, da parte di Aleramo, come orfana, per passare poi a un'analisi della situazione:

Sibilla descrive la sua fanciullezza come l'«alba» di un grande sole, momento magico e sublime. Il «patto di tenerezza», che la bambina stringe col padre, le permette di tenere insieme la grazia e la forza, in un'unità che è perfezione e armonia, ma il cui esito è la scomparsa di un'inquietante presenza femminile. Cresciuta come «opera» di un «luminoso esemplare», essa finisce per guardare l'altra donna con gli occhi di lui: come il padre non sopporta le sue lacrime, e dall'altezza dell'autorità maschile misura la mancanza di autorità di lei.

Anche quando si accorge di aver a che fare con una «malata cupa», la causa di maggior dolore per Sibilla rimane il comportamento paterno: il «tumulto» che lo scuote, di fronte al tentato suicidio della moglie, fa declinare l'immagine di un dio forte e imperturbabile. All'ammirazione subentra la «compassione», che ora accomuna entrambi i genitori. (Melandri 1988: 32)

Sullo sfondo di questo percorso interiore, si scorge l'altro grande manovratore delle vicende esteriori di Rina, il marito, mai chiamato per nome – come d'altronde tutti i personaggi, anche lui, come individuo, è esemplare nella sua funzione – e che si presenta come catalizzatore dell'infelicità della vita della donna: non ammirato e, consequenzialmente, non amato.

Per concludere, tenendo a mente l'identificazione, più volte ribadita dall'autrice, tra atto creativo e procreazione, e l'importanza rivestita dalla scrittura di *Una donna* nella

relazione tra Rina e suo figlio, possiamo inquadrare il ruolo cruciale rivestito dalla ricostruzione delle trame relazionali alla luce di quanto segue:

Il divenir madre – soprattutto per quanto riguarda la prima gravidanza – si manifesta attraverso una vera e propria crisi d'identità, annunciata da intense modificazioni biologiche e psicologiche che ripropongono alcuni temi fondamentali di identificazione: essere donna, essere figlia, essere moglie, essere madre. Questi aspetti parziali dell'identità si coniugano come altrettante dinamiche relazioni che assegnano importanza particolare alla figura della madre, del padre, del marito e del figlio che deve nascere, insomma a tutto l'universo familiare, come costellazione reale e fantasmatica che viene a definire il destino di donna. (Bria 1975: 137)

La dinamica esplicitata caratterizza tutte le autrici prese in considerazione, ma solo nel caso di Sibilla la volontà di indagare a fondo i nessi relazionali si fa programmatica e si distingue anche per la decisione di isolare dentro di sé «gli aspetti parziali dell'identità», organizzati in un nuovo ordine interiore che si rifletterà nelle scelte operate nel suo vivere sociale.

2.3 Istituzione del matrimonio e organizzazione sociale

Il cervello di uomini e donne è identico,
solo che nella donna viene distrutto dalla cultura sociale,
nell'uomo viene sopravvalutato.
(Rita Levi Montalcini)

Ha del retrogusto amaro il fatto che il primo cultore dell'indole libera e spregiudicata dell'io narrante sia stato quel padre che non esita ad agire in virtù della sua posizione di potere e controllo sulla vita familiare quando sente la ribellione della creatura che lui stesso aveva educato all'etica raziocinante e che, nel momento dell'errore, gli si rivolta contro in difesa della deuteroprotagonista femminile. L'illuminato sottrae alla figlia la possibilità di essere autonoma. Da subito Rina aveva avvertito il valore del lavoro come strumento a garanzia della propria libertà e su cui costruisce un'idea futura di se stessa. Non progetta un matrimonio e non lo avrebbe contratto, non mostrando mai nessuna convinzione a riguardo neanche dopo la nascita del figlio: il gran rifiuto non si presenta

ancora come una mossa programmatica rivoluzionaria ma ispirata dal fatto che Aleramo non si proiettava moglie e madre bensí lavoratrice, ovverosia, intellettuale di professione. La rivendicazione progressista del nubilito (intimamente appoggiata da parte paterna anche in virtù di un sentimento di superiorità di *genus* rispetto al contesto) va a cozzare contro l'ambito del piccolo ambiente di provincia dove si sposta la famiglia. Le città descritte da Aleramo sono macro o microcosmi che restituiscono un variegato ritratto sociale dell'Italia del primo Novecento, diviso storicamente tra Nord e Sud, tra grandi città e piccole realtà in cui arrivavano solo echi del progresso che interessava un altrove. Rina è portatrice di un'idea estremamente emancipatrice che in qualche modo viene percepito e contrastato dall'ambiente circostante:

Le donne di servizio dovevano riferire in paese cose orrende sul mio conto: non prendevo mai un ago in mano, non badavo alle faccende di casa...E le mie escandescenze senza motivo! Non potevano paragonarsi se non a quelle di mio padre! (31)

La cura pigra ed empirica dei figliuoli, la cucina e la chiesa eran tutta la loro vita. (59)

Il giovane mi diceva anche l'arciprete aveva fatto più volte accenno a noi in chiesa, attribuendo la disgrazia di mia madre a castigo di Dio. Affermava che alcune vecchie facevano il segno della croce quand'io passavo. Mi chiamava 'demonietto'. (41)

Una seconda vittima delle mie bizzarrie era una vecchietta che frequentava la nostra casa per assistere alla mamma. Chiacchierando, ella alludeva talora al mio avvenire, al tempo in cui sarei divenuta sposa e madre e avrei riso delle attuali mie funzioni d'impiegata; tranquilla io replicavo che non mi sarei mai maritata, che non sarei stata felice se non continuando la mia vita di lavoro libero, e che, del resto, tutte le ragazze avrebbero dovuto far come me...Il matrimonio...era un'istituzione sbagliata: lo diceva il babbo sempre.

La vecchietta s'indignava: «Ma allora il mondo finisce, non nascon più figliuoli, non comprendi?».

Restavo interdetta. Mia madre, già da qualche anno, mi aveva parlato delle funzioni misteriose dell'organismo femminile, pur senza soffermarsi sui rapporti fra uomo e donna. Certo, se mio padre propugnava la sparizione del matrimonio, voleva dire che i bimbi avrebbero potuto nascere ugualmente: il babbo non voleva la fine del mondo. Ed io, dopo tutto, non volevo questa responsabilità verso il futuro...No, non mi sposerei. (42)

Nella visione della «vecchietta», riflesso dell'organizzazione sociale, l'istituzione del matrimonio è saldamente agganciata alla funzione riproduttiva che a sua volta lega

saldamente a sé il destino delle donne: ogni scelta alternativa, specie da parte femminile, viene considerata anormale, vista come minaccia dell'ordine costituito e quindi da contrastare o ridicolizzare.

Nella mente della giovane si erano affacciate ipotesi alternative al matrimonio segnate dall'idea – già avanzata da Negri, pur secondo traiettorie e motivazioni differenti – della scissione tra matrimonio e procreazione, aprendo la possibilità di una monogenitorialità *in nuce*. Il mondo progressista della famiglia entra in crisi proprio a partire dal matrimonio: senz'altro, la figlia è sensibile alla questione per l'educazione ricevuta, e ancor più dubbiosamente alla luce del confronto con la realtà provinciale; ma il disagio è avvertito anche dai genitori. Se il padre si sente intrappolato in un matrimonio da cui è permesso evadere tramite l'adulterio, Aleramo si domanda se la madre avrebbe potuto salvarsi dalla pazzia se non si fosse consacrata esclusivamente al marito e alle cure familiari. L'istituzione, insomma, scricchiola anche nel contesto provinciale, non per l'insorgere di una qualche forma di pensiero critico, ma sotto il suo stesso peso, sotto vari strati di feroce ipocrisia, in cui l'inferiorità della donna è sancita e promossa da una convizione condivisa, in un ambiente molto degradato sul piano dell'istruzione ma anche, spostandoci sull'asse sociale, tra la popolazione – per cui comunque Aleramo sente una certa simpatia – e nel ristretto e mediocre ceto medio: «ma nella sua ignoranza e indolenza il popolo era ancora la parte migliore del paese, non mancava di una certa bontà istintiva» (34). Aleramo deplorerà ancor di più le condizioni delle classi più deboli quando registrerà le vessazioni perpetrate al suo interno da figliolanza, coniugi, e famiglia di origine ai danni delle donne.

Una volta sposata, la scrittrice viene ammessa alle riunioni del marito, incursioni ravvicinate in questo mondo dagli orizzonti estremamente limitati «fra un pettegolezzo, una disputa e un ragionamento sbilenco» (78), e che costituiranno gli elementi di «marginalità e liminarità» nella vita di lei (Caviglioli 1995: 10) con gravi ripercussioni emotive e psicologiche. In questo contesto asfissiante, la donna desta un timore reverenziale negli interlocutori per la sua manifesta diversità:

Mi sentivo circondata, ora, da un rispetto che mi lusingava, venendo da individui generalmente sprezzanti verso la donna; più che la fama di geloso che mio marito si e'era acquistata, era certo il mio aspetto di bimba pensosa e gentile, così differente dal tipo femminile del luogo, che frenava la parola e il pensiero di tutti quegli uomini, obbligandoli ad estrarre alla luce quanto di meno volgare ognuno possedeva. (79)

Oppure:

[...] i contradditori, su per giù, erano tutti all'altezza intellettuale di mio marito e facili a capitolare davanti alla mia logica. (58)

Il marito si inserisce perfettamente in queste coordinate, prima ancora del matrimonio:

Molte cose in lui mi urtavano, quotidianamente. Non tutte gliel'avevo celato; ma egli non badava alle osservazioni di una ragazzina, stupito soltanto, abituato com'era a considerare la donna un essere naturalmente sottomesso e servile, della mia indipendenza. (43)

Ma anche in seguito, l'uomo non fa che limitarsi a considerare la donna alla stregua di un oggetto di proprietà. Viene da domandarsi come sia successo che una ragazzina così coraggiosa e forte, abbia sposato un uomo che dal principio ripugnava: Sibilla chiama a raccolta tutte le sue armi di scrittura per spiegare un meccanismo apparentemente incomprensibile.

2.4 La costruzione della giustificazione

Nell'assoluta solitudine, esposta agli eventi da un dolore che per la giovane età non poteva elaborare e senza supporto all'interno della famiglia; estromessa dal padre dalla vita lavorativa; ma anche nella ricerca adolescenziale di un oggetto degno di amore che la ragazza aveva riempito di aspettative e cui aveva dato una fisionomia letteraria, Rina si trova in una posizione di estrema vulnerabilità, di cui approfitta a piene mani l'impiegato della fabbrica del padre. Lea Melandri legge nel matrimonio una disperata via di fuga che però le permette di sondare i «luoghi del femminile»:

Con un matrimonio, che nasce senza amore e da un atto di violenza, Sibilla comincia a percorrere i luoghi del femminile: il dolore, la malattia, la follia. Può inclinarsi così verso la madre e, nello stesso tempo, punire il padre, distruggendo in se stessa l'opera luminosa che egli aveva voluto creare a sua somiglianza. [...] né il padre né la madre, per ragioni diverse, potevano esserle vicini. Il matrimonio si profila per lei come «salvezza» e «pace» rispetto all'inferno della situazione familiare d'origine. (1988: 33)

Al di là, però, di questi elementi, c'è un percorso abbastanza complesso, estremamente intimo, che mette in atto la stessa Rina, e che sembra idoneo definire come la costruzione di una giustificazione. Nella disperazione, la ragazza comprende di aver subito un torto mostruoso, perpretato con una certa facilità. Deve lottare su due fronti paralleli: il primo riguarda se stessa, il secondo è la consapevolezza della responsabilità dei genitori verso cui non si vuole esprimere, tuttavia, rabbia. Aleramo libera sulla pagina, dunque, un conflitto a tutto tondo che avvicina *Una donna* al *Diario*, un «testo che mette in gioco aspetti fortemente conflittuali della ricerca del sé, soprattutto nel caso di persone che vivono situazioni di marginalità e liminarietà» (Caviglioli 1995: 10).

Si proietta sul padre un pensiero che probabilmente era un'osservazione autoreferenziale della stessa Rina: «L'idea di uno sciocco infatuamento della bambina preferita, educata a disprezzare ogni sciocca fantasmagoria e a contare su di sé sola per le battaglie della vita, lo esasperava» (51). Infatti, immediatamente dopo, continua il vertiginoso gioco di sovrapposizioni e di scambi di ruolo e solo ora compare il padre reale: «Non riconosceva certamente la sua parte di colpa, per l'attenzione affettuosa che m'era venuta a mancare nell'epoca in cui ne avrei avuto bisogno. Soffriva. Complicato e primitivo insieme» (51). Ma, prima di questa chiusa, che descrive con un'eccezionale espressività sintetica il dualismo del personaggio, Aleramo, in realtà, sta parlando del disprezzo di Rina verso se stessa per aver subito lo stupro.

E così, descrive l'adolescente, impaurita e sofferente che, nonostante il mito di un io costruito sulla scia paterna, ha subito un gravissimo torto le cui ripercussioni le funesteranno la giovinezza. In questo punto del racconto, sta negoziando un modo per supportare il peso emotivo e alla fine opta per una sorta di accettazione. Prima, però, c'è un intervallo molto confuso nel quale persiste comunque una traccia che viene a formare un percorso proprio grazie alla tipologia di scrittura. Le vicende personali sono trattate a distanza di tempo e dopo un profondo processo di comprensione, unito a un sapiente maneggio dei mezzi espressivi, assicurando così alla scrittura una vitalità e una limpidezza ineguagliabili, che riscattano ed elevano anche la donna. Una conquista stilistica raggiunta attraverso un ragguardevole processo di oggettivizzazione: trova più che mai validità, dunque, il ricorso allo sdoppiamento Rina/Sibilla per rintracciare, attraverso la prima la vicenda trattata e, con la seconda, i processi di scrittura ma anche di rilettura dal dato reale avvenuta senza sincretismo, tenendo presente anche che l'oggetto e il soggetto della narrazione, pur differenziandosi per rendersi esprimibile, coincidono.

Se da un lato l'intenzione di giustificare tutti appare manifesta sin dall'inizio del IV capitolo, non viene censurato lo sconvolgimento emotivo che la coglie nei giorni immediatamente successivi allo stupro:

Appartenevo io a un uomo, dunque?

Lo credetti dopo non so quanti giorni d'uno smarrimento senza nome. Ho di essi una rimembranza vaga e cupa. D'improvviso la mia esistenza, già scossa per l'abbandono di mio padre, veniva sconvolta, tragicamente mutata. Che cos'ero io allora? Che cosa stavo per diventare?

Il mio orgoglio di creatura libera non mi permetteva di indulgermi in rimpianti e di discolpe, mi spingeva ad accettar la responsabilità dell'accaduto. (48)

Aleramo segue nel modellare una scrittura di riflessione attuando una sorta di allontanamento e sposta lontano il punto d'osservazione, trascinando con sé la lettrice, che ha l'impressione di esaminare con occhio distaccato l'oggetto di una ricerca scientifica:

Quell'uomo, da quando lo conoscevo? Da due anni circa. Lo avevo visto quasi ogni giorno, m'era sempre stato compagno e aiuto di lavoro. L'avevo guardato sempre con una certa franca compiacenza fanciullesca; e le sue goffaggini stesse m'avevano divertita. Poi, un giorno, egli aveva tranquillamente disonorato ai miei occhi mio padre...Perché non avevo dubitato neppure un istante che mentisse? Io non sapevo nulla della vita, e subito la sua esperienza m'aveva infuso una specie di rispetto. E mi sorrideva con pietà. Aveva assistito all'angoscia terribile della mia anima improvvisamente sperduta. E m'era apparso diverso da quel di prima, un essere nuovo, dotato di tutto ciò che veniva a mancare a mio padre. (49)

Passa, poi, a scagionare la madre: «Neppure un istante ebbi la tentazione di svelare alla disgraziata il mio terribile segreto. Ella soffriva già abbastanza, chiusa nel suo dolore!» (49). La quale, ignara di tutto, vivrà il matrimonio della figlia quasi come un riscatto personale:

[...] e la mamma, triste, affranta, china verso il precipizio della sua ragione, parve come bere a una fontana di giovinezza ascoltando la figliuola innamorata. Erano i suoi vent'anni quelli ch'ella rievocava? Era la felicità invano sognata per sé che si illudeva di veder risplendere per la sua creatura? Qualcosa di lei palpitava in me, in quell'ora, per la prima volta: lo sentiva inconsciamente? La sventurata non poteva immaginare il dramma che aveva troncata la mia adolescenza; pensò, anch'ella!, ad un sentimento magicamente sbocciato nel mio cuore per salvarmi da un'esistenza ibrida. (50)

«Pensò, anch'ella!» è un'apostrofe a se stessa in quanto anche l'amore viene esaminato nel processo di razionalizzazione:

Non potevo concepirmi vittima di un calcolo. L'amore doveva aver fatto tutto questo. [...] Avevo cominciato a pensare che forse io amavo il giovane da tanti mesi senza saperlo, che forse qualcosa, sotto le umili apparenze, m'aveva sedotta, d'inesplicabile. [...] Egli m'aveva voluta, egli m'era destinato, tutto s'era disposto mentre io credevo di seguire una ben diversa via...Quello sposo delle leggende, che m'era sempre parso un puerile personaggio, esisteva, era lui! (49)

Ma poi l'adulta, la scrittrice, balza da dietro le quinte ad esprimere la verità: «l'uomo s'accorse che la sua causa trionfava» (49). E smontando nel racconto l'auto-declamazione, o auto-inganno, su 'Come nasce il sogno d'amore' di cui Rina lottava per convincersi. Ricordiamolo, già da prima del crimine, l'uomo aveva iniziato a mettere in atto un piano preciso, insinuandosi, da manipolatore, nella vita di Rina dopo averla tramortita con la notizia del tradimento del padre; «Pure, scrivevo alla mie amiche che ero felice. Cercavo d'ingannar me stessa» (53). È iniziata la metamorfosi. Dentro, «il mio cuore s'era intenerito» (48), e fuori «il mio volto, impallidito, incorniciato dai capelli che avevo lasciato di nuovo crescere, perdeva di espressione e singolarità» (53). Per cui, il rimpianto per aver perso la libertà non tarda a riemergere: «V'era stato davvero un tempo in cui io potevo recarmi alla spiaggia a mio piacere, e abbandonarmi a sogni di lavoro e di bellezza senza fine?» (53). Eppure, anche in questo caso, c'è un elemento originale che segna lo scacco d'Aleramo rispetto a tutta la vicenda. Impiantata precocemente nella sua coscienza, la scrittrice riesce a restituire il proprio sofferto vissuto sulla pagina rendendola unica sui due piani, letterario e umano. Così, oltre alle dinamiche oggettive e psicologiche fin qui rilevate, aggiunge una nuance decisiva a spiegare il suo punto di vista sull'accaduto, nel momento in cui le si apre la possibilità rifiutata di avere un amante:

Fino a quel giorno io m'ero creduta in possesso d'una salda morale, semplice ed evidente, colla quale sarei passata nella vita senza dubbi e senza prove. Se il perché dell'esistenza mi sfuggiva, se intorno a me dalla fanciullezza in avanti avevo visto scemare via via i motivi di entusiasmo, di commozione, di orgoglio, se la mia individualità era da me stessa quasi ignorata e perennemente tradita, non m'era però mai venuta meno la fiducia della volontà e m'erano riuscite sempre incomprensibili le disfatte provocate dal sentimento o dal senso, lo sfacelo d'un'anima. [...] Accettando l'unione con un essere che m'aveva oppressa e gettata a terra, piccola e senza difesa, avevo creduto di ubbidire alla mia natura di donna che m'imponesse di

riconoscere la mia impotenza e camminar sola. Ma avevo così anche voluto che la fatalità non fosse più forte di me, avevo mostrato un volto umano a quel fato. (86)

Il discorso si snoda attraverso tre punti cruciali che segneranno il fermo orizzonte verso cui si muove il percorso della scrittrice: uno morale, uno individuale e un ultimo formato dalla loro congiunzione. I primi due aspetti sono certamente in contrasto per gran parte del libro, anche se la morale di cui si parla è avulsa dalle convenzioni ed è personalissima poiché conserva integralmente, al di là degli eventi cui la donna è esposta, la propria individualità. L'attrito tra la moralità, il suo dinamico confrontarsi col mondo esterno, e la propria libertà sono l'ingranaggio principale della riflessione di *Una donna*. «Il volto umano» mostrato al suo doloroso destino è l'orgogliosa rivendicazione di non aver voluto soccombere alle difficoltà, idea che avrà sviluppi decisivi in seguito, verso una condizione interiore armoniosa (o più armoniosa) tra morale e volontà del singolo.

«La fiducia nella volontà», ovvero in se stessa (al di là del sentimento di essersi tradita e degli evidenti cedimenti), si è concretizzata in una razionalizzazione della violenza subita per renderla psicologicamente accettabile.

2.5 La legge

Ero l'umanità
L'Umanità schiava di leggi certe, e pure spinta
da una ribelle volontà a spezzarle,
a rifarsi una esistenza superiore a quelle...
(Sibilla Aleramo, *Una donna*)

Alla relativa sporadicità di riferimenti al sistema legislativo fa da contrappeso la pertinenza e l'accurato senso di ingiustizia di cui è permeato il testo. Si è cercato di individuare le motivazioni riconducibili ora alla psicologia della protagonista, ora ad agenti esterni che hanno concorso alla situazione fattuale della donna. A questa ultima sfera appartiene anche il contraddittorio ruolo giocato dalle leggi, elemento che viene ad arricchire la disamina sulla condizione femminile implicita nel discorso soggettivo vissuto da Rina e tessuto da Aleramo.

La questione familiare era complessa anche da un punto di vista legale. Sbilanciata a favore delle prerogative maschili, la legge italiana ha previsto fino al 1981 l'articolo 544 che regolamentava il risarcimento di uno stupro ai danni di un minore tramite il matrimonio tra stupratore e vittima, avvalorando istituzionalmente il cosiddetto matrimonio riparatore. In *Una donna* è attestata tale pratica esplicitamente: «uno d'essi, che si diceva innamorato di me e parlava di rapirmi: questo era un uso non raro in quei luoghi e al ratto seguiva il matrimonio» (41).

Nella realtà italiana la legge venne messa in discussione grazie alla ribellione di Franca Viola, la quale, supportata dalla famiglia (e in particolare dal padre), si rifiutò di sposare l'uomo che l'aveva segregata e violentata col fine premeditato di prenderla in sposa. L'articolo 544 venne abrogato con la legge 442 quindi anni dopo questa vicenda di Viola, che risale al 1981: è solo nel 1996 che lo stupro verrà considerato dalla legge 'reato contro la persona' e non 'reato contro la morale' come era stato fino ad allora. Nella traiettoria fuorviata di sistemi di pensiero e leggi, l'alienazione dell'offesa reale dalla vittima veniva spostata a carico della comunità, virtualmente. Un secondo artificio socialmente indotto consisteva nello spostare il concetto di 'disonore' da chi effettivamente commetteva il reato alla vittima: 'senza più onore' era così la ragazza violata, ma non il violentatore. La richiesta di matrimonio da parte dello stupratore era vista come la possibilità di restituire onorabilità alla vittima, di riflesso alla sua famiglia e, infine, per fare ammenda alla società. È quello che è successo anche a Rina.

Aleramo tuona sulla condizione giuridica di moglie e madre, entrambe esautorate di diritti e considerate esclusivamente un possesso maschile su cui incombevano doveri:

Ma solo ora pensando a me stessa, e ch'ero io l'incatenata, che proprio su di me la legge era come la porta d'un carcere, ne sentivo tutta la mostruosità. È possibile? La legge diceva ch'io non esistevo. Non esistevo se non per essere defraudata di tutto quanto fosse mio, i miei beni, il mio lavoro, mio figlio! (194)

Il travagliato percorso che la porterà all'abbandono del tetto coniugale e soprattutto del figlio, si configura, quindi, in un eccezionale atto d'accusa contro il sistema⁸. Le argomentazioni ragionate condotte per tutto il testo, assieme a un fervore etico in

⁸ Bisogna ricordare che l'abbandono del figlio fu motivo di condanna da parte di molte femministe italiane. Il rapporto col femminismo, e del femminismo con Aleramo non è scevro di conflitti; pur accogliendo con entusiasmo le idee del femminismo nordico, e pur aderendo in seguito alla corrente nazionale, Aleramo se ne allontanerà non tanto ideologicamente quanto scegliendo una via solitaria di militanza intellettuale. «Il femminismo, movimento sociale, è stata una breve avventura, eroica all'inizio, grottesca sul finire, un'avventura da adolescenti, inevitabile ed ormai superata» (Aleramo 1922: 60).

costruzione, portano Aleramo a sovvertire la gerarchia di valori, reclamando la (propria) libertà in virtù dei diritti inalienabili di essere umano. È una rivoluzione umanistica nuovissima: la scrittrice era conscia della portata del suo gesto, e, da intellettuale, ha voluto lasciare testimonianza letteraria della sua esperienza, in modo da fornire degli strumenti argomentati per gli altri, punto di partenza per condurre ulteriori battaglie. Diventerà ancor più chiaro nel corso del libro che la strada verso la libertà prende le mosse da una dimensione privata, ma ha voluto altresì ergersi a modello per tutte le donne (e gli uomini), grazie alla messa a punto di una nuova scrittura di condivisione che, nel trasformarsi da privata a pubblica, potesse veicolare pensieri e moti dell'anima in società:

[...] ero l'Umanità in viaggio, l'Umanità senza mèta e pur accesa d'ideale: l'Umanità schiava di leggi certe, e pure spinta da una ribelle volontà a spezzarle, a rifarsi una esistenza superiore a quelle... (106)

Se la figliuola della direttrice mi rappresentava la speranza del domani, il formarsi di tutta un'umanità muliebre più conscia e dignitosa, questa donna a cui la fronte splendeva sotto i capelli bianchi era bene l'immagine del genio femminile manifestatosi attraverso i secoli in qualche rara individualità più forte d'ogni costrizione di legge o costume. (136)

Il discorso sulla legge è un primo importantissimo elemento di contatto tra la scrittrice e il pensiero di Henrik Ibsen. In *Casa di Bambola*, opera costruita sul percorso di presa di coscienza da parte della protagonista, la frizione avvertita tra legge non scritta (diktat morale di Nora) e legge umana (di cui Nora è vittima) è uno dei meccanismi catalizzatori della crisi esistenziale che si scioglie, infine, nel rifiuto perentorio della società e delle sue regole:

HELMER: Parli come una bambina; non capisci nulla della società della quale fai parte.

NORA: Hai ragione, non la capisco. Per questo voglio veder chiaro. Per accertarmi chi di noi due ha ragione; la società oppure io. (Ibsen 1997: 90)

La società viene avvertita come ostacolo per la libertà individuale delle donne, agendo ed essendo agita per mezzo degli uomini: la legge è dalla loro parte mettendo a completa disposizione del padre prima (solo in quanto figlia) e del marito poi (solo in quanto madre dei figli dell'uomo) l'esistenza femminile, nella sua interezza, doppiamente stritolata tra i sacrifici per cosa è giusto fare (su iniziativa personale) e

cosa si deve fare (obblighi esterni). In questo senso, Asor Rosa coglie che «In Sibilla il “sogno d’amore” è la forma concreta d’un progetto di realizzazione di sé, che urta costantemente contro i limiti definiti dell’universo maschile» (1999: 337). Una versione moderna, in altre parole, dell’antichissima lotta – risalente almeno ad Antigone – tra la legge umana, interpretata dal maschile, e la legge altrettanto umana ma che si appella a una morale più profonda e istituita sulla libertà impersonata dal femminile:

HELMER: tutto questo è rivoltante! Così, sei pronta a tradire i tuoi doveri più sacri?

NORA: Che intendi per sacri doveri?

HELMER: E debbo dirtelo io? Quelli che hai verso tuo marito e i tuoi figli.

NORA: Ne ho altri non meno sacri.

HELMER: Non è vero. Di quali doveri parli?

NORA: Dei doveri verso me stessa.

HELMER: Prima di ogni altra cosa, tu sei sposa e madre.

NORA: Non credo più a questi miti. Credo di essere anzitutto un essere umano, come lo sei tu...o che almeno devo sforzarmi di diventarlo. So che la maggioranza degli uomini ti darà ragione, e che anche nei libri dev’esserci scritto che hai ragione. Ma io non posso più ascoltare gli uomini, né badare a quello ch’è stampato nei libri. Ho bisogno di idee mie e di provare a vederci chiaro. [...] Che siano leggi giuste, ecco una cosa che non mi entra in testa. (89)

L’importanza di queste testimonianze letterarie non è tanto nella messa in scena dell’infrazione di una legge, ma nella manifestazione del processo che porta a concepire la costruzione letteraria di un conflitto in cui le protagoniste vestono un ruolo di rottura in senso progressista e si elevano su un altro livello, sul piano umano e intellettuale, rispetto alla controparte maschile. *Una stanza tutta per sé* chiarisce ancora meglio la collisione tra pubblico-maschile e privato-femminile con un’immagine, molto concreta, che rispecchia un ordine fisico (la casa) e ideologico insieme (l’uomo, che ravvisa nella donna la sua immagine doppia, cioè fortificata):

L’uomo illustre apriva la porta del salotto o della stanza dei bambini, pensavo, e trovava la sua donna, forse in mezzo a questi bambini, o con un pezzo da ricamare sulle ginocchia; a ogni modo ella era al centro di un ordine e di un sistema di vita diversi, e il contrasto fra questo mondo e il suo, che poteva essere quello della legge o della politica, immediatamente lo rinfrescava e rinvigoriva. (Woolf 1982: 97)

Casa di bambola, a partire dal titolo che distribuisce chiaramente le rispettive zone di competenza (ironizzando sullo spazio femminile), riflette esattamente quest’ordine, ma

solo per annientarlo con la scelta di Nora; Ibsen allestisce, fino alla drammatica conclusione, dei quadretti familiari incorniciati nelle pareti degli interni di una casa al cui centro c'è la donna (colta mentre gioca coi bambini, per esempio), e da cui poi la protagonista si allontanerà con moto centrifugo e rivoluzionario, mettendo in crisi l'«ordine dell'uomo».

È lecito pensare che Ibsen abbia fornito a Sibilla un sostrato ideologico consistente non solo ai fini della scrittura, ma anche come spinta di propulsione, per Rina, per la propria vita verso una scelta radicalmente nuova. L'ammirazione per lo scrittore rimane costante nel tempo, tanto da definirlo, a distanza di vent'anni dalla stesura di *Una donna*, «l'ultimo grande poeta – in senso profetico – che è passato sulla terra» (Aleramo 1922: 60). Zancan (1998: 201-211) testimonia la «individuazione fantastica di Ibsen come il primo dei suoi classici [...] Ibsen le aveva confermato, in quel testo incontrato al 'momento giusto', i doveri verso se stessa che il padre, per primo, le aveva indicato», ma avverte:

Il testo di Ibsen è dunque fonte e modello, ma di una storia immaginaria che rimane a monte del *suo* libro, opera di verità, in cui lei stessa, la persona nuova, avrebbe per prima rivelato l'essenza vera dell'anima femminile al mondo intero e ne avrebbe ottenuto l'atteso riconoscimento. (211)

Consapevole, però, che la strada sarebbe stata ancora lunga, la scrittrice chiude *Una donna* con la considerazione preoccupante che la società avrebbe ancora a lungo promosso *quel* tipo di cultura attraverso *quelle* leggi e *quella* educazione, contro cui ha dedicato vita e scrittura; e tali coordinate storico-giuridiche servono a cogliere la scelta finale di Rina in tutta la sua valenza.

2.6 Il matrimonio dal 'di dentro'. Il racconto di una violenza domestica

Così, risulta ancora più incredibile il crudo racconto della vita matrimoniale, costruito non solo attraverso l'oggettivazione della violenza nelle parti più discorsive, ma anche tramite l'esperienza soggettiva che si traduce in un dolore somatizzato. Il dolore dell'anima passerà attraverso il sentire del corpo, espresso tramite l'uso di un linguaggio nuovo, che molto attingerà anche dalla psicologia. Il ricorso alla stessa parola 'sesso' e

‘sessuale’ è già di per sé rivoluzionaria, come nel seguente esempio: «Il caso di mio padre mi faceva fermare l’attenzione sul fatto sessuale e ne traevo riflessioni amare» (112).

D’altra parte, lo stupro lascia su Rina un trauma evidente. Nel libro non ci sarà spazio per una riconciliazione con la propria sessualità, ma le sofferte riflessioni intorno a questo aspetto dell’esistenza lasceranno presagire la speranza di un nuovo modo di viverla. La scrittrice non ripiega sulla rinuncia all’atto sessuale, pur se inizialmente associato insolubilmente alla violenza: la sfera semantica che si ripete quasi ossessivamente appartiene a tutti i toni del disgusto, fisico e psicologico. Per cui, all’indomani della violenza, già si è fissato il senso di repulsione per l’uomo e per l’atto:

[...] riprendeva a baciarmi le mani e i capelli, fugacemente, e mi ripeteva con un poco di solennità che tutta la sua esistenza non sarebbe bastata a ringraziarmi del dono della mia, e tentava impadronirsi di nuovo della mia persona. Ma l’iniziazione era stata troppo atroce, e mi rifiutavo. Come molte fanciulle, alle quali le letture dei romanzi suscitano immaginazioni informi che nessuno illumina, io supponervo che la realtà non fosse tutt’intera quella che mi aveva colpita disgustosamente (50)

E ancora: «Ci lasciavamo verso le dieci, dopo esserci abbracciati nell’anticamera buia ove io sola l’accompagnavo: a volte, le sue mani mi afferravano, un po’ febbrili, un istante, risuscitando ne’ miei sensi il brivido, ormai lontano, di terrore» (52). Il brivido è definito come «ormai lontano» per dare un’indicazione temporale circa lo svolgimento dei fatti: dallo stupro («tragedia silenziosa») al matrimonio trascorre circa un anno. Si tenga presente che agli occhi degli altri – familiari e paesani – la relazione tra Rina e l’impiegato appare come un normale fidanzamento. Aleramo riesce a rendere i lettori, le lettrici, spettatori della sua tragedia privata avvicinandoli al suo punto di vista tramite una sorta di effetto ironico-grottesco. Per rinforzarlo, ricorre a una tecnica di forte straniamento descrivendosi come novella sposa. Prima di tutto, reitera l’indicazione temporale; poi sembra vedersi, da lontano, come una bambola imbellettata: «Le mie vesti di flanella mi assicuravano, ad ogni istante, ch’io ero proprio una *donna maritata*, un personaggio serio, cui l’esistenza era definitivamente fissata [...] mi parve che un abisso di tempo e cose mi separasse dalla creatura che ero stata solo un anno innanzi» (55).

Questa nuova persona, o meglio, personaggio, soggiace ai diritti dell’uomo in uno stato di trance:

Così la mia persona piegava al volere del marito. Progressivamente, delle ripugnanze sorgevano nel mio organismo, ch'io attribuivo ad esaurimento, stanchezza. Non cercavo di vincer la frigidazza per cui egli si stupiva e, talora, si doleva: mi sarebbe parso inconcepibile un contegno più espansivo. Unica compiacenza sentirmi desiderata: ma anch'essa spariva dinanzi a rapide visioni disgustose o sotto l'urto di parole volgari o insensate. Chiudevo gli occhi, m'impedivo di pensare e restavo come in letargo. (58)

La violenza fisica e verbale porta la donna a reagire agli atti sessuali con la frigidità: introducendo questo concetto, viene denunciato un universo profondamente disturbato per un conflitto di genere: se nella dinamica di coppia genitoriale il problema era il dissolvimento del sentimento e dell'attrazione da parte maschile, nella coppia Rina-marito l'amore non è mai esistito e il matrimonio è stato costruito su una dinamica di violenza da cui la parte maschile riceve comunque qualche beneficio – sessuale ed anche sociale, in virtù della prestigiosa posizione della famiglia Faccio. Il corpo di Rina, invece, risponde a questa situazione spegnendosi.

Insomma il corpo, ancora una volta, reagisce in maniera drammatica a un clima funesto che culmina in un episodio di cui la madre è protagonista. Ormai alle soglie della pazzia, mentre vaga per le strade del paese in cerca del marito, viene riconosciuta da un conoscente che la porta a casa della figlia. Rina vive con grande angoscia la situazione di sua madre verso cui ha iniziato un processo di proiezione del sé. Lo stress emotivo scatenato da questo incontro, già nutrito dal malessere personale, le provoca un aborto spontaneo. Melandri fornisce un'interpretazione simile al drammatico evento, leggendolo come ribellione estrema alla sottomissione del femminile:

Il torpore fisico e psichico, che viene da un'esistenza «definitivamente fissata», esaspera in Sibilla l'odio per tutto ciò che in sua madre, e nel femminile in genere, è rinuncia e sottomissione. Di fronte alla debolezza materna il disgusto è tale da provocare un aborto involontario. [...] come odio per la propria vita e per quella che potrebbe nascere da lei. La miseria della madre è anche la sua miseria. (1988: 33-34)

Tanto è vero che un secondo evento di natura psicosomatica si ripresenta poco dopo e sempre collegato a una relazione al femminile, quando Rina ha concluso felicemente un'altra gravidanza. Mentre allatta il piccolo, la sorella del marito inveisce violentemente contro di lei, che è distesa a letto, senza che nessuno la difenda dagli assalti della cognata, con il seguente risultato:

La notte il bambino piange, insoddisfatto del nutrimento; nella sua visita mattutina il dottore mi trovò mentre lasciavo scendere sul viso di mio figlio vanamente attaccato al seno alcune lacrime disperate. Non avevo più latte [...] Piangevo, piangevo piano, come una bimba, guardando il seno che non mi s'inturgidiva, verificando desolatamente a ogni pesa che il piccino diminuiva, cercando rassegnarmi al pensiero di veder quella testina appoggiata ad un altro petto. Era un dolore nuovo, fisico oltre che morale, qualcosa che mi struggeva, che recideva in me tutta la magnifica fioritura di sogni spuntata dinanzi a una culla bianca; qualcosa che respingevo coll'indignazione del moribondo giovane, come una mostruosa ingiustizia... (73)

La sofferenza del corpo è descritta chiamando a raccolta argomenti che, impropriamente impugnati dalla società, si prestano a catalogo di difetti femminili sotto forma di stereotipi sessisti: non saper fare la donna (frigidity), non saper fare la mamma (non portare a termine gravidanze, non poter allattare). Pregiudizi che, sollecitati relativamente alla maternità e soprattutto alla gravidanza, addebitano alle donne praticamente tutta la responsabilità riguardo ogni aspettativa sull'evento, talmente radicati da far registrare a Gianini Belotti, ancora negli anni Settanta, le false convinzioni a carico di una donna per quanto riguarda la determinazione del sesso del nascituro, che la scienza aveva già dimostrato dipendere dal padre: «“mia moglie non è capace di fare un maschio”, “mia moglie non sa fare che femmine”» (Gianini Belotti 1999: 11).

In ultimo, fa la sua comparsa una sorta di disturbo compulsivo del comportamento, rappresentato dall'ossessione per la pulizia del bambino: «L'igiene del piccino m'era come un'ossessione, poiché la spingevo agli eccessi; dovevo mostrarmi d'un'esigenza quasi crudele colla balia, malgrado le fessi, in certi momenti di serenità, profondamente grata» (73). Assieme ad altri indicatori psico-fisici, come un disturbo del sistema nervoso, l'isteria crescente fa sorgere la preoccupazione per l'avanzare della follia, residuo memoriale del caso materno. Il tema della malattia, e della pazzia in particolare, è stato oggetto di riletture semantiche all'interno del discorso letterario e non solo. Pickering-Iazzi recupera l'interpretazione di Elaine Showalter, secondo la quale sotto la definizione di isteria erano computabili una serie di comportamenti devianti rispetto a codici di comportamento ritenuti normali dalla società patriarcale; alcune teorie femministe, invece, ravviserebbero nell'isteria un meccanismo di sovversione dell'ordine patriarcale (Pickering-Iazzi 1989: 333). Si riporta anche la riflessione di Alba del Pozo che si sbilancia su un ambito strettamente culturale:

Al revisar la oposición entre salud y enfermedad conviene preguntarse también qué queda entonces del binarismo de género: no sólo por su configuración parecida a la de lo patológico, sino porque, como muestran las afirmaciones de Ángel Pulido, feminidad y patología solían ir de la mano. (2013: 140)

Nel caso di Sibilla, la follia non finzionale della madre (e di cui l'autrice avvertiva la minaccia per sé), assume tuttavia il valore simbolico di una sconfitta a carico della donna che non riesce a smarcarsi dall'oppressione privata e pubblica. E si trasforma, quindi, in tragico esilio per la donna tradita nell'amore e imprigionata, allo stesso tempo, dall'organizzazione istituzionalizzata, una possibilità che si configura come il polo negativo da cui fugge Sibilla, attratta da quello positivo dell'autodeterminazione e libertà.

Come la madre, Rina tenterà il suicidio. Se all'uomo è concessa una sessualità fuori dal matrimonio (Rina ha le prove di un tradimento e indizi per almeno un'altra relazione extra-coniugale), il solo sospetto di un adulterio femminile rende la moglie oggetto di una vera e propria repressione; ma l'io sembra destarsi dal torpore psico-fisico grazie alle attenzioni di un altro uomo. Nella sua ricerca di un amore 'più alto', la possibilità di un tradimento – tema su cui l'autrice riflette a lungo – si configura non come un'evasione passeggera dalla sua prigione quotidiana, ma come un «fallito tentativo di vivere» (88). Rina cerca la vita e l'amore autentico: intesa l'illusione della fuga, sceglierà di non commettere adulterio anche per il meccanismo del disgusto che nuovamente si scatena al contatto fisico con il potenziale amante:

Mi attrasse di nuovo, e appoggiata al suo petto, la sua guancia accanto alla mia provai per un attimo l'impressione di esser travolta naufraga, da un naufrago.

D'un tratto le mie mani lo respinsero con violenza. Egli mi stringeva, mi brancicava...Un ricordo mi balenò. Anche costui! E fra la nausea che mi chiudeva la gola scoppiai in un riso convulso. Si scostò, colpito da stupore. Io spalancai l'uscio e balzai nell'altra stanza. (85)

Ancora, nel perverso gioco delle parti, la vicenda dell'adulterio – pur non consumato – diventa di pubblico dominio e scatena la violenza del marito, nutrita da allucinazioni di onorabilità e rispetto:

Mio marito, pallido, si frenava. Rimasti soli, si limitò dapprima a rimproverarmi la mia leggerezza, la smania nuovissima venutami in quell'anno di frequentar gente di mostrarmi elegante e brillante. Per essere

tranquilli in paese non bisognava uscire dal proprio guscio! [...] Incapace di padroneggiarsi piú oltre, esigevo che negassi quello di cui già mi insultava, e che protestassi insieme d'amar lui solo. La faccia convulsa e paonazza, gli occhi fuori della fronte, diventava spaventoso: ebbi l'improvvisa sensazione d'essere una piccola creatura indifesa sotto una potenza cieca e bestiale. Rimasi muta, rigida.

Ad un tratto mi risolsi, investita dalla sua medesima esaltazione. A che mentire? Io avevo chiamato quell'uomo. L'avevo amato forse! L'avevo anche respinto, come respingevo lui, mio marito, e li odiavo entrambi [...] Non ricordo altro. Rivedo me stessa gettata a terra, allontanata col piede come un oggetto immondo, e risento un flutto di parole infami, liquido e bollente come piombo fuso. Colla faccia sul pavimento, un'idea mi balenò. Mi avrebbe uccisa? Con una strana calma mi chiesi se l'anima mia sarebbe mai stata raggiunta in qualche parte dalle anime di mia madre e mio figlio.

Ed ho il confuso senso della disperata ira che mi assalse quando, dopo una notte inenarrabile in cui il mio viso ricevette a volta a volta sputi e baci, e il mio corpo divenne null'altro che un involucro inanimato, mi sentii proporre una simulazione di suicidio [...] E, insieme, tutta questa gente mi circondava come in un sogno mostruoso: tutti mi credevano una bestia immonda, e tutti mi risparmiavano per viltà.

Ogni notte di me si faceva strazio; ogni giorno eran scene di rimpianto, eran promesse di calma, di oblio. Mettevo paura? (89-90)

Aleramo mostra il grande sforzo della scrittura nel mantenersi e rivelarsi lucida di fronte all'esperienza di maltrattamenti domestici, in cui il carnefice, forte dell'avallo della società, riesce a farsi vittima agli occhi degli altri, perpreta la violenza e altalena tra questa e false promesse di rinsavimento.

Elisa Martínez Garrido (2006: 185) appunta che la violenza maschile, in letteratura, è stata presentata come *tòpos* letterario o elemento dell'intreccio narrativo e non come problematica esistenziale, finché le donne non hanno cominciato a scrivere, in prima persona, di ciò che le riguardava da vicino: «Las autoras, figuras públicas relevantes de las primeras décadas del siglo XX, llevan a cabo una reflexión importante acerca del desamor, del desamparo y del matroto privado e institucional que las mujeres de su época vivían dentro de los espacios públicos, domesticos y familiares».

È interessante notare come nel momento drammatico l'autrice si aggrappi all'evocazione delle due forme di maternità attraverso il ricordo madre e dell'immagine di se stessa come madre attraverso il figlio. Ne risulta un disperato appello alla riconciliazione tra storia e natura, maschile e femminile, continuamente scissi dalla cultura e dalla società che al contempo tenta di riunificarli, ma solo attraverso artifici fittizi. Probabilmente è una riconciliazione mancata perché, nella visione di Sibilla, la donna non esprime se stessa rivelando lo «spirito femminile», ma continua a muoversi

in un ordine di pensiero predisposto dall'uomo: «La donna si è contentata di questa rappresentazione del mondo fornita dall'intelligenza maschile. E di tutto ciò che ella parallelamente intuiva, nulla, o quasi, ha mai detto al pubblico, perché purtroppo, nulla, o quasi, ha mai detto a se stessa» (Aleramo 1922: 59). La scrittrice ha vissuto la letteratura, oltre che da agente, anche come critica femminista *ante litteram*. I suoi appelli a problematizzare la cultura dominante e ri-pensarla attraverso nuove forme espressive, si collocano in anticipo di più di cinquant'anni sugli orientamenti programmatici della critica letteraria inaugurata da Adrienne Rich, la quale, mentre evoca una riappropriazione e revisione della tradizione letteraria, suggerisce la necessaria creazione di «nuovi canoni estetici e critici» (Corona 2004: 130).

La scrittrice, dunque, rinnega la maternità per il peso storico che questa ha avuto nel posizionamento sociale e artistico della donna? Decisamente no. Anzi, la seziona sotto la lente della sua esperienza personale: tutti gli elementi fin qui analizzati, apparentemente avulsi dal discorso sull'essere madre, sono in realtà un processo storico alla maternità. Aleramo non rappresenta l'antimaterno per eccellenza: è un'attivista a favore di una nuova maternità affianco a una nuova collocazione della donna in società, intesa come l'insieme di istituzioni private (famiglia) e pubbliche (fino ad arrivare al concetto di cittadinanza). E, non meno importante, in un contesto che riconcili il sentimento con l'istituzione e la politica.

2.7 La scrittura verso l'autocoscienza

È per questo che sto scrivendo.
Sono uno di quelli che per capire le cose
ha assolutamente bisogno di scriverle
(Haruki Murakami, *Norwegian Wood*)

Ma di tutte le forme più antiche della letteratura erano già cristallizzate e stabilite all'epoca in cui la donna cominciò a scrivere. Soltanto il romanzo era abbastanza giovane da lasciarsi modellare dalle sue mani; e forse è questa un'altra ragione che ci spiega perché le donne scrivevano romanzi. Eppure, chi può dire se perfino oggi 'il romanzo' (lo scrivo fra virgolette per sottolineare quanto mi sembra inadeguata la parola), chi può dire se questo,

la più pieghevole di tutte le forme, sia abbastanza adatta all'uso femminile? Non c'è dubbio che una volta che la donna avrà la possibilità di muoversi come vuole, saprà crearsi la forma che meglio le serve; e anche provvedersi di qualche nuovo veicolo, il quale non sarà necessariamente il verso, per esprimere la poesia in lei rinchiusa. Poiché è questa poesia ciò che non riesce ancora a venire fuori. (Woolf 1982: 87)

La riflessione circa la potenzialità espressiva delle donne in merito alla poesia elaborata in questo passo di *Una stanza tutta per sé* mette in luce una questione più generale sul rapporto tra letteratura (e ancora più in là, arte) e donne. Se la riflessione è ben ancorata al contesto letterario e sociale inglese nella sua conformazione di superficie – non a caso fa perno proprio sul romanzo e sui suoi relativi esiti, che precedono di un centinaio di anni l'attività di Woolf – tuttavia, in virtù dei suoi aspetti teorici più generali (rapporto tra genere dell'autore-autrice e forma; tra forma e argomento trattato; teoria e storia della letteratura in un'ottica femminile) può prestarsi al nostro discorso come incipit per un'analisi circa la costruzione del particolare modello letterario che Aleramo mette a punto e che poi confluirà in *Una donna*.

È l'autrice italiana stessa che implicitamente ed esplicitamente fornisce informazioni sulla sua formazione culturale, avvenuta attraverso due canali paralleli e imprescindibili l'uno dall'altro, individuabili tanto nella lettura quanto nei modi di scrittura. Perché, in un fluido scambio tra i due momenti, le letture diventano azioni attive in quanto si riversano – per temi e stili, sempre personalmente rielaborati – nelle scritture e diventa doveroso parlare al plurale per la natura varia e polifonica dei testi messi in gioco.

Un primo riferimento al bagaglio culturale compare quasi d'acchito e si immette direttamente nel vivo della maternità: «Verso gli otto anni avevo come lo strano timore di non possedere una mamma 'vera', una di quelle mamme, dicevano i miei libri di lettura, che versano sulle figliuollette, col loro amore, una gioia ineffabile, la certezza della protezione costante» (22). Dietro il riferimento apparentemente innocuo, è possibile rintracciare due elementi rilevanti. Iniziamo dal dato storico, ovvero la circolazione di libri nei quali la rappresentazione materna era senz'altro tradizionale, come attesta il corollario di termini che rimandano ai tratti caratteristici socialmente propugnati: amore, gioia ineffabile, protezione. L'altro aspetto afferisce alla sfera personale di Rina: al di là dell'inquietudine, emerge dallo sguardo retrospettivo di Sibilla una lettura ironica delle qualità della madre perfetta; affiora, insomma, già una sorta di insofferenza verso le aride stilizzazioni delle figure femminili che troverà in successivi passi del testo sviluppi più ampi.

Quando la protagonista entra nell'adolescenza, sorgono le prime indicazioni sulla scrittura, bipartita tra un uso pubblico connesso col lavoro in fabbrica, e uno privato, quale luogo dell'immaginazione. Rina, infatti, affida alle lettere inviate alle amiche i ricordi, tra cui spicca una proiezione mitica di Milano, definita come «la città della mia fanciullezza circonfusa d'un rimpianto senza nome» (35). Ma è nella stesura di un diario che sembra trovare origine un primo esercizio della scrittura autobiografica, in cui si fondono vicende personali con qualche elemento che ne innalza il respiro sopra il mero resoconto di un'esistenza, rendendolo un lavoro propedeutico alla creazione letteraria: «E nelle lettere alla mamma e nel diario che per incitamento di mio padre scrissi durante il viaggio, questo senso intimo faceva capolino assieme ad osservazioni ingenuie, a note amministrative, a velleità critiche» (35).

Parallelamente allo sviluppo intellettuale, la giovane Rina cova una fame di vita urgente: «Forse il babbo voleva compensarmi dell'aver troncati gli studi. Una specie d'orgoglio anzi, inavvertito, mi penetrava, la vaga coscienza di prender contatto colla vita, d'aver dinanzi uno spettacolo, più vario e più interessante d'ogni libro» (29). Nelle pagine della maturità, dopo aver dato adeguatamente forma al sé tramite la scrittura, vitalità ed esercizio intellettuale si ricongiungeranno grazie all'impegno letterario a favore di una causa sociale declinata in senso femminista.

In questo percorso in costruzione, risalta una precoce consapevolezza riguardo al potere riflessivo della scrittura. Le varie tipologie testuali continuano ad accavallarsi anche dopo che l'autrice compie una precisa scissione nella destinazione d'uso dei suoi scritti; eppure, le usa sincronicamente per esercitare la capacità di oggettivazione. Esempio è il seguente passo:

Risposi [...] Era uno scritto sincero [...] Rilegendolo, prima di spedirlo, mi parve di avere scritto per me sola, d'aver sintetizzato la mia anima e come uno sfacelo avvenne in me; io compresi per la prima volta tutto l'orrore della mia solitudine, sentii il gelo de' miei vent'anni privi d'amore, e piansi un lungo pianto desolato e selvaggio, cessato il quale seppi la misura della mia miseria. (82)

Nella chiusa, sorgono forti sospetti di essere in presenza di un potente gioco letterario. Gli apostrofi sembrano riprodurre visivamente delle lacrime, ad anticipazione della figura etimologica 'piansi un lungo pianto', cui seguono due citazioni. La prima, più implicita, di sapore dantesco per la suggestione della giovane vita smarrita nella solitudine e nello smarrimento; la seconda, abbastanza esplicita, con l'elegantissima

allitterazione «misura della mia miseria», di petrarchesca memoria. Non è un prestito fine a se stesso: vi si intravede una scrittrice che, con sottile ironia, si sta burlando della letteratura tradizionale – tutta al maschile – giocando sullo stesso piano dei ben più noti colleghi, dimostrando non solo di saperli incorporare senza svilirli, ma addirittura piegandoli agevolmente alle proprie esigenze espressive. È un celato scacco matto che agisce sia sul nuovo, – di fatto creandolo –, sia sul vecchio, dominandolo alla perfezione. Dietro la destrezza letteraria, si cela la descrizione della scrittura come specchio: dopo aver oggettivato la propria situazione tramite il filtro della scrittura, l'autrice riesce a vedere se stessa con chiarezza e il lettore coglie finalmente uno degli scopi centrali del libro: l'autorappresentazione.

La dichiarazione della differenziazione delle varie stesure avviene in un momento significativo per la donna-scrittrice, ovvero all'indomani della nascita del figlio. Rina comincia ad annotare tutto ciò che concerne questo evento, che Sibilla traduce in un sorprendente parallelismo tra l'azione creatrice della maternità e quella della scrittura, definendosi autrice non del libro, ma del bambino:

Su un libbricino segnavo le date maggiori dell'esistenza fragile e preziosa della quale vivevo e che respiravo come se fosse stata la sola aria per me vitale. Quegli appunti, insieme a qualche notazione rapida del primo destarsi dell'intelligenza nel bimbo e delle impressioni varie che ne risentivo, sono il mio esordio di scrittrice. [...] Ero necessaria a mio figlio quanto egli a me; la mia vigilanza perenne faceva di lui un superbo esemplare d'infanzia fortunata; ero ben io che lo portavo avanti, senza posa, io sola, ostinatamente. Egli mi apparteneva, perché io sola me gli davo; suo padre, sua nonna, tutti gli altri godevano lo spettacolo; ma io ero l'autrice; da me sola avrebbe dovuto riconoscere tutto ciò in avvenire. (76)

Sprigionata da un moto privato che aspirava a raggiungere la società, la scrittura – su cui si ragiona in senso lato, con cui si sperimenta, riflettendo sulla dimensione generale della creazione letteraria in quanto *modus* espressivo – si evolve con un movimento oscillante tra il tormento e l'estasi, con l'approccio di chi tenta un esperimento e si esalta o abbatte a seconda dei risultati delle prove in itinere. Le cadute, psicologiche più che fattuali, vengono poi scacciate da una volontà irrefrenabile di dire, ovvero di mettere nero su bianco:

Io mi trovai colla penna sospesa in cima alla prima pagina del quaderno. Oh, dire, dire a qualcuno il mio dolore, la mia miseria; dirlo a me stessa anzi, solo a me stessa, in una nuova forma, decisa, che mi rivelasse qualche angolo ancora oscuro del mio destino!

E scrissi, per un'ora, per due, non so. Le parole fluivano, gravi, quasi solenni: si delineava il mio momento psicologico; chiedevo al dolore se poteva divenire fecondo; affermavo di ascoltare strani fermenti nel mio intelletto, come un presagio di una lontana fioritura. Non mai, in verità, avevo sentito di possedere una forza d'espressione così risoluta e una così acuta facoltà d'analisi. (107)

In un ulteriore passo, invece, sicuramente si accenna con *mise an abîme* al progetto di *Una donna*, nello specifico:

Un libro, il libro... Ah, non vagheggiavo di scriverlo, contemplando nel mio spirito la visione di quel libro che sentivo necessario, di un libro d'amore e di dolore, che fosse straziante e insieme fecondo, insensorabile e pietoso, che mostrasse al mondo intero l'anima femminile moderna, per la prima volta, e per la prima volta facesse palpitare di rimorso e di desiderio l'anima dell'uomo, del triste fratello... Un libro che recasse tradotte tutte le idee che si agitavano in me caoticamente da due anni, e portasse l'impronta della passione [...] Il capolavoro equivalente a una vita? (122)

Alla luce delle ultime parole, si comprende ancora meglio il parallelismo tra il libro e la nascita del bimbo. È un motivo che verrà rilevato anche per i prossimi testi presi in esame e vale la pena sottolineare come per tutte le autrici qui prese in considerazione la correlazione scrittura e gravidanza diventa una costante figurale, necessaria e arbitraria. Infatti, la maternità è al contempo oggetto e soggetto della scrittura, e finanche si trasforma in struttura. In *Una donna*, la cui ragion d'essere viene continuamente allusa ma scoperta completamente solo nel XII capitolo, lo spettro della genitrice si annida in quasi ogni pagina, in diretta dipendenza con la fisionomia di se stessa come madre:

Once she becomes a mother, the subject begins to analyze the ideological construction of mother in general and her own mother's position in particular, illustrating the "the disparity between institutionalized motherhood and the realities of mothering". What becomes of a woman who refuses to identify completely and fully with the role of mother? Such questioning leads the woman to inscribe her mother's psychological illness within the larger context of patricarchal ideology.

È con la madre che la scrittrice si identifica quando trova le lettere private che l'amante del marito gli aveva scritto. Si amplifica l'oggettivazione attraverso l'esperienza altrui con cui però s'intrattiene in ogni momento un gioco di riflessi:

Un giorno trassi da una cassetta alcune vecchie carte di lei [...] Lo spirito materno mi si mostrava in quei fogli sparsi, quale l'avevo ricostituito penosamente colla sola istituzione nei giorni della sua rovina.

E una lettera mi fermò il respiro. Datava da Milano: era scritta a matita, in modo quasi illeggibile, di notte. La mamma annunciava a suo padre il suo arrivo per il dì dopo; diceva di aver già pronto il baule colle poche cose sue, di essere già stata nella camera dei figliuoli a baciarli per l'ultima volta...

«Debbo partire... qui impazzisco... lui non mi ama più... Ed io soffro tanto che non so più voler bene ai bambini... Debbo andarmene, andarmene... Poveri figli miei, forse è meglio per loro!».

La lettera non era finita [...] La sventurata non aveva avuto il coraggio di compiere il proposito impostosi in un'ora di lucida disperazione [...] Per noi sopra tutto era rimasta: per dovere, per il timore di sentirsi dire un giorno: «Ci hai abbandonati!». (180-181)

Al di là, dunque, della specularità fattuale e del discorso sopra condotto circa la scrittura intimistica, il passo ha una funzione anche strettamente narrativa, anticipando (per la seconda volta) la soluzione adottata e verso cui tutto il libro è in realtà costruito e teso: l'abbandono della prole a favore dell' autodeterminazione.

L'ambiente familiare riveste un'importanza particolare ma non solo per aver fornito la materia di riflessione, e neanche per essere stato il luogo fisico della biblioteca cui attingeva Aleramo: è da notare come dal padre in poi, tutti gli attori della vicenda della protagonista la spingeranno verso la scrittura. «Mia madre, dal pauroso asilo, m'incitava anch'ella» (118), sostiene, ma il figlio non sarà da meno:

Scrivere? La cara piccola anima intuiva anche questo, la necessità per me di tuffarmi come non mai nel lavoro e nel sogno. Non era geloso, mio figlio, non era prepotentemente egoista nel suo affetto: pensava alla mia salvezza, ai bisogni per lui oscuri del mio essere complesso, non pretendeva di poter riempire lui solo tutta la mia vita (166)

In contrasto con questa precoce sensibilità del bambino, l'agire del marito. Anche se inizialmente la stimola, l'uomo ripiega in seguito verso quell'azione distruttiva che lo caratterizza. Un giorno, infatti, «mio marito cercò la rivista che portava il mio articolo, alcune lettere di antichi e nuovi corrispondenti che me ne complimentavano, e buttò tutto sul fuoco: vi aggiunse un mucchio di giornali e di riviste; indi si mise a frugare tra le mie carte...» (119).

La costruzione della personalità scrivente parte dagli orizzonti più intimi e familiari, ma non si nutre solo di essi. C'è un folto corredo di rimandi propriamente letterari, che si integrano anche con il mondo del giornalismo – e oltre, culturale in generale – con cui

la scrittrice viene in contatto quando inizia a frequentare le redazioni e il circolo di intellettuali che vi gravitavano attorno.

Vengono fornite indicazioni precise, che lasciano presagire un corpus letterario naturalmente molto più ampio; ma anche quelle parziali sono molto significative, in quanto rimandano ad autori-autrici concentrati sulla scrittura intimistica o sulla causa femminista. Aleramo ci parla di una casa romana decorata con «alcuni ritratti, Leopardi, George Sand coi suoi grappoli di neri capelli, Emerson, Ibsen, figure di genî e di simboli, sembravano animarsi nei luminosi riflessi dei fiori, lievemente colorirsi» (135). Più avanti «Sfogliavo in quei giorni con una strana voluttà il *Giornale intimo* di Amiel. Fantasmi popolavano il mio studio [...] Simboli sanguinosi della vanità del sacrificio» (189). Ma è a Ibsen che lo sguardo è costantemente volto:

Una sera a teatro la vecchia attrice, nel suo palco, aveva avvertito due lagrime brillarmi negli occhi. Non avevo mai pianto per le finzioni dell'arte. Sulla scena una povera bambola di sangue e di nervi si rendeva ragione della propria inconsistenza, e si proponeva di diventar una creatura umana, partendosi dal marito e dai figli, per cui la sua presenza non era che un gioco e un diletto. Da vent'anni quella simbolica favola era uscita da un possente genio nordico; e ancora il pubblico, ammirando per tra atti, protestava con candido zelo all'ultima scena. La verità semplice e splendente nessuno, nessuno volerla guardarla in faccia! (151)

Il drammaturgo norvegese è non solo il preludio del motivo della fuga dal tetto coniugale, l'anticipazione interna sulla polemica circa la legge, ma è anche la pietra angolare di una presa di posizione esplicitamente femminista, non ancora manifestatasi in Italia.

Nello spazio quintato, Ibsen porta la rottura dei ruoli femminili tradizionali, spezzando la perfetta identità tra la cattiva donna e la cattiva madre, e di riflesso la conseguente carica di significato costruita attorno alla cattiva o mancata maternità. Ed è interessante che Nietzsche scriva a tal proposito, nello stesso periodo: «Una madre ama di solito in suo figlio più sé che il figlio stesso». Concetto ripreso da Badinter, che lo estende alla coppia genitoriale: «Non equivarrebbe ad ammettere che si ama un bambino soprattutto per quello che rappresenta da un punto di vista sociale e perché lusinga il nostro narcisismo?» (1981: 60).

Nella *Fiera di vanità*, Amelia Sedley è l'eroina propriamente detta (ma ricordiamo il sottotitolo: *A novel without a hero*), la 'buona' (per non dire la debole), tutta presa dalla sua maternità; Becky Sharp, invece, come attesta il suo nome-parlante, è la donna

scaltra, senza scrupoli. E Thackeray rappresenta la maternità di Becky con queste parole: «Mamma è il nome di Dio sulle labbra e nel cuore dei bambini, e qui ce n'era uno che stava venerando una pietra» (1996: 470).

A metà Ottocento, si è cristallizzata e promossa come stereotipo la dicotomia 'buona madre-donna / cattiva madre-donna': «La letteratura dell'Ottocento è piena delle più svariate descrizioni di queste donne 'mostruose'. La maggior parte è vista solo con gli occhi dello sfortunato bambino senza che vengano mai chiarite le motivazioni del loro comportamento» (Badinter 1981: 199).

Fra le pochissime eccezioni va annoverato il caso di Stirner. Il filosofo dell'Egoismo, in una recensione ai *Misteri di Parigi* di Eugène Sue, stronca il romanzo fiume e il personaggio redento annotando che:

Se il poeta non imponeva a Maria la squadra delle virtù e della morale, ma l'avesse misurata facendo di lei stessa la propria misura, così come si agirebbe più giustamente giudicando il leone non secondo una qualità che è propria dell'uomo, la generosità, ma seconda la natura animale del leone, forse apparirebbe questo meraviglioso risultato, che Maria divenne una misera fanciulla perduta precisamente a partire dal momento in cui imparò a conoscere la virtù e si consacrò al servizio di quella, mentre al tempo della sua vita disonesta era stata una creatura sana, libera e piena di speranze. (Stirner 1923: 372-373)

Il primo merito della scrittura intimistica è stato quello non di creare modelli ma di rappresentare una maternità più genuina, se vogliamo più realista – meno *proiettiva*, forse? – se vogliamo mutuare la lettura dello psicanalista svizzero: «Jung porta consapevolmente a trasparenza due cose: la prima è il carattere proiettivo, la seconda il carattere mitologico di tutto quanto si viene dicendo sulla donna» (Salza 2000: 140), da cui deriva che «la madre umana non è un'*imago* archetipica, benché ne sia influenzata e sia percepita dal proprio figlio secondo quest'*imago*» (124). Jung, in seno a un'estesa e articolata concezione dell'ambiguo, aveva attribuito all'ipertrofia dell'eros nelle donne, di per sé una situazione psicologica eccedente e in opposizione all'ipertrofia del materno, una potenzialità positiva se intesa come

[...] necessità del conflitto e l'attenzione per l'altro lato, il risvolto delle cose e delle situazioni, la convinzione – qui applicata a eventi abbastanza banali della vita quotidiana, che del resto era al centro della sua esperienza di psicoterapeuta – di uno scandaloso ruolo redentivo di ciò che si presenta come male [...] E questo non per una sorta di riduzione relativistica del male (di cui anzi aveva molto forte il senso), ma perché pensava che

l'esperienza del male fosse inevitabile compagna di ogni processo volto a far luce, a portare alla coscienza ciò che sarebbe più comodo lasciare nell'incoscienza, nell'inconscio, e in ogni processo di trasformazione. (Salza 2000: 150)

Se leggiamo in quest'ottica la battaglia ingaggiata da scrittrici come Aleramo, si capisce anche lo sforzo per allontanare la letteratura dallo stereotipo, diventando specchio e pure strumento malleabile per l'espressione della condizione femminile, operazione giudicata dai più inaccettabile, soprattutto perché in stretto contatto con le scelte di vita, altrettanto eretiche.

Aleramo, dunque, raccoglie il lascito di Ibsen e lo teorizza tessendo una lunga e profonda spiegazione del diventare una cattiva madre.



Giovanni Segantini, *Le cattive madri*, 1894

Seguendo queste nuove aspirazioni, avallate dalla letteratura e dai fermenti del Nord Europa, la scrittrice non teme di smascherare certe convenzioni scagliandosi contro i monumenti della letteratura italiana come Dante e Petrarca; denunciandoli, in pratica, per una sorta di ritrattistica di maniera. Il suo progetto, invece, è quello di elaborare una letteratura che possa tener testa alla tradizione precedente rivitalizzandola, ma con un modello segnato nel genere. Lambendo un risvolto politico, questa critica al canone si aggancia alla relazione di quanto avvenuto nella Camera dei Deputati durante un'interpellanza sulla tratta delle bianche; il discorso poi vira bruscamente dalla vita

pratica (politica) a quella contemplativa (poesia). Uno scarto che esiste solo in apparenza, in quanto vi è una continuità nella questione femminile tra politica e rappresentazione artistica. La scrittrice mira a un ordine delle cose armonico, assurgendo a ‘figura di giunzione’ vivente. Non si tratta di un’immaginazione impersonata, ma è occasione per descrivere un atto compiuto e che traduceva l’ideale con una primordiale azione sociale tramite il discorso sulla letteratura:

Mi pareva strano, inconcepibile, che le persone colte dessero così poca importanza al problema sociale dell’amore. Non già che gli uomini non fossero preoccupati dalla donna; al contrario, questa pareva la preoccupazione principale o quasi. Poeti e romanzieri continuavano a ridare il duetto e il terzetto eterni, con complicazioni sentimentali e perversioni sessuali. Nessuno però aveva saputo creare una grande figura di donna.

Questo concetto mi aveva animata a scrivere una lettera aperta ad un giovane poeta che aveva pubblicato in quei giorni un elogio alle figure femminili della poesia italiana. Fu un ardimento felice, che ebbe un’eco notevole nei giornali e fece parlare di *Mulier* con visibile soddisfazione dall’editore. Dicevo che quasi tutti i poeti nostri hanno finora cantato una donna ideale, che Beatrice è un simbolo e Laura è un geroglifico, e che qualche donna ottenne il canto dei poeti nostri è quella ch’essi non poterono avere: quella ch’ebbero e che dette loro dei figli non fu neanche da essi nominata. Perché continuare ora a contemplar in versi una donna metafisica e praticare in prosa con una fantesca anche se avuta in matrimonio legittimo? Perché questa innaturale scissione dell’amore? Non dovrebbero i poeti per primi voler una nobile vita, intera e coerente alla luce del sole?⁹
(150)

È una critica specifica allo scenario italiano, quello che le interessa; non sappiamo e non è rivelante se conoscesse, per esempio, il sonetto shakesperiano “Nothing like the sun” o la Marcella tinteggiata nel *Don Chisciotte*, rari esempi di figure di donne realistiche in letteratura (se non addirittura alternative come nel secondo caso): l’apertura che qui Aleramo sta prospettando è ancora condizionata dalla zavorra del provincialismo. Eppure, le sue idee trovano riscontro nelle considerazioni di Badinter, che, allo stesso modo, correla le strutture politiche tradizionali e la questione dell’amore:

Il potere del padre, vitale per la conservazione di una società gerarchica dove l’ubbidienza era la prima delle virtù, doveva essere mantenuto a qualsiasi costo. Una simile pressione sociale lasciava poco spazio per altri

⁹ E in un altro passo la polemica si fa ancor più veemente quasi agganciandosi all’esegesi stirneriana: «In realtà la donna, fino al presente schiava, era completamente *ignorata*, e tutte le presuntuose psicologie dei romanzieri e dei moralisti mostravano così bene l’inconsistenza degli elementi che servivano per le loro arbitrarie costruzioni!» (116)

sentimenti. L'amore, per esempio, era considerato troppo fragile perché vi si potesse costruire sopra una qualsiasi cosa. E se, nonostante tutto, esisteva all'interno della cellula familiare, lo si intravede appena nei documenti arrivati fino a noi. (1981: 26)

Nel riferimento a due situazioni storico-geografiche differenti, la scrittrice italiana e la filosofa francese (che sta guardando alla storia del suo Paese tra XVII e XX secolo) pongono l'accento sulla rigida separazione nei vari ambiti dell'esistenza – politica, organizzazione familiare, sentimenti – interrogando il Novecento, in entrata l'una e in uscita l'altra rispetto al secolo, sulle ragioni ultime di tale impianto: separare e affidare la separazione in base al genere, piazzando l'uomo in una posizione sociale di dominanza, escludendo l'amore e le donne reali. Entro tali coordinate, si colloca Aleramo, ancora una volta, in avanguardia: «Il bipolarismo su cui si articolano tutte le questioni di cittadinanza con cui si confrontano le emancipazioniste di fine secolo, proiettato nella sfera ideologica raffigura la complementarità tra la dimensione intima del sentimento e quella pubblica dell'intelletto» (Zancan 1998: XIV)¹⁰.

2.8 I capitoli centrali: il culto dell'uomo e il socialismo 'umanistico'

Un occulto ardore correva per quei fogli, che io cominciavo ad amare come qualcosa *migliore di me*, quasi mi rendessero la mia immagine già purificata e mi convincessero ch'io poteva vivere intensamente ed utilmente. Vivere! Ormai lo volevo, non più solo per mio figlio, ma per me, per tutti. (116)

I capitoli XII-XIII, che aprono la seconda metà del libro, sono la chiave di volta, in quanto sintetizzano armoniosamente, a mo' di manifesto, tutti gli aspetti che – aggruppati attorno a un unitario progetto di fondo finalmente svelato – erano finora stati disseminati in modo disomogeneo ma costante. Non solo, ma l'epifania avviene alla luce di un cambio netto di registro in senso razionalista che si attua alla luce di una

¹⁰ Il posizionamento allo stesso tempo politico ed estetico riveste un'importanza particolarmente significativa nella vicenda e nella scrittura di Sibilla, come attesta la particolare rilevanza che le riconosce anche Zancan, quando insiste che: «le donne nuove di primo Novecento hanno contrapposto, oltre ai loro modelli, una coscienza di sé che, alimentata da un diverso concetto di cittadinanza, si è fatta progetto di una società in grado di rispondere, al di là dei ruoli e dei modelli, ai bisogni di tutti, uomini e donne» (1998: 64).

consapevole messa a fuoco su tre direttrici ormai indissolubili l'una dall'altra: socialismo, condizione della donna (ergo, a cominciare dalla propria esperienza, immagine della condizione universale), maternità. Non a caso, l'architettura narratologica colloca la *mutatio animi* a metà del libro, subito dopo la descrizione del tentativo di suicidio intrapreso dalla protagonista, e venendo così a intersecare un momento drammaticamente apicale dello sviluppo personale di Sibilla.

Il progetto di fondo è il libro stesso. Aleramo vuole agire attraverso la scrittura, riportando la sua esperienza come essere umano di sesso femminile, rivendicando la sua essenza (e i suoi bisogni) in maniera autonoma rispetto alla maternità, su cui si ragiona profondamente, anzi, la si converte nel baricentro argomentativo. La visione si allarga verso la società nella sua interezza, nell'ottica di un socialismo umanitario (e forse anche 'umanista'):

Da bambina avevo nutrito in segreto l'amore dei miseri, pur ascoltando le teorie autocratiche di mio padre. [...]

Ed ecco che infine penetrava in me il senso di un'esistenza più ampia, il mio problema interiore diveniva meno oscuro, s'illuminava del riflesso di altri problemi più vasti, mentre mi giungeva l'eco dei palpiti e delle aspirazioni degli altri uomini. Mercé i libri io non ero più sola, ero un essere che intendeva e assentiva e collaborava ad uno sforzo collettivo. Sentivo che questa umanità soffriva per la propria ignoranza e la propria inquietudine: e che gli eletti erano chiamati a soffrire più degli altri per spingere più innanzi la conquista. (110-111)

Di che eletti si parla? La scrittrice, forse con certo nietzschianesimo di rimbalzo, era convinta che spettasse agli intellettuali, come avanguardia culturale, il compito, la missione etica di farsi portavoce di un cambiamento attraverso la denuncia e la promozione della giustizia sociale. Siamo ancora al di qua – proprio un attimo prima – degli orizzonti prospettati da Calinescu (2011: 58-59), con cui la scrittrice dovrà ben presto fare i conti:

L'ottimismo eroico della ricerca infinita, giustificata dalla pura grandezza di una meta trascendente è andato perduto a causa della modernità. Le mete dell'utopista moderno sono presumibilmente immanenti e alla sua portata, e sarebbe irresponsabile rimandare il raggiungimento, nonostante la "malinconia del compimento". [...] l'artista moderno è obbligato, sia dal punto di vista estetico che morale, a prendere coscienza di questa posizione contraddittoria, del fatto che il suo compimento della modernità è destinato non solo a restare limitato e relativo [...] ma anche a perpetuare il passato che cerca di negare e a contrastare la stessa nozione di futuro che cerca di promuovere.

L'altra grande contraddizione, quindi, non sarà tra moderno e impegno?

Ma, per tornare a Sibilla, ai tempi di *Una donna*, non lesina un rimprovero alla sonnolenta compagine dell'*intelligentsia* italiana, con un preciso appunto per parte femminile nei capitoli successivi:

E m'indignavo vedendo piovere in redazione libri mediocri firmati da donne, vere parodie di libri maschili più in voga, dettati da una vanità ancor più sciocca di quelle delle pupattole mondane di cui l'editore riproduceva in fotografia gli appartamenti modern style. Come mai tutte quelle 'intellettuali' non comprendevano che la donna non può giustificare il suo intervento nel campo già folto della letteratura e dell'arte, se non con opere che portino fortemente la sua propria impronta? (136)

E ancora: «Via via intravedevo lo stato delle donne intellettuali in Italia, e il posto che le idee femministe tenevano nel loro spirito. Con stupore constatavo ch'era quasi insignificante» (120). In netta contrapposizione e ritardo con altri scenari europei:

Dacché avevo letto uno studio sul movimento femminile in Inghilterra e in Scandinavia, queste riflessioni si sviluppavano nel mio cervello con insistenza. Avevo provato subito una simpatia irresistibile per quelle creature esasperate che protestavano in nome della dignità di tutte sino a recidere in sé i più profondi istinti, l'amore, la maternità, la grazia. Quasi inavvertitamente il mio pensiero s'era giorno per giorno indugiato un istante di più su questa parola: *emancipazione* che ricordavo d'aver sentito pronunciare nell'infanzia, una o due volte, da mio padre seriamente, e poi sempre con derisione da ogni classe d'uomini e di donne. (115)

Il vivo interesse di Rina per i movimenti emancipazionisti d'oltralpe anticipa «la dimensione europea di una parte importante della seconda generazione delle scrittrici italiane del Novecento – che smentisce l'eterna giovinezza del pensiero delle donne e l'ingenuità delle proprie scritture» (Zancan 1998: XXIX) e la rende capace di registrare un vuoto di azione, in senso femminista, in Italia. La scrittrice ne individua le cause nella presenza della Chiesa in Italia che aveva sì permesso forme rudimentali di assistenza ma sotto il proprio controllo e nel nome di un pietismo a cui ben si ispira e si riflette, per esempio, la poetica di Ada Negri. Le «creature esasperate» sono anche le donne del paesino, vittime iscritte in un sistema sociale profondamente sessista. È anche per loro che intende mettere al servizio la sua scrittura:

Nella casa tranquilla una vecchia donna, entrata stabilmente al nostro servizio, adempieva le funzioni domestiche [...] La sua storia non era diversa da quella di molte donne del popolo, prima esauste dalla maternità, poi abbandonate dal marito emigrato, e infine sfruttate dalle loro medesime creature. Ella la raccontava timidamente, rivelando una stoica simpatia per la vita. La mia attenzione l'aveva lusingata: sin dai primi giorni la mia figura fanciullesca, colla lunga treccia ed il viso roseo così simile a quello del mio bimbo, era stata per lei oggetto di sorpresa; poi, la vita solitaria ch'io conducevo e i temi di discorsi con mio marito, a tavola, quand'egli era in vena di ascoltarmi, le avevano infusa una riverenza timorosa ove si mescolavano orgoglio, devozione, strane speranze per sé e per i suoi figli [...] Ella, con mia suocera e un'altra vecchietta che veniva qualche volta a lavorar di bianco in casa mia, mi rappresentava al più alto grado la sottomissione del mio sesso, non soltanto alla miseria, ma all'egoismo dell'uomo [...] quante volte vi ho baciato in ispirito, non per voi, per una fugace pietà del vostro destino, ma per l'onda ardente dei propositi che, senza saperlo, gettavate entro al mio cuore! (117-118)

Va da sé che la scrittrice non è esente dal sistema, ma vede nella sua missione professionale, nonostante i sacrifici e i dolori che le costeranno, una via di riscatto personale e per la società tutta. Il male che riesce a individuare, pur fondandosi nel sessismo e nelle sue declinazioni all'interno di altre problematiche sociali (come per esempio l'istruzione e la salute pubblica)¹¹, non si cristallizza nella lotta dell'uomo contro la donna ma investiga radici di sistemi di pensiero più profondi, ma include e va oltre la lotta di classe. Pur sapendo di appartenere a un'élite privilegiata, da un lato non si sente in colpa, dall'altro non limita la sua azione al ceto intellettuale ma la estende verso i disagiati. Agli albori del femminismo in Italia, Aleramo conferisce all'impianto ideologico una fisionomia trasversale, messa duramente in crisi negli anni della specializzazione del movimento e solo recentemente recuperata.

¹¹ Naturalmente, non ci si dimentica della prospettiva storica di questi giudizi a posteriori. Ma il pensiero femminista di Aleramo è talmente articolato e documentato che lo si può guardare anche sulla base ideologica più attuale. Prendiamo, per esempio, l'articolo in qualche modo fondazionale sul rapporto tra sesso e linguaggio, "Apologia dello spirito femminile", che, tra l'altro, prendeva spunto proprio dalla tesi che «La donna, ch'è diversa dall'uomo, in arte lo copia. Lo copia anziché cercare in se stessa la propria visione della vita e le proprie leggi estetiche [...] Non pronunzio queste cose leggermente. Da molto tempo le penso e le ho anche pubblicate in un libro che, non essendo esso medesimo riuscito interamente a smentirle, era anche perciò libro di travaglio e sofferenza» (Aleramo 1922: 57). Ma al di là dell'autoriferimento, Sibilla formula un principio epistemologico: «Non si tratta, s'intende, di creare un linguaggio speciale per la psiche femminile: il linguaggio umano è uno, dalle sue remote origini, sotto tutte le latitudini, ormai lo sappiamo [...] Se siamo persuasi d'una profonda differenziazione spirituale fra l'uomo e la donna, dobbiamo persuaderci che essa implica una profonda diversità espressiva; che un autoctono modo di sentire e di pensare ha necessariamente uno stile proprio, e nessun altro; e sia pure barbaro, al principio. Il mondo femminile dell'intuizione, questo più rapido contatto dello spirito umano con l'universale, se la donna perverrà a renderlo sarà, certo, con movenze nuove, con scatti, con brividi, con pause, con trapassi, con vortici sconosciuti alla poesia maschile...» (Aleramo 1922: 62-63).

Un approccio integrato alla società che vede la sua eccezionale etica nel culto dell'essere umano, in cui si radica. Perseguendolo, Sibilla cerca con la sua opera prima di apportare nuova linfa al contenuto attraverso le vicende personali, forgiando uno strumento adeguato – la penna – per poi re-inserire sotto l'ombrello della definizione tutte le donne, viste come esseri umani prima che come madri, avulse dai ruoli prestabiliti da una società maschilista. In questo, la critica ha ravvisto la grande originalità di *Una donna*: «Nuovo, in questo libro, è il fatto che una donna connette degli elementi autobiografici alla riflessione teorica sul ruolo della donna nella società, divenendo così una figura guida dell'emancipazione femminile nell'Italia del Novecento. Fino a quel momento, i temi femminili, di regola, vengono trattati in una forma tanto esplicita soltanto da uomini» (Antes 2010: 44).

Certo si tratta di un'operazione non semplice, per cui Sibilla appella quindi all'azione energica del singolo-a contro la rassegnazione socialmente promossa:

Chi osava ammettere una verità e conformarvi la vita? Povera vita, meschina e buia, alla cui conservazione tutti tenevan tanto! Tutti si accontentavano: mio marito, il dottore, mio padre, i socialisti come i preti, le vergini come le meretrici: ognuno portava la sua menzogna, rassegnatamente. Le rivolte individuali erano sterili o dannose: quelle collettive troppo deboli ancora, ridicole, quasi, di fronte alla paurosa grandezza del mostro da atterrare! (114)

Tra le righe, si cela un attacco alla maternità in quanto momento meccanicistico della conservazione della specie, propugnato come atto naturalmente indispensabile alla società. Quindi, pone l'accento sulla questione femminile, svelando il senso profondo del romanzo:

E incominciai a pensare se alla donna non vada attribuita una parte non lieve del male sociale. Come può un uomo che abbia avuto una buona madre divenir crudele verso i deboli, sleale verso una donna a cui dà il suo amore, tiranno verso i figli? Ma la buona madre non deve essere, come la mia, una semplice creatura di sacrificio: deve essere *una donna*, una persona umana. E come può diventare una donna, se i parenti le danno, ignara, debole, incompleta, a un uomo che non la riceve come sua eguale; ne usa come d'un oggetto di proprietà; le dà dei figli coi quali l'abbandona sola, mentr'egli compie i suoi doveri sociali, affinché continui a baloccarsi come nell'infanzia? (115)

Viene qui proclamato un piccolo capolavoro di femminismo, che si snoda tra istanze sociali con riferimento all'istruzione, appelli alla parità tra i sessi, e la condanna alla

ricorrente santificazione del sacrificio muliebre. Pickering-Iazzi (1989: 329) commenta così tale visione di una nuova idea di maternità:

Struggling to develop the special capabilities and potential she possessed as an adolescent and to broaden her sphere of intellectual and professional activity, the protagonist achieves purposeful action and new self-awareness, conditions that the authr advances as requisites for human fulfillment and productive mothering.

Siamo anni luce dalla «qualità masochista della madre che prova piacere soltanto nella devozione assoluta» (Badinter 1981: 137) incarnata da Ada Negri; e non è un caso se mentre le parole più frequenti della maestra lodigiana afferiscono alla sfera onirica, quelle più utilizzate in *Una donna* gravitano intorno al concetto di essere umano. In particolare, il termine ‘responsabilità’, che si trova in almeno otto occasioni. Una semantica strettamente connessa all’idea di azione politica – sfera in cui Aleramo caldeggia uno sfondamento da parte femminile – quando, fino a questo momento, la protesta era stata relegata in contesti privati, più o meno consciamente, scartata sia dall’ambito sociale che dalle rappresentazioni culturali. Ricordiamo come Rina commenta una seduta nella Camera dei Deputati: «Mi pareva strano, inconcepibile, che le persone colte dessero così poca importanza al problema sociale dell’amore» (150).

E del resto non trascura la prospettiva collettiva del problema delle donne e dello scontro tra i sessi innescato e nutrito, da un lato, dall’assenza di una coscienza civica per parte femminile, dall’altro, dal sistema di valori maschile, fondativo della società, di cui ammonisce l’urgenza di un rinnovamento: «“Femminismo!” esclamava ella. “Organizzazione di operaie, legislazione del lavoro, emancipazione legale, divorzio, voto amministrativo e politico... Tutto questo, sí, è un compito immenso, eppure non è che la superficie: bisogna riformare la coscienza dell’uomo, creare quella della donna!”» (149). Se Negri, nel suo orizzonte ideologico, polarizzava il maschile e il femminile in termini di negativo e positivo, Sibilla – pur percependo chiaramente gli squilibri sociali e additandone la cause nelle storture patriarcali, di cui, peraltro, era vittima in prima persona – individua il progresso nel riassetto radicale che dovrebbe partire dal rinnovamento socio-culturale in senso partecipativo, accordando molta responsabilità a una scrittura misurata, militante in sottotraccia, robusta nella forma e nei contenuti, che somigli a chi la forgia (alla nuova donna che lei ha in mente e di cui si propone a modello) e che abbia agibilità sociale, nel senso inteso tanti anni dopo da Havelock: «‘Modificare la coscienza’ è un’espressione utile nella misura in cui invita a

penetrare criticamente oltre il livello superficiale della vita umana. Ma la sua applicazione rimane vaga finché la sua verità non venga verificata da modificazioni attestate nell'uso linguistico vero e proprio» (2005: 14).

Oltre le suggestioni palesemente femministe, si può individuare un pensiero di matrice leninista come si evince dalla seguente argomentazione di Moreno:

La consapevolezza che il fattore psicologico rappresenta un grosso ostacolo alla emancipazione della donna, risulta invece evidente in questo brano, in cui Lenin rimprovera ai 'compagni' la loro concezione della donna: «...Può esserci prova più riprovevole della calma acquiescenza degli uomini di fronte al fatto che le donne si consumano nel lavoro umiliante, monotono della casa, sciupano, sperperano energia e tempo, acquistano una mentalità meschina e ristretta [...] Pochissimi uomini – anche tra i proletari – si rendono conto della fatica e della pena che potrebbero risparmiare alla donna se dessero una mano *al lavoro della donna*. Ma no, ciò è contrario ai *diritti e alla dignità dell'uomo*: essi vogliono pace e comodità. La vita domestica di una donna costituisce un sacrificio quotidiano fatto di mille nonnulla. La vecchia supremazia dell'uomo sopravvive in segreto... Il nostro lavoro di comunisti tra donne, il nostro lavoro politico, comporta una buona dose di lavoro educativo tra gli uomini. Dobbiamo sradicarla la vecchia idea del *padrone!*». (1971: 25)

Con sorprendente modernità, il discorso strettamente politico resta *a latere* mentre viene sollecitata una nuova interpretazione di mascolinità sia in merito al rapporto con la controparte femminile, sia in relazione alla distribuzione dei ruoli abbozzando una vera e propria teoria di educazione al genere, col richiamo ai lavori di cura e alla necessità di una nuova educazione.

In ultimo, con sottile profondità psicologica, Sibilla tuona contro l'infantilizzazione delle donne, allineandosi nuovamente con Ibsen; come il 'genio nordico' aveva fatto di Nora, prima del cambiamento finale, una bambolina che si muove nel ristretto spazio della casa e che per lo più non si dedica ad altro se non all'intrattenimento dei bambini, così Rina rifiuta il ruolo riduttivo e inattivo affibbiatole dalla società e suggellato attraverso la maternità. Un secolo più tardi, gli studi sociali spiegheranno il rapporto tra questo fenomeno e una precisa concezione giuridica:

È in funzione dei bisogni e dei valori di una determinata società che si definiscono rispettivamente i ruoli del padre, della madre e del figlio. Quando il faro ideologico illumina soltanto l'uomo-padre e gli conferisce tutto il potere, la madre torna nell'ombra e il suo status diventa simile a quello del figlio. (Baditenter 1981: 13)

Che sembra rispecchiare l'idea lonziana per cui «non è il figlio che ci ha fatto schiave ma il padre» (Lonzi 2010: 40).

Anche l'approccio suggerito dall'andragogia, mentre ridisegnava proposte didattiche che tenessero in conto la specificità del soggetto coinvolto in nuovi processi di formazione, aveva sottolineato il disagio del discente adulto trattato, per assunto, secondo la pedagogia tradizionale calibrata sull'identità standard di un fanciullo tra infanzia e adolescenza, che non teneva conto, dunque, della differenziazione messa in luce da uno sguardo scientifico più dettagliato e arricchito dalle nuove dimensioni umane rilevate dalle scienze psico-sociali:

La persona matura un profondo bisogno psicologico di essere percepito come autonomo dagli altri. Di conseguenza, se si trova in una situazione in cui non gli è concesso di autogovernarsi, sperimenta una tensione tra quella situazione e il proprio concetto di sé: la sua reazione tende a divenire di risentimento e resistenza. [...] per l'adulto, l'esperienza è *chi egli è* [...] Dunque, in ogni situazione in cui l'esperienza di un adulto viene sottovalutata o ignorata, egli percepisce ciò non solo come un rifiuto della sua esperienza, ma come un rifiuto di lui come persona. (Knowles 1992: 82-83)

Questa testimonianza, estrapolata da un ambito essenzialmente molto distante dall'azione del presente lavoro, è però utile a sottolineare la straordinaria consapevolezza di sé di Aleramo, la quale, attraverso la scrittura, difende e si riappropria della propria esperienza quale significato della propria identità, operazione che coerentemente traslada nelle scelte di vita votate alla ribellione verso un sistema che, non assegnando, *de facto*, alla donna né un'identità né libertà d'azione propria di un essere adulto, ne negava il coinvolgimento nella vita pubblica, ovvero attiva.

2.9 La maternità

ANNE MARIE: I bambini si abituano a tutto. /
NORA: Lo credi? Credi che dimenticherebbero la
loro mamma se se ne andasse per sempre?
(Henrik Ibsen, *Casa di bambola*)

Nella prefazione a *Solitudine* di Víctor Català, Ardolino segnala «come linea di separazione ideologica *Casa di bambola*, quale filtro propedeutico alla presa di coscienza della protagonista» (Català 2015: 9). Questo intervento puntella, in un certo senso, la discussione circa il ‘verismo femminile’ che trova, proprio nella conclusione dei libri-campione di tale corrente, un punto centrifugo rispetto alla definizione. Le premesse ideologiche, recepite da contesti internazionali, si amalgamano con «quel verismo minore, di derivazione romantica, che caratterizza in quegli anni l’area lombarda, di cui riprendono le tematiche dominanti, adattandole allo specifico della condizione femminile, e animandole con una forte passione politica» (Zancan 1998: 78); aspetto riscontrabile a pieno titolo in Negri perché «naturalmente non è più la verità dei veristi che si chinano sul popolo: Ada sente se stessa come la voce – al femminile – del popolo che approda al linguaggio scritto» (Arslan 1998: 202), ma di cui non è esente Aleramo, mitigata però da influenze più eterogenee – insistendo sull’aspetto geografico, a partire dalla dislocazione nelle Marche e a Roma, dove non esisteva un sostrato intellettuale ben compatto come quello lombardo, peraltro rafforzato dal socialismo organizzato. Parlando di *In risaia*, della Marchesa Colombi, Blelloch riassume la cifra del verismo lombardo: «Questa storia atroce, raccontata in modo scabro senza sentimentalismi, è una denuncia della condizione del proletariato femminile più severa di quella fatta da un Manzoni o da un Verga» (1987: 41).

Non si dibatte tanto e solo in merito alla questione letteraria; la preoccupazione principale qui è dimostrare come, al di là della conclusione della vicenda vissuta-narrata, l’intento di Aleramo non fosse limitato alla giustificazione (pur chiamando in causa, e intelligentemente, tutte le possibili argomentazioni) della liberazione autoindotta dal «giogo matrimoniale abbandonando marito, figlio e burattini» (Català 2015: 9). Un’analisi più profonda, quasi metaletteraria, circa la rappresentazione della maternità messa in atto in *Una donna* rivela un progetto orientato in due concrete direzioni, una di sapore privato, l’altra pubblica, che procede di pari passo alle due maggiori rappresentazioni (quella della madre, e quella di sé come madre) e che, pur

sviluppandosi in un discorso autobiografico, cavalca meccanismi di recupero della memoria per poi liberarsene sterzando verso una risoluzione letteraria e reale, razionale e pragmatica.

Il punto di arrivo – o di partenza, a seconda che ci si affidi al corso normale della lettura o si legga il libro *à rebours*, alla luce della vicenda – è segnato dal veemente attacco, *in primis*, contro l'assoluta coincidenza, socialmente promossa, dell'identità della donna con quella di madre. Non viene contestata la maternità in sé ma in quanto imposta come identità sovrastrutturale a quella di donna-essere umano. Si è trattato di un'operazione tanto difficile da realizzare quanto complessa da elaborare, operazione comunque riuscita grazie alla scrittura, che paradossalmente, per l'estrema chiarezza, maschera perfettamente lo sforzo, a cui andrà aggiunta una probabile vicinanza della scrittrice con fonti di prima mano riguardanti il mondo della psicologia¹². Non volendo ridurre *Una donna* a mera psicologia, e non volendone neanche avanzare una lettura psicanalitica, è bene rilevare, però, da un lato indizi di tipo lessicale – «Mio figlio, piccolo psicologo inconsapevole» (121) –, che denotano una sicura elaborazione del lavoro di scrittura vissuto come percorso di introspezione:

Mentre ponevo un certo impegno nel partecipare a mio marito le impressioni che ricevevo, ad essere per lui come un libro aperto, comprendevo il substrato della mia vita restava inviolabile, che, anche volendo, non avrei potuto farmi aiutare nell'operazione di scandaglio che continuava in me. E qualcosa, come un tremito interiore, mi possedeva incessantemente... (105)

E non si tralasci quel 'substrato' che sembra un escamotage terminologico per non pronunciare la parola 'inconscio'. Insomma, anche se si tratta di una definizione quasi *ante litteram*, e da prendere quindi con le pinze, possiamo accettare l'idea che *Una donna*, «benché classificato come romanzo, va letto piuttosto come una biografia di carattere psicanalitico, in cui la protagonista descrive la propria vita dall'infanzia al ventiseiesimo anno di età» (Antes 2010: 35).

Dall'altro lato, è l'intero meccanismo di scrittura che sottende un lavoro di riordino della propria interiorità, pur registrato artisticamente a posteriori. In tal senso, possono

¹² Si riporta, a mo' di *memorandum*, che appena sette anni prima era apparsa *L'interpretazione dei sogni*, anche se Melandri afferma che Sibilla «non conosce gli scritti di Freud» (1988: 54). L'interesse manifesto per la psicologia da parte di Aleramo la inserisce comunque in un insieme di uomini e donne *de lettres* che si imbeverano dei nuovi fermenti culturali che da Ribot a Janet, dall'École de Nancy a William James, porteranno allo sviluppo e alla nascita della psicanalisi.

spiegare la dinamica le dichiarazioni della psicoterapeuta Domenica Cirasoli quando sostiene che: «La scrittura è una traccia concreta e ha favorito l'empowerment inteso come res cogitans e autodeterminazione» (2015: 51).

E allora:

La terapeuta in questa esperienza clinica, dirige la sua attenzione sul recupero delle aspirazioni interrotte da ostacoli nascosti o esteriori proponendo un viaggio interiore ad alcune pazienti che, portando con sé una valigia immaginaria, ripongono le cose più importanti con l'obiettivo di soddisfare, risvegliare, rimuovendone l'ostacolo, un desiderio.

Fa rilevare, durante le sedute terapeutiche, che il non ricordare è collegato alla rinuncia dei sogni e delle aspirazioni e al convincimento da parte di alcuni utenti, che durante la vita, non è vero che non è mai avvenuto un processo di prospettiva e progettualità. [...] È un 'laboratorio teorico' dove si valorizzano i pensieri, le idee perché come afferma l'autrice, «la parola scalfisce la roccia lasciando una traccia indistruttibile», crea o distrugge legami.

Sartre afferma il principio dell'importanza dell'«impegno» e indica nell'azione e nell'impegno individuale un mezzo di riscatto.

[...]

La valigia, il contenitore dei ricordi e dei progetti, appartiene sia alla realtà interna sia alla realtà esterna e tenta di occupare "un'area intermedia" con uno "spazio potenziale" con lo scopo di avvicinare i due mondi. Ogni parte ha bisogno dell'altra e si riflette reciprocamente per attivarsi e per definirsi e, tutti i tentativi che l'uomo fa per separare ciò che è stato, soprattutto se rimosso e lasciato prigioniero dell'inconscio, da quello che è ancora, è difficile che possa avvenire in quanto spesso prevale il bisogno dell'insieme.

(53-54, 56)

Se accettiamo la metafora della valigia e la applichiamo alla produzione testuale, si dovranno rilevare molti punti di contatto tra la psicanalisi e questo tipo di scrittura. Naturalmente, nel processo di scrittura viene meno l'interlocutore, o meglio, viene assorbito nella figura stessa di chi racconta, che oggettivizza, rende 'area intermedia' il testo stesso con l'intento di mostrare, la propria interiorità. In seconda istanza, fornire un nuovo testimone nella presa di coscienza per le future generazioni, il 'riscatto', appunto.

Ecco spiegato perché la maternità sia la vera protagonista di *Una donna*. La presenza prima, e successivamente il ricordo della madre, aleggia per tutto il libro come referente, supportato e integrato da un vario campionario di madri, quasi tutte infelici; anche nella versione collettiva di donne del popolo. È, invece, nella rappresentazione di se stessa che si riversa una sorta di spinta acceleratrice verso la proposta di un modello

differente, che spezza la tradizione (letteralmente chiamata «catena») e che esprime l'ormai insanabile cortocircuito nel seguente aforisma:

In me la madre non s'integrava nella donna. (75)

Aleramo solleva il nodo non ancora risolto della convivenza delle diverse dimensioni femminili, della scelta, della pressione sociale e del ruolo della politica o delle politiche verso le donne. Inaugura la discussione circa l'ambigua definizione della maternità, ma il suo punto di vista è chiaro: non si trattava di distruggerla, ma di riappropriarsene in un'ottica femminista senza preferirla alla realizzazione della donna come essere umano. A tal riguardo, è illuminante l'interpretazione di Saveria Chemotti:

Intere generazioni di donne sono cresciute nel segno della maternità naturale e all'ombra dell'ingombrante archetipo della madre che simboleggia l'ineludibile potenza dell'oggetto materno e il suo fascino captante. Per questo liberarsi della maternità come ruolo, per come si è realizzato storicamente e socialmente, ha significato aprire un conflitto con la maternità stessa e allora misurarsi col 'fantasma' della madre, significa, per le donne, reinterpretare la propria differenza sessuale, rompendo la continuità col modello materno codificato, per cercare nelle proprie madri la donna, rifiutando al contempo come figlie, il mimetismo cieco per instaurare una relazione di somiglianza nella differenza. (2009: 14)

Il modello di riferimento è, dunque, profondamente problematico. Parallelamente al vissuto esteriore, va formandosi una madre interiore che procede (o, precede, à la Baudrillard) da quella reale, ne prende le distanze, ed infine viene affiancata dalla proiezione del sé materno, configurandosi come una costante ricerca e indagine della funzione genitrice. È Virginia Woolf a gettare luce sul perché del costante ritorno alla figura materna, come percorso ineluttabile, quando dice che «poiché, essendo donne, dobbiamo pensare attraverso le nostre madri» (1982: 85).

Superata la fase del senso di colpa per avvertire precocemente come inadeguato l'amore della madre (il genitivo scivola dal soggettivo all'oggettivo e viceversa), il complesso rovello di Aleramo consente un'indagine approfondita e che non si ferma alla condanna della donna, attuando una prima azione rivoluzionaria. Interviene il dubbio che le cause della disfunzione familiare non fossero da ricondurre solo all'angelo del focolare e ai suoi derivati ideologici. Aleramo – vissuta l'infanzia e la giovinezza senza difese – 'perdona', e diviene la prima avvocata della madre. L'avvicinamento è reso possibile dall'immedesimazione con quest'ultima che prende il sopravvento sul rifiuto

inizialmente minacciato in favore dell'adorazione paterna: «Io la osservavo con tenera mestizia, con un senso vago di timore per me stessa, rinoscendomi fragile come lei, chiedendomi se veramente io avessi maggior fortuna e non m'illudessi fidando nell'amore, com'ella s'era illusa» (51). Oltre a rilevare ancora una volta una sottile canzonatura del canone maschile, questa volta palesemente dannunziano¹³ la scrittrice sposta il suo punto di vista sulla madre e, non a caso, all'indomani di un altro momento topico, l'aborto:

Per molti giorni giacqui inerte, ripetendo piano a me stessa la parola: *mamma*; chiedendomi se avrei amato un essere del mio sagnue e sentendo di non poter piangere con passione quel figlio che non avevo potuto formare. [...] Pensavo a mia madre [...] Che cos'era stata ella per me? L'avevo io amata?

Non osavo rispondere, mentre io stessa mi consideravo sotto un nuovo aspetto, nella desolazione d'un sogno materno balenatomi d'un tratto e immediatamente svanito. [...] (la madre, ndt) Era passata nella vita incompresa da tutti: fanciulla, la sua famiglia la considerava romantica, esaltata e nello stesso tempo inetta, benché fosse la più intelligente e la più seria della numerosa figliuolanza. Aveva rotto senza rimpianto quasi ogni rapporto con i parenti, antipatici allo sposo. [...] La religione non l'aveva sollevata da un solo dolore. [...] Non una amica, non un consigliere, mai, sulla sua strada... [...]

Povera, povera anima! Non le erano valse la bellezza, la bontà, l'intelligenza. La vita le aveva chiesto della forza: non l'aveva. (63-64)

Si manifesta qui l'urgenza di risolversi, deviando per un momento il punto di fuga da sé alla genitrice, e uscire dallo spartito: «Amare e sacrificarsi e soccombere! Questo il destino suo e forse di tutte le donne?» (63). Nella polemica domanda che sintetizza il corso della vita muliebre si ravvede la definitiva assoluzione della madre e,

¹³ Il riferimento è «La pioggia nel pineto», per le assonanze che patentano la stringa a competere con la musicalità orchestrata dal poeta e per la somiglianza sfacciata con «che ieri / m'illuse, che oggi t'illude». Aleramo dimostra di saper maneggiare il canone maschile (e di interpretarlo come tale) in più luoghi. Per quanto riguarda Petrarca, Gallucci (1999: 371) fa notare, – in merito al seguente estratto di *Una Donna*: «Oh, dire, dire a qualcuno il mio dolore, la mia miseria; dirlo a me stessa anzi, solo a me stessa, in una forma nuova, decisa, che mi rivelasse qualche angolo ancora oscuro del mio destino» (107) – che la «high literary tonality», funzionale all'urgenza e alla gravità del messaggio, è convogliata attraverso un modulo petrarchesco: «The rhythmic properties are achieved through the repetition of the same word or phrase ('dire', 'dire') to focus on the act of narration or self-reflexivity and the personalization of experience or confessions in the tradition of Petrarca's *Canzoniere*: "e di me stesso meco mi vergogno"». Ma indizi a rinforzo della tesi della revisione del canone sono da rintracciarsi anche in altre opere, come in *Diario di una donna* (Aleramo 1979: 349): «è un'anima intatta, oggi, la mia, e che mi assolve del lungo errore, lo dichiaro in umiltà ma fermamente». In questo caso, «lungo errore» è un altro occholino strizzato al modello petrarchesco, per il termine, carico di significati, che racchiude il senso stesso dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Si registra, inoltre, l'aggettivo 'intatta' che fa eco all'«intatto giorno» di Ungaretti. La decapitazione della linea tradizionalista maschile della letteratura italiana è completa, tra passato (Dante e Petrarca) e presente (D'Annunzio).

contemporaneamente, un cambiamento repentino della propria disposizione verso la maternità che si traduce in una nuova gravidanza. Nel giro di pochissime pagine si è verificata una doppia ‘rinascita’, col destarsi della volontà di concepire un figlio e con la piena riabilitazione della figura materna. E Aleramo acquisisce una potenza morale importante, garantita dal proprio vissuto e dall’elevazione di questo a un piano generale segnato da una prospettiva femminile e più estensivamente sociale:

Un anno così, avvolto di nebbia tetra. Poi...Poi il palpito in me d’una nuova vita, e l’attesa ineffabile...Dapprima era stato un senso di timore, quasi di terrore [...] Lentamente ascoltai in me destarsi gli istinti di madre; sentii che mi sarei votata a quel piccolo essere che si formava nel mistero, sentii che l’avrei amato con tutto l’amore che non avevo dato ancora a creatura. E una gioia silenziosa ed austera mi fiorì nell’anima, irrorata dalle prima lagrime dolci della mia vita. Avevo, infine, uno scopo nell’esistenza, un dovere evidente. Non solo mio figlio doveva nascere e vivere, ma doveva essere il più sano, il più bello, il più buono, il più grande, il più felice. Io gli avrei dato tutto il mio sangue, tutta la mia giovinezza, tutti i miei sogni: per lui avrei studiato, sarei diventata io stessa la migliore. (p.66)¹⁴

Avevo accanto l’immagine di mia madre costantemente; di mia madre giovine negli anni lontani e ignoti della mia prima infanzia: sentivo nell’anima il calore di quell’affetto che doveva essersi riversato su me con la stessa forza con cui il mio cuore circondava amorosamente l’atteso...(69)

È il manifesto di un progetto di vita che l’autrice porta a termine: non la negoziazione del senso della propria vita in virtù di un figlio, ma il miglioramento umano potenziato dall’esperienza della maternità. Tanto è coerente la protagonista-autrice con le idee maturate che non indietreggerà in nessuna circostanza ma anzi le ribadirà, rafforzandole via via, con nuovi argomenti.

La rappresentazione della maternità di Aleramo si allinea, almeno in parte, con quelle delle altre scrittrici che verranno prese in esame, in particolare, per l’attenzione accordata al corpo, tra compiacenza e preoccupazione:

Rivedo il corpicino di mio figlio ignudo nel bagno, sorretto dalle mie mani trepide: bello, di una bellezza perfetta che consideravo senza orgoglio, con timore, immaginando possibili malformazioni, chiedendomi se avrei mai amato quella creatura quando avesse recato qualche marchio d’infelicità, e dicendomi che le avrei fatta bella la vita in qualsiasi condizione. (76)

¹⁴ L’aggettivo «ineffabile» è ricorrente in Aleramo, e soprattutto quando si parla delle sensazioni connesse alla gravidanza: vedasi la poesia “Donna nel domani del mondo”, dove è anche segno di un certo stile d’epoca che esalta implicitamente l’irrazionale.

E ancora di più, per il ricorrente assottigliamento, nella scrittura di gravidanza, del confine tra vita e morte, ma pur sempre a favore della vita, riscattata e celebrata nel concetto di continuità e ciclicità.

La maternità sarà totalmente positiva solo se vissuta in libertà; non si autopromuove con la ridondante retorica del sacrificio che anzi si configura come l'argomento principe rifiutato da Aleramo, in una posizione diametralmente opposta a quella di Ada Negri o Neera, come per quest'ultima suggerisce Gallucci:

Aleramo attacked, in particular, fantasy novels that exalted the role of Mother or the heroine who encouraged neither intellectual stimulation on the part of the women, nor participation in addressing contemporary social problems. We can only speculate on who these enemies of feminism might have been. Clearly one probable candidate was Anna Radius Zuccari (1846-1918), who wrote under the pseudonym Neera. One of the most outspoken opponents of women's rights at the turn of the century, Neera wrote extremely popular novels which exalted maternal love and female self-sacrifice as the most significant traits of femininity. (1999: 370)

Martínez Garrido (2006: 186) approfondisce su Neera, sottolineandone delle caratteristiche concettuali che la accomunano a Negri nel promuovere, attraverso una retorica mistica e poco genuina,

[...] un prototipo ideal de mujer, dentro del cual se erigen como modelos, casi de una forma más bien inverosímil las conductas propias de la santidad, de la abnegación, del sacrificio y del martirologio cristianos o paracristianos. Todo lo contrario que sucede en Sibilla Aleramo.

E infatti Sibilla, fin dal 1899, ingaggia un'aspra ma rigorosa polemica con Neera, nel seguente passo in relazione al femminismo:

Piú che l'intelletto, piú che l'anima, sembra siano i nervi della vibrante Neera che si sentono urtati atrocemente da questo movimento che osa atteggiarsi a «ideale umano». Piú che il raziocinio, è il sentimento misoneista, stranamente accentuato in lei, che la spinge a gettare con invidiabile calore il ridicolo e l'anatema alla nova crociata che il mondo va bandendo in pro della donna: e la scrittrice ch'è orgoglio ed affetto dell'Italia odierna, e che pur essendo madre amorosissima e cosciente volle e seppe trovar il tempo per darci una quantità di libri attestanti l'alto valore dell'ingegno muliebre, si mostra in questa occasione – ripetiamolo con quanti a tutt'oggi su pei giornali o in privati colloqui ribatterono Neera – deficiente di serie argomentazioni in sostegno della sua tesi. (Aleramo 1978: 63).

Rifiutando la santificazione del martirio muliebre e tutti i meccanismi in supporto ad esso (a cominciare dalla religione), Aleramo rompe l'odiosa catena del destino di donna e la sua propaganda:

Come fu che mi salì alle labbra il nome di mia madre con un singhiozzo? [...] Chiedendo l'intercessione della mamma, della mia mamma demente, pareva volessi rinnegare l'orgoglio del mio passato, oltre a quello dell'avvenire: rammentavo a me stessa la fatale sconfitta di Lei, e l'inermità d'ogni ribellione in creature segnate come Lei dalla sventura. (108)

E anche:

Perché nella maternità adoriamo il sacrificio? Donde è scesa in noi questa inumana idea dell'immolazione materna? Di madre in figlia, da secoli, si tramanda il servaggio. È una mostruosa catena. Tutte abbiamo, a un certo punto della vita, la coscienza di quel che fece pel nostro bene chi ci generò; e con la coscienza il rimorso di non aver compensato adeguatamente l'olocausto della persona diletta. Allora riversiamo sui nostri figli quanto non demmo alle madri, rinnegando noi stesse e offrendo un nuovo esempio di mortificazione, di annientamento. Se una buona volta la fatale catena di spezzasse, e una madre non sopprimesse in sé la donna, e un figlio apprendesse dalla vita di lei un esempio di dignità? Allora si incomincerebbe a comprendere che il dovere dei genitori s'inizia ben prima della nascita dei figli, e che la loro responsabilità va sentita innanzi, appunto allora che più la vita egoistica urge imperiosa, seduttrice. [...] Per quello che siamo, per la volontà di tramandare più nobile e più bella in essi [*scilicet*: nei figli], la vita, devono esserci grati i figli, non perché, dopo averli ciecamente suscitati dal nulla, rinunziamo ad essere noi stessi...(182)

Lea Melandri annota: «Se una donna guardasse l'abisso sopra il quale cammina, non costruirebbe più strade per gli altri» (1988: 14). Idea che si rinsalda proprio nella relazione particolare tra madre e figlia, tuttavia, nel caso di *Una donna*, in posizione ribaltata: «Gli uomini hanno tracciato confini, e coi confini hanno diviso le donne. Ma se una madre offre un fiore a una figlia, chi può impedire che crescano ovunque gli stessi giardini?» (Melandri 1997: 19). E poi: «Ma dietro la tessitura, che la vuole ora orfana, ora madre sublime, Sibilla viene costruendo il percorso di una donna» (31).

Insomma:

Reauthoring the literary and social image of motherhood, Aleramo articulates the female experience of male-design role, and explores the social implication of maternal relationships. Though the protagonist's initial manifestations of maternal feeling reflect the dominant cultural image of motherhood [...], the subsequent imagery of entrapment and lethargy

reveals the profound contradictions between the social designs of mothering and its realities. (Pickering-Iazzi 1989: 328).

Alla luce di queste chiarificazioni, si capisce meglio il progetto: Sibilla non si autorappresenta orfana, ma ri-colloca la madre in un ordine psicologico nuovo; Rina non sacrifica se stessa alla maternità, ma sacrifica la maternità a se stessa con una scelta compiuta per scardinare, *de profundis*, un ordine sociale oppressore. Con lei, si realizza, insomma «un nuovo desiderio di riconquista e di riappropriazione di una traccia sorgiva del materno che può essere fonte di rinnovamento, di riconoscimento e perfino di riconoscenza e amore filiale» (Chemotti 2009: 29).

Sorprendentemente, l'idea di maternità ne risulta potenziata; man mano che il progetto prende corpo, il lessico si diversifica svelando nuove sfaccettature psicologiche, come il descriversi «figlia». Ed è un preludio a una risemantizzazione del concetto che arriva a slegarsi dal fatto biologico. Non importa più che a parlare non sia la protagonista: «Io ho avuto la mia parte di bene. Cara, bisogna far sì che l'uomo ami la vita in quanto essa è suscettibile d'esser bella *per tutti*, materna *verso tutti*. E non è guardando oltre la morte che si può raggiungere questo scopo» (140). Il colpo di coda immanentista accantona sotto una pietra sepolcrale sia ogni spirito religioso sia ogni giustificazione del sacrificio che la religione rinsaldava in vista di un premio ultraterreno. Sibilla Aleramo è forte della sua spudoratezza:

Spudoratezza, che le ha permesso di mostrare i sogni degli uomini e delle donne, e di innalzarli al di sopra dell'ordine sociale, come segno dell'adolescenza del mondo, si trasforma, quasi inavvertitamente, in una *resistenza* tenace a misurare la distanza che separa l'illusione dalla realtà. (Melandri 1988: 30)

E così è riuscita a compensare la grave mancanza della presenza di una donna verosimile, in letteratura, creata da una donna, perché «Sibilla ha potuto descrivere il pianto e la morte invisibile delle donne, solo ancorandoli a un'immagine grandiosa di nuova vita. L'offerta incessante che fa di se stessa alla scrittura, diventa 'immolazione', e come ogni sacrificio, che abbia un carattere religioso, attende una ricompensa divina» (1988: 30). E si concorda anche nel dire che Sibilla aspetta ancora di essere scoperta, ma non tanto nel circolo soffocato d'una critica militante tesa alla revisione del canone, quanto piuttosto perché le ripercussioni personali di questo libro-vita devono ancora essere riscattate dallo scandalo dell'abbandono del figlio che continua ad agire come

attenuante rispetto alla grandezza del testo: che è come dire che una cosa è il modello (letterario) ibseniano; un'altra la sua realizzazione (storica) nella pratica.

Dietro la natura complessa del libro che si contraddistingue per la commistione di più generi (biografia romanzata, romanzo autobiografico, scrittura d'autocoscienza, tra gli altri), e soprattutto, dietro il suo scopo pubblico, esiste la volontà di lasciare una testimonianza personale ad indirizzo di chi è anche la ragione del testo stesso, cioè il figlio abbandonato. Sono anche le memorie di una madre che, senza scopi apologetici, ha inteso tessere una narrazione del perché di un gesto estremo, riponendo speranze di trovare addirittura complicità nel soggetto al tempo inconsapevole. Forse allude anche un po' a sé quando, parlando delle femministe dei Paesi del Nord, scrive: «Avevo provato subito una simpatia irresistibile per quelle creature esasperate che protestavano in nome della dignità di tutte sino a recidere in sé i più profondi istinti, l'amore, la maternità, la grazia» (115).

Melandri va oltre, offrendo una lettura di *Una donna* (anche) come monito implicito al figlio perché non la tradisca dimenticandola: «Il richiamo che Sibilla rivolge all'uomo è originario in tutti i sensi: il racconto delle sue sofferenze deve provocare il rimorso nel padre per il tradimento già avvenuto, prevenire il tradimento del figlio, che potrebbe dimenticarla» (1988: 45).

Paradossalmente, nel sacrificio in cui trascinerà il bambino, Aleramo fissa il suo imperativo morale e traspare una lampante richiesta non di perdono, ma di comprensione:

Per lui, per lui, per lui... Vivere tanto da rifarmi un'anima splendente, da poter essere madre nel più grande significato della parola; [...] A lui non potevo che chiedere perdono che mentalmente; non mi sentivo umiliata in quell'atto; forse era la coscienza di non avergli mai diminuito il mio amore, di averlo avuto sempre in cima a' miei pensieri, anche nelle ore di follia, che mi faceva sempre sentir degna della sua inconsapevole benedizione? Forse era soltanto la legge del sangue; quelle membra che erano uscite di me io le pensava istintivamente animate dall'identico mio soffio, allora e sempre; quella creatura mia doveva nella vita riflettere le mie azioni, lottare con me per l'elevazione. (99)

Mio figlio, ora, si preparava a difendermi, mi voleva per sé, mi sentiva buona, pura, si rivoltava anche contro il dolore ingiusto che per la prima volta gli si palesava. (163)

Finalmente, nella parte conclusiva del libro, attua una proiezione sul figlio, da figlia; immaginando un dialogo impossibile con sua madre ai tempi dell'infelicità familiare, sperando in un riflesso di reciprocità:

Sí, questo le avrei risposto; le avrei detto: «Ubbidisci al comando della tua coscienza, rispetta sopra tutto la tua dignità, madre: sii forte, resisti lontana, nella vita, lavorando, lottando. Consèrvati da lontano a noi; sapremo valutare il tuo strazio d'oggi: risparmiaci lo spettacolo della tua lenta disfatta qui, di questa agonia che senti inevitabile!». (181)

È da aggiungere come l'abbandono sia stato indotto dalla mancanza di alternative come previsto, allora, per una legge che le negava sia proprietà sia potestà sul figlio, riversando tutta l'autorità sulla figura paterna.

L'insegnamento ultimo che vuole lasciare al figlio è il culto della dignità della persona che soverchia le regole quando queste sono inumane, con un atto grandioso di coraggio: «Se da un lato, infatti, la nascita del figlio ha palesato “il primo invincibile impulso verso l'estrinsecazione artistica”, rendendo possibile lo svolgersi del “piano d'un libro”, concepito inizialmente come diario del figlio, quello stesso progetto di trasformerà, dopo la raggiunta coscienza del suo ruolo di donna, riplasmato con lo studio, la lettura, l'attività giornalistica e l'intervento concreto nel sociale, in un diario per il figlio, proprio per spiegargli “di fronte a tutti” le motivazioni segrete del suo cambiamento e delle sue decisioni.» (Chemotti 2009: 35). E aggiunge Cenni: «Alla perdita del figlio, che corrisponde alla perdita dell'unica identità riconosciuta alla donna dalla Legge, Sibilla risponde con il libro, *Una donna*, che segna un'altra possibilità di sopravvivenza nel tempo» (Aleramo 1982: 13).

Il compimento di un piano, dunque, al cui percorso tortuoso e complesso la scrittura assume la delicata funzione di conferire un senso, legando insieme avvenimenti e momenti interiori nella fusione creativa:

«Tutti i dolori sono sopportabili se li si inserisce in una storia o si racconta una storia su di essi», scrive Karen Blixen; e Hannah Arendt commenta: «la storia rivela il significato di ciò che altrimenti rimarrebbe una sequenza intollerabile di eventi» (Cavarero 2009: 8).

Ma lasciamo alle parole della stessa Sibilla (risalenti al 1902-1903) il congedo sul legame col figlio, che sembrano difendere, ancora una volta, la crescita personale come unico parametro per le scelte di vita, e anche d'amore: «*Per mio figlio*: Non amerai veramente che coloro che

aggiungeranno qualcosa alla tua individualità, che ti arricchiranno...la vita è scambio, è reazione» (1978: 164).

II. GLI ANNI SETTANTA: ORIANA FALLACI

1. *Lettera a un bambino mai nato*

1.1 L'occasione editoriale e Jack London

Libertà? Ma se non esiste!
Non esiste libertà a questo mondo; solamente gabbie dorate.
(Aldous Huxley, *A passo di danza*)

Insomma, questo libro io lo vedo come un inno alla libertà.
Anzi, alla libertà assoluta.
(Introduzione di Oriana Fallaci a *Il richiamo della foresta*)

C'è un cane che scorrazza nelle pagine di *Lettera a un bambino mai nato*. Si chiama Buck, e per ha un posto privilegiato nella costellazione privata di libri, simboli e valori di Fallaci, visto che il cane-lupo di Jack London incarna la più alta aspirazione umana: la libertà. In questo senso, il protagonista della lettera non è un bambino, ma quel lupo che guida incessantemente il pensiero e la scrittura della scrittrice sui sentieri di una ricercata spregiudicatezza.

Una breve storia editoriale sarà utile per capire come l'animale si sia intrufolato in un libro che, senza mezzi termini, mette radicalmente in discussione la procreazione. La Rizzoli è stata la casa editrice storica di Fallaci, contando pubblicazioni dal suo secondo libro (datato 1961) all'ultimo, che finora, con l'inclusione dei libri postumi, risale al 2016. Nel 1975 la casa editrice dà alle stampe *Lettera a un bambino mai nato*, primo grande successo della scrittrice. Nello stesso anno, la BUR (collana di classici a basso costo della Rizzoli) le affida anche la prefazione de *Il richiamo della foresta*. Se si

accetta per vera la genesi de *Lettera a un bambino mai nato*¹⁵, risulta ancora più stretta la corrispondenza tra i due pur diversissimi testi, soprattutto (ma non solo) per il tema portante della libertà, su cui si concentra una sorta di insistenza dell'autrice, stella polare della sua predisposizione d'animo che in qualche modo ha trovato rappresentazione, cogliendo le varie congiunture professionali, nell'anno 1975.

La temperie italiana culturale e sociale è particolarissima: si pensi che il 1974 è l'anno del referendum sul divorzio; nel 1975 Adele Faccio, Emma Bonino e Gianfranco Spadaccia del Partito Radicale si autodenunciano per aver praticato aborti, ed inizia il movimento che culminerà, nel 1978, con l'approvazione della "194", la legge che stabilisce le "Norme per la tutela sociale della maternità e sull'interruzione volontaria della gravidanza". Ma *Lettera a un bambino mai nato* si colloca in uno spazio esterno rispetto alla discussione sull'aborto: in primo luogo, non è un pamphlet pro-aborto, nonostante le argomentazioni dell'autrice sono commutabili con quelle del movimento abortista. Questa la prima grande anomalia che segna il volume e che al contempo ne mette subito in chiaro la complessità. Il libro non si può piazzare né nelle zone 'pro' né in quelle 'contro' ma pone in discussione tutti i meccanismi di pressione sociale sulle donne, aprendo anche una finestra sull'esperienza personale di chi scrive. Considerando, inoltre, che quelli erano proprio gli anni del referendum sull'aborto, Fallaci ha messo in atto una prudente politica di parole: «Fully realizing how important her words were, she made sure the political implication of her work would not have championed either side one hundred percent» (Aricò 2013: 86).

L'intento dichiarato è quello di spiegare perché la dignità e la libertà dell'essere umano (non tralasciando di riflettere sulla nozione di 'essere umano') siano sempre da anteporre a qualsiasi cosa, anche davanti a un astratto concetto di vita. Eppure, il concetto di libertà viene dibattuto senza cadere in vuote stilizzazioni retoriche secondo un procedimento di continua, quasi estenuante, negoziazione intellettuale.

¹⁵ Secondo le rivelazioni del nipote della scrittrice, Edoardo Perazzi a *La Repubblica*, il manoscritto originale di *Lettera a un bambino mai nato* risalirebbe al 1967. Nel 1975 *L'Europeo* (sempre edito da Rizzoli) commissionò a Fallaci un'inchiesta sull'aborto, e lei si presentò qualche mese dopo con la bozza del libro: «Trovai anche il manoscritto di *Lettera a un bambino mai nato*, si trovava in un cassetto di biancheria intima. Era datato 1967, non 1975 come lei diceva in giro. Raccontava che il direttore dell'*Europeo* gli aveva commissionato un'inchiesta sull'aborto, ma che lei un giorno si presentò per dire che avrebbe scritto un libro. In realtà in famiglia confessava altro, a me diceva che aveva avuto un aborto l'anno stesso in cui sono nato io. Quel manoscritto che ho recuperato, un quadernetto a fiori di quelli che piacevano molto a Oriana, con la copertina rigida, è datato 1967: *Letter to neverborn child*» (Montanari 2015). Tutte le citazioni del *Richiamo della foresta* sono tratte dall'edizione BUR, 2004. Tutte le citazioni di *Lettera a un bambino mai nato* provengono dall'edizione BUR, 2011.

Per quanto riguarda il rapporto tra amore e libertà, Fallaci sembra far sua la frase di André Gorz: «Per l'amore darei la vita, ma per la libertà darei anche l'amore», concezione che ribadisce il legame tra *Lettera* e *Il richiamo della foresta*¹⁶. Si legge nell'introduzione della BUR¹⁷ (che ha per sottotitolo: "inno alla libertà"): «Ma la verità più atroce che egli aveva da insegnarmi la capii molti anni dopo, da adulta: quando mi divenne evidente che, alla libertà di un individuo, perfino l'amore rappresenta una minaccia.» (London 2004: V). Idea che in *Lettera* viene ripresa e sviluppata¹⁸:

Lo amavo? Un giorno io e te dovremo discutere un poco su questa faccenda chiamata amore. Perché, onestamente, non ho ancora capito di cosa si tratti. Il mio sospetto è che si tratti di un imbroglio gigantesco, inventato per tener buona la gente e distrarla. Di amore parlano i preti, i cartelloni pubblicitari, i letterati, i politici, coloro che fanno all'amore, e parlando d'amore, presentandolo come toccasana di ogni tragedia, feriscono e tradiscono e ammazzano l'anima e il corpo. Io la odio questa parola che è ovunque e in tutte le lingue [...] nulla minaccia la tua libertà quanto il misterioso trasporto che una creatura prova verso un'altra creatura, ad esempio un uomo verso una donna, o una donna verso un uomo. Non vi sono né cinghie né catene né sbarre che costringano a una schiavitù più cieca, a un oblio altrettanto cieco dei tuoi diritti, della tua dignità, della tua libertà. (14-15)

Udrai molto parlare di libertà. Qui da noi è una parola sfruttata quasi quanto la parola amore che, te l'ho detto, è la più sfruttata di tutte. Incontrerai uomini che si fanno fare a pezzi per la libertà, subendo torture, magari accettando la morte. Ed io spero che sarai uno di essi. Però, nello stesso momento in cui ti farai straziare per la libertà, scoprirai che essa non esiste, che al massimo esisteva in quanto la cercavi: come un sogno, un'idea nata dal ricordo della tua vita prima di nascere, quand eri libero perché eri solo. (32)

E tornando all'introduzione:

Quel giorno lontano dei miei dodici anni precoci e infelici, io cercavo senza saperlo il problema che secondo me è il problema centrale della vita: il problema della libertà. [...] E solo diventando donna avrei realizzato che la libertà assoluta non esiste. Non per gli uomini, almeno. Ad essi infatti non è dato tornare lupi cioè puri. (London 2004: VII)

Per quanto riguarda la visione pessimista – ma soprattutto scevra di sentimentalismi – dell'amore, l'autrice si smentirà tramite le parole del bambino, secondo un

¹⁶ Da qui in poi, si indicherà come 'introduzione' la prefazione di Fallaci al testo di Jack London, mentre per questioni di sintesi si utilizzerà il titolo accorciato *Lettera* per indicare *Lettera a un bambino mai nato*.

¹⁷ Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione BUR: Jack London, *Il richiamo della foresta*, Milano, Rizzoli, 2004.

¹⁸ Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione BUR: Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*, Milano, Rizzoli, 2011.

procedimento dialettico – in cui la dinamica può ricorrere a tesi/antitesi, attraverso lo stesso io narrante o moltiplicandosi per punti di vista diversi – diffuso su tutto il testo. Qui, l'interrogativo finale rilancia lo scetticismo con un altro argomento: «Non è vero che non credi nell'amore, mamma. Ci credi tanto da straziarti perché ne vedi così poco, e quello che vedi non è mai perfetto. Tu sei fatta d'amore. Ma è sufficiente credere all'amore se non si crede nella vita?» (85). Resta tutto sommato salda, invece, la tenuta del concetto di libertà che si raffina non come una conquista ma come un obiettivo perennemente da conquistare: «Battersi è molto meglio che vincere, viaggiare è molto più divertente che arrivare» (11).

E azzardiamo qui, *en passant*, l'ipotesi di un velato riferimento, forse l'unico, a Panagulis (all'epoca della pubblicazione di *Lettera*, il dissidente greco era ancora vivo), nascosto dietro «uomini che si fanno fare a pezzi per la libertà, subendo torture, magari accettando la morte».

Ci sono altri elementi importanti, sia concettuali che linguistico-strutturali, che legano *Lettera* a *Il richiamo della foresta*. Per quanto riguarda la prima sfera, vi è un breve, ma significativo, rimando al principio di disobbedienza. In *Lettera*, si legge: «Poi avrai da batterti per spiegare che il peccato non nacque il giorno in cui Eva colse la mela: quel giorno nacque una splendida virtù chiamata disubbidienza» (11). Nell'introduzione a *London*, viene riconosciuta al cane il merito di averla iniziata a questo percorso:

Sto dicendo che Buck fu per me una lezione di guerra, di guerriglia, di vita. E come tale guidò la mia adolescenza, la verde stagione che m'avrebbe portato ad essere ciò che spero o cerco d'essere: una donna disubbidiente, insofferente d'ogni imposizione. (V)

Fallaci spiega nell'introduzione di aver letto *London* durante l'infanzia: infanzia e età adulta vengono delicatamente connesse da diverse prospettive. E probabilmente, in questo periodo, l'autrice deve aver lavorato ai testi come una riflessione su passato, presente e futuro. Perché c'è un *continuum* tra la scrittrice che presenta se stessa bambina come una fervida lettrice, e l'autopresentazione, in *Lettera*, come scrittrice che si rivolge a un bambino, rappresentante simbolico di un pubblico di lettori ideali ma non idealizzati.

Se la lettura de *Il richiamo della foresta* aveva segnato il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, spingendo Fallaci verso nuove prospettive (dissidenza, lotta per la

libertà, etc.), da autrice assume la tecnica del racconto fiabesco (anche sfiorandone la parodia) per spiegare la realtà. Il senso di disincanto permea, quindi, entrambi i testi. Nell'introduzione, si legge:

Quando ebbi finito il libro, infatti, non ero più una bambina che crede e De Amicis e a Salgari e a Verne in un mondo di bugie affascinanti e pietose. Ero una bambina pronta a trattar con gli adulti in un mondo di dure realtà. Una bambina cui Buck aveva insegnato che la vita è una guerra ripetuta ogni giorno, spietata, crudele, una lotta cui non puoi distrarti un minuto, neanche mentre dormi, neanche mentre mangi, altrimenti ti rubano il cibo e la libertà. (London 2004: III)

I punti di vista sono saldamente dosati e calibrati a seconda dei ruoli: non esiste infantilismo dove parla l'autrice, non esiste malizia adulta quando richiama l'infanzia (o si rivolge, pur fittiziamente), come stratagemma letterario per chiamare in causa la società adulta. Illuminante è questo brano di *Lettera* che rappresenta il gioco di identità:

Se tu mi giudicassi dalle fiabe che narravo, saresti autorizzato a concludere che sono una specie di Elettra sempre vestita di nero. D'ora innanzi devi immaginarmi come un Peter Pan sempre vestito di giallo di verde di rosso e sempre intento a stendere nastri di fiori sui tetti, sui campanili, sulle nuvole che non diventano pioggia. Saremo felici insieme perché, in fondo, sono un bambino anch'io. Lo sai che mi diverto a giocare? (61)

Il ricorso alla cultura come espediente metaletterario si infila in tutti i testi in esame in questa tesi, ma Fallaci, in particolare, sceglie due estremi (*Elettra* e *Peter Pan*)¹⁹ per attenuare il senso di cupa serietà raggiunto tramite l'ironia 'al contrario' delle tre favole inserite in *Lettera*, create in realtà per veicolare una pesantissima denuncia sociale.

Nel seguente passo dell'introduzione, emergono altre due connessioni con *Lettera*. Prima di tutto, entrambi gli scritti testimoniano il vivo ricordo e la feroce condanna del fascismo. Se ora il fascismo viene descritto attraverso la prospettiva della memoria personale, in *Lettera* è lo sfondo della seconda delle (pseudo) favole, metafora dell'inutilità della storia e del tempo umani.

¹⁹ Con il richiamo a *Peter Pan*, Fallaci amplifica l'ironia: da un lato, il personaggio è definito come il «non nato»; dall'altro, non è da escludere che volesse realizzare una simmetria tra se stessa l'autore, James Matthew Barrie. Infatti, non solo questi ha sublimato la scomparsa prematura del fratello nella figura del «bambino che non vuole crescere», ma da giovanissimo Barrie ha cercato di assumerne l'identità per consolare la madre (Vantino 2015). Allo stesso modo, ma nella finzione letteraria, sembra che qui Fallaci si sostituisca al bambino per consolare se stessa.

Perché vedi: c'era il fascismo, allora in Italia. E sebbene fossi nata sotto il fascismo, non ne afferravo il significato. Ero talmente abituata alla sua realtà, ne ero totalmente condizionata: non ne conoscevo l'alternativa. Il fatto che le Camicie nere picchiassero, ad esempio, mi sembrava una disgrazia normale come la grandine e le malattie. Si può forse impedire la grandine, si posson forse impedire le malattie? Buck mi spiegò anzitutto che il fascismo non era la normalità. Il fascismo era Manuel, era il ricettatore, era l'uomo col bastone, era Druther che gli torce la mascella e lo abbatta ed aspetta che riprenda i sensi. (London 2004: III)

«Perché vedi» è spia d'un *modus narrandi* caro a Fallaci: l'apostrofe a chi legge per creare un'atmosfera di vicinanza e confidenzialità. Altre soluzioni originali, come l'univerbazione di interi lemmi uniti da trattini senza spazio, del tipo «un-uomo-col-bastone-fa-legge», o «è-un-padrone-che-dev'essere-obbedito-anche-se-non-necessariamente-amato» (London 2004: III), tornano anche in *Lettera*, secondo un meccanismo produttivo di neologismi caro alla tradizione anglofona. Passando a un piano più strettamente semantico, vi sono idee sviluppate in *Lettera* ma colte da *Il richiamo della foresta* (il rapporto violenza/natura o la lotta come istinto biologico), su cui Fallaci ammette derivazioni particolari nella sua vita e nella sua concezione letteraria e giornalistica. Dichiarò, sempre nell'introduzione:

In una intervista, una volta, mi hanno chiesto se la mia smania di viaggiare e conoscere paesaggi diversi, gente diversa, non sia nata dall'innamoramento che da ragazzina ebbi per Jack London. Ho risposto sì. Penso di sì. (London 2004: IX).

Le parole dedicate, invece, alla letteratura e al giornalismo tradiscono una vicinanza se non un'identificazione con London:

E questo libro che forse era giornalismo, forse era letteratura, forse non era né l'uno né l'altro o entrambi, offriva qualcosa di nuovo. [...] Quello di giornalista è un mestiere che lascia ferite sul cuore e sul cervello, e a volte impegna moralmente più di quanto si vorrebbe. (XV)

Non è illegittimo domandarsi se stia parlando del suo libro o di quello per cui la Rizzoli le ha affidato un'introduzione. Comunque, questo piccolo confronto mette in luce sufficienti indizi sulla parentela morale tra i due testi e intuitivamente possiamo cogliere sin da prima della confessione autografa alla fine di *Lettera* in cui, rievocando London tramite un'epistola del padre del bambino, sostiene:

Ami troppo la vita per non avvertirne in richiamo. Quando esso verrà, tu gli obbedirai come quel cane di Jack London che segue i lupi ululando e diventa lupo con loro. (90)

E adesso una nota, affidata alle parole di Marco Trainito, sull'eredità umana e intellettuale di Fallaci, quasi una breve avvertenza – più che guida – alla lettura, necessaria a giustificare non solo la scelta d'inclusione nel presente lavoro, ma anche il clima generale attorno all'autrice, che spiega anche l'esigua reperibilità bibliografica:

«Chi parla bene dei morti soltanto perché sono morti mi infastidisce come i preti che con un ego-te-absolvo *in extremis* credono di liquidare i peccati commessi durante una vita». Così scriveva Oriana Fallaci [...] nelle ultime pagine de *L'apocalisse* [...] Ora che Oriana Fallaci è morta, possiamo far nostre le sue parole e tentare un bilancio equilibrato della sua eredità di scrittrice e di intellettuale impegnata, a partire dall'11 settembre 2001, in una lotta furiosa contro il mondo islamico, a suo dire intrinsecamente votato al terrorismo, e contro quella parte dell'Occidente che ancora non ha percepito il pericolo apocalittico cui, sempre a suo dire, sarebbe esposta la nostra civiltà [...] Cosa resta, dunque, di Oriana Fallaci? A mio parere, di lei fortunatamente resta molto, ma sfortunatamente potrebbe restare molto meno. Questo perché l'enorme ed effimero successo della trilogia dell'odio [...] rischia di occultare il valore dei suoi libri precedenti [...] se non addirittura di trascinarlo con sé in quell'oblio cui essa è destinata inevitabilmente nel giro di pochi anni. (2006)

Adesso che sono state manifestate tali premesse, si può procedere, dunque, all'analisi di un testo che si colloca in quella parte meritevole di essere sottratta all'oblio, rimandando a futuri studi che restituiscano un profilo dell'autrice ponderato in tutte le sue fasi.

1.2. Struttura e stile

A chi non teme il dubbio
a chi si chiede i perché
senza stancarsi a costo
di soffrire di morire
A chi si pone il dilemma
di dare la vita o negarla
questo libro è dedicato
da una donna
per tutte le donne
(dedica di Oriana Fallaci)

La scrittura di maternità, e in particolare di gravidanza, risponde all'esigenza di esprimere una delle esperienze più intime dell'umano che coinvolge corpo, mente, psiche, sentimenti – e spinge le autrici a fare i conti anche con la cultura. Il genere in cui si rifugia, sotto il modulo dello scritto autobiografico – in forma epistolare o di diario, la cui narrazione, in superficie, è organizzata intorno a un asse temporale lineare – si caratterizza per una sorta di ibridismo. Il ritmo della narrazione è scardinato dall'inserimento di elementi quali il ricordo o il sogno, che lo vivacizzano. I luoghi cominciano dal corpo femminile e spaziano a scenari reali, sfondi immaginifici e perfino mitici. Ma Oriana Fallaci complica ancor di più le strutture.

L'impianto di *Lettera* si presenta sotto forma di romanzo pseudo-epistolare; per quanto non ci siano delle date precise, la scrittrice opta per una numerazione che arriva al XXXII capitolo e che conferisce una sorta di asetticità in cui il tempo viene scandito in modo matematico.

Ricordiamo che le era stato commissionato un reportage sull'aborto a cui lei rispose con *Lettera*. Il giornalismo (con i suoi strumenti), tuttavia, permea il testo non solo come aspetto costitutivo delle scelte e dell'esperienza dell'autrice, ma anche per il tipo di scrittura e anche per alcune pratiche esterne. Per esempio, il riferimento alla fotografia non è casuale e rivela anche il *modus operandi* professionale di chi si prepara prima di addentrarsi in un argomento:

Ma ho deciso per te: nascerai. L'ho deciso dopo averti visto in fotografia. Non era proprio la tua fotografia, evidente: era quella di qualsiasi embrione di tre settimane, pubblicata insieme a un reportage sul formarsi della vita. [...] A tre settimane sei quasi visibile, spiega la didascalia. (7)

Lettera, quasi per missione, è anche uno scritto estremamente dialogico, forma tradizionalmente frequentata dall'analisi speculativa. Naturalmente, il dialogo immaginato col nascituro, interlocutore prediletto tra i tanti, è soprattutto occasione di confronto con se stessa, pur essendo comunque proiezione del legame psicologico tra donna e feto: «Ciò che vedo in te non sei te: sono io! Ti ho attribuito una coscienza, ho dialogato con te, ma la tua coscienza era la mia coscienza e il nostro dialogo era un monologo: il mio!» (57). La stessa autrice fornirà indicazioni sul metodo del dialogo, in una lettera che risale al 1976: «Anche io credo molto nel dialogo. Soltanto in *Lettera a un bambino mai nato* faccio pochissimo uso del dialogo. Ma per un fatto semplice, il libro è già un dialogo quando non è un monologo. Quindi, indirettamente, il dialogo c'è anche lì» (Fallaci 2016:131). Si riporta la sinossi del libro proposta da Mary Ellen Snodgrass, richiamando l'attenzione sulla riflessione circa la funzione svolta dal monologo – con l'invito a tralasciare altre affermazioni un po' vaghe (come il riferimento alle circostanze del concepimento):

In a fictional monologue, *Lettera a un bambino mai nato* (*Letter to a Child Never Born*, 1975), based on a personal experience, Fallaci became the first feminist writer to survey the tortuous progression from conception to abortion. The story probes the psychological and emotional tether between a single mother and the fetus she conceived through casual sex. By battling the pros and cons of abortion from the adult's perspective, she elevates the prochoice debate from a black-and-white issue to a poignant study of priority. (2006: 195)

Ma il testo è vorticosamente in relazione con tutto: bambino, compagno, amiche, dottori e dottoresse, ambiente di lavoro, famiglia, società, e questo spiega perché, pur essendo il discorso ancorato alle sue convinzioni – e inderogabilmente una su tutte: la libertà della persona –, predomina un lampante senso di dubbio, o certezza che va costantemente difesa; una sensazione indotta o per frizione, quando cioè è più palese lo scontro tra il punto di vista della scrittrice e quello altrui, o sollevata dai monologhi interiori, in solitario. Senz'altro il disorientamento proviene, in larga misura, per la continua pressione esercitata dall'esterno su Fallaci – che ora si esalta, ora sembra cedere e si abbandona allo scoramento ma che in realtà sta facendo sua la tecnica dell'esitazione. Nella narrazione, si possono isolare alcune parti precise: una macrosezione in cui l'autrice riversa, a briglia sciolta, considerazioni personali; sogni, che ricorrono in tutte le scritture di gravidanza prese in esame; fiabe; e, infine, un immaginario processo in

tribunale sviluppato in forma onirica. Quest'ultimo caso rappresenta la forma più radicale di oggettivazione fittizia di punti di vista in cui, però, i personaggi, se da un lato diventano delle vere e proprie maschere, dall'altro, paradossalmente, sono tratteggiati dalla prospettiva personale di chi scrive, senza i filtri che nella prima parte del libro erano stati adoperati.

All'esigenza di rendere quanto più universali questi personaggi risponde anche il loro assoluto anonimato:

L'idea fiorì da un'esperienza personale: chi scrive si serve anzitutto di se stesso. Il racconto invece fiorì dalla fantasia. Non sono io la donna del libro. Tutt'al più le somiglio, come può assomigliarle qualsiasi donna del nostro tempo che vive sola e che lavora e che pensa. Proprio per questo, perché ogni donna potesse riconoscersi in lei, ho evitato di darle un volto, un nome, un indirizzo, un'età. (101)

Questa continua tensione è riflesso del conflitto tra autrice e contesto sociale, tra intimo e pubblico. Ecco perché la sequenza del tribunale – arena del giudizio sociale, della legge, dell'amministrazione della giustizia che dovrebbe essere *super partes* – non solo è frutto di immaginazione ma è inserita in un sogno, ambito d'espressione per eccellenza dell'inconscio, dell'individuo. Si capirà, infine, la radice di quest'apparente contraddizione rivelata quale proiezione – di volta in volta sotto forme diverse – delle domande più complesse e spregiudicate. O, per meglio dire, che la scrittrice ha drammatizzato nel suo discorso interiore:

S'era svolto davvero un processo dove tu mi avevi giudicato colpevole perché io mi giudicavo colpevole, mi avevi condannato perché io mi condannavo. (86)

Anche la coscienza è fatta di molte coscienze: io sono quel medico e quella dottoressa, la mia amica e il commendatore, mia madre e mio padre, tuo padre e te. Io sono ciò che ciascuno di voi mi ha detto. (88)

La tensione del contenuto si riversa nel conflitto delle forme, con un effetto fortemente ironico. Apparentemente, il processo è l'apoteosi di un continuo spostamento del punto di vista che, in realtà, è sempre uno solo, quello della scrittrice, che continua a girare la vista su se stessa attraverso gli occhi degli altri. Prima di entrare nel merito di alcune questioni che oscillano tra la specificità del sentire, del pensare e della condizione di Fallaci e aprirsi a una riflessione più ampia, è bene segnalare due coordinate. La prima, riguarda il modo in cui, in battuta iniziale, avviene l'autopresentazione:

Me la prendo senza egoismo, bambino: metterti al mondo, lo giuro, non mi diverte. Non mi vedo camminare per strada col ventre gonfio, non mi vedo allattarti e lavarti e insegnarti a parlare. Sono una donna che lavora [...] Sono una donna che ha scelto di vivere sola. (8-9)

Si profila una perentoria dichiarazione sulle scelte di donna lavoratrice – prima ancora che madre, anzi, nient’affatto madre – e che, per di più, ha scelto di vivere da sola. Una sorta di ritratto di antimadre, insomma, ma non per freddezza né senza una serie di argomentazioni ponderate e dialoganti. Le sue origini ideologiche spiazzano, per il tono duro – «è stato come sentirsi colpire in petto da una fucilata» (5) –, le immagini minacciose (collegate all’idea dell’invasione, dell’intrusione di un corpo estraneo nel proprio corpo), e l’imperante pessimismo, ad apertura di un libro dedicato alla morte (cioè alla vita) in cui si aspetterebbe, almeno per *captatio benevolentiae*, la rappresentazione di un dolore su cui impostare una lettura empatica. E invece la scelta di preporre il lucido pessimismo nei confronti della vita sposta l’accento sulla natura disinvolatamente raziocinante del testo, riassetando gli intenti e, tuttavia, senza tralasciare il dato empatico. Fallaci introduce il tema della paura, facendola scivolare alla fine dell’immagine intensamente poetica e potente della casualità che strappa dal non-essere la vita:

Stanotte ho saputo che c’eri: una goccia di vita scappata dal nulla. Me ne stavo con gli occhi spalancati nel buio e d’un tratto, in quel buio, s’è acceso un lampo di certezza: sì, c’eri. Esistevi. È stato come sentirsi colpire in petto da una fucilata. [...] mi sono accorta di precipitare in un pozzo dove tutto era incerto e terrorizzante. Ora eccomi qui, chiusa a chiave dentro una paura che mi bagna il volto, i capelli, i pensieri. E in essa mi perdo. Cerca di capire: non è paura degli altri. Io non mi curo degli altri. Non è paura di Dio. Io non credo in Dio. Non è paura del dolore. Io non temo il dolore. È paura di te, del caso che ti ha strappato dal nulla, per agganciarti al mio ventre. Non sono mai stata pronta ad accoglierti, anche se ti ho molto aspettato. Mi son sempre posta l’atroce domanda: e se nascere non ti piacesse? [...] La vita è una tale fatica, bambino. È una guerra che si ripete ogni giorno, e i suoi momenti di gioia sono parentesi brevi che si pagano un prezzo crudele. (5)

«Non sono mai stata pronta ad accoglierti, anche se ti ho molto aspettato» introduce invece la seconda coordinata, l’analisi perpetua che spazia senza sosta da una posizione all’altra. Anche questa strategia è presto spiegata dalla stessa autrice:

Un simile voltafaccia è possibile, bambino: la nostra logica è piena di contraddizioni. Appena affermi qualcosa, ne vedi il contrario. E magari ti accorgi che il contrario è valido quanto ciò che affermavi. (8)

Segnalando, velocemente, che tale procedimento ha caratterizzato particolari scuole di pensiero (Protagora, Eristica, Sofistica, demolitori della ragione e chi più ne ha più ne metta), qui va evidenziato per meglio comprendere la coesistenza di pensieri opposti tra loro disseminati nel libro. In concreto, dopo il lungo e per certi versi sconcertante incipit, l'autrice inserirà visioni felici e incantate destinate dalla sua attesa, avvicinandola, per ispirazione, alle delicate immagini espresse anche da Carme Riera e confermando, al pari delle altre autrici qui analizzate, la natura profondamente doppia della scrittura di maternità.

1.3 La rappresentazione dei personaggi e le funzioni

Ma negli adulti non vedo assolutamente alcuna giustificazione per il fatto di porre ciò che un altro ritiene sia bene per loro al di sopra di ciò che loro stessi ritengono sia bene per loro [...] Non stiamo parlando di felicità, ma di dignità e libertà.
(Bernhard Schlink, *A voce alta*)

I personaggi sono presentati tramite il filtro di un dialogo tra la scrittrice e il bambino, il destinatario dei pensieri di Fallaci, la *vox media*, comunque non scevra di una connotazione d'affetto, lungo una scala flessuosa tra lontananza intenzionalmente fraposta e vicinanza sentita dalla prospettiva dell'unico punto fermo: l'autrice stessa. Per esempio, se il termine «bambino» è l'appellativo più ricorrente in assoluto (e farà scuola nel caso di Lidia Ravera), esso si trasforma drammaticamente in «feto» nella necessità di giustificarne un'eventuale non nascita, ma più spesso è accompagnato dal possessivo 'mio'. Peraltro, si dissolve con il ricorso alla prima persona plurale che unisce bambino e autrice: da «ti ho portato dal medico» (9) a «ci dà» (18). O «forse, se fosse stato con noi fin dall'inizio, la sua presenza ci sarebbe sembrata normale e perfino necessaria» (50), senza soluzione di continuità, spiegata dall'ambivalente concetto di estraneità nella coesistenza: «Certo siamo una ben strana coppia, io e te. [...] Mai due estranei legati allo stesso destino furono più estranei di noi. Mai due sconosciuti uniti

nello stesso corpo furono più sconosciuti, più lontani di noi» (23). E un discorso molto simile vale ogni volta che i due protagonisti vengono accostati in pronomi propri: «sarebbe un bel guaio per me e per te» (28).

Attorno alla strana coppia, gravitano pochi ma fondamentali personaggi, portatori di una precisa prospettiva-funzione sociale; dall'ambito domestico, «tuo padre», «la mia amica», «mia madre» (e padre); affiancati dal «commendatore», «il dottore» (e «l'infermiera»), «la dottoressa»; o da altri apparizioni minori come «il sarto». Per non parlare delle relazioni dinamiche (e per lo più belligeranti) con Stato, Società, Scienza, Storia, Famiglia, Religione. Ripescati dal tessuto del vissuto reale e proiettati nel racconto autobiografico, i personaggi rispondono squisitamente al seguente processo descritto da Chemotti:

Se l'autobiografia classica maschile presuppone un Sé reale quella femminile, invece non presenta al centro una identità compatta e coerente, ma un'identità frantumata, multipla ed eccentrica [...] è solo all'interno del tempo organizzato del racconto di esplorazione e di creazione, teso tra egemonia della voce ed egemonia dello sguardo, che il soggetto-donna diviene conoscibile a se stesso [...] L'essere e lo scrivere donna non possono che essere contraddittori: l'impulso autobiografico, infatti, corrisponde anche al tentativo di offrire letture più trasparenti del presente.
(2009: 23-14)

Più che a se stessa, Fallaci vuole mostrare e mostrarsi a chi legge al massimo della limpidezza, pur nell'estrema contraddittorietà dei punti di vista. Fulcro di tutte queste prospettive è l'autrice che interpreta a pieno la visione della donna emancipata degli anni Settanta, l'erede intellettualmente nobile del Sessantotto. È anche, e forse prima di tutto, l'erede di Sibilla, che settant'anni prima aveva lottato per affermare la Donna prima della Moglie-Madre; ne coglie il testimone per lotte diverse eppure altrettanto strenue («il mondo cambia e resta come prima»), per la rivendicazione non più di un diritto ma per la sua attuazione. E così si arriva a lasciare la penna al padre del bambino, alla fine del libro:

Ti scrivo per congratularmi, per riconoscere che hai vinto. Ma non perché ti sei scrollata di dosso la schiavitù di una gravidanza e di una maternità: perché sei riuscita a resistere al bisogno degli altri, incluso il bisogno di Dio [...] Tu non sei stanca perché sei l'apoteosi del dubbio [...] E solo chi si strazia nelle domande per trovare risposte, va avanti. (90)

In questo modo si chiude ad anello un circuito costruito attorno alla riflessione della vita e delle libertà personali, che era partito e che si conclude solo di fronte alla propria interiorità, mantenendo a distanza – ma non escludendo – ‘Dio’ e gli ‘altri’, esattamente come annunciato nell’incipit.

I personaggi (ma forse sarebbe meglio dire «i caratteri») rappresentano spesso delle funzioni, alcune decisamente negative, altre positive per quanto sempre includenti una percentuale di dubbio. Se nella scrittura di gravidanza l’attesa comporta in sé un sentimento di paura, in *Lettera* l’angoscia viene amplificata sotto il peso di una sconcertante pressione sociale. Il corpo della donna e la sua vita subiscono gli attacchi esterni sferrati dal contesto sociale attraverso le istituzioni – Stato, Chiesa, Famiglia, Scienza e Legge – senza nessun riguardo nei confronti dell’individuo. Con sottigliezza interpretativa, Pickering-Iazzi (1989: 338) suggerisce che la ricorrenza di determinati vocaboli quali «*lezione, spiegare, insegnare, insegnamento, imparare, and apprendere*, underscore the formative role mothering may play in reshaping ideas, values, culture»: la maternità, insomma, come possibilità di cambiamento sociale.

Il punto di partenza è il tentativo di negazione, puntualmente ribadita dall’esterno, dell’identità che la scrittrice sceglie per sé, donna single e lavoratrice – e Fallaci dipana la quotidiana lotta per l’autoaffermazione, costantemente tormentata, in un esserci in società estremamente disturbato e conflittuale. La figura del dottore riassume l’ostilità del sistema interpretando la funzione avversativa di scienza e legge. La schermaglia viene intavolata *ex abrupto* in apertura del VI paragrafo:

Con un tono che oscillava tra il solenne e l’allegro, ha alzato un foglietto e ha detto: «Congratulazioni, signora». Automaticamente ho corretto: «Signorina». È stato come tirargli uno schiaffo. Solennità ed allegria sono scomparse, e fissandomi con voluta indifferenza, ha risposto: «Ah!». [...] La Scienza mi ha dato l’annuncio ufficiale che c’eri. Non mi ha impressionato per niente, visto che lo sapevo già e molto prima di lei. Però mi ha sorpreso che si sottolineasse il mio stato civile [...] Perfino il modo in cui subito dopo la Scienza mi ha detto di spogliarmi e stendermi sul lettuccio non era cordiale. Sia il medico che l’infermiera si comportavano come se gli fossi antipatica. Non mi guardavano in faccia. In compenso si scambiavano occhiate per dirsi chissacché. (17)

Le ripercussioni sulle donne sono drammatiche. «Io mi sentivo ridicola e vagamente oscena» (17), dice, per manifestare il senso di vergogna e umiliazione indotta dalle istituzioni che dovrebbero tutelare, invece, la sicurezza psico-fisica.

Nonostante l'ironia conferita al racconto attraverso la prosopopea («la Scienza») e un sentimento di orgoglio derivante dal precedere l'esito del test di gravidanza («lo sapevo già e molto prima di lei»), l'insistenza sullo *status* civile ('Signora/signorina') rivela il peso dell'azione normativa con cui viene recepito come nemico ogni elemento che non si presti alla conservazione e amplificazione della società e delle sue funzioni, – in questo caso, quella materna e coniugale nella donna. La nubile gravida non rientra nel patto sociale e quindi innesca dei meccanismi di vergogna. Tanto più che la Scienza sfodera subito il suo braccio armato, ovvero la Legge:

Mi ha anche dato alcuni consigli: che non fumi troppo, non compia sforzi eccessivi, non mi lavi con acqua troppo calda, non mi proponga soluzioni criminali. «Criminali?» ho chiesto, stupita. E lui: «la legge lo proibisce. Ricordi!» (17)

Se il ricorso all'aborto era illegale, la vita del feto aveva precedenza sulle scelte di vita della donna: ora si aggiunge al ballo in maschera anche il senso di colpevolizzazione, per aver concepito fuori dal matrimonio. La macchina di controllo è ottimamente organizzata, come viene ribadito attraverso l'introduzione di due comparse in questa *mise en scène* dell'ossessività della condanna sociale:

Il farmacista da cui ho comprato le pillole di luteina mi conosce e sa bene che non sono sposata. Quando gli ho dato la prescrizione, ha alzato le sopracciglia e mi ha fissato con sgomento. Dopo il farmacista sono andata dal sarto [...] quando gli ho spiegato che doveva prenderle molto abbondanti perché ero incinta, d'inverno sarei stata grossa, è violentemente arrossito. Ha spalancato la bocca e ho temuto che inghiottisse gli spilli. (18)

Non da meno è la reazione del commendatore, ovvero il datore di lavoro che rappresenta, appunto, il mondo del lavoro. A differenza degli altri personaggi, costui caldeggerà l'aborto sciorinando un discorso di un conformismo imbarazzante:

Lo stesso col commendatore [...] È rimasto senza fiato [...] sarebbe stato opportuno non raccontarlo a tutti. «Una cosa è parlarne tra noi, gente di mondo, e una cosa è parlarne con chi non può capire. Tanto più che lei potrebbe cambiare idea, no?». Ha insistito parecchio su questa faccenda del cambiare idea. Almeno fino al terzo mese avrei avuto tutto il tempo di ripensarci, dicevamo e ripensarci avrebbe dimostrato saggezza: la mia carriera era così bene avviata, perché interromperla per un sentimentalismo? (19)

L'amarezza è ingigantita da una posizione in particolare, espressa in discorso indiretto e condivisa in parte dall'autrice: «Si trattava di murare l'intero corso della mia vita: non avrei più potuto disporre di me stessa» (19). Pur nella diversità di intenti e condizioni, Fallaci complica ulteriormente il ragionamento sulla libertà ponendo fianco a fianco l'oppressa e l'oppressore. Ma la libertà di scelta e il godimento dei diritti restano gli ingranaggi principali del motore mobilissimo, che riassume la sua posizione: «Essere mamma non è un mestiere. Non è neanche un dovere. È solo un diritto fra tanti diritti» (11). E così risulta ancor più chiaro il commento a questa triste sfilata di posizioni maschili:

Temo dovrai abituarti a simili cose. Nel mondo in cui ti accingi a entrare, e malgrado i discorsi sui tempi che mutano, una donna che aspetta un figlio senza essere sposata è vista il più delle volte come un'irresponsabile. Nel migliore dei casi, come una stravagante, una provocatrice. O un'eroina. Mai come una mamma uguale alle altre. (18)

Masquerade da cui non si allontana neanche il padre del bambino, pur nella sua distanza ravvicinata nei confronti della donna:

Stanotte ho parlato con tuo padre. Gli ho detto che c'eri. Gliel'ho detto al telefono perché si trova lontano e, a giudicare da quello che ho udito, non gli ho dato una buona notizia. Ho udito, anzitutto, un profondo silenzio: neanche fosse caduta la comunicazione. [...] «Quanto ci vorrà? [...] Parlo di denaro. [...] Il denaro per disfarsene, no?» Sì, ha detto proprio 'disfarsene'. Neanche tu fossi un fagotto. [...] «Pensa alla tua carriera, considera le responsabilità, un giorno potresti pentirtene, cosa diranno gli altri». Io sorridevo, quasi divertita. Però mi sono divertita assai meno quando, incoraggiato dal fatto che ascoltassi zitta, ha concluso che la spesa potevamo sostenerla a metà: dopotutto eravamo «colpevoli entrambi». Mi ha colto la nausea. Mi sono vergognata per lui. E ho abbassato il ricevitore pensando che un tempo lo amavo. (14)

Risulta chiaro come i punti di vista esposti minaccino la donna nelle sue libertà, colpendola nei suoi rapporti sociali, da quelli professionali a quelli privati. Di qualsiasi natura sia la scelta risulta sempre motivo di ricatto che nega il libero arbitrio. Per cui, *Lettera* prende l'aborto come occasione per riflettere sulla maternità ma soprattutto sul vivere civile e sulla natura dei rapporti umani. Per dare consistenza a tale intento, Fallaci costruisce una complicata rete di relazioni che restituisce un'umanità diversificata e in discussione con se stessa:

Fallaci's pluralistic vision, operating upon the values of individuality, human dignity, and relationship, expands the designs of women's and men's experience. As portrayed by the dream sequence of the trial, and the words of the mother and child, there exist many realities, many truths, and many kinds of consciousness, dependent upon experience and contextuality. By incorporating their own beliefs and aspirations in the content of mothering, women may generate further meanings and forms for society. (Pickering-Iazzi 1989: 339).

Dalla cerchia degli affetti più intimi emergono un'amica e i genitori. Con la prima è subito scontro, mitigato, tuttavia, dall'affetto; nell'economia del discorso serve a introdurre le motivazioni pro-aborto da una sorta di *comfort zone*, essendo enucleata da una prospettiva femminile e per di più con una consapevolezza esperienziale. La versione dell'amica rasenta la brutalità ma dà anche inizio alla riflessione, scientificamente discussa, circa la natura del feto:

La mia amica dice che la pazza son io. Lei, che è sposata, ha abortito quattro volte in tre anni [...] Secondo me sarebbe meglio non concepirli affatto. Ma, appena azzardo quel ragionamento, lei si arrabbia. Risponde che prendeva la pillola, certo. Le faceva male eppure la prendeva. Poi una sera se ne dimenticò, e qui il primo aborto. Con la sonda, mi dice. Non ho capito bene cosa sia questa sonda. Suppongo un ago che uccide. In compenso ho capito che la usano molte e sapendo che procura sofferenze infinite, a volte la prigione.

Ti chiedi perché da qualche giorno non faccio che parlarti di questo? Non lo so. Forse perché gli altri me ne parlano in modo ossessivo [...] Mi confonde l'ira della mia amica quando le mostro la tua foto e le indico i tuoi occhi, le tue mani. Lei risponde che per vederli davvero, i tuoi occhi, non basterebbe il microscopio. Grida che vivo di fantasia, che pretendo di razionalizzare i miei sentimenti, i miei sogni. (21-22)

L'amica le provoca degli incubi, la turba tanto da spingerla a pensare di non volerla vedere più. Eppure, l'io intavolerà un discorso che prende le mosse proprio dalle parole dell'altra. È in campo un grande dissidio: la sfera semantica che gravita intorno ai vocaboli 'uccidere' suggerisce una sorta di condanna per l'aborto in sé, rimarca la diffidenza nei confronti dell'invasione della scienza e ribadisce lo spauracchio di una legge misogina. La portata del discorso, tuttavia, va allargandosi sempre di più, come è vero che emergono informazioni in controluce che lo marciano storicamente (l'utilizzo della pillola) ma anche, ancora una volta, emerge il meccanismo della colpevolizzazione di ritorno, quando l'amica, sentendosi condannata per essere rimasta incinta, si irrita.

A proposito del secondo dialogo fra le stesse persone, l'argomentazione sul feto dalla scienza si estende precipitosamente ad altri campi del sapere:

Sembra infatti che un fisico, il dottor H. B. Munson, sia d'accordo con lei. Perfino il feto, dichiara costui, è una materia pressoché interte, quasi un vegetale estirpabile con un cucchiaino. Al massimo lo si può considerare un «un sistema coerente di capacità irrealizzate». Secondo alcuni biologi, invece, l'essere umano comincia col concepimento perché l'uovo fertilizzato contiene DNA [...] vorremmo considerare l'uovo e lo spermatozoo come esseri umani? Poi c'è un gruppo di medici per i quali un essere umano diventa un essere umano dopo ventotto settimane, cioè al momento in cui può sopravvivere fuori dall'utero anche se la gestazione non è completata. E c'è un gruppo di antropologi per cui un essere umano non è nemmeno un neonato ma qualcuno che è stato plasmato da influenze culturali e sociali. (26)

L'utilizzo del linguaggio specialistico denota la conoscenza di certa letteratura scientifica a cui l'autrice ricorrerà in altri luoghi del testo; il confronto, risulta rispettoso del procedimento tesi-antitesi-sintesi, quest'ultima finalmente declamata:

Devo portarti in fondo perché da grande tu sia qualcuno che non assomiglia né al prete che urlava in sogno, né alla mia amica né al dottor Munson, né ai poliziotti che legavano le braccia alla nonna. Il primo ti considera proprietà dello Dio, la seconda ti considera proprietà della madre, i terzi ti considerano proprietà dello Stato. Non appartieni né a Dio né allo Stato né a me. Appartieni a te stesso e basta. (27)

A chiudere i conti con la scienza sarà un personaggio positivo, la dottoressa, l'unica in grado di portare la protagonista in assoluzione.

Senza ombre – anzi: luminose e distese – sono le parole dedicate ai genitori che ricoprono una funzione importante, quella della possibilità dell'affetto incondizionato e della continuità:

Li avevo informati su te, giorni fa. M'era sembrato un dovere. E ogni giorno aspettavo la loro risposta, con angoscia [...] pur sentendosi disorientati e colpiti, si rallegrano e ti danno il benvenuto. «Ormai noi siamo due alberi secchi, non abbiamo più nulla da insegnarti. Ormai sei tu che devi insegnare a noi. E, se hai deciso così, vuol dire che è giusto così.» [...] Ti piacerà la mia mamma. Ti piacerà perché pensa che senza i bambini il mondo finirebbe. Ti piacerà perché è grossa e morbida, con una pancia grossa e morbida per sedertici sopra, due braccia grosse e morbide per proteggerti, e una risata che è un concerto di campanelli. (30)

I personaggi torneranno in raccolta al processo, dove quanto di loro è stato svelato verrà astratto e sublimato in idee in contrasto tra loro e dove non sarà più possibile la sfumatura ma un solo verdetto di innocenza e colpevolezza. Verrà anche sottolineato il rapporto con l'autrice: così Fallaci evidenzia la frattura tra pubblico e privato, quanto sia asettico e cieco il primo, quanto più comprensivo e vivo il secondo, mettendo così in scena il ragionamento fondamentale per tutto il femminismo degli anni settanta.

Prima di esaminare il processo, è opportuno ricordare la struttura dell'opera. Tenendo presente che i confini tra una sezione e l'altra non sono sempre netti e che la coerenza di temi funge da omogeneizzante, si può suddividere il testo in parti dialogico-narrative alternate alle favole e agli interventi in tribunale. Costantemente, inoltre, porzioni narrative si sganciano dal plot ed esitano in considerazioni personali e filosofiche *in off* dell'autrice.

1.4 Il processo

Ma non capivo bene come le buone qualità di un uomo normale possano diventare dei capi d'accusa schiacciati contro un colpevole.

(Albert Camus, *Lo straniero*)

La guerra è un fatto, come tanti altri in questo mondo; è enorme, ma è quello solo; accanto agli altri, che sono stati e che saranno; non vi aggiunge; non vi toglie nulla. Non cambia nulla, assolutamente nulla, nel mondo. Neanche la letteratura.

(Renato Serra, *Esame di coscienza di un letterato*)

Inserito in una cornice onirica, il processo virtuale è deve stabilire se la protagonista-imputata è colpevole di aver causato la morte del proprio feto. Pur venendo sollevate tutte le motivazioni pro o anti abortiste, la colpevolizzazione della donna viene aumentata in virtù del fatto che non ha abortito volontariamente, ma spontaneamente, in seguito a un rischioso viaggio di lavoro.

Il primo a prendere parola è il dottore che espone i classici argomenti antiabortisti condannando anche la dottoressa che non aveva ostacolato la donna nel suo viaggio:

Tutti gli elementi che compongono un uomo, al suo corpo alla sua personalità, tutti i quozienti che costituiscono un individuo, dal suo sangue alla sua mente, sono concentrati in quella cellula. Essi rappresentano molto di più che un progetto o una promessa: se potessimo esaminarli con un microscopio capace di vedere al di là del visibile, ci butteremmo in ginocchio e crederemmo tutti in Dio. Già in tale fase, dunque, e per quanto possa sembrare paradossale, io mi sento autorizzato a usare la parola assassinio. [...] La collega che mi sta a fianco non sorrida. Sulle sue tesi io risparmio giudizi ma sul suo modo di esercitare la professione medica non risparmio commenti: in quella gabbia dovrebbero starci due donne, non una. (73)

Per rinforzare e quasi assolutizzare la condanna, l'uomo proferisce una filippica orchestrata sulle le parole «assassinio», «delitto», «uccidere». Non adduce fatti non veri ma riesce a piegarli alla lettura personale:

Io vi posso fornire le prove che mi permettono di affermare: a provocarne la morte fu la donna che vedete in gabbia. Non a caso io la sospettai fin dal primo incontro. L'esperienza mi fa riconoscere un'infanticida anche dietro una maschera, ed era una maschera che lei portava sul volto dicendo di volere il bambino. (75)

Se da un lato le frasi del dottore confermano l'impressione di avversione avvertita dalla protagonista durante il loro primo incontro (quando «sia il medico sia l'infermiera si comportavano come se gli fossi antipatica»), dall'altro rappresentano l'inflessibilità delle convinzioni personali. La domanda posta, dunque, sembra essere: è giusto che i valori soggettivi portino a giudicare un altro essere umano? La pretesa imparzialità di Legge e Scienza è infallibile nel predisporre la società senza tener in conto l'elemento umano dei singoli? Eppure:

[...] gli spasmi potevano avere soltanto un'origine psicologica, cioè volontaria. La interrogai. Ammise, laconica, si sentirsi angosciata per le molte preoccupazioni. Alluse anche a un dispiacere che non cercai di chiarire giacché mi pare ovvio che fosse il dispiacere d'essere incinta [...] secondo le leggi scritte, questa donna dovrebbe andarsene assolta perché il fatto non esiste. Ma noi siamo una giuria della vita, signori, e in nome della vita io vi dico che il suo comportamento fu peggio delle sonde e dei farmaci e degli interventi chirurgici. Perché fu ipocrita, vile e senza rischi legali. (74)

Mettendo in scena questa pantomima in cui la Legge critica se stessa, il dottore, patentato dallo Stato, si scopre nel ruolo del Gran Inquisitore capace di decidere della vita altrui:

Rifiuta Dio, la patria, la famiglia, il matrimonio, gli stessi princìpi del vivere insieme. Il suo delitto non ha attenuanti, signori. Perché lo commise in nome di una illegittima libertà: la libertà personale, egoista, che non tiene conto degli altri e dei loro diritti. (74-75)

Naturalmente, l'ironia della chiusa getta luce su chi sia davvero l'egoista. Ma il verdetto di colpevolezza viene controbilanciato dalla posizione della dottoressa, che non solo assolve la protagonista ma si lancia in una splendida difesa della libertà e della vita. Anche lei ricorre alla scienza ma per arrivare a conclusioni – importanti anche dal punto di vista linguistico – diametralmente opposte a quelle del collega: «Ho detto feto e non bambino: la scienza mi permette questa distinzione» (78).

Non è possibile non ravvisare dietro questa figura la posizione della stessa autrice, in primo luogo, per la ferma volontà di preporre la dignità della donna avanti a tutto; in secondo luogo, per l'estensione del concetto di rispetto e diritto alla vita non limitato a un'idea astratta o a una possibilità, ma a tutela di chi è già una realtà vivente nel pieno dei propri diritti:

Io non so se questo bambino sarebbe stato un Omero o un Hitler: quando è morto, era solamente una sconosciuta possibilità. Però so chi è questa donna: una realtà da non distruggere. E fra una possibilità sconosciuta e una realtà da non distruggere, io scelgo quest'ultima. Il mio collega sembra ossessionato dal culto della vita. Però quel culto egli lo riserva a chi potrebb'essere, non lo estende a chi è già. Il culto della vita è una bella chiacchiera e basta. [...] il suo perbenismo è turbato da chi dice che il problema non consiste nel far nascere un gran numero di individui ma nel rendere meno disgraziata possibile l'esistenza di coloro che sono già nati. (76-77)

Nelle parole di Melandri – che parla in generale della scissione promossa dall'uomo tra maschile e femminile mentre sta analizzando *Una donna* – è possibile capire «la dualità, che la tiene ai margini del vivere sociale, che riconosce in loro il singolare privilegio di far nascere la vita, ma non il diritto di percorrerla, poteva essere superata solo attraverso il sogno onnipotente di un ricongiungimento che non ubbidisce a nessuna legge reale e a nessuna scienza, che mescola tra loro gli opposti e li confonde, che ignora la concretezza, perché non gli è stato dato il modo di conoscerla» (1998: 30). Ma è ancora più sorprendente, per certi aspetti, la vicinanza con il pensiero di Rich (che però qui sta parlando espressamente della posizione politica contraria all'aborto): «Gli argomenti contro l'aborto hanno in comune il fatto di valutare il feto, che non è ancora

nato, più della donna viva [...] La donna, viva e politicizzata, vuole essere una persona – che sia legata a una famiglia o meno, che sia legata a un uomo oppure no, che sia madre o che non lo sia» (2000: 18-19).

Il frequente ricorso al termine ‘guerra’ in *Lettera*, se da un lato attesta una articolata conoscenza dell’argomento per motivi professionali (Fallaci è la prima reporter bellica italiana), dall’altro esprime la profonda avversione dell’autrice per gli orrori dei conflitti che supera di una semplice posizione pacifista:

Scommetto che il mio collega è stato alla guerra. E ha sparato e ucciso dimenticando che nemmeno a vent’anni un figlio è un dente cariato. Non conosco infanticidio peggiore della guerra. La guerra è un infanticidio in massa, rinviato di vent’anni. (76)

La dottoressa critica il sistema patriarcale fondato nella distribuzione dei poteri e, nella sua linea difensiva, restituisce un ritratto umano della protagonista per schierarsi a fianco del diritto a esercitare sovranità sul proprio corpo. Infine, con tocco ironico, interpella la legge:

Evidentemente il mio collega non riconosce alle donne il diritto che riconosce agli uomini: disporre del proprio corpo.

[...] Il giorno in cui diagnosticai che tutto andava bene, vidi un gran sollievo in lei. Il giorno in cui ammisero che il feto era morto, vidi un gran dolore in lei.

[...] Caro collega, costei non voleva la morte del suo bambino: voleva la propria vita. [...] Le leggi scritte chiamano ciò legittima difesa. Se mai questa donna desiderò inconsciamente la morte del figlio, lo fece per legittima difesa. Quindi non è colpevole.

(78)

Dopo, il ritmo accelera bruscamente: viene interpellato il padre del bambino, che non vuole deporre ma si esprime sulla colpevolezza; allora, interviene rabbiosamente l’amica della protagonista che sospende il discorso sull’aborto *tout court* per prendere incondizionatamente la difesa di tutte le donne. Ma con il seguente intervento del commendatore, che capovolge la sua posizione, si passa dal particolare all’universale, dal pratico all’ideale, dalla realtà alla filosofia. I primi due personaggi si erano espressi in maniera laconica e senza dubbi; il padre non ha preso parte al processo ma il suo parere è sfavorevole; l’amica passa da una posizione di condanna all’assoluzione completa, e il ribaltamento del punto di vista anteriore caratterizza la deposizione del commendatore. Quindi, i genitori e infine il bambino sono portavoci di verità

dolorosamente distillate. Comunque, il commendatore conferma la lotta tra i sessi, abbracciando la linea colpevolista maschile, ed è una scelta basata sul genere, perché chi condanna, nel libro, lo fa sempre pregiudizialmente:

Però lui non era solo un industriale: era un uomo. E i giurati che lo avevano preceduto, i due giurati maschi s'intende, avevan provocato nella sua coscienza un ripensamento. Il dottore, attraverso la logica e la moralità; il padre del bambino, attraverso il cordoglio. Riflettendo, non poteva non associarsi ai ragionamenti del primo e al pianto del secondo [...] L'imputata era colpevole. (81-82)

«L'avete probabilmente contraddetta, e avete fatto alle sue parole le aggiunte e le soppressioni che vi sembravano necessarie. Così deve essere, poiché, in un problema come questo, soltanto si può giungere alla verità mettendo insieme diverse varietà di errori» (Woolf 1982: 118). Il commento arriva da una stanza inglese di mezzo secolo prima. Nonostante lo stesso bambino assolve la madre spiegando le ragioni della paura, la protagonista cede sotto il peso del senso di colpa e si autocondanna. Chi legge può capire il male sociale inflitto a una donna sola che avesse voluto portare avanti una gravidanza fuori dal matrimonio; chi interpreta può avere la panoramica delle continue pressioni sociali indirizzate a una donna sola che lotta per la propria autodeterminazione. Ma nel momento in cui il processo, le motivazioni e gli scontri passano in secondo piano, rimane sulla pagina una donna sconvolta dalla disperazione. Naturalmente, la scena non durerà a lungo: alcune considerazioni della scrittrice concludono le glosse sul processo assottigliando i confini tra finzione letteraria, riflessione filosofica e metaletteratura. Fallaci si domanda, infatti, quale sarà l'impatto di *Lettera* in società. E su queste riflessioni sospese, Chemotti commenterà: «Al suo apparire, negli anni sferzati dalla polemica pro o contro l'aborto, il libro suscitò molte polemiche, intense discussioni e interpretazioni critiche che ne mettevano in luce, di volta in volta, la tematica religiosa, quella filosofica, politica o autobiografica» (2009: 309).

1.5 Le favole

Ma la fede mi passò a poco a poco, così come a volte passa una malattia, e un giorno ti dici che sei guarito. La malattia non trova più terreno dentro di te. Così pure la fede. Quale terreno avrebbe potuto ancora avere. Mi viene in mente innanzitutto la speranza. E poi il timore. La speranza mi aveva abbandonata, conoscevo ancora il timore. Ma da solo il timore non trattiene gli dèi, essi sono vanitosi, bisogna anche amarli; chi è senza speranza non li ama.

(Christa Wolf, *Cassandra*)

L'intelaiatura di base è un dialogo tra la gestante e il feto, su cui si innestano radicali riflessioni sulla vita. Non mancano, però, momenti di abbandono all'esperienza della maternità, che vanno configurandosi come *tòpoi* letterari: sogni raccontati, immagini che si ripetono, ricordi relativi alla famiglia d'origine e anche digressioni culturali. Le favole e il sogno-processo, pur conservando la cornice del fantastico, si sganciano dal gruppo perché rispondono al bisogno di esprimere degli interrogativi etici critici per il vivere sociale. Nell'economia del testo, i sogni e le favole fungono da raccordo tra «the conscious and unconscious content of maternity, and the highly variable realities of motherhood» (Pickering-Iazzi 1989: 338).

Un primo blocco di tre favole ha per protagonista l'autrice da bambina, con il racconto di alcuni ricordi della sua infanzia: «Fallaci also gives vent to the inclinations of her performing self in the form of three fables that concretely stage highlights from her personal life [...] In each instance, the little child is Oriana at a youthful phase in her life» (Aricò 2013: 87).

Il fiabesco risiede esclusivamente nella forma: la prospettiva infantile, il ricorso al fittizio modulo 'c'era una volta' (ma con una sorta di anticlimax che giunge a «questa non lo so se è una fiaba» dell'ultima), il linguaggio apparentemente fanciullesco, l'ambientazione familiare e soprattutto la morale finale. Una quarta favola riprende un episodio della maturità dell'autrice.

La prima racconta la violenza di genere, la seconda verte sull'ingiustizia sociale, la terza rappresenta gli inganni della storia e sono, tutte insieme, *summa* e anticipazione dei grandi temi portanti sviluppati in altre sedi del testo. L'autrice guida la narrazione come se stesse aprendo la propria mente allo scandaglio del lettore/lettrice, come il (non) nascituro, che viene immaginato in grado di percepire i pensieri della madre.

La favola iniziale, quasi un fabliau, è la testimonianza oculare dell'omicidio di una donna, sorpresa con l'amante dal marito e da lui per questo scaraventata dal terrazzo. Durante la caduta, la donna finisce su una magnolia, cogliendo un fiore.

Allora la bambina chiamò la sua mamma. Le disse: «Mamma, hanno buttato una donna sulla magnolia ed ha colto un fiore». La mamma venne, gridò che la donna era morta, e da quel giorno la bambina crebbe convinta che per cogliere un fiore una donna dovesse morire. (36)

Il secondo racconto si concentra sulla disuguaglianza di classe ancora una volta da una prospettiva di genere. Si racconta la vanità dei ceti più abbienti tramite la figura di una ricca signora presso cui la madre di Oriana prestava servizio. La donna, incinta, portava spesso con sé la figlia che aveva così avuto modo di osservare e registrare l'assoluta mancanza di empatia e l'insensibilità dei ricchi:

Anche questa è una fiaba. C'era una volta una bambina cui piaceva la cioccolata. [...] La sua mamma piangeva sempre, del resto, anche quando si rivolgeva al pancione che le tirava il grembiule [...] Per trovare i soldi, la mamma della bambina andava a pulire la casa di una bella signora, [...] una zia ricca, che cambiava sempre vestito. Si diceva perfino che avesse una borsa per ogni vestito e un paio di scarpe per ogni borsa. [...] Si lamentava sempre: perché un cappello non le stava bene, o perché il suo gatto starnutiva [...] La bella signora invece si adagiava su un divano, a leggere il giornale e a fumare col bocchino. Chiaramente non aveva altro da fare. E la bambina non capiva il motivo per cui essa non si lavasse i piatti da sé, invece di farli lavare alla mamma che aveva il pancione. [...] Conoscerai l'ingiustizia quanto la violenza: devo prepararti anche a questo. [...] Non troverai mai un sistema, mai un'ideologia, che possa mutare il cuore degli uomini e cancellarne la malvagità. (37-40)

La terza favola parla della Storia. Fallaci ha vissuto in prima linea la Resistenza come staffetta partigiana, seguendo le orme paterne. Pur mantenendo intatta la fede nella necessità di battersi per la causa della libertà, pur non perdendo occasione di ratificare la sua condanna al fascismo, non ha mai ceduto a riletture nostalgiche. La brusca frenata nelle atmosfere (pseudo) fiabesche, o, per meglio dire, la palese rivelazione d'intenti giunge in incipit: «Questa non lo so se è una fiaba, ma te la racconto lo stesso. C'era una volta una bambina che credeva nel domani. Infatti le insegnavano tutti a credere nel domani: assicurandole che il domani è sempre meglio» (41). Con un approccio speculare a quello delle *Favole della dittatura* di Sciascia, prosegue, per rapide battute, colla progressiva perdita di fiducia nei confronti di tutte le istituzioni che trovano nel concetto stesso di Storia (la scuola, promotrice dell'idea della storia dell'uomo come

lineare ed in evoluzione) o tempo (il Paradiso promesso dalla Chiesa) un fondamento illusorio in quanto, nei fatti, si rivela come un vivere differito e quindi vano, col solo fine di favorire i poteri costituiti. Solo l'istituzione familiare è in parte salvata dalla disillusione in virtù di un vincolo affettivo sentito nella figura del padre, ma in altri luoghi del testo Fallaci ne tesse una critica corrosiva. Ogni tipo di speranza in una ricompensa futura o in un mondo migliore si infrange sulla constatazione che, sotto il mutare della forma, la sostanza è una ripetizione attuata per mantenere l'ordine esistente: «Il domani era una paura nuova. La fame, invece, era sempre la stessa.» (44).

Dopo aver fornito brevemente le coordinate temporali – la vicenda si svolge in piena Resistenza contro gli odiatissimi «prepotenti vestiti di nero» – la scrittrice riesce a incollare la Storia – in coincidenza con la visione di Elsa Morante, di cui va ricordata la frase spiattellata in prima copertina: “uno scandalo che dura da diecimila anni” – sulla prospettiva degli oppressi, i quali tali rimangono dopo i bombardamenti sia da parte dei nazisti che degli alleati, e dopo il passaggio degli ‘amici’, inglesi – che fucilano un uomo reo di aver stracciato un documento di un soldato – e americani. Le gloriose visioni promesse dal «Domani verrà» si sgonfiano, agli occhi di Oriana, davanti a un ammasso di biancheria sporca da lavare. E si aggiunga, *en passant*, che lo stesso punto di vista e la dimensione temporale sospesa e rimandata al futuro è adottato mirabilmente nell'*Uomo che verrà* (2009) di Giorgio Diritti, un film in dialetto bolognese che racconta i convulsi giorni della Strage di Marzabotto dalla parte stremata della popolazione civile.

Insomma, la scrittrice riassume laconicamente per il bambino nella chiusa di questa favola storica – «Tu che non conosci ancora la peggiore delle verità: il mondo cambia e resta come prima» (46) – una posizione intellettuale che relativizza l'importanza degli ideali già enucleata, neanche vent'anni prima, da Tomasi di Lampedusa. In questo senso (evidentemente *solo* in questo senso), si possono accostare le letture storiche di due protagonisti della letteratura italiana del Novecento uniti nella constatazione della ciclicità della storia e della contraddizione tra forma (l'immediato, mutevole) e sostanza (in prospettiva, immutabile).

Ora facciamo un *excursus*. García Lorca aveva evidenziato una vena *noir* delle ninnanne spagnole, spiegandola come espressione del disincanto che di fatto può coesistere con l'amore e con l'amore materno in particolare: «le mamme non possono fare a meno di cantare, dentro l'amore, anche il disinganno della vita» (2005: 22). A partire da questo spunto, si potrebbe rintracciare, sia nella forma di scrittura che si sta analizzando

sia nelle ninna-nanne, l'occasione letteraria per mettere in luce gli aspetti più inquietanti della maternità e della vita in generale che di solito vengono censurati sotto la spinta della promozione dell'amore materno ritenuto inquestionabile per le donne. Anche studi psicologici hanno registrato tale fenomeno culturale nel momento di parlare di:

[...] tendenze ambivalenti della madre nei confronti del proprio bambino: tendenze erotiche e protettive (che la cultura ha da sempre celebrato come caratterizzanti quasi esclusivamente il c.d. istinto materno) e tendenze aggressive, distruttive o "figlicide" che mirano alla soppressione o al deterioramento del prodotto del concepimento e che hanno subito nel corso del processo culturale un vero e proprio meccanismo di negazione. [...] Emozioni aggressive o distruttive si ritrovano costantemente in gravidanza e con enorme frequenza nei sogni anche di donne che accettano coscientemente la gravidanza e manifestamente non hanno altro che sentimenti di tenerezza per il bambino che deve nascere. (Bria 1975: 142)

Jung ha indagato l'archetipo della madre a partire da sé, la cui madre gli appariva come «una figura doppia: per un verso protettiva, rassicurante e diurna; per un altro, inquietante e notturna, [...] "Arcaica e spietata, come la verità e la natura"» (Salza 2000: 141).

Le autrici si impegnano a restituire un'immagine più autentica dell'esperienza. E la lettura lorchiana potrebbe servire allora non solo a spiegare una certa vena pessimistica (realistica?) dei contenuti, ma a rivelare una forma particolarmente prossima alle pseudo-favole di Fallaci. Il vero, il dato storico, ha preso le sembianze del suo contrario (il favoloso, l'immaginario) nella sua profondità insondata: la realtà dell'esperienza femminile che si fa finalmente cultura. Ninne-nanne e favole possono tradire il canone maschile e i suoi orientamenti estetici in virtù del particolare destinatario: l'infante, che ancora non può elaborare i messaggi e quindi lascia uno spazio libero e senza censure per l'espressione femminile. Grazie a questo particolare processo – anzi, a questo *falso* processo – restano testimonianze letterarie autentiche, non calibrate sul modello imposto e perciò portatrici di verità scomode. Fallacci fa suo questo *escamotage* portandolo, per certi versi, all'eccesso.

1.6 L'ultima favola

Sí sí! tenetevi la vostra luna!
Il gobbo l'ha talmente sputtanata
che non vederla piú è una fortuna.
Che fai, tu, luna in ciel? dimmi che fai?

Tu senti che domanda scriteriata...
Povera luna, che ha da fare mai?
Tutti gli adolescenti segaioli,
con l'acne che gli dà le depressioni,

adorano Leopardi, lune e duoli,
adorano se stessi, pelandroni...
Io preferisco Pascoli e Manzoni.
(Patrizia Valduga)

Fallaci colloca un racconto, strutturato come se fosse una favola, a molte pagine di distanza rispetto a quelle parti testuali che aveva presentato come tali. La porzione del testo sembra letteralmente calata nel corso narrativo, il cui ritmo risulta interrotto. Si percepisce un tono sensibilmente diverso, e la scrittrice amplia la dimensione fiabesca introducendo l'orizzonte del sogno lunare: «C'era una volta una donna che sognava un pezzetto di Luna» (64). Introducendo se stessa in terza persona, Fallaci apre sulla propria interiorità operando una (ulteriore) rilettura sovversiva su uno dei luoghi comuni letterari più frequentati di sempre, la luna, assunta a simbolo non solo dell'illusione, ma della stessa capacità, inappellabilmente tradita, di stupirsi e sperare.

Il brano è carico anche di un rilevante significato storico. Il Novecento era stato inaugurato da *Le Voyage dans la lune* di Méliès, ispirato in particolar modo dai libri di Verne, che a sua volta si inserisce nell'antica fascinazione delle arti per il disco lunare. Se l'invenzione del cinema saluta il secolo della grande evoluzione tecnologica con un omaggio all'irrazionale, uno degli eventi cruciali del Novecento era stata la 'conquista' del satellite, vicino al pianeta terra tanto da essere familiare, rassicurante sostituto luminoso dell'astro diurno, ma comunque lontano da poter diventare – come Astolfo insegna – l'orizzonte di tutti i sogni e le cose perdute. Per tale evento, il ruolo giocato dalla tecnologia è stato duplice: da un lato, i giochi di poteri e la rivalità politica tra le due macropotenze si è spostata sul terreno scientifico; dall'altro, ha coniugato con l'enorme cambiamento che la diffusione della televisione andava via via operando nei costumi.

Prima della televisione, anche la fotografia aveva puntato il suo obiettivo verso il cielo, come riporta Sarah Meister, del dipartimento di fotografia del MoMA. Le difficoltà

tecniche, tuttavia, che impedivano la realizzazione di immagini di qualità della luna, avevano spinto i fotografi a ingegnarsi soluzioni alternative:

But on a broader level, even if you've never picked up a camera, the moon is a subject to fascination for everyone. In the mid 19th century, it was very difficult for there to be enough light going through a telescope, to get a photograph of the moon. So in fact what many photographers resorted to was making a picture of a model of the moon. And it 's shockingly hard to tell these photographers were very good at what they were doing. (Meister 2016)

La tecnologia stava portando un uomo sulla luna, e lo stava facendo vedere a tutti gli uomini: la tecnologia avvicinava al satellite l'uomo, ma Fallaci rivela la brutalità della conquista guidata da ciò che non nomina ma lascia intuire. Denuncia un mondo che ha perso la capacità di esprimere i sentimenti e i pensieri più delicati. Un mondo senza poesia?

La giornalista aveva seguito a lungo la missione dell'Apollo 11, diventando amica del gruppo di astronauti. Lascia una copiosa testimonianza di questa esperienza in diversi libri, tra cui *Se il sole muore*, *Quel giorno sulla luna*, come anche nelle lettere private e in numerosi articoli e reportage, in particolare quelli commissionati dall'*Europeo*. In *Lettera*, l'aver vissuto in prima linea la missione lunare assume, nella rievocazione romanzata, il significato di uno strappo interiore: riporta la delusione per la promessa non mantenuta da uno degli astronauti di regalarle un pezzo di luna. Ancora una volta, non ci interessa la verità storica di tale promessa; importante, invece, il modo in cui l'autrice abbia rielaborato la cornice dell'esperienza reale per convogliare nuovi significati e nuovi interrogativi. Sul terreno sentimentale preparato dalla profonda delusione, Fallaci poggia l'esperienza della perdita del bambino in una relazione di continuità con la luna, allo stesso tempo illusione e irrevocabile perdita.

Lo sguardo, come di consueto, parte dalle circostanze esterne, con attenzione specifica all'elemento umano. La prima critica, infatti, riguarda gli stessi astronauti, immiseriti e resi afoni da un eccesso di progresso:

Gli uomini che andavano sulla Luna erano uomini sciocchi. Avevano sciocchi volti di pietra e non sapevano ridere, non sapevano piangere. La Luna per loro era un'impresa scientifica e basta, una conquista della tecnologia. Durante il viaggio non dicevano mai qualcosa di bello, solo numeri e formule, se alternavano lampi di umanità era per chieder notizie su una squadra di baseball. Una volta sbarcati sulla Luna sapevano dire ancor meno. (65)

Il disco lunare è circondato da un senso di timoroso rispetto. Ma l'operazione di dissacramento della figura poetica viene portata a termine dal passaggio dell'uomo; e tutti e due i protagonisti vengono enfatizzati con prosopopea, per amplificare l'effetto di sarcasmo:

[...] e riportartivano dopo aver sporcato la Luna coi loro escrementi che così restavano a testimoniare il passaggio dell'Uomo. Gli escrementi eran chiusi dentro scatolette, le scatolette venivano lasciate lì con la bandiera, e se lo sapevi non riuscivi a guardare la Luna senza pensare: "Lassù ci sono anche i loro escrementi". (65)

Una delle più significative testimonianze storiche e letterarie dell'allunaggio corrodono l'immaginario poetico per lanciare una feroce accusa contro l'umanità che, incurante, dispone a proprio piacimento della natura. Infatti, Fallaci aggancia subito la vicenda a una dimensione personale, in un vertiginoso passaggio dall'alto (cielo) verso il basso (terra), con un'agnizione in cui si svela la propria identità per restringere la prospettiva da un piano generale a un altro personale: «La polvere che la donna sognava. E rivedendoli lei elemosinava (io elomosinavo): "Mi dai un poco di luna?" [...] Tutta la Luna finiva nei laboratori, sulle scrivanie dei personaggi per cui andarci era un'impresa scientifica e basta [...]. Erano uomini sciocchi, perché erano uomini privi di anima» (65).

A questo punto del racconto, presentato, ricordiamo, come favola che contiene l'idea di un sogno, Fallaci adotta la prima apertura su ciò che si può definire l'unico spiraglio su un'esperienza della sua vita adulta. Ed è l'unico punto di connessione all'interno di *Lettera* tra il *plot* del testo e la sua storia personale, tra vicenda romanzata e vicenda reale del suo presente.

L'astronauta le aveva promesso un pezzo di luna, ma al suo ritorno sulla terra si limita a mostrarle degli attrezzi utilizzati durante la missione coperti di polvere lunare, custoditi in un armadio. Toccandoli, si opera un trasferimento: «[...] non saprei dirti che cosa provai a vedere la Luna sulla mia pelle. Forse la sensazione di espandermi nel tempo e nello spazio, o di raggiungere l'irraggiungibile, l'idea stessa dell'infinito. Cosa che penso ora, però. In quel momento non potevo pensare» (66). Segue la descrizione del processo di perdita: pur avendo tra le mani la luna, la scrittrice è destinata a perderla: afferrando ma non riuscendo a trattenere la polvere, ne fa il simbolo del dolore e della fine delle illusioni. Un evento straordinario segnato da un atto di tradimento e di

sconfitta. A questo punto, la scrittrice riprende il filo del racconto portante segnato da un cambiamento di situazione: se finora la questione era affrontata in termini di possibilità, ora la minaccia d'aborto, diventata reale, intercetta il tema del disincanto e dirige la seconda parte del testo verso altre parti, riallacciandosi alle parole d'esordio del libro: «Tu sei come la Luna, la mia polvere di Luna [...] Con la stessa certezza che mi paralizzava la notte in cui seppi che esistevi, ora so che stai cessando di esistere» (68). Il tema della propria interiorità come garanzia di realtà rispetto alle opinioni scientifiche viene filtrato e diluito e non emerge in evidenza, ma rimane un asse portante funzionale a rendere l'estrema solitudine in cui la donna si trova ad affrontare una situazione straordinaria e delicata.

1.5 La maternità

Giacché se la donna comincia a dire la verità,
la figura nello specchio si rimpicciolisce;
l'uomo diventa meno adatto alla vita.
[...]
Se ti fermi a maledire, sei perduta, le dicevo;
e lo stesso se ti soffermi a ridere.
Un'esitazione, un passo falso, e sei perduta.
(Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*)

Il discorso sollevato circa la maternità è condotto tenendo presenti due punti focali attorno a cui ruotano una serie precisa di temi: la protagonista-madre e il nascituro. Riguardo al primo, si instaura una riflessione civile concentrata sull'essere donna, in termini di diritti umani e civili, e, riguardo alla maternità, «the novel seeks to construct a new, non-patriarchal concept of motherhood» (Prevedello 2016: 22); sul nascituro si fissano in prevalenza riflessioni sulla vita, come esplicitamente dichiarato, “Non penso a te in termini di amore. Penso a te in termini di vita” (15). Spesso, le due istanze, entrano in rotta di collisione:

Perché dovrei sopportare una tale agonia? In nome di che cosa? [...] In nome della vita? E va bene, la vita. Ma cos'è questa vita per cui tu, che esisti non ancora fatto, conti più di me che esisto già fatta? Cos'è questo rispetto per te che toglie rispetto a me? Cos'è questo tuo diritto a esistere che non tiene conto del mio diritto a esistere? Non c'è umanità in te...(56)

L'esclusione dell'amore dal discorso si può leggere ironicamente o come negazione freudiana, come tentativo spontaneo di porre una distanza tra questo secondo polo – il bambino/feto – e se stessa. Ed è anche qui che giace l'ambiguità della maternità e della sua letteratura, nella coincidenza tra soggetto e oggetto, nell'impossibilità di distinguere nettamente il legame misterioso tra madre e nascituro/a, che rende, di riflesso, complica lo sforzo di schiudere l'esperienza.

Non è un caso che, se la parola «bambino» è la più usata nel testo, «mamma» sia la seconda per frequenza. Oltre la complessa struttura narrativo-dialogica, è opportuno sottolineare anche l'impegno di parlare della gravidanza non in termini di possesso, pur mostrandosi, l'autrice, così infatuata dal figlio futuro. Pur, insomma, amandolo – nel tentativo di separare l'esperienza di donna dalle ipotesi di vita di chi si appresterebbe ad esistere.

Si è analizzato come l'io presenti se stessa, e si è accennata l'idea di antimaternità. All'inizio Fallaci dichiara rivolgendosi al nascituro: «Non è come metterti al mondo per me stessa e basta? Non mi interessa metterti al mondo per me stessa e basta. Tanto più che non ho affatto bisogno di te» (7). Ma poi non riesce a mantenere la stessa durezza nei confronti della propria maternità – che risulta totalmente schiacciata sotto la pressione sociale – intervenendo, inoltre, nella trama psicologica la figura della madre, che funge da catalizzatrice. Aleggja quel pensiero rivolto costantemente verso le proprie madri (e non solo linguisticamente) fissato da Woolf, che può spiegare il ricorso alla figura attuata da tutte le autrici prese in esame. Fallaci (che rievoca spesso i genitori e in particolare la madre), poco dopo aver chiarito in che termini concepisce il bambino, scrive:

[...] forse è vero ciò che ha sempre sostenuto mia madre. L'amore è ciò che una donna sente per suo figlio quando lo prende tra le braccia e lo sente solo, inerme, indifeso. Almeno fino a quando è inerme, indifeso, lui non ti insulta, non ti delude. E se toccasse a te farmi scoprire il significato di quelle cinque lettere assurde? Proprio a te che mi rubi a me stessa e mi succhi il sangue e mi respiri il respiro? (16)

E il bambino tornerà a rimarcare, in sé, il cortocircuito tra vita e amore nel già citato passo:

Non è vero che non credi nell'amore, mamma. Ci credi tanto da straziarti perché ne vedi così poco, e perché quello che vedi non è mai perfetto. Tu sei

fatta d'amore. Ma è sufficiente credere all'amore se non si crede alla vita?
(85)

Fallaci rifiuta fermamente la maternità quando diventa sacrificio; condanna la supremazia del concetto di amore quando quest'ultimo si traduce in ricatto: «È solo rispettando sé stessi che si può esigere il rispetto degli altri, è solo credendo in sé stessi che si può essere creduti dagli altri» (62). Più che offrire cammei ipotetici di una maternità felice, propone ritratti di donne in costrizione; ed ecco che ricorrono, per contro, immagini vampiresche, da invasore (che anche Marçal elaborerà: «vampíricament bell», 1981: 120):

Sono impaurita. Ed anche adirata con te. Cosa credi che sia: un contenitore, un barattolo dove si mette una cosa da custodire? Sono un donna, perdio, sono una persona. [...] ridurmi allo stato di un vegetale o di una macchina fisiologica che serve a procreare e basta! [...] Ti faccio una concessione: ingrasso, ti regalo il mio corpo. Ma la mia mente no. Le mie reazioni no. Me le tengo. (53)

Siamo un persecutore e un perseguitato. [...] Ti insinuasti in me come un ladro, e mi rapinasti il ventre, il sangue, il respiro. Ora vorresti rapinarmi l'esistenza intera. Non te lo permetterò. [...] Il mestiere di mamma non mi si addice. Io ho altri doveri verso la vita. Ho un lavoro che mi piace e intendo farlo. Ho un futuro che mi aspetta e non intendo abbandonarlo. Chi assolve una donna povera che non vuole altri figli, chi assolve una ragazza violentata che non vuole quel figlio, deve assolvere anche me. (57)²⁰

Ancora una volta, è la dottoressa che funge da alter ego della scrittrice:

La gravidanza non è una punizione inflitta dalla natura per farti pagare il brivido di un momento. È un miracolo che deve svolgersi con la stessa spontaneità che benedice gli alberi, i pesci. Se non procede in modo normale, non puoi chiedere a una donna di stare mesi e mesi distesa in un letto come una paralitica. In altre parole, non puoi esigere da lei la rinuncia della sua attività, della sua personalità, della sua libertà [...] Le pazienti preferite dai ginecologi sono fattrici placide, grasse, senza problemi di libertà. (78)

²⁰ E poi: «Ho da sviluppare la mia carriera, ad esempio, e dimostrare che non sono meno brava di un uomo» (91). Che suona come una vera risposta all'analisi woolfiana circa ciò che una scrittrice deve affrontare: «C'era sempre quell'affermazione –non puoi fare questo, non sei in grado di fare quello – da confutare, da vincere. [...] Il bisogno di opporsi a tutto questo di provare che non era vero, doveva significare una notevole tensione d'animo, e una continua perdita di vitalità» (Woolf 1982: 60-61). Nel caso di Fallaci, però, la sfida non sfianca l'autrice, semmai l'alimenta in tensione.

Quando la narratrice vuole rivendicare un concetto senza sfumature²¹, mette in bocca a un personaggio delle frasi perentorie. Ma emerge una disperata difesa delle ragioni di chi vuole mantenersi autonoma in un contesto storico in cui la maternità, socialmente promossa, costituisce *de facto* una brusca frenata per la carriera. Da cui, le origini di un conflitto che ha cause esterne: prima di tutto, l'idea veicolata della maternità come *status* speciale, a cui la scrittrice si oppone; in secondo luogo, la distinzione sociale tra madri inquadrate in senso normativo e donne sole. La dialettica, insomma, risiede nel vivere sociale:

Quel che non capisco è perché, quando una donna annuncia d'essere legalmente incinta, tutti si mettono a farle feste e toglierle di mano i pacchetti e supplicarla di non strapazzarsi, restare tranquilla. Che bella cosa, felicitazioni, si accomodi qui, si riposi. Con me rimangono fermi, zitti, o fanno discorsi sull'abortire. La diresti una congiura, un complotto per dividerci. (19)

Ma ciò provoca lo sconvolgimento del modello materno tradizionale nella sua funzione educativa, non solo perché Fallaci palesa la relatività di tale funzione ma perché rispecchia la teoria della 'schiavitù degli affetti' ampiamente affrontata, tra l'altro, da Lea Melandri.

E il primo padrone sarò io che senza volerlo, magari senza saperlo, ti imporrò cose che sono giuste per me non per te. [...] E questo sarà l'inizio di una lunga catena di schiavitù dove il primo anello verrà sempre rappresentato da me, visto che non potrai fare a meno di me. [...] I miei consigli. I miei insegnamenti. Le mie raccomandazioni. La tua stessa paura di darmi dolore facendo cose diverse da quelle che ti avrò insegnato. [...] non aumenterà la tua libertà perché mi resterai incatenato con la schiavitù degli affetti, la schiavitù del rimpianto. (32-33)

E allora, si complica il corso del testo ed è impossibile ravvisare una conclusione risolta. La fermezza nella convinzione della priorità delle libertà personali vacilla di fronte al *sentire* della protagonista, colpita dalla perdita del feto che, peraltro, rifiuta di farsi estrarre. Subito imposta, tramite le parole del padre del bambino, l'idea con la quale chiuderà *Lettera*, secondo l'ormai familiare scissione dei punti di vista, affidandole a sé e a un fuoco esterno:

²¹ Per esempio, secondo Fallaci, non si può «chiedere a una donna di stare mesi e mesi distesa in un letto» (78-79) senza preoccuparsi, per lo meno, di insinuare la validità della scelta opposta o senza ricorrere alla definizione stereotipata delle «fatrici».

Sai meglio di me che nessuno è indispensabile [...] il figlio che hai voluto perdere non lascia vuoti, la sua scomparsa non reca danno né alla società né al futuro. Ferisce soltanto te, e oltremisura, perché il tuo pensiero ha ingigantito un dramma il quale, forse, non è nemmeno un dramma. (Povera cara: hai scoperto che pensare significa soffrire, che essere intelligenti significa essere infelici. Peccato che ti sia sfuggito un terzo punto fondamentale: il dolore è il sale della vita e senza di esso non saremmo umani). (89)

Il discorso avvia una sorta di ripresa psicologica della protagonista, la quale ribadisce, con la consueta negazione di quanto affermato, che:

Il sale della vita è la felicità. E la felicità esiste: Ho da battermi contro la comodità dei punti esclamativi, ho da indurre la gente a porsi più perché. Ho da spegnere la pietà per me stessa, e convincere me stessa che il dolore non è il sale della vita. Il sale della vita è la felicità, e la felicità esiste: consiste nel darle la caccia. (91)

Quanto distante appare la missione negriana da quella appena orgogliosamente proclamata: la volontà di smuovere le coscienze contro la metascritturale immagine dei punti esclamativi che richiama alla vita l'autrice-demiurga. La rinascita è imminente: come scrive Melandri (e come ha attuato Aleramo nel corso della sua vita, morendo e rinascendo costantemente): «Alla morte di se stessi, al torpore che spegne la voglia di vivere, quando si è ancora in vita, non si può opporre che la morte reale, o una rinascita» (1988: 37). Quindi si intravede l'approdo solo nell'enucleazione di un concetto molto impersonale di vita – che era stato precedentemente approntato – in cui si sciolgono tutti i termini del discorso sviluppato; con un effetto quasi registico (si immagini l'allargarsi della prospettiva dalla protagonista, da suo figlio, verso il mondo), il primo piano sulla Vita non è più affidato al bambino, ma passa su di lei, e infine sugli altri, generalizzandosi:

Perché io sono viva...così viva che non accetto processi, non accetto verdetti, neanche il tuo perdono [...] In fondo amai un pesciolino. E per amore di un pesciolino mi inventai un calvario in seguito al quale rischio di finire anch'io. È inaccettabile [...] Ma perché la vita esiste, bambino! Mi passa il freddo a dire che la vita esiste, mi passa il sonno, mi sento io la vita. Guarda, s'accende una luce [...] la vita non ha bisogno né di te, né di me. Tu sei morto. Ora muoio anch'io. Ma non conta. Perché la vita non muore. (92-95)

1.6 Sentire ciò che non si può vedere

Lettera non è priva di momenti di abbandono, di visioni illuminate circa la maternità e neanche di momenti di felice ispirazione poetica, semplice, modulata su immagini leggere di fiori e cielo:

Vorrei scriverti una poesia per narrare il mio sollievo, la mia fiducia ritrovata, e questa voglia di tendere nastri di fiori sui tetti, sui campanili, sulle nuvole, questa sensazione di volare come un gabbiano dentro l'azzurro, lontano dalle sporchie, dalle malinconie, su un mare che dall'altro sembra sempre pulito. (63)

La sollecitazione di alcune sensazioni – avvertire la presenza di un corpo dentro il proprio corpo – interessando una realtà fisica, eppure ‘non visibile’, scatena una vera e propria ossessione per il concetto di vista e tutto ciò che ruota attorno a essa: voler vedere il bambino, figurarselo, immaginare cosa avviene nel suo uovo, come Fallaci definisce la pancia. La psicologia ha osservato che:

Secondo [Piera Aulagnier] è a partire dal momento in cui la donna sa di essere incinta che si instaura una relazione madre-bambino. «Nella maggior parte dei casi – dice l'Aulagnier – l'inizio della gravidanza coincide con/o accentua l'instaurazione di una relazione ‘immaginaria’, in cui il soggetto bambino non è rappresentato per quello che è nella realtà, un embrione in corso di sviluppo, ma per ciò che ho chiamato altrove il «corpo immaginato», cioè un corpo già completo e unificato, dotato di tutti gli attributi ad esso necessari». (Bria 1975: 142)

Fallaci maneggia questa necessità col consueto fare da reporter. Si documenta, cerca sui giornali immagini di feti corrispondenti alle settimane della sua gestazione. S'incanta davanti al miracolo di un corpo in formazione, con la paradossale tenerezza di una meraviglia sorta non da proiezioni fantasmatiche di bei neonati, ma dall'osservazione della realtà proposta dalla scienza. Su questa linea, ecco il proliferare di proiezioni del corpo del bambino, somministrato anche con espressioni e termini cariche di affetto e di mistero, tra cui prevalgono le immagini riferite all'acqua:

Sembravi un fiore misterioso, un'orchidea trasparente. (7)

Ho guardato la tua ultima fotografia, e, a cinque settimane, sei lungo meno di un centimetro. Stai cambiando molto. Più che un fiore misterioso ora sembri una graziosissima larva, anzi un pesciolino cui spuntano svelte le pinne. [...] Nel buio che t'avvolge (13)

Un indizio esiste. Gli innamorati lontani si consolano con le fotografie. Ed io ho sempre in mano le tue fotografie. È diventata ormai un'ossessione. [...] Eccoti a sei settimane, ripreso di spalle. Come sei diventato bellino! Non più pesce, non più larva, non più cosa informe: con quel testone calvo e rosa. [...] Ti sono spuntate le ali! Viene voglia di accarezzarle, accarezzarti. Come si sta lì nell'uovo? (16)

Ma quel che mi esalta di più, bambino mio, è che ti sei fatto anche le manine. Ti si vedono ormai le dita. [...] Hai le cavità per venti dentini. (20)

Ho ritagliato la fotografia che ti ritrae a due mesi esatti [...] L'ho attaccata sul muro e qui dal letto la guardo: ossessionata dai tuoi occhi. [...] Tu sei solo, magnificamente solo là dentro. La tua sola esperienza è te stesso. (31)

Il bisogno disperato di vedere declina, nelle ultime parti del libro, in maniera quasi drammatica, palesandosi prima in tutta la sua drammaticità, per poi, in un certo senso, ridicolizzarsi, ma solo come una via per trovare conforto:

Creatura della mia fantasia, riusciti appena a realizzare il desiderio di due mani e due piedi, qualcosa che assomigliava a un corpo, l'abbozzo di un volto con un nasino e due microscopici occhi. In fondo amai un pesciolino. E per amore di un pesciolino inventai un calvario in seguito al quale rischio di finire anch'io. È inaccettabile. (92-93)

Ed è proprio il drammatico taglio sulle serie di sequenze visive che conclude con risolutezza il ragionamento. Ma è la consueta tecnica della soluzione apparente. Nell'arco di una pagina si apre una visione onirica – quasi delirante – in cui la protagonista immagina di invecchiare e che il figlio sia nato; appare la magnolia come proiezione simbolica, e vorticosamente il concetto di vita viene fatto coincidere con la stessa voce narrante. La serie disordinata di scene che convergono nell'identità della scrittrice, che erano andate via via sfumandosi con un effetto da dissolvenza cinematografica, si interrompono e tutto viene assorbito in un'ultima figurazione di vita dal respiro impersonale, senza volto e per questo universale.

1.7 Oltre la propria maternità

How beauteous mankind is! O brave new world
(W. Shakespeare, *La tempesta*)

Al di là della difficoltà di inquadrare la cosa in sé della maternità, al di là della battaglia intrapresa dalle donne e dalle scrittrici per liberarla da strumentalizzazioni varie, come argomento letterario la maternità si è trasformata in un'incredibile occasione per raccontarsi e per spalancare un ventaglio di temi estremamente ampio. Ha permesso di sondare in maniera intima ed esperienziale le radici dell'essere umano, del suo stare in società, del suo essere relazionale.

Fallaci, interprete di un femminismo senza affiliazioni, indaga sui ruoli genitoriali ed estensivamente sull'identità con lungimiranza, arrivando a elaborare idee iscrivibili all'interno delle teorie di genere. Senza farne ideologia, allude anche alla rappresentazione della mascolinità, argomento che sta ricevendo crescente attenzione negli stessi ambienti accademici solo in tempi assai recenti.

L'insistenza su una sorta di lotta tra i sessi rivela, in controluce, le tensioni del periodo storico in cui il libro viene pubblicato, gli anni Settanta. Le allusioni alla rivoluzione sessuale, la spregiudicatezza raziocinante che mette in discussione il sistema, collocano con precisione Fallaci sull'asse temporale riassumendone gli intenti più nobili, filtrati attraverso i suoi tratti distintivi: l'esperienza pionieristica giornalistica, il passato da partigiana, l'educazione liberale, il saper scrivere e cimentarsi con realtà impegnative. L'appartenenza a un determinato periodo storico è testimoniata anche da riferimenti di natura storico-culturale: «Le donne che bruciano il reggiseno hanno ragione. Hanno ragione?» (64). Un ricordo storico, quasi iconico, di un determinato modo di fare protesta da parte del femminismo di quegli anni; approfondiamo il momento storico e la posizione dell'autrice con quanto annota Prevedello:

Fallaci was primarily a journalist, politically and socially engaged in crucial contemporary issues. As a female intellectual, she was called upon to take a stand on these issues. She never defined herself as a feminist and, throughout her life, whenever she embraced the cause of women's emancipation, she always did so standing outside the practices of Italian feminist groups. (2016: 24)

Il confronto alla pari con l'uomo è un rovello e una sfida che l'accompagnerà fino alla fine, come testimonia la sua lapide, l'ultima provocazione, che recita «Oriana Fallaci – scrittore». Nel libro:

Sarai un uomo o una donna?

Vorrei che tu fossi una donna. Vorrei che tu provassi un giorno ciò che provo io [...] Nelle leggende che i maschi hanno inventato per spiegare la vita, la prima creatura non è donna [...] Nei dipinti che adornano le chiese, Dio è un vecchio con la barba bianca mai una vecchia coi capelli bianchi. E tutti i loro eroi sono maschi: da quel Prometeo che scoprì il fuoco a quell'Icaro che tentò di volare, su fino a quel Gesù che dichiarano il figlio del Padre e dello Spirito Santo: quasi che la donna da cui fu partorito fosse un'incubatrice o una balia. Eppure, o proprio per questo, essere donna è così affascinante. (10-11)

Per chiarire che il problema non sono gli uomini ma il mondo costruito sulla mascolinità standardizzata ed escludente il femminile, rincara: «Ma se nascerai uomo io sarò contenta lo stesso. [...] Faticherai molto meno» (11)²². E questo non toglie che «naturalmente ti toccheranno altre schiavitù, altre ingiustizie: neanche per un uomo la vita è facile, sai» (11). Quindi, dopo aver fornito un ritratto sintetico di femminilità e mascolinità, passa a parlare di 'persona', attuando quello che ha poc'anzi criticato linguisticamente circa il 'maschile inclusivo':

[...] essere un uomo non significa avere una coda davanti: significa essere una persona. E anzitutto, a me, interessa che tu sia una persona. È una parola stupenda, la parola persona, perché non pone limiti a un uomo o a una donna, non traccia frontiere tra chi ha una cosa e chi non ce l'ha [...] Il cuore e il cervello non hanno sesso. (12-13)

La lotta tra i sessi viene ancorata, ancora una volta, alla società, che si fonda su rapporti di potere, ovvero sulla violenza. Interpretando così la neutralità del genere, criticando ogni forma di determinismo biologico, Fallaci mette in discussione i ruoli di genere imposti su base sociale, e, nello specifico, la funzione genitoriale, non solo nella bipartizione madre/padre, ma arrivando a elaborare dei principi modernissimi (e ancora discussissimi) di adozione:

²² Incredibilmente simile è il concetto espresso da Sibilla Aleramo: «Voi siete i forti perché tutto vi è facile, perché nulla vi costa sforzo, perché la vostra forza non la spendete...io che ho voluto dar voce alla mia lingua muta, che ho voluto portar fardelli, più gravi del mio stesso peso...io sono la debole, perché tutta questa lunga immane fatica mi mette infine alla vostra mercè, di voi...che ignorate l'atto del rialzarsi e del proseguire dopo essere stati colpiti.» (1978: 178)

E comunque, una volta uscito dal mio corpo, non avrai più bisogno di me. Qualsiasi donna capace di amarti sarà un'ottima madre per te: la voce del sangue non esiste, è un'invenzione. La mamma non è colei che ti porta nel ventre, è colei che ti cresce. O colui che ti cresce. (54)

Una manifesta conoscenza di molta letteratura rivela ancora una volta lo sguardo, mediato culturalmente, verso la scienza, i nuovi orizzonti raggiunti in ambito di riproduzione umana e le conseguenze etiche e sociali sollecitate. Anche se, ed è curioso, non compare, la catena di montaggio riproduttiva immaginata da Huxley nel *Mondo Nuovo*, in cui il genere umano si riproduce *extra corpore*, per riproduzione meccanica e non sessuata e con l'assoluta interdizione della componente affettiva. È un argomento discusso da varie angolazioni, connesso anche a una delle obiezioni cardine contro la scelta, da parte femminile, di non procreare: come dare seguito alla specie umana. A tal riguardo, Fallaci scrive alludendo precisamente alle femministe: «Nessuna di loro ha scoperto un sistema perché il mondo non finisca se non fai bambini. E i bambini nascono dalle donne» (64). Lo stesso quesito che, settant'anni prima, la madre di Rina Faccio-Sibilla Aleramo sollevava sull'onda della preoccupazione nel vedere una figlia tanto fuori dagli schemi storicamente imposti.

Quarant'anni dopo, invece, Valeria Parrella recupera e trasforma la questione della/e identità femminile/i con *Lo spazio bianco* (2008), che, nella visione di Di Rollo (2016), cela un'implicita, profonda connessione con *Lettera*, in virtù di quel "legame di pensiero" (la studiosa desume la definizione da Dominijanni) tra scrittrici. Di Rollo porta avanti una stringente e rigorosa comparazione tra i due testi, evidenziando come

Parrella sets her investigation into motherhood, female identity and women's freedom beyond Fallaci's battlefield. While in *Lettera* the life of the protagonist becomes subordinate to the life of the baby, in *Lo spazio bianco* only the maternal role of the protagonist depends on the survival of the daughter, and no one is questioning the mother's right to choose between giving life or giving up. (2016: 34)

La ridefinizione dei termini e dei confini del campo di battaglia entro cui si esplica il dibattito sulla maternità si può spiegare alla luce dell'evoluzione del discorso sul tema dai tempi della Fallaci fino a Parrella. Tra permanenze – non sempre positive – e progressioni, i tempi sono mutati e *Lo spazio bianco* coglie appieno il diverso clima. Ma il testo della scrittrice campana si pone al di là della scrittura di transizione che è la colonna portante del presente lavoro; si spera di poter estendere lo sguardo sulla

contemporaneità in futuri lavori. Adesso, per rimanere sul binario metodologicamente individuato nella traiettoria di una scrittura in divenire, si ritorna agli anni Settanta con un esemplare che, vicinissimo a *Lettera*, tuttavia rivela le velocità sostenute del cambiamento, preannunciando la crisi di tutti quei fermenti storico-culturali messi in evidenza.

2. Il caso di *Bambino mio*

Fu allora che gli uomini divennero ‘maschi’, e le relazioni tra i sessi furono descritte come forma di ‘guerra civile’ e la solitudine diventò sinonimo di libertà. La rivoluzione verbale dell’Italia perbene potrebbe oggi essere letta come il miglior diario di bordo del cambiamento. I mariti divennero pian piano ‘padroni’. Le vittime prima e le donne dopo divennero ‘sorelle’. La affermazione di sé divenne identità. E la identità affermazione. Forza divenne l’alternativa a debolezza. Indipendenza divenne carriera.

(Lucia Annunziata, introduzione
a *Lettera a un bambino mai nato*)

Bambino mio, scritto da Lidia Ravera e pubblicato nel 1979, si colloca sulla scia di *Lettera*, accogliendone palesemente lo sfondo storico e restituendone anche una certa retorica in maniera più diretta, per quanto senza il vigore del libro di Fallaci; è da stabilire quanto la vicinanza con *Lettera* sia dovuta all’innesto sul medesimo terreno (e anche su di una sorta di immaginario collettivo) e quanto si possa parlare di ispirazione, se non addirittura di imitazione.

Piuttosto il testo fornisce considerazioni originali e interessanti quando Ravera sembra liberare la sua scrittura dall’adesione a un modello la cui suggestione è pur sempre visibile, riuscendo non solo a comunicare la sua interiorità in maniera accattivante e scorrevole, ma dando voce a riflessioni di più ragguardevole respiro.

Il nodo centrale del testo è il desiderio di maternità, e non dimentichiamo anche che Chemotti aveva dichiarato che il suo libro si ispirava alla rappresentazione della maternità come desiderio: «ho cercato di testimoniare come, in questi ultimi anni, le figlie si siano poste molte domande sul loro rapporto con le madri, rifiutando la maternità come ordine biologico o destino e rivendicandola, invece, come desiderio, come uno dei progetti che può realizzare la vita di una donna» (2009: 324).

Ma in Ravera tale desiderio è lucidamente colto nel suo essere ‘frazionato’ e così ironicamente definito nella figura del bambino «compongo questo Frankenstein del desiderio con accuratezza maniacale»²³ (74). Quando l’autrice si risolve positivamente nei confronti della fantasia maternale – in definitiva, quando l’accetta e vuole realizzarla – il conflitto si sposta fuori e diventa, come in *Lettera*, una tensione tra donna e società. Estremamente rilevante è l’eredità, pienamente assunta, della rivoluzione sessantottina (ma di fronte alla coautrice di *Porci con le ali* non c’è da meravigliarsene), nelle idee e

²³ Tutte le citazioni di *Bambino mio* sono tratte da Ravera: 1979.

quindi nel lessico, che rimandava a un immaginario in costruzione capace di travalicare i confini nazionali. Come scrive Yasmine Ergas:

Pertanto, nel corso degli anni, emerse un frasario pregno di significati politici, in concomitanza con le analisi femministe della condizione delle donne. Termini chiave, come «patriarcato», giunsero a connotare intere visioni del mondo che, almeno implicitamente, concordavano sulla diffusione del dominio maschile e dell'oppressione femminile, nonché sulla legittimità della ribellione delle donne. Questa creazione di un linguaggio, o di frammenti linguistici, rese più solidi i legami tra movimenti, ma, oltre a rafforzare la coesione interna e la differenziazione dall'esterno, i codici femministi trasmisero particolari significati atti a sottolineare, in maniera sistematica, le comunanze tra le donne, nonché le differenze che le separavano dagli uomini. (Duby/Perrot 1992: 579-580).

Ravera rivela l'appartenenza a tale linguaggio connotato di carica politica ma prospetta un fallimento dello stesso movimento femminile:

Del resto, l'ho letto su un giornale autorevole, questa improvvisa voglia di fare figli che divora da un anno le protagoniste della rivoluzione femminile, è figlia del riflusso che ha colpito il movimento. Per la soddisfazione di continuare a riprodurre divisioni appiattenti e meccanismi volgari, dice: la piazza le ha respinte, tornano quindi felicemente al letto.

Se l'ideologia delude, volentieri si ninna una culla al ritmo delle proprie sconfitte.

In fondo siamo pur sempre donne.

Che il femminismo sia partito proprio da questo specifico 'essere pur sempre donne' passa in secondo piano. (25)

Cavarero/Restaino (1999: 51) hanno tracciato un profilo della donna animatrice della seconda ondata del femminismo che corrisponde grosso modo a quello di Ravera:

La nuova generazione di donne che danno vita al nuovo femminismo, alla cosiddetta 'seconda ondata', è composta in misura prevalente da studentesse e laureate che si domandano perché, ottenuti tanti diritti e il riconoscimento della parità con gli uomini in tanti campi, permane immutata la loro subordinazione rispetto agli uomini.

E però, la scrittrice italiana affianca un sentimento femminista partecipato a un profondo senso di disillusione. Torniamo al testo. Emergono due sentimenti, legati tra loro a doppio filo, che caratterizzano tutto il testo, come due facce (una della singola, l'altra del collettivo) della stessa medaglia: il senso di colpa per desiderare un figlio e una sorta di vergogna per il fallimento della causa. Entrambi corrodono il plurale, il

collettivo ed ergono a propria difesa la dialettica 'io/loro', in pieno campo di battaglia sulla pagina: «Forse è la vergogna di non somigliare più a quel ritratto di me che io stessa, insieme ad altri, anni fa, ho composto e sottoscritto» (113).

Inizialmente, l'appartenenza a una corrente precisa, l'emergere di una nuova classe di lavoratori e lavoratrici che andava realizzando un ideale popolare e attivo, è attestata anche dal richiamo a una determinata cultura (soprattutto letteraria e cinematografica) orientata fortemente verso il femminismo: «lo diceva Virginia Woolf [...] l'ha definito così Colette, no, non era Colette, era Isadora Duncan» (23). In questa prospettiva connotata, Ravera colloca un'originale autorappresentazione, percorsa da una giovanile vitalità:

Espongo il mio decalogo preciso: nego mia madre, odio il sacrificio, disprezzo chi non ruba la sua parte di felicità alla vita, combatto fragilità e debolezza, sono sradicata, libera, intensamente e minuto per minuto vivo solamente nel presente, non ho città, non ho tradizioni, non ho regole morali, nessuna legge mi limita, dieta disciplina o autorità li rifiuto, non ho neppure un orario per i pasti, amo tutto e il contrario di tutto, mi piace stupirmi, inventare, essere fuori dalla norma. (11-12)

Ma la giovane, che sa maneggiare la parola, non ha che un libro per mettere in scena un desiderio, facendolo esistere: «Col linguaggio esisto e faccio esistere». (13). E così anche il dissidio interiore che quel desiderio scatena:

Eppure guardateci stanche e spezzate, invalide dell'affetto, madri negate costruite sulla negazione delle nostre madri, agli occhi del mondo donne dimezzate o imitazioni desessuate del maschio.
Guardate i prezzi che dobbiamo pagare.
Guardateci, libere di scegliere e tuttavia schiave di un fantasma bambino.
(15)

Se la corrosione dei modelli tradizionali è avvenuta, si tratta di rinegoziare qualcosa che la rivoluzione culturale ha contestato e rifiutato – la maternità – non più in quanto desiderio ma come realizzazione sul piano sociale. Ravera, però, racconta una frattura generazionale non ancora rielaborata e su cui, anzi, si staglia l'ombra del fallimento. A distanza di più di settant'anni da *Una donna*, che, nonostante la scelta estrema dell'amputazione della maternità aveva enucleato il dissidio verso il modello imposto dal simbolico del padre, Ravera non si rivolge ad altre soluzioni nella sua scrittura ma prosegue la problematizzazione sul tema.

A differenza di Fallaci, Ravera, mentre fotografa momenti di aggregazione collettiva colta nelle modalità tipica di quegli anni, registra anche uno spirito collettivo, che esprime letteralmente assumendo su di sé il plurale:

Essere com'eravamo, casalinghe, mogli, madri, da un pezzo è storia finita. Oggi siamo nuove. Nessuna vive all'ombra di un uomo [...] Le molto belle, osservate con onesta intensità, se ne vergognano di quei loro contorni speciali, quasi avessero paura di essere meccanicamente classificate tra gli oggetti del desiderio perdendo quel mitico 'coscienza e libertà' che ci definisce. (16)

Va da sé che l'iscrizione all'interno di questo manifesto collide con il desiderio di maternità della singola, che lo avverte, con disturbo, sotto forma di «fantasma», ancora una volta termine nient'affatto casuale che richiama in gioco la psicologia attraverso i menzionati Freud e Jung, ma anche Helene Deutsch. A minacciare la libertà individuale sarebbero, in primo luogo, le attività di cura, tradizionalmente e quasi esclusivamente associate al femminile, o per meglio dire:

Significa, soprattutto, riflettere sull'immagine simbolica dell'identità femminile che è radicata nella coscienza occidentale moderna e che incarna le qualità della cura, della dedizione, dell'accudimento; un *tòpos* secolare che intende l'amore materno come archetipo dell'amore generoso e disinteressato [...] con una implicita valenza sacrificale che confina la donna, in quanto legata solo a un destino naturale di riproduttrice di corpi, negli spazi della sfera privata con pesanti risvolti di esclusione, disuguaglianza, subalternità anche in quelli della sfera pubblica. (Chemotti 2009:16)

Quel lavoro collettivo di «capire, discutere, ridefinire» appare quasi come un incompiuto (se non fallito) per cui la conciliazione tra vecchio e nuovo tramite un processo di rielaborazione non solo appare irrealizzato, ma lascia inconciliati due modelli fissi:

Ma non so da che parte cominciare.
Dovrei dirle 'il mio libro', dovrei dirle 'il mio giornale'.
Lei dirà 'mio marito', io dirò 'il mio compagno'.
Lei dirà 'fare la spesa', io dirò 'fare le riunioni'.
Saremo così palesemente diverse [...] (75-76)

Nella seconda parte del libro la scrittrice sembra quasi guardare rabbiosamente al suo percorso di emancipazione e a quelle come lei – ecco la scomparsa del plurale – abbandonando l'ironia per un tono più acre di sarcasmo:

[...] quelle che tre ore dopo il parto erano già ai cancelli della fabbrica a distribuire volantini perché allora (bei tempi) prima di essere donne si era militanti.

E tutte mi dicono per rassicurarmi che loro non stavano sepolte fra la bambagia sporca e fantasie di morte.

Che loro non avevano paura di non essere donne abbastanza per non essere madri. Che loro non avevano paura. (98)

Se tutte millantano maternità scapigliate, impetuose, allegre, se tutte pretendono di aver allattato sulle barricate al suono dei Bee Gees senza problemi, è perché questa è la nuova forma del potere.

Un tempo erano le doglie.

La donna 'sapiente' diceva: il dolore è tremendo, ma i figli si devono fare.

(sedimentazione di potere)

La nuova donna 'sapiente' dice: il dolore non esiste, i figli sono un gioco, l'uomo lo puoi liquidare con un bacio.

Adesso è l'onnipotenza del femminile. (103)

Tutte le tensioni che percorrono *Bambino mio* sono marcate dal doppio, dall'ambiguo, dalla contraddizione che, per Ravera, è propria della maternità. In questo testo, tuttavia, si aggiunge un altro elemento che amplifica il risultato, la frizione della classe sociale. L'autrice ha interiorizzato non solo il dissidio della maternità tra il femminismo di seconda ondata²⁴ e il desiderio personale, ma anche quello derivante dal riconoscersi borghese (e quindi privilegiata) pur abbracciando la causa della classe operaia: «Ero una che metteva il golfino di cachemire per andare alle fabbriche, c'era da aspettarselo che oltre che fare l'uomo volessi anche andare a fare la madre» (138). Non è un caso che i riferimenti a un generico senso di colpa siano disseminati in tutto il testo.

²⁴ Per la storia del movimento femminista, si è accettata operativamente la cronologia delineata da Cavarero/Restaino (1999). Premettendo che il femminismo, come fenomeno, si diffonde, nei suoi momenti nevralgici, da Inghilterra e Stati Uniti per poi prestarsi ad apporti in altri contesti, si tenga a mente lo scarto temporale rispetto ai centri di propagazione, scarto che l'evoluzione tecnologica ha permesso via via di ridimensionare. Si individuano: prima ondata di femminismo (1848-1918), nei suoi due orientamenti, liberale e socialista, a seconda dell'appartenza di classe delle promotrici; seconda ondata (1968-1980), generata dal radicalismo statunitense e che si connoterà, in Italia, per la teoria della differenza sessuale. Questo secondo momento era stato anticipato da quello che Cavarero/Restaino chiamano «periodo di reflusso» (1999: 33), che comprende la lunga crisi iniziata all'indomani del primo conflitto mondiale, caratterizzata da una fase di elaborazione teorica, tra Virginia Woolf, Simone de Beauvoir e vari altri apporti. Viene individuata, in ultimo, la tappa internazionale, che vedrà l'accesso del femminismo negli ambienti accademici. Questa divisione non va oltre le soglie del XX secolo; manca, quindi, di uno sguardo contemporaneo sulla fisionomia del movimento femminista attuale, trasversale e influenzato dalla rivoluzione tecnologica.

Il concetto-chiave di 'dissociazione' è introiettato attraverso uno dei tratti più originali di Ravera, che scinde, dal sé, tre personalità: la madre e la donna a cui si aggiunge un elemento maschile (una «virilità al femminile») che costruisce sul modello del padre: «La mia giacca ha le spalle imbottite. È mio padre che voglio sembrare quando sprofondo nelle tasche con le mani» (10-11). Pur avendo colto la separazione tra maschile e femminile nei termini elaborati dal patriarcato, non si intravede un'altra via se non quella di modulare e identificare la propria personalità a seconda della vicinanza o lontananza dalla coppia di opposti, maschile/femminile e madre (o padre) figlia, ovviamente almeno fino al momento del dolore che amalgama più armoniosamente le tre ipostasi:

L'incubo sgrana appena verso l'alba e già mi ritrovo una e trina come un Dio da catechismo.
Conto dentro di me un uomo fiaccato, una donna senza sorriso e una madre aureolata da fantasmi. L'essere diventati tutti e tre piuttosto tristi, rende i miei tre io stranamente simili tra loro. (64)

«Uomo», però, anche come maschera della paura di 'non essere donna abbastanza', per cui anche la maternità viene recepita come 'mascolinizzata':

«Per le donne», avevo scritto sul mio quaderno un giorno di quelli, «la gravidanza è una seconda giovinezza».
Per le donne.
Quelle donne. Queste donne.
E io dove sono?
Sepolta tra la bambagia sporca e fantasie di morte.
Paurosa perfino di vederlo, mio figlio, per la paura di non essere la madre che avrebbe voluto.
Di essere scoperta. Smascherata. Mamma-uomo. Mamma sbagliata. (97)

Altrove, specializza gli ambiti d'azione delle tre personalità, tra cui è interessante analizzare quello associato all'uomo: se la donna coincide fondamentalmente con se stessa (moderna, emancipata, lavoratrice: la figlia, insomma) convergendo a volte nella madre come incubatrice del desiderio di un figlio, l'uomo è la parte creativa, produttiva in opposizione alle altre due e che trova conferma anche fuori, in società.

L'uomo che è in me detesta i rimpianti.
[...] La donna che è in me cerca di trastullarsi coi rimpianti, come si è trastullata col fantasma. [...] Resta in casa sola e si fa madre e come madre di rimpianti ci campa, sono senz'ombra di dubbio tutto ciò che le resta.

[...] Carica di colpe se stessa, la donna, l'uomo.

È lei, adesso, la regina del mio buio.

[...] Di notte c'è solo lei. La madre. Organizza sogni spericolati e dolcissimi, così carichi di desiderio che la donna, al mattino, sorbendo il caffè fra le prime carezze e la radio, non li può raccontare.

[...] Prima che l'uomo riesca a imporsi, infilando un foglio nella macchina da scrivere, prima che riesca a incominciare col suo ticchettio diseguale, la madre è sparita lasciando alla donna un'emicrania, un ottuso languore. (65)

I figli il ruolo pubblico, la professione creativa, la apprezzano nel padre. Una madre che non sia a tempo pieno loro schiava è sempre e solo una che ha tradito. (116)

Ma l'uomo è il depositario anche dell'immaginario di libertà: può lavorare senza impedimenti, è creativo, è libero di impostare come crede le sue relazioni. Le parole di Saveria Chemotti (2009: 13) sono illuminanti:

Nella cultura e nella letteratura del Novecento, la relazione madre-figlia, nodo dell'autobiografia e centro tematico forte della scrittura femminile, è stata descritta spesso, dalla testimonianza di innumerevoli donne, come luogo di conflitti e di sofferenza e anche l'emancipazione femminile, soprattutto negli anni Settanta, è stata collegata all'uccisione simbolica della madre come modello e origine di annullamento di sé che non lasciava spazio a desideri, progetti, ambizioni, percepiti come espansione oltre il canone designato della soggettività femminile. La contrapposizione tra maternità, trappola biologica ineluttabile e creatività scaturiva per questo da un dettato epistemologico che aveva le sue radici in un'adesione inconsapevole alla pratica materna della cultura patriarcale.

Senza grandi elementi di novità ma rilevante proprio per il suo reiterarsi, viene reclamato il diritto della donna a essere riconosciuta prima di tutto come persona, come è stato osservato per Aleramo e Fallaci e rimarcando, assieme a quest'ultima, come la maternità costituisse ancora un intralcio per l'esercizio del proprio lavoro. E la definizione dell'identità femminile è il tema che più di altri avvicina *Bambino mio* a *Lettera*, verso cui ha più di un debito stilistico, proprio a partire dal titolo. 'Bambino', poi, viene declinato nelle stesse modalità adoperate da Fallaci, sia come destinatario del monologo immaginato, sia per i continui richiami a lui, sia per la riluttanza, inizialmente insistita, al ruolo di madre:

Non ho ancora ventisei anni e sono costretta a farti esistere, bambino.
Prendo atto della tua presenza ostinata (13)

Conviene a tutti e due che tu resti allo stato di fantasma. (17)

Non perdi niente a non nascere. Una volta che tu fossi al mondo, dovrei anche insegnarti a campare e, guarda, te lo dico in confidenza, non ne ho voglia. (26)

E va notato anche un certo utilizzo degli elementi ortografici, tra retorica della tipificazione e discorso filosofico ridicolizzato,

Perché ci sono le eroine della distrazione: «Io-della-gravidanza-non-me-ne-sono-neanche-accorta». Le vestali dell'emancipazione: «io-quando-piange-metto-i-tappi-di-cera-nelle-orecchie-e-continuo-a-lavorare». (96)

Alcuni ritorni tematici, come quello della gravidanza intesa come malattia, e soprattutto il seguente passo rendono evidente la vicinanza al modello fallaciano; con dono di sintesi e chiarezza – mentre si aggredisce il concetto di istinto materno tradizionale, tanto vicino alla concezione e ispirazioni negriane – Ravera fa letteralmente sfilare alcuni nodi centrali di *Lettera*, ovvero, la maternità come missione socialmente promossa, i figli come carne da macello per la macchina bellica dei governi, la priorità dell'individualità della donna davanti alla sua funzione riproduttiva (con l'utilizzo del termine carico di rimandi 'fattrici') e, infine, il solito argomento circa l'estinzione della specie:

Andava bene per la propaganda di regime questa cantilena della maternità missione fondamentale degli animali di sesso femminile.
Serviva per aumentare le forniture di carne da cannone.
Per edificare un impero di straccioni.
L'istinto materno.
Ma non ci fregano più: non siamo fattrici dai fianchi grandi e dai cervelli piccini.
Siamo donne come gli uomini sono uomini.
Siamo individui, non siamo personale addetto alla riproduzione.
L'istinto materno.
Io non sacrificerei una sola delle mie passeggiate notturne sull'altare della stirpe. Per me il mondo può spopolarsi domani. (36)

A suggellare definitivamente la relazione di *Bambino mio* con *Lettera*, si legge:

Non farò come quella signora che, occupata dalla mia stessa frenesia, per non intralciare il lavoro del suo cervello inviato da un giornale importante in un importante viaggio giornalistico, impedì al suo corpo di portare a termine un bambino.
Saltò sulle buche di una strada dissestata, prese, credo, polvere e sassi.
Inoltre aveva parecchio da fare.

Fu un disastro.

Battezzò il suo bambino ‘Mainato’, in un impeto di dispiacere. (54)

Se, da un lato, l’aperta attestazione delle influenze di *Lettera* era necessaria perché ovvia, dall’altro, è da sottolineare che Ravera ha scelto di fornire una *lectio faciliior* del libro di Fallaci, optando per riportare il mero fatto esteriore. Riducendo *Lettera a un bambino mai nato* alla storia di una giornalista che non sacrifica una missione alla gravidanza – pur essendo quel libro costantemente alluso, non solo nello stile e nel linguaggio ma in una complessa costellazione di idee, storia e discussioni che lasciano intravedere i reali orizzonti lambiti dalla scrittura di Fallaci – si evidenzia la difficoltà di riconoscere a quel testo l’influenza sottesa ad ogni pagina.

Rispetto agli altri casi presi in esame, la scrittura di Ravera è quella che indaga la relazione genitori/figli, madre/figlia con più consapevolezza, in entrambe le direzioni e mettendo a nudo l’estrema complessità di questa tela di rapporti non scevra di sensi di colpa e paure. Non si limita a mettere a fuoco il fatto che scrivere della maternità offre il pretesto più congeniale alla riflessione della dialettica madre/figlia dalla prospettiva di quest’ultima, ma proietta la maternità desiderata a monte, sapendo di essere stata a sua volta un desiderio. In questo modo, rivela l’aspetto più caratterizzante di questo tipo di scritture, che si configurano come spazi di immaginazione:

Il guaio è che prima di essere genitori sperimentiamo tutti la condizione di figli e come figli vediamo i genitori: con rispetto, depressione, sensi di colpa e paura. (27)

Prima di essere persone, tutti quanti, passiamo una stagione a essere solamente desideri.

I desideri delle nostre madri. (126)

Prima di spiccare il grande balzo di essere madri c’è per tutte quest’anticamera di essere bambine.

La gravidanza fa regredire, infatti.

Quasi dovessimo nascere insieme, corro all’indietro verso la mia infanzia.

(52)

Da questo mondo di potenzialità – in cui da una parte si sollecita un’intensa attività psicologica, immaginifica e quindi creatrice, e dall’altra c’è la realtà incarnata *in primis* dal corpo materno – deriva l’ambiguità del pensiero e della realtà, del dire e contraddire, del volere e del non volere, tutta concentrata intorno al bambino «inafferabile, impalpabile, indefinibile. Non sempre ti si può nominare» (21). Ma a questo punto, gli

altri – esattamente come già visto per Aleramo e Fallaci - sembrano estranei se non ostili.

La separazione indotta, realizzata fisicamente con l'allontanamento del lattante dal seno della madre, rimanda alla separazione maschile/femminile con rimozione di quest'ultimo elemento, per cui l'uomo – che è artefice della separazione – organizzerà sempre il ricongiungimento nell'amore ma secondo una gerarchia e divisione di poteri, che vedranno la donna confinata nel privato, nella cura, nella natura, come insistito da Lea Melandri attraverso tutto il suo sistema di pensiero. Se però riflettiamo sulla scrittura come cultura, appare ancora più chiaro lo sforzo compiuto dalle scrittrici che si muovono su questo terreno instabile, e le loro motivazioni.

III. LA SCRITTURA DI GRAVIDANZA DI CARME RIERA: *TEMPS D'UNA ESPERA*

La cosa che mi colpisce, specialmente se ripenso agli inizi, è che nessuno chiede mai subito come sta la madre. Nessuno tranne la madre della madre, che sempre – sempre – chiede per prima cosa come sta sua figlia.

(Conchita De Gregorio, *Una madre lo sa*)

Questi filantropi di buona volontà cercarono sinceramente di migliorare la condizione dei bambini a balia, ma non spesero una parola per le condizioni di vita delle madri.

(Elisabeth Badinter, *L'amore in più*)

1. Il processo di oggettivizzazione nella rappresentazione della maternità

Il processo di oggettivizzazione è la chiave di volta del problema della rappresentazione letteraria della maternità. In tal senso, è illuminante l'introduzione del libro di Carme Riera, *Tiempo de espera* (scritto in catalano nel 1986, *Temps d'una espera*, ma pubblicato solo nel 1998)²⁵, racconto di una gravidanza reale in forma di diario. Per la prima volta, la scrittrice elabora una teoria sulla reticenza nei confronti della letteratura sul tema, spiegandola alla luce del problema dell'oggettività. Nel caso delle donne in stato di gestazione, l'oggetto della narrazione coincide col soggetto narrante: così come le forme autobiografiche prendono vita dalla narrazione dell'interiorità dell'autore – che dunque è al tempo stesso oggetto e soggetto – la natura privata e intim(istic)a della maternità si è andata a rifugiare in queste stesse pieghe letterarie. Sono i primi tentativi

²⁵ Si usa come testo-base la versione spagnola portata a termine dall'autrice. Ma Riera, si sa, usa le sue autotraduzioni anche per ritoccare il testo, contribuendo a una specie di effrazione testuale. (Lluïsa Cotoner)

di scrittura di un'esperienza che finora aveva trovato posto solo sotto forma di funzione, non di tema che, per esprimersi, si è dovuto incanalare in determinati codici, quelli più consoni ad ospitare il racconto dell'intimo. È un prestito necessario all'introduzione di un argomento, se vogliamo, relativamente nuovo.

La scrittura in cui si esprime la maternità e in particolare la gravidanza non è esclusivamente romanzesca, pur se la racconta come risposta all'insorgenza di una riflessione politica, storica e sociale. Questa ambiguità di fondo è ben rappresentata dal contrasto tra il tentativo di storicizzare l'argomento privato e il genere tendenzialmente adottato: *Una donna*, *Lettera a un bambino mai nato* e *Temps d'una espera* si ascrivono al genere del diario, del modello epistolare e del romanzo autobiografico; dunque, il tentativo di inserire nella storia l'esperienza femminile ibrida la forma romanzo o come minimo il suo modello che trova fondamento come genere della storia, dell'oggettività, con narratore onniscente che organizza la narrazione. Non viene eluso, comunque, l'uso della scrittura come strumento per la comprensione del mondo: «la escritura me servía para ahuyentar los fantasmas y sobre todo para explicarme el mundo, para conocer la realidad que me rodeaba y clarificarla» (Glenn/Servodidio/Vásquez 1999: 25).

Leggiamo in data 24 settembre del 1986:

Perché noi donne non abbiamo mai scritto diari in gravidanza? Forse perché tale evento è stato considerato come il più ordinario nella vita di una donna, dato che la nostra missione consisteva nella riproduzione. È possibile che d'ora in poi proliferino i diari di gravidanza. Sul punto di entrare nel XXI secolo, noi donne abbiamo raggiunto la capacità di osservarci come oggetti, mentre siamo dei soggetti. Abbiamo smesso di essere anonime, siamo riuscite a manifestare la nostra identità.²⁶

Qui vengono messi in luce due aspetti cruciali tanto per il significato quanto per le implicazioni sul piano letterario: in primo luogo, si pone finalmente in chiaro l'accento sul processo di oggettivizzazione; in secondo luogo, si connette questo lungo e tortuoso processo con l'idea di identità. Appare dunque evidente che tale svelamento – da un punto di vista al contempo esperienziale e letterario – procede parallelamente al processo di conoscenza, che a sua volta si realizza nella possibilità di *parole*, di discorso

²⁶ I brani citati sono stati tradotti da chi scrive, confrontando sempre la versione castigliana (*Tiempo de espera*, Lumen, Barcelona, 1998) con quella catalana (*Temps d'una espera*, Barcelona, Columna, 1998), di cui verranno riportare le differenze più significative. La prima, risiede nelle modalità di annotazione della datazione: nella versione castigliana la datazione precede il passo a cui si riferisce, mentre in quella catalana il riferimento cronologico segue il testo.

Nella presente analisi si omettono i numeri di pagina se è espressa la datazione.

dell'oggetto-soggetto indagato mentre viene espresso. A questo riguardo, in un lavoro di ricerca sulla fisionomia della scrittura femminile, si legge: «Al autoanálisis se une el problema de la expresión. Según Béatrice Didier, la reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad» (Ciplijauskaité 1988: 13). Mentre, da un lato, le scrittrici scandagliano e scoprono la propria identità, dall'altro, si cimentano in una creazione letteraria che apre inedite possibilità creative, come nota anche María Camí-Vela (2000: 18): «La crítica sitúa la obra de Riera dentro de esta tendencia europea en la que la escritora busca una expresión original, a la vez que se busca a sí misma».

È la ricerca di un racconto e il racconto di una ricerca; nella solitudine della gravidanza, Riera ne denuncia la mancata assunzione dell'esperienza a dignità letteraria. Storicamente, «per ogni donna che scriveva i testi delle altre donne furono un naturale punto di riferimento [...]. L'attrazione delle donne per i testi scritti da donne è un dato e si offre prima, al di qua di ogni ideologia femminista» (Rasy 1984: 35). Ma se l'assunzione e la condivisione di codici espressivi passa attraverso la letteratura fornendo degli appigli linguistici, delle indicazioni espressive, chi voglia appigliarsi a dei riferimenti letterari nell'affrontare lo stato di gravidanza, o chi voglia scriverne, si ritroverà senza una letteratura, senza terminologia, senza descrizioni, senza parole che possano descrivere le emozioni sconosciute cui andrà incontro:

1 ottobre 1986. Compro un sacco di libri sulla gravidanza e sulle donne incinte. Tutto quello che trovo. Mi dispongo a nutrirmi di bibliografia ad hoc. Sul treno di Sarrià, verso casa, comincio a sfogliarli. Ma dopo ore ed ore di lettura, mi rendo conto che tutto quello che ho potuto ottenere non è diverso da una specie di guida per future madri, sospette di essere un po' inette, o magari troppo ingenua. O forse no, neanche questo. Si tratta di finzioni, modellate a immagine e somiglianza dei divulgatori scientifici che le hanno scritte. Mi dà fastidio soprattutto il tono paternalista, vecchio e millantatore allo stesso tempo, che sono soliti usare. Ho chiesto a B., il mio libraio di fiducia, un romanzo interessante che parli di maternità, ma si ricordava soltanto di libri sull'aborto.

E ancora:

24 settembre 1986. A quanto pare, sono le situazioni straordinarie quelle che spesso portano a scrivere diari. Un viaggio, una malattia, una guerra, ne hanno generati parecchi. Per questo è strano che la gravidanza non sia servita da scusa per scriverli. Che io sappia non esistono, o per lo meno, non sono stati pubblicati. [...] È piuttosto un inventario. Non ci sono descrizioni,

solo enumerazioni. Non c'è scandaglio di sensazioni né di esperienze intime, non c'è emozione.

Ed ecco la prima classificazione dei libri di gravidanza, che Riera suddivide in volumi fondamentalmente prescrittivi – una sorta di guide senza anima letteraria – e altri in cui la maternità viene raccontata in maniera più personale riducendosi però, a un elenco di casi. Nulla più distante dalla presa di consapevolezza e di scrittura dell'esperienza in prima persona di cui si cerca di rintracciare una genesi.

Per quanto riguarda i libri genericamente riconducibili alla tematica *b-side* dell'aborto sopra citata, in ambito letterario possiamo ancora recuperare *Lettera a un bambino mai nato*, ma sappiamo che è estremamente riduttivo classificarlo come tale.

Secondo Rasy (1984: 21) «il mondo femminile era escluso dal potere, oggetto passivo, e non soggetto, dei rapporti sociali. Proprio per questo, esso poteva funzionare in letteratura come scarico di conflitti e tensioni maturate all'interno di quei rapporti». Si capisce bene, quindi, all'interno del quadro generale della questione della letteratura scritta da donne, come l'operazione di far emergere dal silenzio l'esperienza della gravidanza, apparentemente scevra di quei conflitti individuati come propulsione, necessitasse di particolari condizioni per far scrivere di un'esperienza che trae origine nello spazio – fisico e psicologico – più intimo di tutti. Bisognava, insomma, ridisegnare i termini della conflittualità, laddove l'altra parte (il bambino, la società, la famiglia), non doveva assumere la funzione di scarico, ma di interlocuzione; bisognava anche far emergere quei conflitti sotto la coltre di pregiudizi spinti socialmente sulla maternità. E quindi era necessario che la donna si riconoscesse come soggetto e che si facesse oggetto della scrittura insieme alla presenza di tanti altri fattori inerenti al rapporto tra donne e letteratura, che si vanno qui analizzando.

Alla luce di questa scarna classificazione di testi e nella sostanziale assenza di materia prima con titolo di qualità, si rilevano nelle parole di Riera frequenti appelli ad un pubblico femminile, quasi a sopperire quel vuoto letterario di cui l'autrice stessa ha sofferto. A riguardo, è utile soffermarsi anche sulle motivazioni della pubblicazione del testo che spiega la notevole distanza – ben dodici anni – tra la stesura (1986) e la stampa (1998). Il diario era stato concepito nell'urgenza di esprimere un'esperienza privata, senza prevedere un destinatario all'infuori dell'essere che l'autrice portava in grembo. Inoltre, si tratta di una seconda gravidanza, che contrasta con le esperienze ricordate della prima:

23 settembre 1986. [...] Mentre aspettavo F. non scrissi niente. Adesso, invece, sento la necessità di lasciare testimonianza scritta dei cambiamenti che andranno producendosi nel mio corpo, condizionato da quello dell'altro essere che sta dentro di me, di imprigionare nelle pagine di questo quaderno il tempo condiviso con il desiderio di regalare un giorno, a mio figlio o a mia figlia, le ore che viviamo e gli spazi che attraversiamo insieme.²⁷

In queste righe viene fornita un'indicazione intenzionale: potrebbe rivelare una maggiore consapevolezza dell'esperienza riproduttiva e di conseguenza una maggiore padronanza nel raccontarla. Il diario, si assicura, non era stato pensato per fini di stampa, ma ad uso privato. Sarebbe interessante indagare se, come per tante testimonianze letterarie intimistiche, almeno da Cicerone in poi, il destinatario unico non precludesse, comunque, l'intenzionalità più o meno cosciente di una condivisione allargata ovvero pubblica. Sicuramente, esiste la volontà di conservare memoria dell'esperienza:

Ma se le si domandasse, desiderando di fissare il momento, con la sua data e la sua stagione, che cosa esattamente stava facendo lei il 5 aprile del 1868, o il 2 di novembre del 1875? La sua espressione diventerebbe astratta: ci confesserebbe di non ricordare niente [...] Nessuna biografia, nessuna storia ci può dire una parola su tutto questo. (Woolf 1982: 100-101)

Così, si spiega anche l'annotazione precisa delle date, che non ritroviamo in Aleramo o Fallaci.

Il passaggio tra l'esclusività del destinatario e la pubblicazione non avviene su iniziativa della scrittrice ma su invito di alcune accademiche americane, come leggiamo nell'introduzione:

Poco prima dell'estate del 1996, la Boston University mi invitò a partecipare a una discussione su «Letteratura, autobiografia e memoria». Fu allora che, per prima volta in pubblico, accennai al diario scritto durante la mia ultima gravidanza e mi soffermai ad analizzare i motivi che mi avevano portato ad iniziarlo, esaminando peraltro le relazioni tra scrittura e gestazione.

A quelle giornate partecipava un gruppo di professoresse nordamericane, interessatissime alla letteratura ispanoamericana contemporanea, le quali, adducendo come motivo l'inesistenza di diari di gravidanza mi incitarono

²⁷ La versione castigliana censura alcuni dettagli presenti in quella catalana, inclusa un'autocitazione intertestuale che rileva l'origine della raccolta di racconti che ha catapultato l'autrice alla fama letteraria: «Mentre aspettavo F. non annotai nessuna sensazione relazionata con la nostra storia in comune, anche se *Te deix, amor, la mar com a penyora* è frutto di quella gravidanza» (Riera 1999: 13)

fino a chiedermi con fervore di pubblicare il mio. La loro insistenza così benevola mi portò a considerare tale possibilità.

Tra l'altro, nell'originale catalano è espresso un commento ulteriore in forma concessiva: «malgrat la transcendència absoluta d'aquesta etapa» (Riera 1999a: 11). Subito dopo, la tarda apparizione del testo viene spiegata anche alla luce di una motivazione personale: la scrittrice avrebbe chiesto il consenso alla prima destinataria esplicita del diario, aspettando che la figlia avesse l'età giusta per leggerlo e dare il suo consenso per «quest'altro parto che è la pubblicazione» (9). Sembra davvero calzante la metafora, non solo per un fattore temporale ma anche per tutti i passaggi che segnano i processi di stesura e condivisione del testo, scanditi dalla problematizzazione della scrittura stessa, dal rapporto tra l'io reale e l'io letterario e da quello tra la scrittrice e la figlia; per non parlare dei vincoli col mondo accademico e con la tradizione, le istanze femministe, il confronto con la cultura.

Ma perché ancora un diario e la scrittura in prima persona? Per Riera, questa considerazione è vera solo parzialmente poiché la sua scrittura si colloca a metà tra la funzione di io narrante e la consapevolezza di non esserlo pienamente, occupando solo un ruolo dimidiato. L'altro polo, l'altra presenza costantemente avvertita, il feto – cui la scrittrice si riferisce in tempo reale con indefinitezza riguardo al sesso, solo anticipato nell'introduzione, fin quando le analisi non le svelano di aspettare una bimba – la porta addirittura a riflettere sul tema del doppio sia su un piano fisico sia su un piano linguistico:

6 novembre 1986. [...] Che peccato che il duale non sia contemplato nelle grammatiche romanze. In greco esisteva, e dovevano utilizzarlo fondamentalmente le coppie, Achille e Patroclo, Venere e Adone, nei loro impeti amorosi in cui tentavano di fondersi confondendosi.

Adesso che tu ed io siamo la stessa persona, fusi, confusi, mi rendo conto che non c'è unione più poderosa, simbiosi più perfetta di quella tra madre e figlio o figlia.

Forse il desiderio di fonderci con l'amante, l'amata nell'amato trasformata, altro non è che il desiderio di tornare a stare dentro il corpo che ci accoglie, ricerca di un passato felice, di sintonia assoluta.

Inoltre, ricorre apertamente tre volte l'utilizzo dell'espressione «por partida doble». È evidente che l'autrice dà spazio non soltanto a emozioni personali ma anche a considerazioni mediate dalla cultura, arrivando a lambire l'ambito della psicologia. Della narrazione in prima persona conserva certamente l'impianto, ma la prospettiva è

arricchita dalla percezione di non essere un singolo; proprio per questo diventa ancora più comprensibile la scelta dell'*habitus* diaristico, e ancor più se lo inseriamo nell'ottica in cui Ciplijauskaitė interpreta il genere e le sue formule:

Lo que interesa a las autoras contemporáneas no es ya sólo contar o contarse; es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteando preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpressados. Es un constante esfuerzo de concienciación que necesita un lenguaje adecuado. El recurso de primera persona sirve como el modo más apropiado para la indagación psicológica. (1988: 17)

Ciplijauskaitė ha richiamato l'attenzione sulle tappe percorse dalle autrici inglesi del XIX secolo (estendibile anche al nostro caso), come le aveva enucleate Elaine Showalter, secondo cui, dato l'assunto che «la dirección de la escritura femenina se amolda a la estructura de la sociedad», si individuano : «1) (tappa) femenina, que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal como existe; 2) feminista, que se declara en rebeldía y polemiza; 3) de mujer, que se concentra en el auto-descubrimiento» (Ciplijauskaitė 1988: 15). Calvo Martín integra questa teoria con altre due categorie assunte da Alicia Redondo Goicoechea per trovare una collocazione consona alla scrittura di Riera. Redondo, infatti, aveva incluso le nozioni di categoria di «escritura “disfrazada” de masculinidad [...] o “no marcada”» (Calvo Martín 2010: 87) e – qui il discorso che ci interessa da vicino – la categoria di:

[...] escritura «polifónica», que puede añadirse a las categorías de «feminista» y «de mujer» cuando consiguen asumir varios puntos de vista, y algunas de las diversas perspectivas de las otras diferencias sociales importantes, como son las de clase, raza, religiones, lenguas y culturas diferentes a la dominante. [...] Se trata de una epistemología plural, que Christa Wolf denominó la «subjetividad objetiva», es decir, abarcar una pluralidad contextual desde una voz individual. La polifonía, que no sólo amplía la voz literaria desde una perspectiva de género, sino que incluye también a otras personas con diferencias sociales marginadoras, es una de las características de fundamentales de Carme Riera. (Calvo Martín 2010: 87)

Una pluralità che in Riera assume una traiettoria personale (in quanto donna, isolana, parlante e scrivente in catalano, a modo suo migrante), e generale quando si tratta di restituire il mondo con uno sguardo esteso sul panorama, lontano da sé, o vicino, ma comunque fuori da sé.

Riera manifesta una forte consapevolezza dell'operazione letteraria e, (perché non dirlo?) sperimentale, messa in atto nel libro. Nell'accostamento disordinato, casuale, decisamente polifonico degli appunti che tessono il testo, in un mosaico il cui ordine è scandito dal succedersi dei giorni come un conto alla rovescia, si registrano riflessioni metaletterarie che procedono sul binario esperienza personale/letteratura. È la stessa autrice ad offrire una sorta di giustificazione della scelta del genere e del procedere della narrazione:

04 ottobre 1986. Diario: spazio di libertà. Senza vincoli, senza limite, senza stile, senza censura. Eppure, nello specchio del nulla, del senza, della pagina bianca, abbiamo bisogno anche di un'immagine gratificante. Ci autocensuriamo senza volerlo. Cerchiamo il nostro lato migliore. Assurdo. Ciò che adesso mi interessa è quanto succede dentro di me. Quello che succede lì dove non hai né specchi né riflessi. O magari lo specchio dell'acqua, la corrente attraverso cui avanza la vita, il cortocircuito, la scintilla.

Intimo deriva da *timor*, 'paura' in latino. Intimo, applicato a quello che è il più intimo di qualsiasi cosa. *Intimare*: introdursi nel corpo attraverso pori o spazi vuoti. Anche introdurre paura. Intimità ha a che vedere con interiorità, con quello che si guarda dentro, di conseguenza, con te, che sei dentro di me. Tu sei la mia migliore intimità.

Diario intimo: spazio aperto e allo stesso tempo luogo dove si chiude la paura. Lo spazio della paura, della paura imprigionata, della paura vinta [...]

29 ottobre 1986. Il fatto di dare alla luce produceva contemporaneamente ammirazione e spavento. Rispetto e timore. Nel ventre della madre si generava il mistero della vita. Il mito biblico della costola di Abramo doveva essere, alle origini, un racconto consolatorio e in sostituzione del potere femminile.

Questa commistione tra privato (l'interiorità dell'autrice) e pubblico (i riferimenti culturali), che arriva a spiegare anche dinamiche psicologiche, se non antropologiche, nella produzione religiosa (la sublimazione della paura e del controllo nel racconto della nascita di Eva), rivela la discesa verso i luoghi più reconditi dell'io, attraverso una scrittura composita, emozionale e, paradossalmente, colta. Ne segue, come corollario, la compiuta identificazione tra realtà e sforzo letterario: «11 febbraio 1987. Questo è un quaderno di annotazioni di vita interiore, la più intima, la nostra. Vita intestina, scriverebbe C.B. Uno spazio in cui tu ed io coabitiamo. Un utero di carta».

In quest'ottica, considerando la forma diario come specchio rivolto all'intimità, si spiega l'insistente presenza della cultura: l'esperienza diretta può trovare nel serbatoio intellettuale dell'autrice un *medium* linguistico ed espressivo; senza contare, poi, che le

sollecitazioni culturali assorbite dall'esterno vanno anch'esse a sedimentarsi nell'individuo concorrendo a un corredo personale polivalente.

Se, come sostiene Marina Zancan:

Il mondo sotterraneo di sogni, pulsioni e immagini che raffigura la relazione tra i sessi nell'esperienza delle origini di ogni individuo, allontanato dalla scena della storia e conservato nell'intimità dei pensieri, prende forma nell'immaginario poetico: in questo senso, la nominazione dell'identità sessuata dei soggetti che si fanno autori o autrici di opere letterarie ha dunque una relazione intrinseca con l'esegesi dei testi perché richiama, in premessa all'interpretazione stessa, l'interferenza che compromette l'immaginario poetico con la memoria delle origini. (1998: VIII)

Allora, l'operazione di Riera viene a interrogare l'immaginario nella sua totalità a partire da sé, risalendo alle origini, piegandole a nuove interpretazioni e usi creativi.

Non è il trionfo della natura, per quanto questa sia inclusa e meditata nel racconto; semmai, è il vantaggio dell'elaborazione della testualità, a dimostrazione che il femminile e l'esperienza della gravidanza hanno piena possibilità di divenire letteratura e cultura, con un risultato che «incrina la certezza che le parole del corpo siano altra cosa da quelle del pensiero» (Zancan 1998: XXIX).

2. Il destinatario, il dialogo immaginato e le coordinate spazio-temporali

Come nel caso di Fallaci, Riera elegge a destinatario del suo diario l'essere che le cresce dentro. Nella diaristica o nel genere epistolare, l'espressione dello scrivente, per quanto autoreferenziale, postula di per sé la presenza di un lettore, esterno o anonimo; oppure, come nel caso del *De profundis* di Wilde, il destinatario ha una precisa identità sotto la quale si cela, comunque, *un* lettore.

Sta di fatto che, nel caso dei diari di gravidanza, il destinatario arriva a confondersi con l'argomento stesso. Esiste nella mente delle scrittrici, ma solo sotto forma di una realtà potenziale con la quale si instaura una corrispondenza assolutamente innaturale e sfasata dal punto di vista diacronico. I pensieri sono indirizzati a un essere formato e dalle facoltà sviluppate; sono pensieri di un adulto indirizzati a un altro adulto, poiché viene ignorata l'età naturale del nascituro – va da sé che per anni il destinatario non sarà in grado di leggere il testo – sovrapponendo narrativamente diario e genere epistolare,

anche per la scansione fornita da date precise secondo una consequenzialità temporale rettilinea.

Sono istanze narrative che complicano – o rende più intrigante – il già di per sé complicato organismo narrativo; ma può aiutare la puntualizzazione di Genette, soprattutto riguardo l'approccio critico e alle sue necessità:

Una situazione narrativa, come qualsiasi altra situazione, è un insieme complesso in cui l'analisi, o semplicemente la descrizione, può *operare una distinzione* solo lacerando un tessuto di relazioni strette fra l'atto narrativo, i suoi protagonisti, le sue determinazioni spazio-temporali, il suo rapporto con le altre situazioni narrative implicate nello stesso racconto, ecc. Le necessità dell'esposizione ci obbligano a questa inevitabile violenza per il semplice fatto che il discorso critico, come qualunque altro discorso, non sarebbe in grado di dire tutto in una volta. (1986: 262)

E questo perché si era partiti dalla questione della *voce*:

«Aspetto, dice Vendryès, dell'azione verbale considerata nei suoi rapporti col soggetto» – soggetto che, in questo caso, non è solo chi compie o subisce l'azione, ma anche chi (si tratti del medesimo oppure d'un altro) la riferisce, ed eventualmente tutti coloro che partecipano, anche passivamente, a tale attività narrativa [...] da un lato [...] si riducono i problemi dell'enunciazione narrativa a quelli del «punto di vista»; dall'altro, si identifica l'istanza narrativa con l'istanza di «scrittura», il narratore con l'autore, e il destinatario del racconto col lettore dell'opera. Confusione reale forse nel caso di un racconto storico o di una vera biografia [...]

(Genette 1986: 260)

Che è il nostro caso, pur potendo parlare non tanto di confusione – o forse sì, su un piano di lettura immediata, che però nasconde una poliedricità oculatamente sollecitata e controllata.

Inoltre, anche se riconosciuto come altro da sé, il destinatario diventa una proiezione dell'autrice, una sorta di *alter ego*. D'altra parte, la portata delle riflessioni è tale da escludere un rapporto a due esclusivo (per quanto costantemente ribadito) e sconfinare in un ambito sociale. Il destinatario, nonostante l'affetto di sottofondo percepibile in ogni momento, diventa un pretesto per l'esternazione di innumerevoli questioni: la vita, la morte, la cultura, la natura, la donna, il suo corpo, il ruolo genitoriale, il femminismo, in un'apertura centrifuga che tocca qualsiasi aspetto dello scibile umano. Il mondo della psicologia avalla la dinamica:

L'identificazione della madre col bambino è alla base di quel meraviglioso processo che permette alla madre di comunicare profondamente, empaticamente, con il proprio bambino. [...] Cito Fornari: «Il fatto che la madre viva nel proprio inconscio in prima persona la propria nascita parallelamente alla nascita del bambino che deve far nascere, oltre a costruire la base del processo di identificazione, conduce la madre a stabilire un rapporto profondo con la propria vita originaria, sotto forma di rapporto con il 'sé neonatale». (Bria 1975 :139)

Si tenga presente che la scrittrice maiorchina desidera il suo bambino fin dal primo momento. Non c'è problematizzazione intorno alla nascita. Per questo, *Temps d'una espera* va comunque letto anche secondo la gradazione psicologica di una donna che vuole essere madre, che non sta meditando se esserlo o meno (tra l'altro, Riera è alla seconda gravidanza): tutte le preoccupazioni ruoteranno intorno a se stessa e al nascituro, e anche quando si faranno pressanti le paure (delle malattie, della deformità, del disfacimento fisico e della morte), non arriveranno a esprimere gravosi interrogativi circa la condizione umana come invece arriva a fare Fallaci.

Detto questo, la prospettiva di Riera è fondamentalmente di speranza, ravvisabile anche nell'insieme semantico che avvolge il termine *espera*. Rilegge la cultura per rileggere il ruolo delle madri e delle donne nel mondo, ripensa a se stessa e alla sua famiglia, tenta di riorganizzare il mondo sulle pagine. Fiorenza Loiacono annota che:

Lo spazio appare condiviso a priori e le azioni di autoreferenzialità si perdono nella considerazione costante del punto di vista altrui. Il tempo è quello dell'attesa, e l'attesa per Campo (e ancor prima per Weil) non è altro che attenzione, speranza, «la forma più assoluta di immaginazione», dove il movimento verso l'altro e dall'altro si inserisce in uno spazio-tempo di possibilità e potenzialità di idee e sentimenti, in cui, con libertà, il vuoto viene percorso per poter essere colmato. L'Altro è immaginato, ri-pensato, ri-scoperto, e reso più prezioso, perché di lui o di lei si sente il desiderio; solo nello spazio dell'assenza può maturare, infatti, quel tipo di pensiero in grado di sopperire alla mancanza. (2014: 81-82)

Per il nostro caso, ad eccezione della considerazione sull'autoreferenzialità (che persiste in misura maggiore per la particolare identità del destinatario), questa riflessione appare perfetta per la definizione dello spazio condiviso, addirittura doppiamente definito, per la dimensione letteraria (il diario stesso) e per quella fisica (l'esperienza reale della gravidanza). Ma soprattutto per la definizione di attesa reale (di un'altra vita), pervasa di speranza e percepita come «la massima forma di immaginazione». Immaginazione che gioca il ruolo più importante negli aspetti squisitamente personali della futura

mamma che scrive sul e al suo bambino, organizzando una serie di aspettative. In questo arco di tempo, la scrittura colma il vuoto di memoria e proiezioni di futuro:

13 ottobre 1986. Infilo parole per cucirti il vestito della vita. Un tamburo di luna, il foglio in bianco. Quaderno per ricamare i vestitini di cui ancora non hai bisogno. Parole stampelle, colonne della casa della memoria. Appunti che riempiono le ore vuote, quasi senza eventi. Costatazioni giorno dopo giorno, per preservare la quotidianità dalla devastazione temporale, per espandere fuori il tuo vivere intrauterino.

Spazio, peraltro, gelosamente pensato per due, dove neanche le vicende che interessano esclusivamente la madre sono ammesse a esclusivo vantaggio del *duo*, idea di cui il lessico è strettamente osservante:

6 novembre 1986. A volte mi viene la tentazione di annotare in questo quaderno altre vicende a te estranee, fatti che riguardano solo me, ma cerco di evitare. Mi piace l'idea di conservare questo spazio in esclusiva per le nostre cose, coniugando alla prima persona plurale, o meglio del duale se fosse possibile, quello che ci succede. Peccato che il duale non sia contemplato nelle grammatiche romanze.

Per sopperire all'assenza pronominale, la scrittrice adopera la forma «tu ed io»: «vamos» (55), «no compartimos» (72), «andábamos» (75), «nos dejamos la barriga» (122). O il plurale generico, relativo a «noi»: «mi estado-nuestro-el tuyo» (130), «nuestras circunstancia» (139). Presumibilmente, soluzione pronominale preferita alla prima persona plurale per l'indeterminatezza del sesso del nascituro che, se nota, avrebbe imposto connotazioni aggettivali al femminile o al maschile, come infatti succede dopo la scoperta del sesso del feto, e infatti cominciano a comparire espressioni declinate al femminile: «las dos nos» (123). Naturalmente, tale discorso è valido solo nel caso dell'autotraduzione al castigliano. Per quanto riguarda l'originale catalano, invece, non possiamo non pensare alla continuità paradossale con “Te deixo, amor, la mar como a penyora”. Il racconto che dà titolo alla prima raccolta dell'autrice è giocato infatti sull'ambiguità della formula *nosaltres* che, solo attraverso un processo di agnizione finale si svelerà come doppio femminile. Sull'incomprensione del testo da parte di un pubblico non preparato (il volume fu pubblicato ai tempi di un Franco ancora moribondo), Riera ha costruito una serie di aneddoti e micronarrazioni in cui non è facile (e forse neppure interessante) discernere la verità apparente dalla fantasia. Il seguente estratto ne dà un'idea:

Suposo que sí que va influir en l'èxit el fet de tractar l'amor de dues dones, però de fet això no se sap fins al final. Va ser el català el que em va permetre jugar amb l'ambigüitat fins al darrer moment. De fet, quan vaig guanyar el Recull, un membre del jurat em va dir: «Vigila que t'has deixat un accent, perquè deu ser Marià, oi?». (Solé 1990: 5)

Ma riprendiamo il testo base in cui non mancano gli appelli diretti al nascituro: «Verás» (131), «Ya lo conocerás» (133), «Te gustará», (142). A metà circa della sua gestazione, l'autrice accorpa le coordinate spazio-tempo nell'atto stesso di scrivere: nell'intersezione della stesura, il tempo si converte in spazio sotto forma di pagina, in un ordine cronologico preciso secondo la formula giorno-mese-anno, nel tempo limitato di nove mesi. Bisogna ora sottolineare che se lo sguardo di ogni narratore è sempre retrospettivo, come appunta Cavarero (2009: 24). Tale affermazione si stempera per il caso di Riera che travalica lo sguardo di retrovisione con la registrazione puntuale della cornice cronologica individuata. Non è un caso, forse, che l'autrice si sia risolta a pubblicare il diario durante un convegno dedicato al rapporto tra letteratura, memoria e autobiografia:

14 gennaio 1987. Di notte mi sforzo di convertire in spazio il tempo andato. Le ore annichilite, bruciate definitivamente, consumate, trovano nei tratti della calligrafia che va riempiendo questi quaderni un piccolo rimedio, scintille del suo passo imprigionate tra nelle pagine. La scrittura è soprattutto un tentativo disperato di sottrarre tempo al tempo, di trattenerlo in un'altra coordinata. Di cambiare tempo in spazio. Di materializzarlo. *Nulla dies sine linea*, cercherò di farlo. Non avevo mai scritto un diario per tanti mesi. Ora mi sento obbligata, solo perché te l'ho promesso. Il tempo sembra meno fuggente quando lasci testimonianza scritta del suo trascorrere.

È solo a un punto maturo della gestazione che l'autrice fornisce una bellissima rappresentazione di come percepisce il passo del tempo, asservito a forgiare la fantasia della madre circa la sua creatura, mentre quest'ultima, secondo natura, cresce. Una convivenza, insomma, di biologia e volontà, con cui il diario diventa spazio dell'immaginazione per eccellenza:

21 febbraio 1987. Percepisco il tempo in maniera diversa. Il tempo si ferma nei tuoi occhi, segue le tue unghie e il tuo ovale, delinea i delicati lobi delle tue orecchie. Il tempo assolve i suoi obblighi di perfezionarti. Servono i giorni per finire quello che è stato cominciato. Per arrivare alla pienezza

della creatura sul punto di nascere. Non sono ciclici – giorni dopo le notti – ma lineari, giorni che puntano alla vita.²⁸

21 marzo 1987. Fantastico intorno alla tua figura, al tuo corpo, al tuo viso. Mi preparo al gran momento in cui dovrò riconoscerti. Continuo a trascorrere ore e ore pensandoti, come tutte le madri del mondo, e mi sembra che l'immaginazione femminile si sia consolidata durante le lunghe fasi della gravidanza.

L'idillio di instaurare un dialogo con la vita che si porta in grembo, la potenza generatrice della donna e della scrittrice che dà vita a un'opera letteraria declinata tanto personalmente, le parole affettuose e l'ambizione letteraria del testo sembrano a tratti bruscamente arrestarsi. È molto probabile che le due identità – la donna/scrittrice e la donna/madre – entrino in conflitto o perdano quella convivenza che caratterizzava la scrittura. L'autrice arriva allora a riflettere sul suo lavoro con estrema lucidità, dalla quale sembra levarsi anche un sottile senso di colpa nell'utilizzare la vita della figlia quale pretesto creativo. E allora insiste nel cercare un dialogo a distanza, arricchendo il motivo con la splendida immagine del dar vita (anche) con le parole. Eppure, emerge un'inedita sfaccettatura del tema del doppio, già peraltro studiato in tempi anche recenti (Vilella 2007), questa volta problematizzata tutta sull'io narrante: se in società è sempre viva la discussione sulla identità o non-identità tra donna e madre, qui il medesimo interrogativo è sollevato sul piano personale. Qual è l'impegno, implicitamente preso nei confronti della società, di lasciar testimonianza dell'esperienza. Comunque, si tratta di una variazione sul tema del concetto di *continuità*: se in termini biologici un figlio assicura la continuità familiare in ambito privato e della specie in quello pubblico, la creazione di un libro su un tema inedito opererà una dinamica equivalente. Difficile ricomporre internamente, da parte dell'autrice-madre, questa serie di istanze, che, tuttavia, almeno per il lettore, sono di più semplice decifrazione e, di conseguenza, ricomposizione. Addirittura, il testo può essere considerato uno dei primi modelli di questo tipo di scrittura, quanto più vicino a un ipotetico archetipo piazzato a monte di una nuova tradizione: «[la mente] può pensare a ritroso, attraverso gli antenati o le antenate, come ho detto che una donna, che scrive, pensa a ritroso attraverso sua madre e la madre di sua madre» (Woolf 1982: 109).

L'autrice stessa si ricompone continuamente dopo essersi continuamente scissa:

²⁸La versione catalana aggiunge: «El temps a compleix el teu cos» (Riera 1999a: 128)

2 febbraio 1987. Relazione sessuale. Relazione eterosessuale. Relazione tra uno spermatozoo e un ovulo. Relazione tra un embrione e utero materno... Il feto e la placenta. Il non nato e la madre che l'aspetta. Gestazione: dialogo di relazioni.

Quale migliore metafora per definire la gravidanza se non il dialogo, per la sua intrinseca natura critica e polifonica? Tanto più che in questo caso l'io narrante è il fulcro delle molteplici direttrici dialogiche. Febbraio sembra essere un mese particolarmente riconciliante su questo aspetto. Citando il rapporto epistolare tra Madame de Sévigné e sua figlia, Madame Grignau, Riera rileva che la madre utilizza «il modello passionale che fino ad allora sembrava ad uso esclusivo degli amanti eterosessuali» (129) per esprimere un profondo affetto materno, anche nella veste letteraria. Sempre, dunque, alla ricerca di riferimenti di altre donne e di altre madri, nella consapevolezza – o speranza – di rappresentare lei stessa, ulteriormente, un riferimento per le donne-madri a venire. Alla stregua di quella volontà di emulazione segnata, agli albori dell'epoca moderna, dai versi gridati (e quasi dialogici) di una Gaspara Stampa:

E spero ancor che debba dir qualcuna: / – Felicissima lei, da che sostenne /
per sì chiara cagion danno sì chiaro! // Deh, perché tant'amor, tanta fortuna /
per sì nobil signor a me non venne, / ch'anch'io vi andrei con tanta donna a
paro? (I. vv. 9-14)

L'atto puramente immaginativo, a un certo punto, cerca il confronto con la realtà, ossia con il bimbo nato. Tralasciando il tema dell'abbandono, come viene configurata la nascita del bimbo che lascia il corpo materno, l'autrice si interroga circa il momento in cui conoscerà, o meglio, riconoscerà sua figlia:

24 marzo 1987. Tu, che ora stai dentro di me, sarai la stessa quando uscirai?
I pugni chiusi e le protuberanze con cui spesso mi chiami e che ho visto con
il tatto, saranno le stesse quando le vedrò con la vista? O, al contrario, avrò
solo immaginato ciò che sei, e la realtà mi farà provare la differenza? Tra il
mio ospite di adesso e la bimba che dormirà - come ora, sicuramente dormi
perché non ti stai muovendo affatto – anche se fuori dall'acqua, ci sarà tanta
differenza da non permettermi di riconoscerti, o, al contrario, tu, come ti
immagino, sarai esattamente identica a te stessa?

L'avvicinamento si fa progressivo. E questo tipo di scrittura può configurarsi, in parte, anche come la sublimazione della comunicazione che il feto instaura con la madre?

Quando il bambino è in grado di articolare le prime parole, spesso solo la mamma è in grado di comprenderlo, ma si tratta di mettere in atto un esercizio a cui essa è usata sin dalla fase prenatale, sebbene tramite un codice diverso. A tal riguardo, Riera scrive:

2 ottobre 1986. Sembra che dalla quinta settimana hai sviluppato un sacco di riflessi. Dall'ottava muovi la testa, il tronco e le estremità. I tuoi movimenti traducono i tuoi interessi, ma io sono ancora profana della tua lingua.²⁹

E poi, in modo ancor più esplicito:

27 febbraio 1987: a volte di notte, a volte all'alba, mi svegliano i tuoi calci. Non so se vuoi dirmi che stai bene, o se, al contrario, protesti per qualcosa che non riesco a capire. Magari riuscissi a capire questa specie di codice morse che utilizzi...I colpi con il pugno o col piede dati contro la parete sono stati usati come linguaggio figurato per la comunicazione tra prigionieri in epoche molto diverse...Ma il tuo carcere è breve, dolce la catena.

Marçal (1985: 57) l'aveva preceduta:

[...] Com desxifrar el tue llenguatge bàrbar
i violent que força el meus confins
[...] No puc deixar d'enyorar les orelles
endevines que et caçaven la veu
quan només eres l'ombra d'un murmuri
de fulles altes, cos endins, desig,
senyals de fum de l'una a l'altra banda
del bosc, so de tabals, obert, llunyà,
colomb amb bec en blanc, on jo inscrivia
l'alfabet vegetal del teu missatge,
poema viu que no urgia resposta
com ara aquesta que sé que no sé.

Il linguaggio del corpo è ribadito dal riferimento al «bosc» che in Marçal simboleggia il ventre, da cui ne consegue che l'alfabeto uterino della figlia non può che essere «vegetal».

Ma allora:

All'inizio un/a figlio/a non ha bisogno solo dei tuoi seni, delle tue mani, di schiena, braccia e gambe forti, del tuo corpo capace di nutrire, sorreggere, portare, proteggere. Ha bisogno di tutti i tuoi pensieri. Abita nella tua mente

²⁹In catalano è più esplicito: «Fan de torsimanys» (Riera 1999a: 24)

perché sei il suo mondo. Creatura senza parola, attraverso il suo piccolo corpo fatto linguaggio ti chiede incessantemente comprensione, contenimento, decifrazione di codici di volta in volta spazzati e rimpiazzati.³⁰

Il blog collettivo da cui è estratto l'ultimo brano rappresenta lo sforzo di comprensione di un linguaggio primordiale al quale la donna è predisposta, ma che si costruisce secondo un paziente lavoro di apprendimento. Alla luce di ciò, l'espressione «sentire con la pancia» risulta investita di un significato che sancisce il legame più intimo tra esseri umani. «“Li avevamo portati dentro e non potevamo perdonare che ce li avessero tolti per sempre. Non avevamo paura di niente. Semplicemente noi li avevamo fatti con la pancia e loro ce li dovevano restituire”. Li avevano fatti con la pancia. Il corpo: l'assenza del corpo dei figli scomparsi è inaccettabile». Così Conchita De Gregorio (2008: 104) commenta l'intervista alla madre di un desaparecido: l'assenza è la brusca sottrazione del corpo che era stato portato in grembo da chi aveva faticosamente imparato a recepirne i primi battiti.

3. L'esperienza privata tra poesia e corporeità senza censura

L'autrice forgia una descrizione del suo stato molto precisa, corporea, tangibile, come anche originale ed emozionante, ricorrendo a riferimenti poetici o creando immagini *ex novo*.

Il testo è paradigmatico e mette in luce un atteggiamento rilevato in tutti gli altri campioni esaminati finora; l'altissima densità di concetti ossimorici presenti (corpo/psiche, uno/doppio, femmina/maschio, natura/cultura, stupore/paura, madre/creatura, donna/società) rivelano l'ambiguità di fondo dell'esperienza che si snoda sotto l'egida del doppio, anche nel caso in cui la scrittrice non problematizza la scelta ma ne descrive semplicemente il vissuto:

Exploration of the fluidity of human personality and the solubility of the “I”,
the portrayal of multiply defined sexuality, the use of doubling and

³⁰ <http://femminismoinstrada.altervista.org/madri-e-non-madri-conversando-partire-da-altre-partire-da-noi/>

mirroring – all provoke a variety of perspectives that defer the reader's arrival at meaning or reliable truth. Elusive and allusive, Riera's prose is driven by the author's faith in the seductive power of ambiguity. That literature is an act of erotic seduction, first arousing and then sustaining the desire of the Other through wily games of hide-and seek, of concealment and disclosure, stands as one of Riera's bedrock convictions. (Servodidio 1999: 9-10)

Riera, insomma, drammatizza il processo secondo due atteggiamenti antipodici, di godimento e di preoccupazione, che non si manifestano in base a nessun ordine, ma emergono sotto la spinta di un *continuum* di riflessioni. Tra i due poli, affiorano tentativi sporadici, eppur abbastanza forti, di affrontare con distacco il racconto della gestazione.



Il quadro di Picasso, *Mujer ante el espejo* del 1932, rappresenta la giovane amante dell'artista mentre si specchia. A parte l'immediato tema tradizionale della *vanitas*, entra in gioco una sorta di frazionamento del soggetto: sulla sinistra, il viso di Marie-Thérèse è diviso in due e lo stesso meccanismo si ripercuote sull'immagine riflessa, che restituisce una persona peraltro diversa, a cui potrebbero applicarsi a mo' d'iscrizione queste frasi di Boris Pasternàk (2002: 280): «È il futuro adesso che ne dispone, il futuro che uscirà da lei, ormai non più se stessa». La ragazza ha un ventre prominente che, al di là del dato reale (probabilmente non era incinta all'epoca del ritratto), rappresenta la fecondità, concetto ribadito non solo dal tondo ricalcato nel busto, significazione vera e

propria dell'utero materno, ma anche dalle varie forme circolari disseminate nel quadro. Ad ogni modo, il doppio, *l'alter ego*, la figura così distante da quella alla sua sinistra, si riconcilia nel gesto della donna che allunga il braccio a reggere lo specchio. Picasso, insomma, ha fatto uso di un procedimento di scissione e ricomposizione simile a quello che si cerca qui di delineare nel campo della scrittura, di cui si riporta la testimonianza poetica di Marçal sul tema: «M'he mirat al mirall i et veig a tu / – i no hi fa res que el trenqui en mil bocins – / Ja no sé pas on són els meus confins» (1985: 87).

«Mi otro yo» (specularmente in catalano «el meu altre jo»), scrive Riera alla figlia nell'ultimo giorno dell'anno 1986. Una figlia che la rende madre ma che le fa anche da madre in uno scambio di ruoli, «dato che mi spinge verso la luce, mi dà vita, mi fa sentire in perfetta pienezza». La presenza, nel testo, di frequenti rimandi allo specchio come oggetto, interseca tutti quei rimandi simbolici evidenziati da Cavarero/Restaino nell'interpretazione di *Speculum. L'altra donna*, di Irigaray. Secondo gli autori – e su questa scia si colloca tacitamente Riera –, il libro era sorto in risposta a *Stadio dello specchio* di Lacan, il quale:

[...] indicava come centrale e decisiva, nell'infanzia, l'esperienza dello specchio: cioè l'esperienza in cui il bambino o la bambina per la prima volta si 'vedono' nello specchio e cominciano ad acquistare il senso della loro identità come individui separati dalla madre e dagli altri. Lo specchio, che dà soltanto immagini, precede di poco la comparsa del Padre e della sua Legge che è fatta di *parole* e sanziona inappellabilmente lo status e il ruolo rispettivo di maschio (superiore) e femmina (inferiore). (Cavarero/Restaino 1999: 75).

Ma l'accostamento viene confortato su altri livelli: non solo lo *speculum*, notano Cavarero/Restaino (1999: 75-76) è lo strumento utilizzato dai medici per le ispezioni delle cavità del corpo, e in particolare di quello femminile, ma lo specchio, come metafora della funzione femminile, restituisce all'uomo l'immagine di un sé vincente rispetto all'inferiorità convenzionalmente assegnata alla donna. Quest'ultima lettura sembra procedere indubbiamente dalle righe di *Una stanza tutta per sé*:

Perciò Napoleone e Mussolini insistono così enfaticamente sull'inferiorità delle donne, perché se queste non fossero inferiori, non servirebbero più a raddoppiare gli uomini. [...] Giacché se la donna comincia a dire la verità, la figura nello specchio si rimpicciolisce; l'uomo diventa meno adatto alla vita. (Woolf 1982: 40)

Riera, quindi, attribuisce un nuovo significato allo specchio e alla sua assegnazione tradizionalmente simbolica, calandolo nel tessuto testuale e riportando su un piano di realtà la sua funzione: la donna si specchia per guardare se stessa nella sua verità. È anche da rilevare che l'insistenza sullo specchio può leggersi come la realizzazione di un progetto concepito molto tempo addietro dall'autrice, come testimonia il seguente passo:

La escritora, además, suele verse como sujeto-objeto, por esto rememora la infancia, que siempre es una vuelta a sí; se observa ante el espejo (valdría la pena antologizar el tópico, constante en la literatura femenina mundial) y luego mira el entorno, la órbita doméstica. (Riera 1982: 10)

Come in altri casi letterari, l'accettazione del lato oscuro restituisce l'esperienza nella sua verità scardinando l'immagine, cristallizzata da secoli, della maternità (e delle madri) come immacolata. Scuote la lettura monolitica, felice e santificata, che le scrittrici, a partire almeno dalla letteratura novecentesca, si sforzano di rivelare in un'essenza di luci ed ombre; risuona ancora una volta García Lorca quando avverte che «le mamme non possono fare a meno di cantare, dentro l'amore, anche il disinganno della vita» (2005: 22).

Il «campo di battaglia» di questo processo – la terminologia proviene da Adrienne Rich – che è la maternità, è, va da sé, il corpo della donna, la quale lo presta alla vita intesa come continuazione della specie su un piano sociale, e come continuazione del *genus* su un piano privato, tra soggettività ed alienazione, per usare le parole di Young (1984). Un corpo che resta proprio eppure in parte espropriato, soggetto a metamorfosi anche abbastanza drammatiche che non si esauriscono con la gravidanza e che possono influenzare la donna non solo su un piano fisico ma anche su quello psichico.

In *Temps d'una espera*, uno dei sentimenti contrastanti si sviluppa attorno al concetto di parassitismo e occupazione operati dall'essere in crescita nel ventre materno, senz'altro subalterni, comunque, alla gioia del potere nutritivo del corpo materno così come la scrittrice ne ha percezione:

30 settembre 1986. È più di un mese che il mio corpo vive solo in attesa di un altro corpo in stretta sintonia interiore e va trasformandosi mentre quello si trasforma. Il ventre voluminoso, che risulta così poco attraente, è anch'esso un chiaro indizio di possesso, un evidente segnale di occupato. L'ingombrante marchio di una vita che si è intromessa. Il mio corpo mi sembra adesso solo in parte mio. Per nove mesi – ormai otto – unicamente una sottile membrana lo separerà dal corpo che cresce dentro di me, e che

vivrà una metamorfosi, così come la vivrò io. Il mio corpo cesserà di essere un corpo osservato con piacere o con desiderio. Impossibile piacere a qualcuno con questo aspetto sempre più panciuto. Mi rendo conto che il mio corpo si espande, indifferente agli occhi della gente, legato solo a un essere che ancora non ha occhi.

Sul piano linguistico, nella versione in castigliano è rilevante l'uso dei termini «pertenencia», «ocupado», «entrometida» che suggeriscono uno scenario militare d'assedio, perpretato da «un essere che ancora non ha occhi», immagine quasi inquietante che fa da contrappunto, invece, agli «occhi della gente». Gli «occhi» giocano qui un ruolo dispregiativo, da un lato in quanto «strumenti» indagatori della società giudicante; dall'altro, in riferimento sarcastico alla tirannia – per così dire – di un essere che ancora non ha occhi, tratto, va sottolineato, che nella diatriba tra abortisti e antiabortisti segna uno dei confini tra ciò che si può considerare umano o meno. Ma in Riera è impossibile non pensare a una confluenza petrarchista, specialmente nell'idea di fuga in solitudine: «Gli occhi porte per fuggir intenti / ove vestigio uman l'arena stampi» ma anche «Altro schermo non trovo che mi scampi / dal manifesto accorrer de le genti» (XXXV, v. 3/8³¹).

Per cui, la scrittrice sembra esprimere un moto di stizza verso una creatura che – pur non potendosi definire ancora umana – la tiranneggia tramite l'occupazione del suo corpo. A questo riguardo, sembra far eco Seranis (Anonimo 2015): «Mi sentivo come invasa da un altro essere che senza pietà mi avrebbe svuotata mi avrebbe succhiata tutta per poter vivere lui. Mi sottraeva il nutrimento ovunque potesse trovarlo, mi spogliava il sangue e cresceva cresceva e forse sarebbe diventato così grande da farmi scoppiare»³². Poi, Riera opera un'analisi del rapporto tra l'inesorabile occupazione fisica e le altre implicazioni. Ristabilendo una sorta di gerarchia di dipendenze, si domanda come si relazionano le altri componenti della sua individualità, ovvero l'anima e il cervello, appurato che il corpo è totalmente assorbito dal bambino:

³¹ Ma di elementi petrarcheschi se ne trovano a bizzeffe. Tra i più diretti, «Sentire il tuo contatto sotto la pelle mi sembra un regalo meraviglioso, e per questo voglio lasciare testimonianza del luogo, del giorno e dell'ora» (27 novembre 1986), che rimanda a RVF, LXI. La formula esiste solo nella traduzione castigliana del libro. La versione catalana è in questo passo sensibilmente differente: la descrizione degli sviluppi del corpo della bambina è molto più puntuale ed estesa e non esiste il commento sul «miracolo». Si riporta solo la chiusa: «E tutto questo, così complicato, accade in una maniera tanto semplice qui, dentro di me, sotto la mia pelle, del mio utero.» (Riera 1999a: 46)

³² <http://femminismoinstrada.altervista.org/stato-interessante-3/>

23 febbraio 1987. La gravidanza – il mio stato gravido, il nostro stato, il tuo dentro la piccola autonomia dipendente, comunque, in tutto e per tutto dal potere centrale – influisce su tutto quanto faccio e vivo. Non solo mi cedono il posto sull'autobus, ma ho cominciato a camminare come se fossi una papera. Tutto il mio corpo, le viscere, le vene, gli umori, sono funzioni nutritive, al servizio della vita che dentro di me aumenta, senza che la mia volontà possa cambiare una virgola, o modificare nulla. La natura è saggia, ma sconsiderata con le potenze dell'anima.

E il mio cervello fino a che punto subordina la mia persona alla maternità? O è solo una questione accidentale³³?

L'immagine degli occhi indagatori torna anche in uno dei quattro sogni descritti (19 febbraio 1987), in cui uno stormo di occhi senza viso, ingordi di vedere, circondano lei e la sua pancia, diventata trasparente per permettere alla bambina di guardare il mondo circostante, fattore che invece la converte in oggetto di morbosa osservazione, dalla quale trova rifugio chiudendosi in casa. Dopo sette mesi di gravidanza, l'autrice ritorna su questo motivo, con ben altra consapevolezza acquisita col passare delle settimane, ormai usa alle reazioni della gente:

28 marzo 1987. Incontro casualmente B. nel Passeig de Gràcia. Prima si congratula con me, poi mi compatisce: «Che disattenzione, no?». Al principio questa ambivalenza mi sorprendevo, adesso, dopo tanto ripetersi, mi sono abituata, anche se continua a sembrarmi strana la sorpresa che produce nella gente il fatto che, con tanta differenza tra le due gravidanze, io sia così contenta.

Da un lato gioia, felicitazioni, dall'altro la sorpresa. La decodificazione delle altre persone passa sempre attraverso preconcetti, mai attraverso un incondizionato approccio alla madre. Alla fine, l'ossessione per lo sguardo altrui, come nel *Grande Gatsby*: ben resa – e con la stessa funzione – attraverso la descrizione della gigantografia del negozio dell'ottico.

La sensazione del parassitismo è suggerita dall'impossibilità di controllo sulla creatura che, traendo nutrimento dalla madre, le cresce nel ventre. Nella dinamica dell'accudimento e del dare cibo, c'è una sostanziale differenza tra quanto avviene in allattamento e durante la gravidanza: il primo è sostanzialmente controllabile, la seconda decisamente meno. La madre può somministrare il latte in base a un'azione

³³ La preoccupazione che l'invasione della maternità si estenda oltre il corpo e intacchi anche componenti 'immateriali' della madre è sollevata, quasi nei medesimi termini, anche da Fallaci: «bambino, dobbiamo scendere a patti. Eccoli. Ti faccio una concessione: ingrasso, ti regalo il mio corpo. Ma la mia mente no. Le reazioni no. Me le tengo» (2011: 53-54).

esterna, visibile, al contrario della crescita del feto durante la gestazione, inesorabile e occulta:

19 gennaio 1987 [...] ci invischiamo in una discussione circa la percezione del feto – cioè tu, adesso – come un corpo estraneo dentro un altro corpo, e per questo che produce a volte il rifiuto che si traduce in vomito continuo che prende alcune gestanti – come succedeva a me quando aspettavo tuo fratello – o se, al contrario, non si percepisce come un elemento alieno, venuto da fuori.

Io, tutte e due le volte, ho avuto l'impressione che il feto fosse *installato* dentro di me, germogliato da dentro, e andavamo – andiamo – trasformandoci insieme.

Mi sorprende molto che alcune donne incinte abbiano la sensazione di essere state invase e colonizzate.

Tra ironia e serietà, Riera affronta con anche l'argomento della colonizzazione del feto, con precisione quasi ginecologica. Ed in realtà, i frequenti riferimenti rivelano un certo interessamento per i libri scientifici sulla maternità, come quando vengono annotati gli elementi nutritivi necessari al bambino. Ma spicca su tutto, il tono ilare con cui affronta la vicenda:

29 settembre 1986 [...] Poi, l'infermiera mi fornisce una lista di raccomandazioni. Insiste soprattutto per una buona buona dieta. È importante non superare un certo peso. La verità è che mi viene lo sconforto. Pensavo di approfittare del mio nuovo stato per mangiare tutto quello che fa ingrassare e che è così buono. Panini, pizze, cioccolatini e quelle patatine arrosto tanto deliziose con la salsa all'aglio.

Crescita del feto di cui la madre si fa carico consapevolmente, con serena accettazione, se non con meraviglia. Ma si rileva una preoccupazione attorno ai mutamenti. Carne Riera tesse descrizioni realistiche del corpo in trasformazione, ora colto nell'abbruttimento mentre diventa magnifico nella sua pienezza; anzi, magnificato mentre si abbruttisce. Sempre, comunque, svincolandosi sornionamente dalla celebre proposizione di Wittgenstein secondo cui «su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere» (1995: 109), pronuncia l'indicibile – il non ammesso del sogno glorificato della maternità – con le armi dell'ironia o con rassegnazione, con tenerezza o con fastidio.

3 febbraio 1987. Nuda di fronte allo specchio: il ventre comincia ad allungarsi come la prua di una barca. I seni sono aumentati considerevolmente di volume. A volte mi fanno male. Si intravedono le vene, azzurre, di una colorazione più intensa, geroglifici tatuati sotto la pelle. È possibile che questa gravidanza stronchi definitivamente il mio

body. Non è che non m'importi, m'importa molto. Sono troppo giovane per essere considerata vecchia, ma forse troppo vecchia per essere ritenuta giovane.

Si rivolge spesso alla cultura per dare una lettura ridicolizzata di alcuni *tòpoi* letterari, come nel seguente caso, con emersioni gongorine:

9 ottobre 1986. Domani mattina prenderò appuntamento dal dentista. È necessario prevenire le carie [...] Le gravidanze influiscono negativamente sui denti. Mi rendo conto, adesso, dell'importanza che i poeti del Secolo d'Oro accordavano alle perle con le quali facevano sorridere le loro dame, perché è chiaro che molte donne dovevano andarsene per il mondo piuttosto sdentate. Mantenere la bocca con tutti i suoi pezzi era un caso eccezionale, e, per tanto, degno di iperboliche lodi versificate.

Tra i vari toni cui ricorre per descrivere i diversi stati d'animo nei confronti del corpo in trasformazione – ironia, drammaticità/realismo e poesia –, Riera a volte non opera una selezione decisa, ma mischia i colori sulla tavolozza dando vita a un panorama con diverse sfumature:

25 settembre 1986. Non ricordo il giorno, solo la stagione: una primavera bellissima anticipata a marzo, con mimose in tutto il loro splendore, rami pieni di piccoli bottoni gialli, come se fossero sbocciati per abbottonare infinite camicine di neonati. Bottoni di mimosa che riempivano la mia retina, lo stomaco sottosopra e un sonno infinito. Pensavo fosse un'indigestione complicata dalla tipica astenia primaverile. E invece no, era la mia prima gravidanza.

Comincia il passo con una tenerissima pennellata della «stagion che'l mondo foglia e fiora» primaverile, per poi di scatto virare sui disturbi fisici della gravidanza, senza che la suggestione prevalente di poeticità venga spiazzata dal crudo reportage fotografico. Alla fine della gravidanza, l'atteggiamento ambivalente nei confronti del corpo della gestante è descritto con nuova consapevolezza. Dopo uno spiacevole incontro con un uomo che apostrofa il suo enorme ventre con l'espressione «Bella botta che ti hanno piazzato!» (riportata come «¡Vaya puyazo que te han metido» sia nella versione castigliana che in quella catalana), sull'onda del fastidio avvertito per questo episodio, magnificenza e abbruttimento vengono riuniti in un unico, articolato pensiero, che sfocia in una riflessione anche sul mondo dell'arte nei confronti del corpo in gravidanza. Il mondo della cultura continua a prestarsi sia come serbatoio rappresentativo, sia come specchio delle considerazioni dell'autrice. Ma l'episodio dell'incontro spiacevole (che probabilmente va collegato a modelli letterari che si rifanno alla figura del *cabrón* o

emmerdeur) è anche l'occasione per sospendere il discorso sul corpo e aprire una breve parentesi su un altro aspetto intrinseco degli scritti autobiografici. A dire il vero, non sono infrequenti in *Temps d'una espera* confronti, talvolta accesi, con vari interlocutori e interlocutrici, quasi tutti di sapore difensivo o di autogiustificazione. Pérez fa risalire questo atteggiamento alla storia del genere autobiografico in Spagna; commentando un episodio simile a quello qui riportato, teorizza:

Los escritos autobiográficos son implícitamente contestatarios, al combatir percepciones falsas o mal concebidas, y hay varias muestras incidentes en *Temps d'una espera*, cuando ciertos interlocutores de la autora esperan diferentes reacciones de ella [...]. Aunque desechar este malentendido no sea el objetivo primordial de Riera en el momento de escribir, eso constituye una coincidencia con el género histórico. (Pérez 2000: 284)

Inoltre, questa tendenza all'autogiustificazione deriverebbe dalla tradizione di sapore autobiografico precedente al Romanticismo comprendente scritti confessionali, legali o burocratici, in cui la rivendicazione sul proprio punto di vista è determinante. La prospettiva fortemente soggettiva di tali documenti – alcuni addirittura di natura tecnica, come quelli legali – è stata in qualche modo trasmessa nei testi presi in esame che sono implicitamente motivati da un intento più o meno consapevolmente autogiustificativo. Per riallacciarsi al discorso sul corpo, cogliamo ora la donna che indugia davanti allo specchio, uno degli elementi maggiormente ricorrenti nel testo, sia fisicamente – l'oggetto specchio vero e proprio – sia come metafora:

30 aprile 1987. Poi, arrivata a casa, mi sono guardata allo specchio. Sono veramente immensa, imponente. Osservo il mio corpo e non mi riconosco. [...] Sono diventata una specie di immensa fregata, polena di prua compresa. La linea verticale si è accentuata e la pelle è così tesa che sembra brillante, di capodoglio. L'ombelico ha perso la sua convessità ed è solo una piccola piega al centro della pancia, una specie di ruga insignificante o pieghetta. I seni, implacabili, voluminosi, vanno dritti al parto. Il corpo di una donna incinta verso il nono mese è epico, lirico e drammatico, enorme e glorioso, ma per niente attraente. Forse è per questo che quasi non esistono ritratti di donne incinta.

Non ci sono, perché non si prestano a «dilettare gli occhi degli uomini», neanche quando la moda cambierà lievemente, dopo Degas, verso figure colte nella loro individualità quotidiana. Può fornire una valida chiave di lettura Francesca Serra, commentando un episodio di *Gulliver*: «frantumano la nozione stessa di bellezza, alterando con i loro inauditi corpaccioni la dimensione del bello femminile in una sagra

dell'orrore» (2013: 81). Il corpo femminile espanso (secondo l'operazione caricaturale in Swift, naturalmente nella gravidanza) espande, a sua volta, un atteggiamento ambivalente, oscillante tra attrazione e repulsione, nei confronti della femminilità corporea. È lo stesso disgusto che Marina Zancan coglie nell'atteggiamento descrittivo di Ariosto verso Alcina: «Se, dunque, la bellezza femminile genera la passione d'amore che spinge l'uomo a farsi signore della sua realtà terrena, il sesso della donna, e il suo corpo sessuato, provocano orrore e inquietudine» (1998: 43).

Boris Pasternàk (che, lo ricordiamo, era anche un medico) restituisce una visione letteraria sulla donna in stato interessante che, da un lato, conferma la possibilità di predizione su base intuitiva, rispetto alla scienza, dell'accertamento della gravidanza da parte di chi sa cogliere particolari cambiamenti psico-fisici femminili; dall'altro, conferma anche la percezione di una sorta di sottrazione indotta dalla gravidanza e di perdita di controllo sulla persona:

Credo che Tonja sia incinta. Gliel'ho detto. Lei non condivide la mia opinione, ma io ne sono certo. Ancora prima che appaiano sintomi sicuri non posso sbagliarmi su quelli che li precedono, anche se meno evidenti. La donna cambia nel volto, non è che imbruttisca, ma il suo aspetto, da lei prima regolato a piacimento, sfugge ora al suo controllo. [...] Questo sottrarsi dell'aspetto esteriore al controllo della donna prende la forma del suo smarrimento fisico: il volto sbiadisce, la pelle perde la finezza della sua grana e gli occhi acquistano una lucentezza diversa da quella che lei vorrebbe, quasi non riuscisse più a dominare il proprio fisico e l'abbandonasse a se stesso. (Pasternàk 2002: 280)

In effetti, lo scandalo de *L'origine du monde* di Courbet (1866) risulta essere meno rivoluzionario del ritratto di una donna incinta. Tuttavia, deve esserci una ragione più profonda del disinteresse verso questa rappresentazione, ma la domanda ci porterebbe a valicare i limiti della nostra ricerca. Tutt'al più, possiamo sottolineare come, negli anni novanta del secolo scorso, abbiamo fatto scalpore le foto di donne famose incinte su rinomate testate giornalistiche. Il conseguente dibattito sollevato su scala mondiale rivela quanto sia ancora radicato tale tabù³⁴.

³⁴ Recentemente, tramite i social network si è mobilitato un movimento a favore dell'allattamento pubblico, dopo che una donna era stata allontanata da un albergo di lusso perché allattava il suo bambino. La rete ha manifestato solidarietà per la mamma con la pubblicazione di migliaia di foto di donne in allattamento, mentre addirittura Papa Francesco, durante l'omelia, ha dichiarato il nulla osta per l'allattamento in qualunque posto, chiese comprese: «Voi mamme date ai vostri figli il latte - anche adesso, se piangono per fame, allattateli, tranquille» (in http://www.lettera43.it/cronaca/il-papa-alle-madri-allattate-anche-in-chiesa_43675153863.htm).

Con una breve divagazione, riguardo l'oculata rimozione collettiva delle trasformazioni fisiche delle donne, è da riportare l'iniziativa della fotografa Ashlee Wells Jackson che ha dedicato 'The 4th trimester bodies project' al corpo delle mamme trasformato dalla gravidanza (smagliature, seni cadenti, cicatrici). Tralasciando la natura provocatoria della fotografa, ciò che colpisce qui risiede nella volontà di far conoscere quanto di solito si tende a censurare tramite il linguaggio della fotografia (<http://4thtrimesterbodies.com>). Tutt'oggi, seppur nella voracità esibizionistica dei social network, le donne (celebrities comprese) che pubblicano foto del loro corpo in gravidanza o in altre fasi del processo della maternità vengono contestate. Ricordiamo il grande scompiglio globale causato dalla copertina di "Vanity Fair" del 1991, a firma di Annie Leibovitz, dedicata a Demi Moore, la prima attrice ritratta nuda e in piena gravidanza. La fotografa dichiarerà: «I don't think it's a good photograph *per se*. It's a magazine cover. If it were a great portrait, she wouldn't be covering her breasts»³⁵.



Demi Moore ritratta da Annie Leibovitz

³⁵ Si rimanda al sito <http://100photos.time.com/photos/annie-leibovitz-demi-moore>



Alice Nell, *Margaret Evans Pregnant*, 1978, citato da Riera come rara rappresentazione della maternità nell'arte. (p. 186).

Effettivamente, come scrive Riera, sembra che il corpo della donna sia ammesso solo nella sua potenza attrattivo-sessuale. Iris Marion Young fornisce una lettura efficace del fenomeno, collocandolo su un piano culturale:

There was a time when the pregnant woman stood as symbol of stately and sexual beauty (Rich). While pregnancy remains an object of fascination, our own culture harshly separates pregnancy from sexuality. The dominant culture defines feminine beauty slim and shapely. The pregnant woman is often not looked upon as sexually active or desirable, even though her own desires and sensitivity may have increased. Her male partner, if she has one, may decline to share in her sexuality, and her physician may advise her to restrict her «sexual activity». To the degree a woman derives a sense of self-worth from looking «sexy» in the manner promoted by dominant cultural images, she may experience her pregnant body as ugly and alien. (1984: 52)

Allo stesso tempo, però, la scissione permette alla donna di attuare un processo di riconoscimento, poiché la libera dallo sguardo che investe il suo corpo di sessualità: «The culture's separation of pregnancy and sexuality can liberate her from the sexually objectifying gaze which alienates and instrumentalizes her when in her non-pregnant state. [...] The look focusing on her belly is not one of desire, but recognition» (Young 1984: 53). Riera lambisce solamente questa considerazione positiva sul processo di alienazione, fermandosi al di qua della constatazione di Marion Young; tuttavia, ne registra i processi immediatamente precedenti nel contesto della Spagna della seconda metà degli anni Ottanta del Novecento che, sebbene molto più aperta rispetto all'epoca

franchista, è ancora relativamente chiusa nei confronti delle donne. E Riera vive in maniera particolare in virtù della sua marginalità, come ammette in un'intervista a Kathleen M. Glenn (1999: 53):

Bear in mind that I am a marginal person, because I am a woman, because in Spain I form part of a minority literature (Catalan rather than Castilian), and furthermore within this minority literature, I'm not from the center (Barcelona) but from an island (Majorca). Thus, the margin of the margin of the margin.

L'alienazione indotta da fattori culturali è ravvisabile nel diverso atteggiamento nei confronti della madre e del feto posti su due piani diversi. Culturalmente, quest'ultimo ha precedenza sulla madre. In *Temps d'una espera*, l'autrice evidenzia il quasi disinteresse nei suoi confronti da parte dei medici, tutti assorti, invece, nel monitoraggio del nascituro: «Erano così presi da quello che succedeva nel tuo acquario che non mi facevano affatto caso, non rispondevano neanche alle mie domande su quello che succedeva. Nessuno mi aveva avvisato che l'amniocentesi, a volte, è pericolosa per il feto e può anche provocare l'aborto» (51). L'attenzione catalizzata contribuisce al senso di alienazione da parte della gestante che, sebbene prenda in carico tutto il processo, con questo tipo di atteggiamenti può sentirsi in uno stato di sudditanza e di inferiorità. E la religione ha dato il suo pesante contributo storico: «Anche i Padri della Chiesa esortavano le ostetriche affinché salvassero i figli, non le madri, in caso di dover scegliere» (168). Proprio nel momento del parto, sembra avverarsi – finalmente fisicamente – quello sdoppiamento che caratterizza tutta la gestazione, una separazione drammatica, che nel momento in cui consegna una nuova vita al mondo, si associa al suo contrario, la morte intesa come cambiamento radicale della madre che non sarà mai più la stessa:

[...] 23 aprile 1987. Vedo un documentario di un parto. Una sequenza drammatica, intensa, violenta, quasi brutale. Non dura molto, fortunatamente, ma è piena di sangue. Molte persone non resisterebbero. Verrai al mondo nello stesso modo. Tutti arriviamo alla stessa maniera. Tutti proveniamo da una separazione traumatica. Siamo prodotti di un dramma.

«Ho imparato quasi subito, per esempio, che quando la madre grida “muoio” è il momento in cui il bambino nasce» (De Gregorio 2008: 23). Sono le parole di un'ostetrica che ben rappresentano il drammatico sdoppiamento e la perdita d'identità

che segnano il passaggio complesso da uno stadio all'altro della vita femminile, costellata da significativi mutamenti, fisici e psicologici, spesso repressi, di difficile rappresentazione e percorsi da un'ambivalenza visto che non si limita a un soggetto.

Ma allora bisognerà sforzarsi di emendare l'ignoranza circa il corpo, ed in particolar modo quello femminile, in tutti i suoi aspetti. È un problema di conoscenza, sul quale Riera rifletteva in modo illuminante:

14 dicembre 1986. Le parole conoscere e conoscenza hanno a che vedere con gnosi, genus, genere, genitale e generare. La conoscenza e la creatività sono legate alla mente, e al corpo, allo stesso tempo. Adamo *conobbe* Eva, La Vergine rimase gravida senza *aver conosciuto* uomo. Questa conoscenza allude agli aspetti creativi che implicano la scoperta del corpo. Il sesso, la vita sessuale portano a conoscenze di prim'ordine. Lo vedrai, lo saprai, spero...

Ma tale «conoscenza» corporale fu rifiutata a favore della conoscenza razionale. A quanto pare, in un'epoca precedente al patriarcato, nello stadio matriarcale, la sapienza ottenuta mediante il corpo e il sesso, non era negata bensì magnificata. La civiltà diffusa dal patriarcato, supportato dall'ideologia giudeo-cristiana e dalla filosofia greca, imponeva l'antinomia, spirito/materia, mente/corpo. Naturalmente, le donne furono associate alla materia e al corpo. Eravamo la parte sconfitta e come tali fummo umiliate. Questo spiegherebbe, credo, il fatto che per secoli e secoli ci siamo vergognate del nostro corpo e dei nostri cicli – la mestruazione, le gravidanze – che in epoche matriarcali erano celebrate e persino ritualizzate.

A dire il vero, «il proliferare di libri sulla gravidanza», tanto auspicato e previsto da Riera non sembra essersi verificato. Eppure, pare urgente recuperare la discussione su come parlare, su come fare letteratura a partire da «parole che si applicano anche alla creazione letteraria considerata come un parto». E Riera ne fornisce un breve elenco: «Concepire, generare, produrre, incubare, dare alla luce, partorire» (184).

4. Il tabù delle preoccupazioni. Deformità, morte e abbandono

Un'altra novità testuale risiede nel modo di descrivere le diverse preoccupazioni della futura madre, una testimonianza abbastanza inedita in quanto, sebbene naturali, le ansie che la gravidanza fa emergere, mischiate alle più rosee speranze, vengono ostacolate nella loro espressione.

Nel quadro della rappresentazione della maternità, già di per sé sporadica e *sui generis*, il discorso riguardante le complicazioni è comprensibilmente il più cassato, se letto alla luce di una decisa volontà di allontanamento del pericolo da sé; una sorta di apotropaica autocensura. Riera da un lato esterna le sue paure; dall'altro, fa ricorso alla medicina, alla cultura, alla psicologia, alle credenze popolari, per prendere le distanze dalla terribile eventualità della morte, della malattia, o del dolore. Mettendo in atto una sorta di autosostegno, l'autrice tratta tutti questi aspetti e successivamente si fornisce da sola gli strumenti per fugare i timori, che, frequentemente, le si presentano in sogno e come tali sono decritti: lo schiacciamento dei pensieri nefasti attuato dal raziocinio li comprime e li spinge nelle regioni dell'inconscio. Se i sogni femminili sono fittizi nei testi degli autori che li rappresentano come «una formidabile macchina delle visioni; dietro la quale sta sempre appostato un direttore di scena che sorveglia lo spettacolo, oppure un medico pronto a intervenire» (Serra 2013: 59), nell'attività onirica realmente esperita si raccoglie e si racconta, al contrario, la parte meno controllabile della personalità.

L'atteggiamento di rifiuto delle ansie si può spiegare anche secondo una convinzione, difesa scientificamente come «legame neurormonale» tra madre e figlio, per cui i pensieri della gestante e le sensazioni da lei provate si ripercuotono sul feto, fino a provocarne la morte. E naturalmente va letta anche al contrario, seguendo la tendenza genericamente positiva delle gestanti, che cercano di preservare un ambiente rassicurante per il nascituro.

Ma la paura più assillante della scrittrice è rispetto a una possibile malattia o deformità del bambino. Per scartare ogni dubbio, ricorre all'amniocentesi, da poco messa a punto come strumento diagnostico; e infatti appunta che, per la precedente gravidanza – quattordici anni prima – non aveva potuto ricorrere a questo tipo di analisi: «9 dicembre 1986. Giorno importantissimo. Stamattina siamo riusciti a sapere i risultati dell'amniocentesi. Scartate tutte le malformazioni congenite. Scartate un sacco di tare, malattie e deficit. Sei una bimba, una bimba!».

Umanamente, in fasi avanzate della gestazione le angosce riemergono. Addirittura a soli due mesi dal parto, non solo Riera ribadisce il suo terrore per eventuali malformazioni del feto – infrangendo, con molta sincerità, un enorme tabù, prendendo in considerazione il rifiuto di una creatura portatrice di un qualche «marchio d'infelicità» (per dirla con Aleramo) – ma azzarda una tesi psicologica esplicativa:

9 marzo 1987. Man mano che il giorno si avvicina, non posso smettere di avvertire un certo timore, ma molto meno di quando aspettavo F. perché all'epoca dovevo affrontare qualcosa di sconosciuto, senza alcun tipo di esperienza. Inoltre, non mi avevano fatto nessun tipo di test che potesse rilevare un qualche problema e, in conseguenza, avevo il panico che la creatura nascesse con una malformazione congenita. La possibilità di generare un essere deforme o con tare mentali mi faceva terrore. Sembra che tale terrore sia normale nelle donne incinta. Gli psicologi lo spiegano relazionandolo a un profondo senso di colpa. L'espiazione di questa colpa comincia con l'autopunizione. Per liberarci del peccato, abbiamo bisogno di espellere la mostruosità delle profondità del nostro corpo.

Un'analisi puntuale, nutrita dell'esperienza personale e supportata da studi medici, psicologici, in un costante tentativo di unire l'intimo col pubblico. Ma non sempre i tentativi di rassicurazione indotti dalla scienza riescono ad arginare le ossessioni dai territori dell'inconscio, perché il rimosso fa capolino sotto forma di sogno:

26 marzo 1987. Ho sognato che nascevi con sei dita. Un dito in più per ogni mano. Suppongo che il sogno abbia a che vedere con la mia ossessione per la tua normalità. Lo racconto a tuo padre e mi confessa che qualche giorno fa ha fatto lo stesso sogno. Questa coincidenza mi preoccupa ancora di più e non posso togliermelo dalla testa. Ma se avessi sei dita, l'ecografia lo avrebbe rilevato.

Ci sono altri tre sogni nel libro, che rivelano ansie non connesse con la deformità. Uno riguarda l'ancestrale paura per le guerre. Riera racconta come si sia proiettata in una fotografia del suo studio che ritrae dei profughi durante la ritirata in Francia del '39. Vede se stessa, sola, confusa in una massa di altre donne atterrite, mano a mano con suo figlio, e incinta. Il seguente sogno, invece, è un riflesso della prospettiva della solitudine, dell'inadeguatezza, della possibilità che la cura della prole divori e soppianti l'amor proprio. Una situazione da cui fantastica di scappare (in volo, con tanto di ali) pagando però tale fuga con un pesante senso di colpa.

L'ultimo sogno, col consueto procedimento di auto-lettura, riporta una spiegazione psicologica. Rispetto un falso ricordo personale: «Lì ho visto me stessa, mentre giocavo con altri bambini per strada. Un desiderio infantile sempre frustrato dato che non mi hanno mai lasciato scendere a giocare. Devo aver recuperato una storia lontana – i sogni servono anche a questo – raccontata da mia nonna circa un bambino bellissimo abbandonato nel claustro delle Cappuccine» (154).

Ovviamente anche la morte, propria o del bambino, impegna i pensieri dell'autrice. Riguardo a se stessa, leggiamo:

10 aprile 1987. Visita di routine dal ginecologo. Mi chiede se ho paura del parto. Gli rispondo, sinceramente, di no. Non mi fa paura. Forse perché tutta la dose possibile di paura me la sono presa la prima volta.

All'epoca – nelle ultime settimane, scrissi *Te deix, amor, la mar, com a penyora*, una specie di testamento *sui generis* – veramente mi vedevo morire nel dare alla luce. Nel mio inconscio doveva pesare il ricordo ancestrale di tante madri morte nella storia e i riferimenti alla febbre della puerpera, di cui ancora molto discutevano le donne durante la mia infanzia. La febbre della puerpera è oggi rarissima dato che le infezioni post-parto sono tenute perfettamente sotto controllo. L'utero, dopo la gravidanza, è una ferita aperta, molto assorbente e molto umida, soggetta alle infezioni, ma l'avvento degli antibiotici ha sconfitto il pericolo. Perciò, risulta attendibile scongiurare la paura della morte: basta consultare le statistiche. Cinquant'anni fa, invece, il parto era la causa più diffusa di mortalità femminile nel mondo. Tutti abbiamo un'antenata morta dopo aver partorito. Non ti preoccupare, non sarai un'orfanella privata della madre dalla nascita. Altra cosa è la paura per i dolori spasmodici tanto sincronizzati e violenti. Tanto che li ho ancora conficcati nella mia memoria. Ma sono dolori che non uccidono. Assolutamente no. Tutto andrà bene. Te lo prometto.

Qui, l'angoscia viene stemperata con un tocco d'ironia, «non sarai un'orfanella»; altrove, quando si parla della morte del feto, i toni non lasciano spazi a sdrammatizzazioni. Ma l'immagine più tetra e buia di tutto il libro ricade sugli aborti spontanei, considerati per natura non diversi dai suicidi in quanto «preferiscono morire prima di trovarsi faccia a faccia con quello che ancora non conoscono e che intuiscono poco propizio» (29 novembre 1986). Questa riflessione si collega direttamente a uno dei primissimi passi del diario, in data 27 settembre 1986, quando, dopo aver dato vita a un caricaturale scenario bellico – la lotta degli spermatozoi, deliziosa parodia epica –, il lungo racconto della valente resistenza si chiude con una riflessione serissima e amara che lo avvicina alla disillusione e al procedere spietatamente razionale di Fallaci:

[...] quello che comincia allora si chiama vita, e tutti questi antecedenti della tua storia, lì, nelle cavità uterine, forse anticipano molte cose di quelle che vedrai dopo e che aspettano quando uscirai fuori trasformato da spermatozoo a essere umano: competitività, aggressività, rischio, anche se non ti piacciono né piacciono a me. (Fallaci 2011: 17)

Riguardo all'aborto, Riera ne rifiuta la possibilità per se stessa ma mostra un atteggiamento di solidarietà fino a registrare i comportamenti autoregolativi delle donne in schiavitù, prendendo in esempio Cuba e Giamaica. Interessanti, da un punto di vista di testimonianza storica, le notizie circa l'orientamento della Catalogna nel periodo

della scrittura, alla luce delle recenti polemiche per le nuove, restrittive proposte di legge intorno all'aborto tornate alla ribalta in Spagna nel 2014.

Sul finire della gestazione, la paura della morte e delle deformità lasciano spazio a un nuovo tipo di percezione che riguarda il post-partum, spostando l'interesse sul concetto di relazione madre/figlio. In questa prospettiva dinamica, domina un sentimento di abbandono, legato all'*horror vacui* – che Riera individua fisicamente nella donna svuotata dell'essere che dentro di sé ha cresciuto per nove mesi. Si mette in atto quindi l'infrazione di un altro rilevante tabù, quello della depressione che solo recentemente è stata trattata scientificamente e tenuta in conto³⁶. L'argomento veniva 'rimosso' collettivamente, poiché rivela un aspetto della maternità lontano da quello felice, sano, vincente; per fortuna, con studi appropriati che hanno evidenziato il carattere ormonale dell'insorgere di questa problematica; con studi psicologici che hanno spiegato la possibilità dell'incorrere in questo tipo di depressione alla luce del fatto che la gravidanza può risvegliare esperienze pregresse delle madre tenute sottotraccia, causando un vero e proprio shock emotivo; e, soprattutto, grazie alla diffusione più libera del dibattito, è stata timidamente sdoganata la riflessione intorno a queste fasi critiche del processo.

Del resto, la stessa evoluzione del concetto di maternità, da esperienza statica a processo, da *motherhood* a *mothering*, messa a punto da Rich, consente un approccio più realistico e in qualche modo di supporto all'elaborazione culturale di questo stato. Ci siamo dunque addentrati nel sistema di pensiero di *Nato di donna*, che intende smascherare come «il potere magico attribuito alla donna dall'uomo» abbia di fatto ingabbiato quel «potenziale biologico, e cioè la capacità di generare e nutrire vita», e allertare su come «nel regime patriarcale, il potenziale femminile sia stato letteralmente massacrato sull'altare della maternità» (2000: 50). La direzione qui indicata è quella di un recupero di quel potenziale generatore come filosofia di vita.

Proprio Riera vede nel senso di pienezza l'espressione più felice dell'esperienza e risulta naturale che quel sentimento di comunione tanto celebrato dalla scrittrice venga eroso dalla lucida consapevolezza della separazione di identità tra madre e figlia che si attua durante la gestazione e vede nel parto una definitiva scissione. La scrittrice arriva a ribaltare i ruoli scrivendo «presto sarò orfana di te» (149), a rappresentare la

³⁶ Si riportano, a titolo esemplificativo, gli studi che declinano il fenomeno nella cornice traumatologica, come *Il corpo accusa il corpo* (2015) di Van der Kolk, o *Ansia* (2016) di Joseph LeDoux, mentre per gli ultimi risultati *ad hoc* si segnalano *Guarire dalla depressione post partum* (2017) di Karen Kleiman e *Depressione post partum e sviluppo del bambino* (1999) a cura di Murray e Cooper.

separazione quasi luttuosa da un 'altro sé', con il quale si era instaurata una comunicazione empatica resa, sulla pagina, in forma di «strumento specifico di conoscenza (co-nascere)», per usare le parole di Fornari (Bria 1975: 139). Ma è anche vero che Jung aveva individuato nel rapporto pluridirezionale madre-figlia la più alta realizzazione del senso di eternità, perché «si potrebbe perciò dire che ogni madre contiene in sé la propria figlia e ogni figlia la propria madre, e che ogni donna si amplia per un verso nella madre, e per l'altro nella figlia» (Salza 2000: 152), e nella scrittura di Riera questi momenti si fondono.

In un altro punto, Riera aveva insistito su questo scambio di ruoli definendo «madre» la figlia in quanto «mi fa venire alla luce», ovvero, un'esposizione 'all'apparenza' con cui si può giustificare il ribaltamento dei luoghi che culmina simbolicamente con la scomparsa della madre, così come se ne parla in merito alla situazione in cui questa si realizza per eccellenza:

Di modo che c'è forse maggior realismo amoroso nel cognome napoletano Esposito, il quale, con umile spirito, prende atto di un abbandono. Perché ogni esistente, sin dalla sua nascita, è appunto *esposto*, cioè portato all'apparenza. Tale esposizione è nel trovato, semplicemente, ancor più fragile. Chi incarna l'*ex* dell'*ex*-istente, ossia la madre da *cui* nacque, pur essendoci stata all'origine della sua *ex*-istenza, ora infatti non c'è più. L'esistenza in quanto esposizione diventa, in questo caso, la verità percepibile di ogni esistenza, acuita dalla perdita immediata della propria origine. (Cavarero 2009: 30)

Un concetto liminare, questo, che Riera registra con un procedere molto fluido, apparentemente non facile da seguire, ma indispensabile per rintracciare il filo rosso che soggiace in un testo ricco di cambiamenti di velocità, ribaltamenti di ruoli, calati nel porto sepolto personale dell'autrice.

5. Le immagini del corpo, le forme, le metafore e la cultura

Si stava parlando di tutte le nostre madri, in quelle canzonette.
L'unico amore riconoscibile, che tocchi con tutto il corpo
perché ci stai tutto dentro nella pancia. L'amore contenibile.
L'unico amore che non è intercambiabile. Ecco qua. Quest'è.

(Paolo Sorrentino, *Hanno tutti ragione*)

In questo testo estremamente composito, eppure coerente nella sua essenza, si possono enucleare due tendenze distinte ma intersecate tra loro: una produttiva e l'altra critica. Alla luce della propria psicologia e della preparazione, attraverso il setaccio dello stato d'attesa, la scrittrice affronta di petto ora il sistema di idee e ciò che genericamente possiamo ridurre sotto il termine di cultura (specialmente quando questa viene percepita come polarizzata tra maschile e femminile); ora – come prodotto della critica stessa – produce un nuovo sistema di idee (a volte originalissimo, altre volte orientato su una posizione o su di un'altra), nuove figure, e addirittura poesia. In altre occasioni, risemantizza, si impossessa delle figure, ricopre di un velo creativo le proprie interpretazioni di altre opere poetiche o artistiche. Tesse, insomma, una mappa personale accogliendo riferimenti assunti dalla tradizione, ridisegna nuove indicazioni, ne cassa o aggiorna alcune, con l'intento genuino di indicare una via quando non si tratta, fuor di metafora, di mero indugio sulla visione di un bel panorama.

Possiamo ipotizzare che i testi finora esaminati rivelino una peculiarità tutta femminile? In fondo, le gestanti non solo si rivolgono alla vita che portano in grembo, ma oltretutto si calano nel loro stesso liquido amniotico, accostandosi al nascituro, assumendone il punto di vista sul mondo rispetto al quale hanno un unico grande vantaggio: il fatto di averlo già esperito. Carme Riera, per iniziare ad addentrarci nel suo mondo di figure ed immagini, si riferisce alla pancia gravida come «acquario» (*pecera*) in varie occasioni: «in questa specie di acquario» (33), «somiglia abbastanza all'acquario in cui tu [...]» (174) – parlando di una culla – «non so quello che io facevo nell'acquario» (81), «di cosa odora il tuo acquario?» (108). Immagina il bambino muoversi in questo contenuto spazio acquoso – per il riferimento a uno spazio angusto, ricorre in almeno altri due luoghi alla metafora del carcere – nel quale, però, sembrano ravvisarsi le autrici stesse, assieme ai loro bambini: si muovono tutte nell' «acquario» insieme ai loro figli, e da lì riguardano il mondo.

L'elemento liquido, il riferimento all'habitat amniotico stabilisce facilmente un tronco metaforico relativo all'acqua. Dall'acquario, le metafore si estendono poeticamente fino

ad arrivare al mare, che, peraltro, transita in uno spazio di raccordo tra memorie infantili e immaginario simbolico: «Mi vinculación desde la niñez a un determinado paisaje de la costa norte de la isla de Mallorca es para mí tan fundamental que constituye un omnipresente recuerdo. Recuerdo que ha motivado la presencia del mar en casi todos mis libros» (Riera 1999b: 26). Il valore simbolico del mare, associato alla gestazione, è positivo venendosi a configurare come un ritorno alle origini con una interruzione del sentimento nostalgico: «Like a mirror, the sea reflects back to the narrator images of her lost happiness» (Glenn/Servodidio/Vásquez 1999: 233).

La vita intrauterina diventa così «la tua vita incapsulata e marittima» (59), fino a lambire quella sponda poetica su cui si arresta l'analisi, non potendo andare oltre la constatazione del rapimento tutto emotivo avvertito dalla scrittrice:

21 gennaio 1987. D'improvviso, ho bisogno di vedere il mare, e sento un grande desiderio di mostrartelo. Il mare è pienezza, effusione, abbandono, compenetrazione. Ma cosa ti racconto che tu non sappia, che non percepisca ora? Nel mio-tuo fluido amniotico, nelle minuscole onde che provochi, ci dev'essere un'intuizione oceanica. Il mare senza memoria, mutevole, scostante, campo deserto, solamente acqua. Acqua che non serve neanche per spegnere la sete. Sarà per questo che ci attrae tanto?

Nelle riletture poetiche degli elementi, assieme al mare, la luna – anch'essa cantata in termini di volubilità, mutevolezza, e di massimo godimento per la sua irraggiungibilità leopardiana (anche se il riferimento puntuale andrà a Ramón Gómez de la Serna) – è quella che riassume la più gradevole tra le sensazioni avvertite, ovvero la pienezza. Eppure, se l'incanto poetico si esprime in queste due immagini, simboli della immensità e della pienezza, nel testo si impongono con sensibile frequenza le figure, meno prone a procedimenti estetizzanti, relative alla terra e a spazi chiusi e oscuri.

Insomma, il corpo della donna viene associato in maniera frequente a tutto ciò che concerne gea, le sue fasi e anche a una serie di forme e utensili delle attività connesse ancestralmente alla semina e al raccolto. In particolare, stagliano associazioni con vasi, otri, anfore, grotte, cavità. Come spesso accade, una lettura della genesi di questo bagaglio mentale la fornisce la scrittrice stessa, in un punto qualsiasi del testo, senza l'intenzione di spiegare, ma secondo il consueto procedimento del flusso di coscienza:

17 gennaio 1987. [...] Esiste un ristretto spazio femminile, vincolato senza dubbio alle nostre cavità oscure, alla bocca cieca che ci connette, attraverso il sesso, alla profondità tellurica, ancestrale. Questo ventre, che appare addirittura nell'avemaria, redento attraverso il frutto benedetto e che ha a

che vedere con quello primigenio della vita. Sai, ragazzina, questo spazio, adesso si espande e impregna la mia scrittura.

Se la metafora di per sé si ascrive a una lunga tradizione che vede nella fecondità della terra quella della donna e viceversa, appaiono senz'altro più originali i pensieri che si articolano su questo nesso antico, perché Riera si lancia anche in una sorta di riscrittura della storia e delle varie discipline attraverso cui essa è stata analizzata. Così, riguardo alle georgiche, avanza una riflessione sulla tecnologia, quando sottolinea il valore accordato alle attività protoartigianali attuate dalle donne nell'antichità, come quella della forgiatura dei vasi, cui, appunto, la figura femminile è associata per una ovvia simiglianza anatomica:

8 marzo 1987. Parlo al telefono con tua nonna: mi dice che va a lezione di ceramica e che si diverte molto a modellare la terracotta. Mi promette dei piatti, «tondi», specifica. Suppongo che sia casuale la predilezione che mostra per le forme curve, che non sia motivata dal fatto di essere donna. Nelle società primitive erano le donne ad essere incaricate della fabbricazione delle terracotte, che modellavano a forma di seno. L'identificazione delle anfore con la madre è comune a molti popoli primitivi. Cos'è il nostro ventre se non una grande anfora, una pentola in cui si cuoce lentamente la vita? Le pentole, i vasi, le brocche, erano utensili sacri tra i popoli primitivi, allo stesso modo delle urne funerarie che hanno, anch'esse, forma concava.

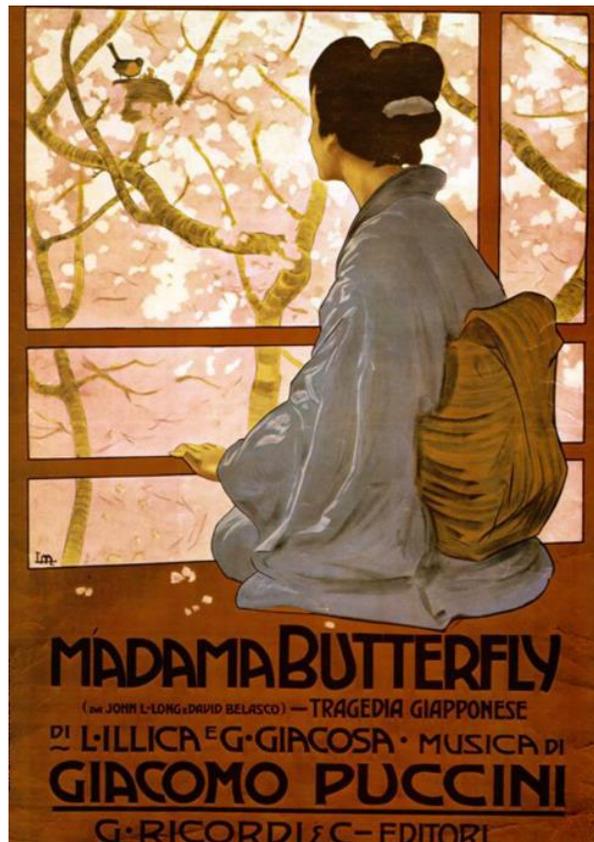
Sembra che siano state le donne le inventrici della ceramica, e che questo diede impulso a una trasformazione storica fondamentale. Negli utensili di terracotta si conservava il grano, si dividevano gli alimenti e si chiudevano le ceneri dei defunti, come un ventre protettore.

Rimandiamo l'analisi della tangenza della vita e della morte con la terra e col ventre materno. Qui va sottolineato innanzitutto la rivendicazione del ruolo delle donne nel progresso della storia del mondo; e però c'è anche una lieve ambivalenza nel fatto che l'autrice associa il ventre femminile alla serie dei recipienti pur ingaggiando, in altri passi del libro, una critica a quelle stesse (o molto simili) metafore se vengono assunte come modello stereotipato, come quando avverte che gli uomini «considerano, ancora, che serviamo da astuccio, cavità o ricettacolo per lo sviluppo del futuro bambino» (32).

In unico punto il corpo della donna come 'casa' viene rappresentato interamente in funzione della figliolanza: «All'improvviso, un pigolare tra i rami, che significa nido. I pulcini, i *buscarets*, come li chiamiamo a Maiorca, immediatamente mi fanno pensare a te» (49). Ancora una volta viene ribadita la prossimità col mondo animale, con l'immagine del nido e dei pulcini che avvicina questo passo a un *tòpos* letterario di

lunga datazione. In ordine temporale, alla base c'è Virgilio (Georgiche, IV, 511-515) in cui la disperazione dell'uccello di ritorno al suo nido, depredato della prole per mano del perfido contadino, surge a *exemplum* di sofferenza. Ritorna in Pascoli, dove sono i pulcini ad attendere invano il ritorno dell'esemplare adulto: il poeta esprime così la fragilità cui si sentì esposto, insieme al resto della famiglia, dopo la tragica morte del padre. Per quanto riguarda le raffigurazioni visive, la locandina realizzata nel 1904 da Leopoldo Metlicovitz per la *Madame Butterfly*, rappresentata di spalle a scrutare, assorta, un nido sugli alberi. A quest'opera di Puccini, peraltro, Riera ha dedicato una riflessione che si conclude con una sorta di difesa postuma non solo a fronte dell'insuccesso della disastrosa prima, ma per la stessa creatura lirica: «Butterfly mateixa clavarà en el seu coll el punyal de samurai de seu pare, en una decisió heroica que li dóna una grandesa que va més enllà del que podríem considerar carrinclona sentimentalitat» (Riera 2005: 148).

A conclusione dell'analisi del ventre materno come spazio, non può essere trascurato il concetto di nostalgia. Per spiegarla, in data 30 gennaio 1987, si trova quasi un riassunto molto snello di quanto analizzato in questo paragrafo: «Le grotte, le caverne, le volte, le cappelle, tutto ricorda, per la loro forma, l'utero. Forse grotte, caverne, volte, non sono altro che spazi nostalgici. Nostalgia del paradiso intrauterino. Goditelo». E sono tutti spazi chiusi molto affini all'idea antropizzata e protettiva della casa: «Il mio utero, il tuo acquario, è stata la tua prima casa. Freud scriveva, e per una volta sono d'accordo con lui, che la casa non è che la sostituzione dell'utero materno, il primo habitat di cui tutti sentiamo per sempre la mancanza» (173).



6. La critica alla cultura come prodotto del patriarcato

6.1 Il patriarcato accettato socialmente e interiorizzato

Le avrei voluto parlare di me
chiederle almeno il perché
dei lunghi ed ostili silenzi
e di quella arbitraria indolenza
puntualmente mi dimostravo inflessibile
inaccessibile e fiera
intimamente agguerrita temendo
l'innata rivalità.
(*In bianco e nero*, Carmen Consoli)

In *Temps d'una espera*, la gravidanza diventa una sorta di cassa di risonanza per l'opposizione ad alcune tendenze e consuetudini poste a fondamento di un sistema di valori patriarcali. Riera completa così quella sorta di quadro clinico culturale su Pietro Bria aveva richiamato l'attenzione nell'analisi psicanalitica della maternità a partire dalla gestazione, «è altresì importante prendere in esame tutto il contesto relazionale in

cui l'evento si situa: *éntourage* coinugale (ruolo ed atteggiamento del coniuge) e genitoriale (ruolo ed atteggiamento della figura materna, di quella paterna e dei loro sostituti), contesto culturale e socio-economico» (Bria 1975: 137-138).

Le critiche sono brevi e corrosive ma a volte prendono forma di articolati ragionamenti che mettono in campo le idee femministe di intellettuali del Novecento dello spessore di Adrienne Rich, Simone De Beauvoir o Elisabeth Badinter. Tuttavia, la resistenza al sistema sembra arretrare di fronte al sistema di valori di cui, comunque, la scrittrice fa parte, una sorta di patriarcato interiorizzato, attecchito più per stanchezza che per convinzione, come quando sente di aver pagato un pegno avendo messo al mondo il primo figlio maschio, così da aver soddisfatto le aspettative della generazione precedente:

22 dicembre 1986. [...] Ti confesso che quando ero incinta, la prima volta, sentivo una certa predisposizione verso un maschietto. Che mio figlio maggiore fosse un uomo mi affermava davanti a mio padre, davanti a mio suocero, che cercavano una propria estensione nel futuro, nel XXI secolo mediante un loro simile. Era come se il regalo che dovevo offrire loro, e che stavo incubando dentro di me, fosse più adeguato se portava come nastro degli organi genitali maschili.

E a proposito della sperequazione tra i due sessi, la scrittrice lamenta una distinzione in blocchi del mondo, tra «vincitori» e «descolocadas»³⁷, rimandando all'idea di un genere, quello femminile, sempre in lotta per la rivendicazione di un ruolo, una collocazione paritaria nel mondo.

L'idea è ribadita anche sul piano personale, in quanto, Riera aveva registrato un'accoglienza tiepida, nella sua famiglia d'origine, della notizia della scoperta del sesso del feto. Di fronte all'affermazione che il mondo è più ostile per le donne, trionfa la logica per cui è meglio non nascere donna piuttosto che cercare di cambiare questa costruzione culturale, aggiornando le convinzioni collettivamente condivise che rappresentano le premesse stesse per la vita sociale. Meglio spostare il baricentro del problema sulle donne, invece che inquadrare correttamente i problemi ed attivarsi per risolverli. Si possono enucleare coppie binarie di questo atteggiamento rasente la misoginia. Eccone un esempio, rintracciabile solo nella versione castigliana, per quanto riguarda la medicina: «i neonati di madri alcolizzate – non si dice niente di quelli che hanno padri alcolizzati – presentano caratteristiche fisiche peculiari: fronte bombata,

³⁷ Si noti che l'opposizione non esisteva nell'originale catalano, in cui si ripete invece la dicotomia «home» vs. «dona»

narici larghe, quoziente intellettivo sotto la media» (19). E allo stesso modo si riverbera una posizione simile nell'accademia, visto che «quando una donna fornisce una visione differente della storia, della letteratura o dell'arte, gli uomini tendono ad accusarla di faziosità. Che ironia! La storia delle donne, con poche eccezioni, ha interessato solo le donne» (96).

E ancora, parlando della predominanza di figure femminili nella preistoria che, secondo l'autrice, rivelano l'alta considerazione di cui godevano le donne in quei tempi, si appunta che «forse quelle società erano matrilineari, basate esclusivamente sulla relazione madre-figlio. I ricercatori, tuttavia, sostengono – e comunque sono quasi sempre uomini – che non ci siano prove a sufficienza per confermarlo» (18).

La storia e la cultura sembrano aver sabotato il femminile, relegandolo al mondo della materia, degli spazi domestici, della non ufficialità. La gestazione e il parto hanno subito un processo esagerato di ospedalizzazione, come sostiene anche Iris Young, fatto che, se da un lato ha consistentemente giovato alla salute di madre e figli, dall'altro rischia di alienare la donna dal suo corpo. Anche Marçal aveva colto e trattato il tema della «violència que s'exerceix a través del discurs biomèdic, pretesament neutre, a través del qual es posen en funcionament tota una sèrie de mecanismes de poder» (Riba 2015: 24).

E, nel momento in cui questa fase della vita femminile è stata oggetto di attenzione della scienza ufficiale, ha iniziato ad essere trattata quasi esclusivamente da uomini. A lungo, le pratiche assistenziali durante il parto erano state affidate alle donne, in casa, senza il supporto della medicina ufficiale e basandosi sull'esperienza, ma poi verranno escluse dall'accesso alla medicina anche in quest'ambito. Lo spartiacque è sempre il contesto: agli uomini l'ufficialità, la scienza, il pubblico, alle donne i termini opposti.

Vengono riportati da Riera anche una serie di stereotipi correnti, il più obbrobbioso dei quali risulta l'antica questione che vede alla base dello stupro la provocazioni sessuali delle vittime. Il racconto, diventa insopportabile per la stessa scrittrice, che cede al sarcasmo. Sembra di trovarsi dentro il *Grammelot dell'avvocato inglese*, nel *Mistero Buffo* di Dario Fo e Franca Rame, la cui trama verte attorno a un avvocato inglese, che riesce a far scagionare dall'accusa di stupro il suo cliente scaricando la responsabilità dell'accaduto sulla presunta seduzione attuata dalla vittima.

Se la gravidanza comporta un certo impegno fisico e mentale, Riera volge, ancora una volta, uno sguardo di compassione anche verso le donne vittime di stupro che scelgono di portarla avanti malgrado sia stata frutto del crimine: «16 febbraio 1987. La maternità

non desiderata dev'essere come una specie di lavoro forzato. [...] Se alla mancanza di desiderio aggiungiamo la violenza di un rapporto imposto in una notte di terrore, la maternità può arrivare a trasformarsi nel peggiore dei castighi. Ne sono convinta». In fondo, l'unico rimprovero che l'autrice muove alle altre donne è non essersi ribellate abbastanza al sistema: «Avere o non avere figli, la possibilità ricreatrice, la possibilità di essere madri è scritta nel nostro codice genetico» (62). E ancora:

18 aprile 1987. Non capisco perché, come donne, non abbiamo rivendicato con più forza questa facoltà meravigliosa, questo dono impagabile che si suppone dia vita, non abbiamo trasformato questa prerogativa in un'arma – adesso sí, ben carica di futuro – per cambiare il mondo. Di questa capacità di dare, dandoci, derivano molte altre capacità altrettanto positive che sono state, per lo più, dimenticate o svalutate. La maternità ha costituito, di base, un luogo di reclusione, invece d'essere un luogo di creazione espansiva. A volte abbiamo abdicato dalle nostre prerogative, e altre volte le abbiamo cedute stupidamente.

Il passaggio è importante per il concetto di creatività che viene associato, ma non limitato, alla maternità. La lettura del potere generatore rappresenta un recupero di rispetto e riscatto verso coloro che per scelta o per forza non sono diventate madri. Non che gli uomini non abbiano la stessa possibilità, ma la loro identità e realizzazione personale, nella storia, non è stata mai pressantemente associata alla loro funzione di paternità, così invece come è stata caparbiamente promossa la coincidenza di identità donna-madre.

29 dicembre 1986. Essere donna non implica essere madre, questo è ovvio. Eppure, tanta è la forza della tradizione che ci vincola alla procreazione e non alla creazione, che diventa difficile scindere una cosa dall'altra. Di qui i lamenti e i pianti delle donne sterili, suppongo. Essere uomo è diverso dall'essere padre. Gli uomini *sono*, tanto se hanno figli quanto se non ne hanno. Noi ancora esistiamo condizionate dalla biologia, anche se anche quest'aspetto sta cambiando, fortunatamente. [...]

Facendo ora un *excursus* nel campo della psicologia, prendiamo il caso del testo di Isabelle Tilmant (2009), una psicologa che ha raccolto varie testimonianze di donne che si sono negate alle maternità. Nel percorso terapeutico, oltre all'analisi dei motivi nella storia personale delle pazienti, viene posta l'enfasi sul potere creatore di ogni donna. Su tale presupposto, la psicologa francese inquadra, il percorso di riabilitazione, colto anche da Riera con l'espressione «guardare il mondo con occhi materni» (62), da intendere non come un elogio delle qualità standardizzate sclerotizzate attorno all'idea

di *maternage*, in una visione passiva del femminile, ma in funzione attiva. Teoria che si riaggancia anche alla definizione di maternità come processo, utile anche per una rivalutazione della pratica dell'adozione. E in un'accezione di libertà, equiparando donne e uomini come esseri liberi capaci di autodeterminarsi oltre il ruolo biologico, si fa in un certo senso giustizia a tutte le donne che in passato sono state «povere donne sottomesse alla maternità. Madri, non persone» (147). Come anche si denuncia nella toccante pièce teatrale *La borto* (2009) di Saverio La Ruina, che tintege un'Italia aliena a ogni evoluzione sociale in cui la vita della donna era ritmata quasi esclusivamente dai nove mesi di gravidanza, un corpo a disposizione del proprio marito. Così quando la protagonista rivolge al compagno anche la più banale richiesta di sostegno materiale, puntualmente lui risponde «t'arrangi».

Miriam Reyes, dal canto suo, testimonia una proiezione piuttosto desolata nella poesia "Eventualmente paso días enteros sangrando" (2001). Nel testo, oltre l'apparente posizione di rifiuto, si cela, in realtà, una paura umana per la maternità; il *punctum* poetico sorge dal ciclo mestruale – «Michèle Perrein escribe "la sangre de las mujeres cruza sus libros [...] La sangre puede hacerse poesía [...] La sangre es comunicación, lenguaje abierto"» (Riera 1982: 10) –, riletto in chiave di punizione conseguente al rifiuto del ruolo riproduttivo («por negarme a ser madre» e «me desangro en mi negación»). A monte, sembra esserci «[...] Menstruaven les estrelles / i un crit de primavera temerària / tacava els llençols lívids de la por» (Marçal 1985: 83).

L'autrice, con destrezza sintetica, organizza l'argomentazione intono a due punti focali, uno centrato sulla donna – evocando la questione dell'impegno fisico, alluso con l'utilizzo della parola «corpo» («si los hijos no salieran nunca / del cuerpo de sus madres») – l'altro sul nascituro, e, in particolare, in merito alla questione della crisi abbandonica («También tendría un hijo / si ellos siempre fueran bebés»).

Ma torniamo a Riera. Fa la sua comparsa anche il tema della competitività tra donne, in tandem nella cultura – nella critica a Freud – e nel racconto di episodi privati: «Eppure, altri sintomi la inducono a vaticinare che sarai un maschio. "Hai una bella faccia – argomenta – i bambini giovano alle madri, mentre le bambine sono causa di un sacco di fastidi". Non è la prima volta che lo sento. Le bambine accentuano così, già da dentro, il loro ruolo di competitori. Il ragionamento mi sembra una solenne stupidità ed ho molte prove per sostenere il contrario.» (54). Pare riecheggiare, a decenni di distanza, quello straordinario salto temporale che Anna Banti compie nell'*Artemisia*, quando coglie la

decisione della giovane pittrice Annella De Rosa di emanciparsi dalla protagonista, ricusandone l'amicizia:

Nessuno le può far male quanto una donna [...] «Vedete queste femmine» avrebbe dovuto dire «le migliori, le più forti, quelle che più somigliano ai valentuomini: come sono ridotte finte e sleali fra loro, nel mondo che voi avete creato, per vostro uso e comodità. Siamo così poche e insidiate che non sappiamo più riconoscerci e intenderci o almeno rispettarci come voi vi rispettate» (Banti 1996: 100-101).

E Riera, discutendo con un'amica:

28 dicembre 1986. [...] assicura che Freud sosteneva che le donne sostituiscono la mancanza del pene quando sono in attesa di un maschio. Nostro figlio è il nostro pene. Lui ci compensa della nostra castrazione. Rido di lei e del gran Freud, che, in fondo, non ne capiva niente di donne. Se noi donne invidiamo gli uomini non è una questione di pene, ma di pena, pena di non poter disporre di noi stesse, per una questione di potere.

La scrittrice individua nel padre della psicanalisi un paradigma della mentalità patriarcale, ma è un giudizio che applica a tutte le categorie maschili della vita socio-culturale, dalla scienza alla medicina, non escludendo la filosofia, la religione e le categorie culturali in generale. A tal riguardo, spicca l'elaborazione di una 'teoria della letteratura' patriarcale che Riera conduce rintracciando nel mito e nella creazione culturale e artistica le evidenze di un sistema di valori di dominio.

6.2 Il mito, la letteratura

D'un classico ogni prima lettura è il realtà una rilettura.
Italo Calvino

La propensione alla lettura della mitologia greca viene spiegata nell'identificazione che la scrittrice instaura tra sé e il polimorfismo, la complessità, la profondità psico-antropologica e, non in ultimo, la capacità in qualche modo creatrice dischiusa dal mito. In particolare, del mito viene assunto ciò che può dar seguito a una riflessione circa la separazione, se non la belligeranza, tra femminile e maschile. Le leve dell'azione sono

l'invidia e la punizione, il cui equilibrio si esprime nella compensazione tra le parti: un atteggiamento attivo e repressivo che trova origine in un moto passivo e immaturo dell'anima. Una sublimazione dei dispositivi di controllo (fase punitiva) attuati, in società, sul femminile visto come potente (invidia) che genera azioni di compensazione di volta in volta diverse.

Nella rievocazione di una poesia di Salinas in cui il piacere femminile viene cantato come più intenso e profondo, Riera ricorre al personaggio di Tiresia per confermare la natura sofisticata della sessualità femminile.

Ma se Zeus – se ne accorge seguendo Lacan – non va oltre l'autocompiacimento, la regina delle dee incarna un'insoddisfazione femminile per la vita sessuale che, proprio perché più complessa, è di più difficile appagamento. Potrebbe trattarsi anche di una primitiva rivendicazione di una divisione di campi tra il diritto delle donne a godere e la riproduzione con i suoi nove mesi di impegno esclusivo. Tiresia dice il vero, per questo viene punito da Era e ricompensato da Zeus, poco interessato, evidentemente, alle vicende dell'anima e soddisfatto per il riconoscimento di sua sessualità basata sull' *hinc et nunc*.

E si arriva così a una lunga digressione:

24 dicembre 1986. La partenogenesi, tanto nel mondo animale come vegetale, è connessa a una tappa poco evoluta, ma non cessa di essere curioso il fatto che mentre la partenogenesi maschile si considera positiva, quella femminile è sempre negativa. Atena è molto più sveglia, intelligente e bellicosa di qualsiasi altra dea e non le manca niente degli dei maschi. Anche ad Afrodite, generata quando i genitali di Urano cadono in mare, non manca niente. Ma i figli partogenetici di Era suggeriscono tutto il contrario. Alcune femministe diranno che il desiderio femminile è sempre più pericoloso e, di conseguenza, tale è il suo castigo, anche se solo sul piano dell'immaginario collettivo.

L'accostamento della religione cristiana è consequenziale, e torna nel racconto dedicato alla nascita di Dioniso. Va sottolineato che la figura di Gesù Cristo è stata storicamente associata a quella di Dioniso, come testimonia anche una certa iconografia. L'asino è il simbolo di Dioniso ed è proprio su di un asino che Cristo fa il suo ingresso nel Tempio. Anche le due madri sono legate dalla stessa simbologia legata alla luna: Selene è la genitrice di Dioniso (anche se, Zeus, in qualche modo, s'impossessa della sua maternità), mentre l'arte rimanda alla maternità della Vergine attribuendole la luna, spesso rappresentata in fase crescente ai suoi piedi. Dioniso verrà cresciuto da donne,

Cristo morirà circondato dalle donne, oltre a rivelarsi a una di esse dopo la Resurrezione. Nella nascita di Dioniso concorrono simultaneamente l'invidia e il castigo. Infatti, da un lato, Zeus punirà la curiosità di Selene (ma molto più probabilmente la solidarietà con Era); dall'altro, le toglierà il figlio dal ventre e porterà lui stesso a compimento la gravidanza, legando il bambino alla sua catena, sostituzione del cordone ombelicale. La maternità di cui si appropria Zeus sembra essere prefigurazione della sublimazione che effettivamente si realizza culturalmente: «la metáfora del embarazo *intelectual*, el fruto de la lógica masculina, abunda en reflexiones sobre la creatividad literaria, filosófica y artística desde Platón en adelante» (Bettaglio 2011: 102).

Del resto, il sistema cultura, in Riera, non costituisce solo un motivo di critica, ma anche di ispirazione per esprimere le sensazioni. La scrittrice è anche specialista del petrarchismo spagnolo e dissemina nel testo molti rimandi alla poesia prendendo in prestito testi letterari per applicarvi interpretazioni in chiave impressionista funzionali alla personalizzazione del testo. A ciò si aggiunge una solida padronanza della resa formale:

Ja sabíem que Riera mai no ha practicat una escriptura formalment ingènua i primerenca, no deixa cap petjada conformista de resignació pel fet de ser només trencadorament femenina; la seva mà coneix perfectament les cruïlles de la narrativa contemporània, en fa ús i assoleix així una maduresa i una originalitat que situen la metaficcionalitat al bell mig de la problemàtica del subjecte, ben capaç de trencar l'horitzó d'expectatives i arrossegar pel camins incerts del seu laberint narratiu. (Ardolino/Font 2010: 10)

Nel descrivere, per esempio, il suo stato di grazia, riporta delle riflessioni circa *La primavera* del Botticelli, nelle cui rotondità riconosce una gravidanza, non potendo esprimersi in modo più immediato l'idea della pienezza. Nel seguente passo, si esplica in maniera più evidente l'approdo autoreferenziale della letteratura, a seguito della deriva edonistica del godimento della poesia stessa:

31 ottobre 1986. Leggo nel libro di Flora Davis, *La comunicazione non verbale*, che il dottor John Merlow ha descritto l'utero come un mondo di suoni ritmici, poiché il feto vive al ritmo del cuore di sua madre, in sincrono col suo stesso cuore, che pulsa con un ritmo quasi doppio. Il ritmo del mio cuore influisce sul tuo e si produce una sintonia. Non so perché ma mi tornano alla memoria dei versi di frate Luis de León, che alcuni considerano mistici, e che a me, ora, sembrano il frutto di una navigazione intrauterina:

Ecco l'anima naviga
In un mar di dolcezza e alla fine
vi annega così
Che nessun accidente
Estraneo o peregrino si ascolta o si sente.

Per frate Luis la musica produce questa sensazione, poiché eleva l'anima verso Dio, il musico, per eccellenza. Anima e Dio entrano in dialogo armonico. Salvando tutte le distanze, questa armonia cardiaca è comparabile con l'armonia cosmica universale. *Amor che muove il sole e le altre stelle.*

Qui c'è un vertiginosa connessione tra la descrizione di un'esperienza intima, la percezione del battito del feto, e almeno tre livelli referenziali: il primo, derivante da un libro che non ha niente a che vedere con la maternità; poi, il riferimento all' *Oda a Salinas*, suggerito dall'associazione dell'acqua, del silenzio e della pace con il ventre materno; infine, la citazione dantesca, forse veicolata anche attraverso l'iconografia preraffaelita.

È opportuno riportare la fotografia generale che Servodidio compone per Riera, accordando particolare enfasi, in seno all'articolata gamma cromatica – per rimanere nella metafora –, alle origini insulari della scrittrice:

[...] Riera's biography fascinates, then, for a polyvalence that evades unitary or reductive categorizations for, in her life as in her works, she has joined multiple worlds and realities. She is a private person and a public persona, the devoted wife and mother of two children, and a celebrity with marked feminist sensibilities and ambitions; she is a scholar, creator, professor, and provocateur, the explicator of canonical texts, on the one hand, and literary "terrorist", on the other, hurling firebombs into the sacred temples of literature. She is both classical and contemporary, both Majorcan and Continental, both "major" and "minor". And the prose styles she commands range from the lyrical to the self-mocking, from the ludic to the learned. (Servodidio 1999: 9)

6.3 Riflessioni attorno al femminismo

Il femminismo è una questione morale.
(Carme Riera)

A fianco al recupero della cultura per fini espressivi, su cui Riera riflette da un punto di vista prettamente emotivo o che rielabora poeticamente, è presente la rievocazione di alcune intellettuali femministe del Novecento, come approfondimento della riflessione sulle questioni politiche e sociali alla luce delle vicende biologiche della donna. Esasperata dalle «guide sulle gravidanze e parti felici» (108), la scrittrice ripiega su testi, esplicitamente indicati, e sulla triade formata da Beauvoir, Rich e Badienter, e più concretamente nei loro rispettivi testi da battaglia: *Il secondo sesso*, *Nato di donna* e *L'amore in più*.

In data 23 gennaio 1987, Adriane Rich risulta vincitrice dal confronto con Simone de Beauvoir; di quest'ultima, viene rifiutata la visione «matrofobica», mentre si celebra la lettura positiva e al contempo liberatoria della maternità elaborata dall'intellettuale americana:

Per alcune ore mi sono dedicata alla rilettura de *Il secondo sesso*, tanto importante per la mia generazione, ma alla fine mi è letteralmente caduto dalle mani. Beauvoir non mi interessa affatto. Vede la maternità con rabbia. Nella figura della *mater dolorosa*, in parte abominevole, dato che è ossessionata dalla colpevolizzazione della sua prole – i figli, e specialmente le figlie, sono sempre colpevoli e sgraditi – basa la sua matrofobia. Ma Beauvoir è incapace di andare oltre. Che differenza con Adriane Rich! Rich difende la maternità e soprattutto il diritto di viverla in una nuova maniera, non mediata dal patriarcato. Propugna, prima di ogni altro, il diritto di essere donne, persone del sesso femminile, e, di conseguenza, anche la possibilità di essere madri, senza ostacoli o coercizioni. Senza modelli prestabiliti imposti dalla tradizione patriarcale. Per questo Rich è contro – come me e come la stragrande maggioranza delle donne di oggi – la perpetuazione del nostro destino di sofferenza materna, come caratteristica della condizione femminile. Il dolore è una maledizione biblica che, a ogni modo, ha a che vedere esclusivamente col parto. Il patriarcato lo ha esteso alla maternità come se anche in questo caso la sofferenza fosse indispensabile. Il patriarcato ha beneficiato dell'istituzione della maternità per sottomettere la donna, questo è chiaro [...] Ti raccomando Adriane Rich, calorosamente. Anche per la sua pietosa benevolenza verso le madri terribili, castranti, che comunque esistono, per disgrazia, e che hanno contribuito, con il loro comportamento, alla perpetuazione del maschilismo.

Tra i numerosi gangli concettuali affrontati ed elaborati dalle due pensatrici, Riera insiste sul concetto di dolore per quanto riguarda Simone de Beauvoir, e, rispetto a Rich, su quello di libertà e di identità. Ritorna, poco dopo, all'attacco della teoria della prima, chiarendo l'accusa dell'incapacità «di andare oltre»: se, nonostante l'argomentazione proceda attraverso esempi negativi «che evidenziano il rifiuto per la donna e la costringono, proprio a causa della sua maternità, nella stanza buia» (111), Adrienne Rich rivendica alacramente il potere vitale della maternità - infatti, lo aveva precisato, parlando di *Nato di donna*: «Questo libro non è un attacco alla famiglia o alla maternità, se non nei limiti in cui esse sono definite e soffocate dal patriarcato» (2000: 51); la scrittrice francese, invece, si limita a una considerazione polemica, colta nell'exasperazione degli aspetti negativi. Cavarero/Restaino mitigherebbero tale interpretazione, ravvisando la seguente proposta: «Da una "differenza" necessariamente conflittuale fondata sulla subordinazione, secondo de Beauvoir, si può pensare a una "differenza" armonica fondata esclusivamente su una distinzione di ruoli funzionali alla vita della società quale insieme di individui completamente liberi e di pari dignità e diritti» (1999: 42). Gli autori, invece, registrano e subito 'correggono' un altro tipo di critica addebitata a Simone de Beauvoir ai tempi del *Secondo sesso*: «Il primato della coppia inteso in senso eterosessuale non piacerà ad alcuni settori del femminismo più recente, anche se in altre parti dell'opera de Beauvoir scrive pagine molto innovative e al suo tempo audaci sull'esperienza lesbica» (Cavarero/Restaino 1999: 43-44). Le opinioni riportate anticipano la questione della ricezione dei testi, una questione complessa che interessa tutta l'impalcatura delle elaborazioni gravitanti attorno a questioni di interesse femminista, da un punto di vista, quindi, interno (ciò che porta il testo), esterno (critica e pubblico) e addirittura intertestuale, come dimostra la lettura polemica di Riera all'opera della filosofa francese.

Più avanti, con una curiosità accresciuta «di sapere come hanno vissuto l'esperienza della maternità delle altre donne», professata sin dalle prime pagine di *Temps d'una espera* ed esaudita con il ricorso ai ricordi personali e la letteratura, Riera trova finalmente nelle teorie femministe il fondamento ideologico delle proprie inquietudini. Definendo «istituzione» la maternità promossa dal patriarcato, si scaglia contro alcuni paradigmi - funzionali alla diffusione «dell'ideologia dominante che si basa su Patria e Dio» (150) - sovrapposti alla vera essenza della questione, a cominciare dall'idea di istinto. Non si può rintracciare un tentativo di distruzione *in toto* di tale concetto, che viene infatti respinto nell'ottica strumentale dell'ideologia dominante che consegna la

donna allo stato di natura escludendola dalla partecipazione alla vita attiva sul piano sociale. Riera si accosta allora a una concezione esperienziale e creativa, sollecitata da Badinter, la quale ben individua nella teorizzazione dell'istinto materno trasmesso dalla cultura un tentativo di controllo della donna da parte del patriarcato che si appella a una condizione biologica, ovvero naturale, configurandosi come una sorta di biodeterminismo.

A questo punto, va richiamata l'attenzione su alcuni termini fin qui citati quali «esperienza», «istituzione», «costruzione» e presenti anche nei titoli delle opere: *Of woman born, Motherhood as Experience and Institution* (1976) di Adrienne Rich, *L'amour en plus – Histoire de l'amour maternel* (1980) di Elisabeth Badinter. Riduciamoli alla coppia contrastiva esperienza/istruzione, per notare, in primo luogo, che intorno agli anni '70 sono state elaborate le teorie che mettevano in discussione la maternità come istituzione nel tentativo di restituirne una lettura più genuina e vicina alle donne attraverso l'essenza dell'esperienza. Nello stesso periodo in cui in Italia cominciava a prender vita un vivace movimento femminista che faceva proprio dell'esperienza il suo maggior strumento di rivendicazione, si dava vita a un percorso che cercava di portare alla luce il vissuto interiore delle donne attraverso iniziative sperimentali: incontri informali, scuola informale e gruppi di autocoscienza che cercavano di elaborare un vocabolario e una grammatica che dessero voce a un'esperienza finalmente capace di smascherare le sovrastrutture patriarcali che gravavano nella cultura, nella società e nella storia.

«Forse, quando avrai l'età per leggere i libri della Beauvoir e della Rich, tutto sarà cambiato e non avrai bisogno dell'aiuto di nessuna di loro due per sapere come e chi sei» (109), scrive Riera a sua figlia a mo' di conclusione logica. Ma il cambiamento storico non sembra essere arrivato, anzi. In risposta al movimento "Women Against Feminist" (<http://womenagainstfeminism.tumblr.com>), un passo da un blog della rivista online *Il fatto quotidiano*, redatto con un senso critico in entrambe le direzioni (contro gli attacchi acritici del femminismo e contro le difese violente che partono dal suo interno) recita: «Invece il femminismo, per quel che mi riguarda, è quello che è anche disposto a rivedere il proprio linguaggio, ad abbandonare presunzione e supponenza e ad ascoltare le ragioni per cui queste ragazze sono così stufe di un movimento dal quale addirittura vogliono prendere le distanze» (Eretica 2014). Certo, l'esempio ha il valore di una goccia nell'oceano, ma è da rilevare come certe tematiche, ma anche certe forme di banalizzazione ad esse applicate in modo reiterativo, continuano ad essere discusse

nei meandri dell'informale, del non ufficiale, del non accademico e vanno incuneandosi sempre più nei canali virtuali. Con poche eccezioni, gli studi di genere trovano spazio e godono di una certa vitalità nel web e in particolare nelle forme indipendenti, tramite i blog, e, in campo italiano, primeggiano casi come «Femminile plurale» e «Abbatto i muri»³⁸.

Lea Melandri, punta di diamante del femminismo italiano dagli anni Settanta ad oggi, cura una rubrica su *Internazionale* dedicata alle questioni di genere e spesso interviene su «La 27ora», blog del *Corriere della sera*, che si configura come «Un blog al femminile: racconta le storie e le idee di chi insegue un equilibrio tra lavoro (che sia in ufficio o in casa), famiglia, se stesse»³⁹. Come *spin off* del blog è nata anche una radio⁴⁰, riproponendo un canale di informazione tradizionalmente legato all'informazione alternativa, in voga negli anni Settanta ma che, in controtendenza al predominante 2.0, sta vivendo una fase di *revival* soprattutto in alcuni contesti resistenti a forme avanzate di tecnologia, a fini di utilità sociale ad ampio raggio (diffusione di pratiche democratiche ma anche di pratiche tecnologiche legate all'agricoltura in contesti rurali). Non si può escludere, ma lo si afferma cautamente, che il recupero del mezzo radiofonico nasconda ragioni più profonde, come quelle indicate da Havelock nel suo commento a McLuhan:

Il termine «elettronica» ossessiona le sue pagine, come scopre ben presto qualunque lettore. La tecnologia dell'elettronica, così integralmente acustica, egli affermava, tornava a introdurre una forma di comunicazione, e forse anche di esperienza, non-lineare e più ricca, risuscitando forme che erano esistite, come egli implicava, prima che la comunicazione umana avvertisse la stretta mortificante della stampa. (Havelock 2005: 35)

Ma riprendiamo il filo su Riera. Nell'affrontare il tema della cura, scrive: «1 maggio 1987. Nasciamo invalidi, senza rifugi, privi della possibilità di sopravvivere da soli. La nostra vita, appena nati, dipende esclusivamente dagli altri. Se non ci accogliessero e proteggessero immediatamente, ci metteremmo poco a morire». Va da sé che questa

³⁸ Il blog ha ospitato anche la cronaca di un convegno, organizzato da «Libertà e giustizia», dal titolo «Corpi e ruoli di genere tra stereotipi e realtà», che però risale al 2011 e non ha avuto continuità.

³⁹ «Otto buoni motivi per dirsi ancora femministe» è l'articolo a firma di Lea Melandri (2015b) ospitato sul blog «La 27 Ora». La studiosa è stata ospite in uno dei pochissimi Festival di matrice accademica dedicati in Italia agli studi di genere, «Festival delle donne e dei saperi di genere», tenutosi a Bari nel marzo 2015 e dedicato ad Audre Lorde. Al festival è poi seguita la pubblicazione del numero speciale della rivista *Postfilosofie* centrato sugli studi di genere.

⁴⁰ Per le informazioni eventenziali basterà rimandare al sito

<http://www.primaonline.it/2015/03/06/199260/nasce-radio-27-la-voce-della-ventisettesima-ora-del-corriere-della-sera/>

estrema ed ineluttabile dipendenza rende in prima persona la madre immensamente potente agli occhi dei figli dato che la loro vita è completamente nelle sue mani. È in questa fase che trova origine l'ambiguità dei rapporti di dipendenza e successivamente di potere tra il maschile e il femminile. Le risponde Lea Melandri (2015a: 50), quasi trent'anni dopo:

[...] è importante risalire all'origine. L'uomo incontra il corpo femminile nel momento in cui è massimamente dipendente ed inerme, cioè quando nasce; questo corpo gli appare come un corpo potente, difficilmente gli uomini riconosceranno che le donne sono deboli, che le donne sono vittime, non lo possono riconoscere perché la storia si è costruita sulla percezione che l'uomo *figlio* ha avuto di quel corpo, che è la percezione di un corpo potente: poteva generarti e non generarti, poteva darti cure o abbandonarti, è un corpo che ti dà nutrimento, etc., ma ti dà anche le prime sollecitazioni sessuali, anche su questo aspetto della sessualità nella relazione madre-figlio si è ragionato molto poco. L'uomo vive una condizione di dipendenza, di precarietà. Questo corpo gli appare un corpo minaccioso, inglobante, ma anche desiderato, paura e desiderio si mescolano nel bambino che è stato un tutt'uno con quel corpo, il sogno della riunificazione, il sogno d'amore, penso abbia lì la sua origine.

In merito a quest'ultimo aspetto del sogno d'amore, Riera potrebbe intervenire dal passato, poiché lo dichiara apertamente come desiderio di fusione: «il fervore assoluto, il non poter stare l'uno senza l'altro» (143).

La palla torna a Lea Melandri che ricorda che già Ferenczi aveva elaborato la teoria psicanalitica delle fantasie di reinfetazione come «vittoria sul trauma della nascita». Maschile e femminile concorrono alla perpetuazione di questo legame e delle sue dinamiche: da un lato, a partecipare sono le fantasie maschili di riunione con l'utero materno; dall'altro, le donne sono consegnate e/o si consegnano per tutta la vita alle pratiche di cura, al *maternage*. Per cui, l'essere escluse da altri ambiti ha portato le donne a compensare la mancanza di potere sostituendolo con il potere della dipendenza, che lei chiama «potere dell'indispensabilità all'altro». In quanto detentrici del potere di cura, la donna equilibra l'impotenza a livello sociale con la potenza a livello privato: «ma perché, non c'è possessività di una madre rispetto al figlio, quando le donne pensano che quel figlio è ancora attaccato a loro, è nato da loro? Madri per tutta la vita» (Melandri 2015a: 52). L'ultima definizione, al di là del tono indubbiamente ironico e provocatorio, coglie una tendenza consolidata, nel sociale, che fissa le donne come legittime titolari di determinate mansioni riflesso della cura del privato e del corpo. Il concetto sembra riecheggiare, specularmente, quanto già denunciato da Aleramo:

E di questo sentimento materno l'uomo, il compagno, il padre, ha abusato e abusa. Anche per lui, anche di fronte a lui, la donna è anzitutto madre. Il tradimento del marito non deve mai far obliare i suoi doveri verso i figli. [...] Ella ha portato in seno quei figli, per lei essi sono il compenso ineffabile che non le dà più alcun diritto ad altre aspirazioni. (1978: 164)

Anche Fallaci, del resto, è allineata su questo pensiero e fa dire all'amica durante il processo: «Sono millenni che ci imponete il silenzio e ci relegate al compito di mamme. In qualsiasi donna cercate una mamma. A qualsiasi donna chiedete di farvi da mamma, anche se è vostra figlia» (Fallaci 2011: 79). Riera descrive il fenomeno come un'estensione della maternità, in data 25 gennaio 1986:

Tutte o quasi tutte le professioni femminili accettate di buon grado dal senso comune dei mortali, almeno nella civiltà occidentale – infermiera, puerpera, maestra, cuoca – non sono altro che forme sostitutive della maternità, o almeno così le considerano coloro che le trovano caratteristiche della nostra condizione.

L'antidoto sarebbe una equa redistribuzione di competenze e ruoli tra i soggetti, in casa e all'esterno, che ovviamente parta da un altro approccio educativo e dunque culturale. Siamo pratica finlandese di educare i bambini e le bambine non a occuparsi di determinati compiti in base al sesso, ma in base all'utile: è utile tanto cambiare una lampadina quanto stirare, al di là dell'appartenenza a uno o all'altro sesso, come riporta Seneghini (2015).

Riera non esita a definirsi femminista: «creo que cualquier persona que no se sienta racista o nazi tiene que serlo. Porque feministas son los que defienden la igualdad de derechos para la mujer, no creo que haya nadie en sus cabales que no pueda ser feminista» (Corrons 2010: 27). A Virgínia Mascaró, che la interroga su *Temps d'una espera*, ne dà un'interessante definizione: «més que un llibre per a embarassades, [...], vol ser un al·legat feminista que romp esquemes de tota mena...Per exemple, al llibre reivindica que mirar el món amb ulls materns vol dir reivindicar la nostra capacitat creadora i recreadora» (27). Ma poi, se da un lato ritorna sul potere creatore della donna come fatto naturale e sul rifiuto della retorica del dolore, dall'altro mette al centro del suo discorso la donna in quanto tale:

Ha arribat l'hora de transgredir aquest dolor i de transformar-lo, de passar de la quasi incoscient concepció de cossos lligats a l'espècie a la experiència viscuda conscientment, assumida des de la intel·ligència. Hem d'aprendre a reivindicar i a valorar molt més la nostra condició de dones. (27)

E si ricollega, in questo modo, al tema dell'esperienza personale, che è stato uno dei nodi storici centrali del femminismo.

7. Il ritorno alle origini e la continuità

Io verrò a morire dentro te
Madre ti farò
(Raphael Gualazzi *Sarò, sarai*)

Ma forse l'apporto più prezioso del libro risiede nell'idea della maternità come esperienza-cerniera tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti, tra futuro e passato. La scrittura intorno a questo tema si snoda – ancora una volta – tra il recupero delle vicissitudini della scrittrice, che evoca costantemente il proprio vissuto familiare, e una lettura – antropologicamente fondata – della maternità che assicura la discendenza alla specie. La donna assolve un'importante missione, sia privata che sociale, contribuendo alla propagazione di un *genus* familiare e della stirpe umana. Si verifica così un caso paradossale in questa rappresentazione: la necessità della sopravvivenza delle specie non cede alle sue cieche ragioni biologiche, ma si arricchisce con un'anelito di speranza rappresentato, a partire dalle immagini associate al corpo stesso della donna, che nella terra trova la sua metafora più immediata e poetica.

Nella costante ricerca di punti di riferimento circa l'esperienza della maternità, l'autrice si rivolge prima di tutto alla raffigurazione di sua madre e della sua famiglia. Nel racconto dell'infanzia, lo sguardo di una Riera bambina si fissa prima sui genitori, in una dinamica di investigazione e costruzione, per simmetria, della propria identità (similmente a quanto avvenuto per Rina Faccio), mentre nel passaggio successivo si restituisce una visione di sé in quanto attenta osservatrice, intenta ad osservare più che ad agire, secondo un'attitudine che farà dell'adulta una narratrice:

Cuando miro mucho más atrás, mucho antes de empezar a publicar, incluso antes de empezar a escribir, y busco en el vasto y lejanísimo territorio de la infancia los motivos que pudieron impulsarme a escribir, se me parece la imagen de una niña (*d'una nina*, como decimos en el catalán de Mallorca) [...] La imagen de aquella niña que rechazaba atemorizada los espejos porque no era guapa como su madre, y sí fea como su padre, vuelve a llenar a menudo mi retina: no juega, mira como juegan sus hermanos en el jardín de casa, desde el balcón de la abuela, la *senyora àvia* que le cuenta durante casi todo el día viejas historias de un pasado familiar rancio, tan glorioso como periclitado [...] Digamos que el papel en blanco le sirve de espejo, un espejo cómplice en el que se observa favorecida y hasta gratificada (Riera 1999b: 24-25)

Ma nell'assenza di testimonianza private procedenti dai suoi genitori, come riferito in *Temps d'una espera* dall'autrice, si adombra il sospetto di un rapporto non facile con la madre, confermato anche in altri luoghi del libro. Comunque, il bisogno di confrontarsi con il vissuto altrui della maternità attraverso la propria viene spiegato anche alla luce del richiamo di una più approfondita conoscenza di se stesse, poiché:

[...] sembra che la gravidanza non solo ci avvicini al figlio o alla figlia, ci accosti alla sua nascita inesorabilmente, ma che ci ricolleggi anche con le nostre origini dimenticate e ignorate, ci fa tornare indietro alla nostra stessa nascita, di cui ancora non avevamo preso coscienza. Forse per questo, spesso, mi perdo tra ricordi infantili. Ricordi di sensazioni, più che di immagini. (80)

Idea peraltro circolare che lega la donna tanto a sua madre (il passato) quanto alla figlia (il futuro). Così dunque, la gravidanza diviene un'intersezione tra i due tempi, avvertita potentemente, sul piano psicologico, dalla donna in attesa:

26 gennaio 1987. Gestazione: dialogo senza parole. Tatto senza voce. Amore e pienezza. Dialogo tra il mio io e quello dei miei antenati nel cui codice genetico è rimasta registrata tutta la memoria della loro storia remota e lontana.
Vivo in conversazione con i defunti e ascolto con i miei occhi, i morti. Ora, più che mai, guardo anche verso il futuro.⁴¹

L'accostamento della morte alla vita, in un discorso sulla maternità, non stupisce se inteso nella prospettiva di un racconto a tutto tondo della vita stessa in un'esaltazione, questa volta non strumentale, della natura e dei suoi cicli, in cui la donna viene intesa

⁴¹ Nella versione catalana, il distico tratto dal sonetto scritto da Quevedo «desde la torre de San Juan Abad» («vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos»), è riportata tra virgolette a mo' di citazione, non così in quella castigliana).

come terra. E quest'associazione non si esaurisce in virtù del concepimento ma si amplifica alla luce di un elaborato ed originale concetto di trasformazione:

8 marzo 1987. [...] Filare, tessere, cucire, ricamare, cucire a maglia, attività che attualmente hanno cessato di essere necessarie per nella vita domestica del primo mondo, nelle culture primitive erano interesse come poteri trasformativi che avevano a che vedere con la vita e con la morte, e, naturalmente, con la maternità. La madre partoriva dopo aver alimentato col suo sangue la creatura che portava dentro, allo stesso modo in cui era capace di trasformare la stoppa in filo. Il ragno produce con il suo corpo il filo con cui tesse la sottile tela. Noi donne nutriamo con il nostro latte la creatura che abbiamo generato. Non a caso le Parche sono femmine, come anche la Balanguera... Arianna salva dal labirinto il suo innamorato con un filo. Anfore e fili, al principio potere e magia.

Si può collegare questa serie di immagini legate alla trasformazione ai santi oggetto di doppio rito, ovvero quei santi che vengono festeggiati due volte all'anno, quasi sempre in autunno e in primavera inoltrati, ancorati al ciclo dei raccolti. Si chiede al santo di vegliare sui semi e sul terreno che li conserva nel freddo dell'inverno affinché possano maturare e farsi frutto. Il terreno, con l'atto di seppellire, è associato alla morte, ma, se per la natura si tratta solo di una scomparsa apparente, si comprende il tentativo di inserirsi dell'uomo nella stessa ciclica dinamica a mo' di sublimazione della propria morte, da sconfiggere non come singolo ma come entità collettiva. La famiglia, intesa come prima cellula costitutiva di questa collettività, è chiamata a partecipare a fianco della donna:

Attraverso la mediazione del bambino il gruppo familiare si confronta con il problema della nascita – di qualcosa che viene a nascere al suo interno – e della morte – di qualcosa che viene a separarsi dal suo 'corpo': il parto condensa singolarmente questi due momenti, venendo la 'nascita' *del* bambino a coincidere con la separazione *dal* bambino. (Bria 1975: 138)

I simboli, il cibo e più specificatamente i semi e la frutta secca associata ai raccolti sono molto significativi, e Riera ce ne offre un campionario esemplare:

1 novembre 1986. *Panellets* e castagne, crisantemi nei cimiteri. Il tempo dei morti... Per questo, all'inizio di novembre mangiamo i frutti che ci connettono con quelli che già non ci sono più e sono parte della terra, vivificata con le loro spoglie. In epoche antiche, il passaggio dal mondo dei vivi a quello degli antenati, si riversava nella bellezza dei fiori locali. La gente non sa che mangiando castagne, mandorle e pinoli, ingredienti base

dei *panellets*, compie un rito antichissimo. Quest'anno li assaggerò anche per te...

Anche nella classicità ritroviamo lo stesso tipo di produzione simbolica: basti pensare al mito di Persefone (associata al melograno, ingrediente base dei cosiddetti 'dolci dei morti' che si producono in occasione di Ognissanti nell'area adriatica), la regina degli inferi, figlia di Cerere, dea delle messi e della primavera: un mito che fissa la continua relazione tra vita e morte. A tal riguardo:

29 ottobre 1986. In epoche passate la gravidanza non si metteva in relazione con l'atto sessuale. Alcuni popoli primitivi pensavano che le donne venissero fecondate dallo spirito dei morti, simbolizzati dall'animale totemico. Rank, in *Oltre la psicologia*, sostiene che la credenza potrebbe trovare fondamento nel desiderio di immortalità personale e nella necessità di affidare la responsabilità della sopravvivenza della tribù a qualcuno che non fosse un semplice maschio.

Il fatto di dare alla luce produceva ammirazione e spavento allo stesso tempo. Rispetto e timore.

«Desiderio di immortalità personale» e «sopravvivenza della tribù» che si affidano al nascituro, sin dalla delicata fase spermatozoide. Ma, al di là di tutto, Riera, con un andamento a fisarmonica, è capace di espandere l'idea di appartenenza alla specie umana e poi restringere la visuale circoscrivendola alla propria vita: «Tu li continuerai e continuerai me» (80), «la tua vita, come quella di tuo fratello, è quello che più m'importa. Voi siete la mia migliore garanzia di futuro» (80), raddoppiato dalla trascrizione letteraria del vissuto, per cui «sólo la literatura puede ofrecer una cierta transcendencia» (Riera 1999b: 27). E mantiene così un perfetto equilibrio tra privato e valori condivisi:

Le memorie sono personali, appartengono a ogni uomo, donna e bambino della comunità, ma il loro contenuto, il linguaggio conservato, è comunitario, è un qualcosa condiviso dalla comunità in quanto esprime la sua tradizione e la sua identità storica. [...] L'alfabetismo ci ha dotato di una memoria artificiale nel documento conservato. Ma in origine noi dovevamo crearci la nostra memoria da soli in base alla lingua parlata. (Havelock 2005: 90-91)

Appare, quindi, chiara l'importanza rivestita dall'operazione della scrittura, tramite la quale la memoria personale si fissa sulla pagina, e, al contempo, viene a configurarsi come «manufatto» linguistico, espressione (anche) della cultura del contesto

d'appartenenza, avallato dall'impresa letteraria, a cui viene riconosciuto un valore condiviso. E «le lettere come manufatti hanno oggettivato la memoria rendendola visibile» (Havelock 2005: 102).

8. Una coda poetica: la maternità di Maria-Mercè Marçal

8.1 *La germana, l'estrangera*

Il tema esposto in questa tesi è uno dei principali fulcri poetici della produzione della poeta catalana Maria-Mercè Marçal. Ed è giusto concludere simmetricamente questa parte recuperando la dimensione strettamente poetica con cui, sotto il segno di Ada Negri, si era iniziata l'analisi dei testi. Ma Marçal merita uno spazio molto più grande: sia concesso, quindi, solo un *excursus* fugace, quasi una coda musicale a quanto detto finora. Oltretutto, in questo caso c'è un rischio evidente: la scelta dell'argomento gravidanza potrebbe appiattare l'esegesi su una scrittrice molto più complessa, che ha ottenuto una ricezione critica notevole all'interno del mondo culturale catalano, ma anche difficoltosa nelle sue ramificazioni. E, su questo argomento specifico, va riprodotto quanto segnalato da Marta Font, a proposito di *Terra de Mai*:

La crítica ha bandejat la interpretació de *Terra de Mai* en benefici de l'explicació de la resta de parts del poemari: el desamor («Sang presa») o la maternitat («La germana, l'estrangera»), ometent així la incursió a l'anàlisi de l'erotisme femení. O si se'n parla, s'evidencia l'erotisme amb adjectius a voltes pomposos que han creat un eco d'articles en articles, a voltes resubmit amb la frase amor entre dones. (2014: 178)

Comunque, la linea della maternità c'è, e interseca diagonalmente i tre poli del famoso – troppo famoso, forse, e perciò ridotto da «motto» a dictum e quindi banalizzato – componimento «Divisa»:

A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona,
de classe baixa i nació oprimida.

I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel.
(Marçal 1989: 23)

Vengono evidenziate così le tre principali esperienze di una vita (chissà se addirittura si possa parlare di tre stati in successione) che, a una prima lettura, non sembra tanto essere stata vissuta come un'opera d'arte, ma quasi il contrario: cioè, che sia stata l'esperienza artistica ad aderire perfettamente alla vita, servendola, al contempo, come strumento gnoseologico – e pure, emergono dalla voce stessa della scrittrice allusioni filosofiche abbastanza esplicite, a partire da (e malgrado) il socratico «però sé què no sé» (Marçal 1985: 51)– e dichiarazione ontologica, realizzandosi in una sperimentazione creativa in rapporto di coerente riflesso/riflessione:

L'escriptura de Maria-Mercè Marçal s'entremescla de manera indestriable amb la seva vida: és com una guarda de la memòria en la qual l'autora pot donar forma a les seves vivències. Marçal elabora els esquinçalls d'existència a través de la paraula per atènyer una certa coherència, de manera que obra i biografia es configuren i prenen sentit alhora. (Riba 2015: 11)

Insomma, «l'escriptura serveix per explicar el procés personal, identitari i amorós que està vivint» (Julià 2017: 9). Fatto sta che, in una temperie storico-culturale in tumultuosa transizione e non ancora svincolata da residui appesantimenti ideologici e moralistici, Marçal canta la sua storia di amore per una donna, di maternità inaspettata (Riba specificherà che «no era una mare vocacional») ed infine di malattia da zone liminari che la pongono idealmente in contiguità con un sentimento ambivalente di appartenenza e alienazione: «l'autora haurà de sumar un estigma més, patir una malaltia en situació terminal, al fet de ser escriptora d'una literatura minoritària i d'haver optat per ser mare soltera i obertament lesbiana» (Riba 2015: 24). Del resto, la maggior parte delle letture che sono state fatte del rapporto opera/autrice sono passate per un prisma che, implicitamente o meno, ha tripartito il raggio. Valga per tutte la visione sufficientemente complessa di Lluís Calvo (2008: 110), che definisce la scrittrice, nel suo poetare, come «mare, amant i *manobre* de versos». E infatti anche la maternità fornisce prospettive per affrontare la questione dell'identità; per cui, l'io poetante si lascia attraversare dal frazionamento, ma assume potenza e concretezza attraverso il corpo, che viene ad assumere una centralità nel canto:

L'obra de Maria-Mercè Marçal s'ancora nel cos, i la seva visió de la corporeïtat, entesa en tant que bretxa perceptiva del món, té moltes afinitats amb la de Merleau-Ponty [...] les experiències del jo líric tenen lloc dins del cos, a través del cos i gràcies al cos, convertit en condició de possibilitat. La poeta ens presenta un subjecte holístic, en què el cos i el pensament no

s'oponen sinó que es fusionen i configuren la persona d'una manera indiscernible. (Riba 2015: 22)

Così, l'io reale recupera e ricompona in un nuovo ordine le varie parti tradizionalmente divise, secondo una «nova concepció del jo en què el cos no s'oposa a la part espiritual de la persona, sinó que tots dos aspectes funcionen de forma indissoluble» (Riba 2015: 26). Il corpo diventa anche campo d'azione per la rivendicazione della propria libertà senza condizioni, chiamando in causa anche l'opzione dell'aborto: «la poetització de la possibilitat d'avortar és un altre dels aspectes innovadors de la seva obra, que pren com a punt de partida la controvertida idea que una dona disposa lliurement del seu cos» (Riba 2015: 27).

Il corpo, inoltre, irrompe in quanto indissolubilmente vincolato all'indagine della soggettività: «La carn, sense paraules, / davant de mi i en mi. / I jo que havia llegit tots els llibres...!» (Marçal 1985: 50). Se, tradizionalmente, «les reflexions sobre el subjecte no tenen en compte el cos, que no participa ni en el debat sobre la identitat» (Riba 2015: 21), allora è proprio la maternità, in quanto fattore scatenante del «desgavell emocional i la confusió identitària» (23) a fornire una polifonia di voci alla scrittura intesa come «gran esforç per donar forma al desordre» (26), confluenti in *La germana, l'estrangera* (1985):

Aquest plaer sagnant
vol estimbar-me
M'afferro amb força
a les paraules
que em permeten seguir
dalt la maroma. (Marçal 1985: 61)

Un disordine che non si cerca di cristallizzare in un'uniformità di scelte formali, ma che si accoglie proprio sistemandolo in una pluralità di soluzioni:

Terra de mai se singularitza, des d'aquest punt de vista, del conjunt, molt més heterogeni, molt més 'lluire', pel fort caràcter que imprimeix la vella – i, a través de Joan Brossa, també nova – combinació estròfica d'Arnaut Daniel. Paradoxalment, però, la rígida estructura de la sextina dóna marges, endega, una imatgeria molt més «desbridada i folla», per dir-ho amb mots de Clementina Arderiu, que no pas la de la resta del llibre, on la flexibilitat mètrica va aparellada amb una contenció, un control més fort sobre el curs de les imatges i sobre da la dicció, en general. (Marçal 1985: 7)

Mentre cerca di giustificare la struttura composita del testo – una raccolta di poemi redatti tra il 1982 e il 1984 (che costituiscono la seconda e terza sezione), cui si aggiungono, in apertura, le sestine di *Terra de Mai*, risalente al 1981 – Marçal dichiara il vero agglomerante e ‘uniformante’ tematico del progetto poetico che, se a monte pone ben salda la maternità, poi scorre attraverso i vari canali che da questa si dipanano, realizzando il concetto di identità frazionata:

Mare, amant, filla, germana, estrangera? Domini fosc. Bella frenètic d'ombres davant d'una paret closa, d'un vidre impenetrable. Joc d'identificacion brutal i paralitzador, on el vampir clava l'estaca al cor del vampir, on l'assassí i la víctima han fet, abans, un pacte de sang, on un part és alhora «plaer / de fletxa a tranc de sang» i desposseïó absoluta [...].
(Marçal 1985: 8)

E ancora:

La germana, l'estrangera reflecteix la crisi de l'esquema jo-lluna-ombra, que temptava la construcció d'una identitat des del cor mateix del conflicte – des de l'herència i contra l'herència, des d'uns arquetips místics i contra l'arquetips: una identitat de dona, enllà i ença del femení que confina amb tornaveu de fat (Marçal 1989: 8)

Ma torniamo all'enumerazione di diverse identità che di volta in volta si avvicinano nel canto poetico; esse spiegano, anche, perché nel testo il serpente, tradizionalmente assimilato al cambiamento, venga assunto come uno degli animali simbolo.

I primi due versi della poesia inaugurante la seconda sezione manifestano immediatamente la posizione sovversiva assunta dalla poeta: «T'he engendrat amb dolor, / t'he parit amb plaer» (1985: 51) che, capovolgendo il discorso normativo tramite lo spostamento del dolore dell'enunciato biblico del parto all'atto sessuale – evidentemente, quello incluso in parametri normativi –, predispone, di contro, un nuovo parto sulla pagina, carico di valori alternativi. Il concepimento eterosessuale viene cassato e le fasi successive – gravidanza e parto – assumono un nuovo significato tramite l'operazione letteraria, «crònica poètica de l'experiència de la maternitat, una de les més intenses de la seva vida» (Riba 2015: 13).

Nel segno del gioco letterario che, però, non è mai mero diversivo intellettuale, Marçal aggancia la realtà tramite il riferimento ai nomi delle cose: ecco che con il termine «heura» nomina, concretamente, sua figlia, che spicca, in posizione iniziale, nella poesia introdotta da una citazione della scrittrice M. Desbordes-Valmore (Marçal 1985: 57):

t'hagués ofert / el meu ventre per fer de doble fons / [...] Ni tampoc que la màgica vareta fos el meu nom, absout i tallant, / forçant l'espai [...] / (I ara, sovint, el nom se'm fon, sota la sang)» (1985: 52).

Nell'ultima parte del libro si registra un cambio di tono, il clima si incupisce e le scelte stilistico-lessicali (abbondano i riferimenti alla violenza, al suicidio, al sangue, alla morte) rasentano le atmosfere gotiche. La virata è suggerita anche dalla citazione di una poesia di Emily Dickinson, di cui si recupera, significativamente, «Bon dia, nit» (Marçal 1985: 102): non a caso, un rimando a una poesia, in un certo senso, di rassegnazione. Le mutate atmosfere restituiscono la profondità raggiunta dal conflitto identitario:

[...] imatges que desafien la fragilitat de jo i li imposen el propi caos: l'assassí, pel mirall sense fons, la infanticida pel mirall sense fons, la impostora, la culpable, la pròfuga, la mare, la filla, l'amant, la germana, l'estrangera. Ombra i sang. Sang, però presa – robada, presonera, quallada. Set incendiada, absència esdevinguda fòssil. (Marçal 1989: 9)

L'ultima poesia cerca di riequilibrare il clima recuperando un patto di complicità, pur senza eliminare il riferimento al sangue e alla guerra. Interessante il discorso interno al testo, per cui si riaggancia e si spiega meglio il nesso tra sororanza ed estraneità:

És perquè et sé germana que puc dir-te estrangera
Sense treva asbossada, sense treva abolida
aquesta guerra que m'uneix a tu
en un pacte de sang inestroncable.
És perquè et sé estrangera que puc dir-te germana
(1985: 127)

Il corpus risulta così compiuto, e d'altronde, Marçal ha riconosciuto solo alla poesia la possibilità della compiutezza espressiva:

Sempre tinc la sensació que no he acabat de dir el que volia dir. Penso que això és bastant inevitable en qualsevol obra literària. Amb la poesia m'ha passat menys que amb aquesta novel·la [*La passió segons Renée Vivien*, l'única que va escriure], potser perquè els poemes són més abastables, ja que en el meu cas van molt lligats a vivències i experiències. (Piquer 2014)

IV. UNA SCRITTURA PRISMATICA

Le donne, credo, sono state fortunate ad andare in due direzioni allo stesso tempo: dentro se stesse e dentro la storia del mondo. Hanno esaminato la loro vita più di quanto abbiamo fatto noi; hanno sperimentato; le migliori sono cambiate molto più di noi.

(Hanif Kureishi, *Nell'intimità*)

1. Una panoramica

Dall'analisi dei testi emerge una ricchezza di caratteristiche che accomunano le scritture prese in esame ora in maniera evidente, ora come una serie di risonanze. A volte, la somiglianza riguarda strutture profonde afferenti alla sfera propriamente letteraria (il genere, il linguaggio, lo stile, il corredo metaforico), vivacizzata dagli aspetti personali e finanche sperimentali apportati dalle singole autrici. Altre volte, investe l'asse ideologico-tematico che, filtrato attraverso la maternità, stimola riflessioni sulla cultura, sul/i femminismo/i, sulla condizione della donna.

«L'identità' fra autrice, narratrice e personaggio che si incontra in molti romanzi di questo "genere" serve a raccontare di sé attraverso l'altra in un gioco di specchi di grande abilità» (Chemotti 2009: 28). Ed è vero, perché la scrittrice – che a volte carica più inchiostro sulla sua voce autoriale, altre sulla sua identità come persona, senza che, comunque, scrittura e vita siano scisse con chirurgica indipendenza – sceglie di assumere una voce anonima, così sono anonimi tutti gli altri personaggi presentati. La porta d'ingresso sui testi non ha cardini, non è neanche una porta: l'ingresso al testo somiglia più a un salpare di barca su un fiume che non a un immergersi indistinto nelle acque: i testi sono ben organizzati dietro l'apparente flusso di coscienza. Aleramo, Riera, Fallaci, non si nominano e non nominano le persone con cui entrano in relazione.

Ricordiamo, a titolo di esempio, i ricorrenti «F.» di Riera in riferimento al marito (e che sia l'iniziale corrispondente al nome reale di Francesc Llinàs rafforza paradossalmente questa interpretazione), «l'uomo» di Aleramo e «tuo padre» di Fallaci, senza contare l'anonima *masquerade* di *Lettera* in cui sfilano «il dottore, la dottoressa, i miei genitori», e altri. Certamente, l'anonimato permette di realizzare l'espedito per cui si universalizza un argomento smaterializzando l'identità contingente dei personaggi che lo esprimono. Eppure, quanto siamo lontani, per esempio, da un *Romeo e Giulietta*, la cui verosimiglianza si è voluta sottolineare agganciando la vicenda a un contesto storico (come prima aveva fatto Dante con Paolo e Francesca); e come ci si distanzia dal «Chiamatemi Ismael» o dal dickensiano «Sono nato» (oltre alla provocazione linguistica del «I am born») che precede la sfilza di informazioni biografiche su David Copperfield. *David Copperfield*, appunto: nome e cognome, non *Una donna*, o *Lettera a un bambino mai nato*, o *Temps d'una espera*, dove l'identità si nasconde dietro gli articoli indeterminativi. Si dirà che dipende dal genere: la grande tradizione romanzesca inglese contro le forme di scritture intimistiche femminili: tuttavia, paradossalmente, il verosimile, per farsi tale, ricorre a una puntualizzazione precisa di contesti, nomi, circostanze e date, mentre il *vero* sceglie, casomai, l'indefinito. La nozione di vero subisce, infatti, delle modificazioni sotto la spinta di istanze nuove, connesse con l'interiorità che va svelandosi; un vero individuale, personale, ma non meno solido di quello storico, perché riflesso di una verità interiore irrinunciabile. Scriverà Rina Faccio: «Io so di portare in me la verità» (Zancan 1998: 186). Ed essa sarà costantemente appellata nella lunga vita della scrittrice. Non è, quindi, un problema di adesione all'universale (o al vero) in sé; si capisce, per esempio, la teorizzazione totalmente differente del rapporto tra vero e verosimile di Tasso, operante in un contesto dove la tensione era volta a ribadire e confermare un universo ideologico e morale, in cui non si questiona la credibilità del singolo perché inglobata in quella universale.

In primo luogo, emerge la principale caratteristica della scrittura presa in esame, ovvero la cifra di ambiguità, di doppio: si vuole descrivere l'universale attraverso l'esperienza più intima e personale dell'essere umano – la gravidanza – tramite l'anonimato. La differenza non si riduce alla questione su quale forma restituisca il vero; il fulcro è, semmai, il come, a partire dall'io scrivente.

Per quanto riguarda il garbuglio dell'identità, *Una stanza tutta per sé* fornisce una tesi alternativa. Virginia Woolf scrive: «Eccomi dunque (chiamatemi Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichel o come meglio vi piace, non fa alcuna importanza)» (1982: 5).

Marisa Bulgheroni, nell'introduzione alla traduzione italiana, interpreta: «Lei stessa si cancella come “io” narrativo privilegiato [...] L'anonimità che “scorre nel sangue” femminile è negazione non tanto del nome del proprio corpo quanto del corpo del proprio nome, terrore che esso sia esposto, svelato, reso pubblico: il terrore che deriva dall'abito della castità» (1982: XI-XII).

Non è da escludere, quindi, che la censura identitaria interna al testo – le autrici in quanto tali non sono anonime – sia, appunto, un atteggiamento residuale della tendenza femminile alla castità – «era lo stesso senso della castità che imponeva l'anonimo alla donna, perfino nel Novecento» (Woolf 1982: 56) – o per meglio dire dell'imposizione della castità – considerando anche che Woolf scrive proprio per disquisire sulla nodosa dialettica pubblico/privato da un punto di vista femminile. È bene, però, evidenziare che il discorso dell'autrice si avvinghia alla storia della letteratura inglese, lamentando, d'altro canto, l'assenza di autorialità femminile in età elisabettiana e continua fino al Settecento, e alla scrittura distratta dalla rabbia nelle romanziere ottocentesche. Per lo scenario italiano, si tenga a mente che Fallaci ha cercato di insistere sulla non coincidenza della vicenda di *Lettera* col suo vissuto: «Non sono io la donna del libro. Tutt'al più le assomiglio» (2011: 101). Ovviamente, non ha alcun senso cercare di stabilire se ciò corrisponda o meno alla realtà fenomenica; piuttosto, bisogna ragionare sul perché del rilievo posto dall'autrice sul filtro della non/identità da un punto di vista letterario, che è, appunto, il tentativo di universalizzare il dubbio. Dal suo canto, invece, Rina Faccio fa intendere di ergere l'anonimato a difesa delle accuse di orgoglio e ambizione, spinte che, evidentemente, non si perdonavano a una donna che volesse essere scrittrice: «io sono veramente una donna: sento che non esisto per me, ma per gli altri o un ideale: non ho orgoglio. Il mio libro avrà uno pseudonimo: Face. E l'autrice se ne sarà nascosta il più possibile» (Zancan 1998: 186). Sappiamo che non è andata così; probabilmente questa risposta cela anche una sorta di *captatio benevolentiae* percorsa da una certa ironia. Tra le righe, è però possibile intendere che aveva colto il cuore della questione, quella dell'identità femminile a cui era interdetto lo svelamento in pubblico in quanto voce del privato. Infatti, per Sibilla Aleramo, invece, si può dire che se:

I personaggi sono tutti privi di nome proprio [...] in realtà in *Una donna* la predominanza dell'io narrante è di fatto assoluta: all'assenza di nome corrisponde, infatti, l'assenza di funzioni autonome dei personaggi che, nel tessuto narrativo, si configurano come proiezioni della coscienza di lei. (Zancan 1998: 198)

Per certi aspetti, è lo stesso che avrebbe fatto Fallaci in *Lettera*. Alessandra Cenni tratta il discorso dello pseudonimo di Rina in maniera meno poetica e addita le sue origini nella volontà pigmalionica di Giovanni Cena:

L'attribuzione dello pseudonimo, che vale a suggellare l'opera con il marchio del maestro, è il momento culminante della sua volontà maieutica nei confronti della compagna. Dandole uno status, Cena uccide la donna come corpo autonomamente creativo, per farla approdare con nuovi connotati di vaga indifferenza sessuale nell'universo accettato della scrittura. E così la straniera varca, travestita, la soglia del luogo interdetto. (Aleramo 1982: 16)

Gallucci conferisce un'altra *nuance* alla scelta dell'anonimato di *Una donna*, riprendendo la tesi dell'io generalizzato: «Aleramo's attempt to personalize and universalize the 'I' and the construction of an embodied female self are the means through which she critiques the traditional subject of autobiography»⁴² (1999: 366). Per fare un confronto con un'autrice contemporanea, si riporti l'interessante posizione di Neera: «Non ho mai compreso la vanità letteraria, anzi il mio orrore della notorietà era così forte, che allorquando mi trovai al punto di scendere nell'arena presi uno pseudonimo, colla ferma convinzione di innalzare una barriera inaccessibile fra me e l'opera mia» (1977: 24).

La non univocità delle interpretazioni, comunque, sembra confortare la teoria di un rapporto problematico riguardo cosa sia lecito per una donna e cosa sia lecito mostrare, anche nel campo della letteratura. Se Dacia Maraini riporta il caso di Isabella Morra, costretta a rubare i libri ai fratelli pur di soddisfare la sete letteraria (Blelloch 1987: 12), in *Quaderno proibito* – il titolo esprime già il nucleo del problema – Valeria, nata dalla penna di Alba de Céspedes, «si sente colpevole per il diario che scrive di nascosto» (13), mentre Anna Banti affida l'infrazione peccaminosa a Lavinia, protagonista creativa che non solo scrive di nascosto e sotto falso nome, ma si sente tanto colpevole di aver ceduto all'irrepressibile ispirazione artistica da accettare di essere punita e in seguito tornare all'atto creativo vestita da uomo: «Il messaggio di Anna Banti è chiaro: alla donna non è permesso di creare. Se lo fa, o mantiene il segreto, come se si trattasse

⁴² Gallucci analizza anche la strategia narrativa in merito al rapporto tra l'unica voce narrante e la coralità complessiva dei protagonisti: «Aleramo writes both within and against traditional autobiography in her use of narrative voice. Consonant with traditional autobiography, *Una donna* follows a singular subject in a linear narrative of evolutionary selfhood. Yet Aleramo complicates traditional autobiography by presenting, at the same time, a communal or cholar protagonist, a strategy of female modernism to empower» (1999: 369).

di una colpa, o accetta, come donna-artista, di essere punita» (17). Ma rimane forte il sospetto di un atteggiamento derivante da un simbolico radicato: «Clandestina, dunque, [...] è colei che scrive» (Rasy 1984: 9).

Ora, una volta forniti più elementi sui relativi contesti letterari di riferimento, possiamo ancora utilizzare in questa sede il saggio di Woolf. Riguardo al romanzo, si legge:

Il titolo *Le donne e il romanzo* poteva significare (e non era detto che non fosse appunto questo ciò che voi mi avevate chiesto) la donna vera e la donna nel romanzo; oppure le donne e i romanzi che esse scrivono; oppure le donne e i romanzi che parlano delle donne. (Woolf 1982: 3)

Affermazione che ripropone la questione su quale sia l'oggetto della scrittura di gravidanza, ovvero la cosa in sé: la maternità (la gravidanza) reale e la maternità nei libri (ma quali libri?). Oppure, le donne e come hanno scritto della maternità; oppure le donne e i romanzi che parlano della maternità. Ma soprattutto: chi è il vero/la vera protagonista della maternità? Il bambino/la società, o la donna? Entrambi?

La gravidanza si rivela uno stato particolarmente fruttifero, in termini di pensiero e creatività, che consente – oltre il complesso gioco di frammentazioni e repentine riunificazioni di identità – anche un ulteriore, radicale avanzamento su un piano di corrispondenze. Tra perdite e rinascimenti, tra pubblico e privato, tra morte e vita, tra celamenti ed epifanie che si snodano nella vita reale quanto in quella letteraria, la gravidanza e la maternità diventano la somma metafora della ri-nascita delle autrici in quanto tali: «la perdita del nome, ha scritto Franca Angelini, coincide con la nascita alla letteratura; nascita violenta, non naturale, con asportazioni, mutilazioni. [...] La nascita di Sibilla prevede la morte della piccola Rina, che le ha dato vita» (Zancan 1998: 200). E anche se qui si evidenzia un tramato dai fili estremamente stretti, vanno richiamate le parole di Riera per la figlia (1998: 149): «presto sarò orfana di te».



Viktoria Sorochinski, *Attachment*, 2013

Come fa il corpo scrivente a far collidere in sé i vari momenti temporali, con quali figure, su quali traiettorie? *Una stanza tutta per sé* è disseminata di parole ancora rilevanti per la corrente analisi, tra cui «involucro» e «tradizione». Per quanto riguarda la prima, è stato evidenziato nei capitoli precedenti come l'idea di contenitore sia molto frequentata dalle autrici, in riferimento al corpo della donna in gestazione. Ad esempio, Riera quando si chiede «Cos'è il nostro ventre se non una grande anfora, una pentola in cui si cuoce lentamente la vita?» (1998:145). O Fallaci, che prende in esame tale metafora con un certo fastidio: «Cosa credi che sia: un contenitore, un barattolo dove si mette una cosa da custodire? Sono un donna, perdio, sono una persona» (2011: 53).

Dall'agile accostamento del ventre materno all'idea di «contenente», Lea Melandri approfondisce il discorso, riportando alcune riflessioni personali, ma anche piste di natura psicanalitica assunte da Freud e rilette da Fachinelli: «Il pensiero che ha fatto del ventre materno il “contenitore” vuoto dell'essere appena nato, è lo stesso con cui l'adulto predispone il luogo del suo piacere» (Melandri 1988: 170). Che è come dire che «Ora, per Freud, nel 1909, scatole, casse, astucci, stufe, insomma, “tutti i tipi di contenitori” compaiono in sogno come simboli del corpo femminile [...] Il contenitore rientra nella simbolica generale della donna» (Fachinelli 1983: 84-85). Commentando Irigaray, Cavarero/Restaino (1999: 77) assegnano il valore di attivo/passivo relativo a ciò che è dentro o fuori l'immagine della caverna: «La caverna è simbolo della donna,

l'esterno della caverna è simbolo dell'uomo». Ma questa, e altre serie metaforiche già rilevate, si allineano col segno dell'ambiguo, come segnala Hillman:

L'*imago* archetipica ha una natura duplice, due lati, uno positivo e uno negativo. Simboli e metafore esprimono questa duplicità: l'oceano, fonte di vita, rappresenta anche l'annegamento nella dissoluzione; la terra ci sostiene e ci seppellisce; i contenitori (orci, scatole, case, istituzioni, città) proteggono, ma anche soffocano; il vaso di trasformazione (alambicco, forno, vasca da bagno) soddisfa le necessità tanto del *témenos* quanto del narcisismo. (Berry/Hillman/Stein/Vitale 2003: 124)

Il richiamo metaforico o psicologico trova la sua massima apertura, articolandosi su un piano letterario, nell'idea principale di *Una stanza tutta per sé*. Lo spazio – contenente che una donna che voglia scrivere deve reclamare – non è solo fisicamente necessario, o riflesso della invocata indipendenza economica della donna; ma è, soprattutto, il luogo in cui, può cessare di contenere univocamente – o soffocare –; anzi, può derogare da questa funzione per essere contenuta e permettersi di gestare le idee. Magari, il libro. Il circuito è chiuso.

Per ciò che concerne, invece, il bagaglio culturale, leggiamo:

Com'è spiacevole rimanere chiusi fuori; ma quanto deve essere peggio rimansere chiusi dentro; e pensando alla sicurezza e alla prosperità di uno dei sessi, e alla povertà e all'insicurezza dell'altro, e all'effetto della tradizione e della mancanza di tradizione sulla mente dello scrittore. (Woolf 1982: 27)

I concetti di 'effetto' e 'mancanza' di tradizione possono chiamare in gioco anche quello di 'accesso' alla tradizione:

Senza questi predecessori, né Jane Austen né la Brontë né George Eliot avrebbero potuto scrivere, più di quanto Shakespeare avrebbe scritto senza Marlowe, o Marlowe senza Chaucer, o Chaucer senza quei poeti dimenticati che gli aprirono la strada addomesticando la natura selvatichezza della lingua. Poiché i capolavori non nascono soli e isolati; sono il risultato di molti anni di pensiero in comune, il pensiero del popolo, sicché tutta l'esperienza della massa si aduna dietro quella voce isolata. (Woolf 1982: 73)

In effetti, Woolf sta sottolineando come le donne non possano diventare scrittrici se non riescono a formarsi, studiare, accedere alla cultura ufficiale per prepararsi al mestiere della scrittura. E, al suo tempo, non potevano perché delegate agli uffizi della vita

domestica e perché erano estromesse, se non interdette legalmente, da molti dei diritti concessi agli uomini – istruzione compresa.

La tradizione, dunque, è parte essenziale dell'inchiostro di chi scrive. Woolf, inoltre, ruota il suo discorso principalmente intorno al romanzo, non solo per il contesto d'appartenenza, ma perché, ideologicamente, fa convergere nella condizione storica della donna questioni di natura letteraria ma anche economico-politica, anche per ciò che il genere romanzo rappresenta in Inghilterra: lo spirito della borghesia, della città, cioè del dominio del maschile, dell'economia improntata a dinamiche di potere maschili nel cui flusso viene registrata l'assenza e la subalternità delle donne. L'operazione auspicata non è la sostituzione delle modalità maschili con quelle femminili, ma una sorta di fusione, secondo la versione androgina, sin dalla sua vulgata rinascimentale. Laura Di Nicola riporta la discussione circa il romanzo all'interno dei confini italiani, sottolineando i meccanismi di vivificazione del genere quali risposte all'urgenza di riemersione dell'identità della scrivente:

Questione complessiva della crisi della forma romanzo [...] gli esiti di una sperimentazione narrativa – talvolta originale e trasgressiva per la libertà intellettuale che la muove – esterna alle correnti, ai movimenti letterari, tesa a trasformare le forme del narrare con le strutture dell'interiorità, intrecciando le strutture del privato (diari, lettere, memorie, appunti) con le scritture pubbliche (racconti, romanzi) in una straordinaria ricchezza di stile che dà corpo alla scrittura come luogo d'identità [...] La struttura romanzesca, coesa, unitaria, narra il mondo per frammenti che intrecciano il percorso di consapevolezza di sé con l'ascolto della storia, l'oggettività dell'esperienza e la soggettività della coscienza. (2012: 16-17)

Paola Belloch attribuisce un valore profondamente conoscitivo alla letteratura femminile, secondo una posizione assimilabile a quella di Riera quando lamentava, nello specifico, l'assenza di libri sulla gravidanza scritti da donne per potersi orientare grazie all'esperienza di altre, su una traiettoria molto più dinamica e genuina della manualistica a disposizione:

Parlare di letteratura femminile non significa soltanto ricercarne i caratteri specifici, definirne le funzioni e il merito, perché questo potrebbe suonare anche come un discorso discriminatorio che rivendica una diversità che le scrittrici stesse talvolta preferiscono negare. Inoltre un approccio di questo tipo porterebbe a una categorizzazione che impoverisce invece di arricchire quel mondo dell'arte, che appartiene a tutti, uomini e donne. L'interesse per il fenomeno della donna scrittrice e il desiderio di leggere libri scritti da donne si può spiegare diversamente, con ragioni che non si rifanno alla

polemica femminista , ma hanno radici psicologiche, culturali più lontane e più profonde. Noi donne spesso leggiamo libri di altre donne per trovare una conferma a una nostra identità di recente formazione e ancora incerta. Oppure per riconoscerci e meglio comprendere il nostro destino. O ancora per un senso di solidarietà dopo secoli di silenzio e solitudine, o infine per spiegare sentimenti ancora oscuri e confusi, perché risvegliati improvvisamente in una coscienza femminile che aveva giaciuto addormentata per tanti anni. (Blelloch 1987: 7).

Ma quanto detto è funzionale alla formazione di una domanda che ormai va posta in termini operativi: che tradizione sottende i testi fin qui esaminati?

2. La biblioteca paterna

Si scontrarono invece precocemente con un vero e proprio regime del Padre, rappresentato non solo dal padre in carne e ossa, ma dai tanti volumi, una specie di deposito della sapienza paterna, contenuti nella ricca biblioteca di casa.

(Elisabetta Rasy, *Le donne e la letteratura*)

Tutte le autrici prese in esame riportano l'esperienza infantile o adolescenziale di ricche letture; tutte specificano di aver avuto accesso alla biblioteca paterna e, comunque, la figura chiave per la propria formazione intellettuale è quella del padre. I libri che giungono nelle mani delle figlie innescano un *quid* a dispetto di un atteggiamento paterno altamente ambiguo che oscilla tra un invito e una censura alla lettura. Nel caso di Aleramo, il volume specifico di Guglielmo Ferrero, *L'Europa giovane, Studi e viaggi nei paesi del nord*, in quanto oggetto, ha il potere di collegarla con un immaginario simbolico paterno ri-vivificandolo lungo il personale processo di trasformazione: «Il libro, dono del padre, che ripristina in lei l'ordine antico delle idee» (Zancan 1998: 211). Ancora sulla sua esperienza di lettrice, scrive Neus Sàez: «La seva infantesa basculà entre una mare depressiva i un pare de forta i inconformista personalitat, que va inculcar-li el gust per la lectura fins al punt que llegir es va convertir en el refugi personal de la petita Rina, la qual s'atterria davant de l'amenaça de ser castigada sense llegir "per sempre"» (Aleramo 1987: 5).

Non ci facciamo prendere dalla fretta e usciamo dal *corpus* qui studiato. Per testimoniare un comportamento diffuso e generalizzato, si raccolga la testimonianza di

Emily Dickinson: «mio padre è troppo occupato con le sue pratiche legali per accorgersi di quello che facciamo. Mi compera molti libri, ma mi prega di non leggerli, perché teme mi possano turbare la mente» (Childe/Pinamonte 1987: 117). Abbiamo affrontato il ruolo ricoperto dal padre per Aleramo. E dobbiamo ancora sottolineare che la denominazione generica di formazione delle autrici è utile allo sforzo di mettere insieme i tasselli di un mosaico – personale e culturale, di letture e di produzione – estremamente eterogeneo che diventa una valida chiave di lettura per intendere la poliedricità, l'ibridismo delle tipologie prese in esame: per cui, si è notato, nel caso di Aleramo, che «possiamo infatti sapere quali erano le sue letture e le sue curiosità intellettuali, ma non collocarla in una precisa tradizione letteraria», se non in età adulta, nello scambio fluido tra stimoli esterni ed elaborazione personale, in un «processo più profondo e continuo di definizione del sé» (Caviglioli 1995: 50). Fatto sta che anche la critica contemporanea a Negri non era insensibile alla individuazione degli echi di questa fitta rete di letture, assurgendole a strumento di esegesi, anche se applicava – forse abusandone – l'intuizione di questa (sotto)traccia, ancora una volta, all'elaborazione di un giudizio negativo. Mannino riporta la recensione di Caioli sulla produzione giovanile della lodigiana, che ne addebitava l'«atteggiamento a malsani influssi dell'ambiente: “Il grido che scoppia in *Fatalità*, caldo d'impeto umanitario, grido di rivendicazioni proletarie, [...] non è che superficiale retorica, proveniente da letture torbide”» (Mannino 1933: 18).

Torniamo e indugiamo un momento in più su Aleramo, il cui caso fa rimbalzare il quesito circa la natura della scrittura delle donne su un quesito bibliografico: 'cos'è la scrittura femminile' fa germinare 'cos'è la lettura femminile', da intendersi come raccolta di testi ideologicamente affini e/o realmente riscontrabili sugli scaffali dell'una o dell'altra autrice. In altre parole, sospendendo per un momento il focus sulle letture infantili-adolescenziali, in che misura le autrici si sono lette e quanto, invece, hanno concorso alla creazione di un nuovo archetipo, indipendentemente tra loro? La suggestione deriva da una sorprendente connessione tra Aleramo e Mary Wollstonecraft. È possibile individuare precisi rimandi non solo ideologici ma strettamente terminologici. L'insistenza dell'italiana sui concetti di «responsabilità», di rinnovamento morale – «bisogna riformare la coscienza dell'uomo, creare quella della donna», (1973: 149) –, di «umanità» e di libertà attraverso l'azione metaforica dello spezzare «la mostruosa catena» (1973: 182) si riscontrano *verbatim* in *Sui diritti delle donne*: «chi per dovere agisce in tale maniera [...] non può essere considerato un essere

responsabile» (2010: 43); «far sì che esse, in quanto parte della specie umana, si adoperino per riformare se stesse e per riformare il mondo» (56); «il primo fine di un'ambizione ammirevole è di acquisire il carattere di essere umano, a prescindere dalle distinzioni sessuali» (14); «se gli uomini spezzassero con generosità le nostre catene e si accontentassero dell'amicizia razionale invece dell'obbedienza servile» (110). Il caso mette in evidenza l'ereditarietà intellettuale di certi concetti, ripresi e rielaborati, anche se non è possibile stabilire con sicurezza se Aleramo avesse letto Wollstonecraft o se siamo in presenza di corrispondenze casuali o studiate. A conti fatti, il testo non compare nell'elenco dei libri dell'autrice conservati presso la Fondazione Gramsci, dove invece troviamo, per esempio, Woolf, Shelley o un interessante *Le scrittrici italiane dalle origini al 1800*, di Jolanda De Blasi. Quest'ultimo esemplare attesta un'attenzione filologico-storiografica alla tradizione femminile da parte delle intellettuali tra i due conflitti mondiali, animata da un evidente sforzo di ricostruzione storica. Certamente, non una novità, visto che si possono annoverare sin dal Rinascimento operazioni critiche simili, ossia redatte in base al genere (Zancan 1998: 48); piuttosto, una conferma della loro intermittente presenza. Cediamo al patto sancito da Sibilla, dunque: «L'opera chiede a chi la legge una lettura unica, assoluta: non ha modelli, è un modello» (Zancan 1998: 210).

Restano delle ipotesi, eppure non sembra illegittimo collocare, a posteriori, l'uno di fianco all'altro i testi di queste autrici. Calibriamo, quindi, il discorso filologico col concetto di corrispondenza ideologica. Guardando dentro il baule delle scrittrici – simile a quello che Dickens aveva consegnato a David Copperfield con i testi di riferimento della letteratura inglese: ipotichiamo l'immagine declinandola al femminile, dunque – emergono eclatanti nessi. Wollstonecraft aveva posto le premesse per teorie che saranno sviluppate in seguito da Badinter per quanto riguarda la costruzione sociale dei ruoli di genere, mentre precedeva di un secolo Woolf anticipandone l'idea centrale sviluppata in *Una stanza tutta per sé*:

Al di sopra dell'abietta povertà, si da non essere obbligati a pesare le conseguenze di ogni centesimo speso, e disponendo di quanto basta per evitare di seguire un rigido sistema di economia che limita sia il cuore che la mente, io dichiaro – le mie idee sono davvero ordinarie – che non manca nulla per fare di questa la più felice e spettabile delle situazioni, se non il gusto per la letteratura, [...] e un po' di denaro superfluo per dare ai bisognosi e acquistare libri. (Wollstonecraft 2010: 101)

Queste considerazioni, a prima vista qui introdotte un po' forzatamente, da un lato vogliono porre l'accento sulla ricostruzione della tradizione, e non solo in riferimento alla questione linguistica; dall'altro, servono a perfezionare la mappa di saperi su cui le autrici vengono collocate in base a coordinate senz'altro esistenti ma che forse ancora peccano di approssimazione. Insomma, per emendare un dato di fatto dalle ampie ripercussioni disciplinari: «Assenti da quell'intreccio di rimandi intertestuali che riconnettono l'individualità singolare dell'opera a un contesto collettivo di esperienze, e ne conservano la storia, le scritture di donna emergono con rare presenze, nel discorso critico e in quello storiografico» (Zancan 1998: X). Si prospetta, insomma, una visione futura che pur non intaccando la straordinarietà delle singole figure, le raccolga criticamente in un arcipelago composito piuttosto che su orizzonti incomunicabili di isole perdute. L'operazione sarebbe utile non solo a conferire un maggior respiro alla riscoperta delle «scritture femminili» sepolte dall'indifferenza, ignorate per troppa distrazione, dimenticate negli scaffali degli archivi e delle biblioteche» (Cotroneo 1988: 110), ma anche per una redistribuzione di autorità nella compagine culturale. Persino il peso del pensiero di un autore come Rousseau potrebbe essere ridimensionato (o almeno 'riletto') portando insieme le voci di Wollstonecraft, di Badinter, di Melandri, per citare le studiose che si sono spinte a muovere una critica verso un vero e proprio monumento filosofico di una cultura ufficiale, ancora troppo lenta in certe discussioni perché poco avvezza, storicamente, a una visione di genere. Non di assenza di voci femminili in termini assoluti si dovrebbe parlare, ma di una intenzionale operazione di messa in sordina programmata anche istituzionalmente, come spiega molto bene l'illustratrice Paula Bonet:

La experiencia literaria femenina es poco conocida y, por lo tanto, poco reconocida. La literatura que se explica en las escuelas y en las universidades es eminentemente masculina –me recuerda Bonet– y hay preguntas que han quedado inexploradas. Por ejemplo: ¿«Qué pasa si rechazo a mi hijo? ¿Soy un monstruo»?», me pregunta hablando de la obra de Anne Sexton. (Alcàzar 2016)

Passiamo ora a Riera, che scrive: «Fu allora quando, per evitarmi altri entusiasmi più pericolosi, suppongo, chiuse la biblioteca a chiave. Mi incitò alla lettura e me la proibì, contemporaneamente. Credo che così mi inculcò il virus della letteratura per sempre» (1998: 77). Evidentemente, la scrittrice maiorchina deve aver insistito molto su questa sorta di mitologia attorno alla biblioteca personale, se Servodidio riporta lo stesso

riferimento ma arricchito con ulteriori dettagli e allo stesso tempo delineando con profondità l'impatto sull'immaginario personale di Riera:

Her parents' substantial library was kept behind locked doors, in the belief that reading could prove inimical to a young girl's mental health. Although Riera's imagination was fueled by reading stories in the Argentinian magazines lying about the house, by a pilfered copy of Valle-Inclán's *Sonata de Otoño* [...] found in the attic [...]. (Servodidio 1999: 8)

È in Marçal, però, che la ricostruzione del canone femminile assume il respiro di un vero e proprio progetto politico, «en l'afany per llegar una tradició femenina a les noves generacions» (Riba 2015: 15). La poeta non solo ha attuato le stesse manovre delle colleghe per la costruzione di un personale panorama letterario di riferimento, tra cui spiccano quelle che lei definiva «mares literàries» (Riba 2015: 23) – Arderiu, Plath, Akhmàtova –, ma non si è risparmiata in vari progetti culturali volti a far (ri)emergere il lavoro di altre scrittrici. Si ricordino, tra le diverse operazioni che possiamo definire di attivismo culturale femminista, le traduzioni in catalano – autentico atto di militanza linguistica – di autrici come Colette, Yourcenar, Fini e altre, o la promozione di progetti editoriali ispirati dallo stesso intento di valorizzazione delle scritture di donne.

Fallaci, dall'introduzione al *Richiamo della foresta*, rilancia:

Non ricordo chi mi dette quel libro. Forse mio padre, forse mia madre. Ma ricordo che aveva la copertina rossa e che stava, insieme a molti altri libri dalla copertina rossa, in un mobile con gli sportelli di vetro. I libri, a quel tempo, erano i miei balocchi. E il mobile con gli sportelli di vetro era il mio paradiso proibito perché la mamma non mi permetteva di aprirlo. «Sono i libri del babbo, sono libri da grandi, non da bambini» diceva. (London 2004: I).

Tenendo presente l'organizzazione storico-sociale della cultura, e quindi delle letture, a disposizione delle donne (o consigliate loro) fino alla prima metà del Novecento, il rapido ma preciso riferimento alla biblioteca paterna ci assicura che le autrici non hanno avuto accesso solo a lettere, diari, memorie o libri da bambini⁴³; considerando lo studio di Caviglioli sulla diaristica italiana, è lecito pensare che le letture si possano ridurre a quelle meramente scolastiche. Ma naturalmente sono necessari molti distinguo: «Gli esperimenti autobiografici delle scrittrici più note del nostro secolo, da *Lessico*

⁴³ Riguardo a questi generi, Woolf (1982: 70) appunta, in riferimento all'Ottocento inglese: «Le lettere non contavano. Una donna poteva scrivere delle lettere accanto al letto del padre morente. Poteva scrivere delle lettere accanto al fuoco, mentre gli uomini conversavano, senza che nessuno glielo rimproverasse».

famigliare di Natalia Ginzburg a *Ritratto in piedi* di Gianna Manzini, da *Le quattro ragazze Wielberger* di Fausta Cialente a *Un grido lacerante* di Anna Banti, rientrano nel filone memorialistico piuttosto che in quello diaristico, sono più romanzi autobiografici che vere e proprie storie di vita» (Caviglioli 1995: 15). Per non parlare della zavorra intellettuale che ha rappresentato il giudizio negativo dei diari sentenziato da Croce.

Le autrici, insomma, nascono come autodidatte (Zambon 1993, Guidi 2004), per crescere, poi, costantemente leggendo e scrivendo, e diventare lettrici indipendenti, non controllate; sono le nipoti delle *précieuses* seicentesche (queste ultime, va precisato, avevano dovuto attraversare nebbie culturali più fitte), come le descrive Badinter: «Avevano bisogno di molto coraggio e di molta perseveranza per leggere i libri proibiti. Non che rischiassero molto a sfidare i divieti, ma avevano ricevuto un'educazione così mediocre, per non dire inesistente, che si resta sbalorditi dalle loro ambizioni intellettuali. E, in conclusione, della loro riuscita» (1981: 73).

Le curiose, le ribelli che infrangevano divieti leggendo i libri dei padri, libri per uomini – diciamo: romanzi ma anche trattati di economia, politica, libri di storia – hanno dato vita, da autrici, a una scrittura ibrida, riversando nella comunque prediletta forma diaristica-epistolare-biografica elementi che pongono i testi fuori da una nomenclatura precisa. Anche la lettura, per le donne, non è esente da quel senso di proibito che segna, per certi aspetti, anche la loro scrittura: «Anche sulla donna che legge, e che sempre si lascia andare a un gesto improduttivo, sembra gravare una proibizione come sulla donna che scrive» (Rasy 1984: 87).

Blelloch sottolinea lo stretto rapporto tra la mancanza di una consolidata tradizione femminile e l'insorgenza di sperimentazioni letterarie femminili:

Il rapporto donna-creatività, soprattutto in Italia, è stato sempre complicato. L'impossibilità di rifarsi a modelli letterari femminili ha creato per le scrittrici un problema di identità, limitando le fonti di ispirazione. Le scrittrici italiane infatti all'inizio [del XX secolo], potevano solo ispirarsi a modelli maschili, o a scrittrici straniere [come nel caso di Sibilla]. Ma la prima alternativa comportava un atto di rinuncia e la secondo di sfida, e sia la rinuncia che la sfida causavano sentimenti di insicurezza, inadeguatezza e di colpa difficili da superare. Più tardi alcune scrittrici femministe, soprattutto francesi, uniformandosi alle teorie del «Nouveau Roman», risolvono il problema tentando di distruggere la struttura e lo stile letterari e di creare una scrittura nuova e originale, che rifletta l'affettività femminile. (1987: 9)

Torniamo a Woolf: «E benché predominino ancora i romanzi, non è improbabile che questi romanzi siano ora diversi, se non altro per effetto della loro associazione con quegli altri libri» (1982: 89). In rassegna, si pensi al genere letterario di riferimento e a quanto in realtà sia limitativo: *Una donna*, romanzo autobiografico; *Lettera a un bambino mai nato*, romanzo epistolare; *Temps d'una espera*, diario con caratteristiche 'allogene'. E sia detto, *en passant*, che nell'interpretazione di Janet Pérez, la forma diaristica, in Riera, pur privilegiata e ispirata, per usare una felice definizione di Rasy (1984: 93), alla «logica del frammento», è ibridata per questioni tecniche e tematiche:

Me parece que el 'diario' de Riera no lo es del todo: el diario típico incluye una selección bastante más panorámica de sucesos, en vez de concentrarse sobre un núcleo muy concreto de temas [...] Aunque Riera menciona algunos sucesos cotidianos, muchos días lo escrito se limita a una observación, un sentimiento, una emoción, un pensamiento motivado por el embarazo o el futuro del feto. Tanto tiene *Tiempo de espera* de memorias o serie de cartas como de diario, y en ocasiones hasta parece una novela epistolar. (Pérez 2000: 281)

Al di là della loro specificità, ed escludendo, in parte, il caso di Riera (la quale assume, *passim*, un respiro poetico), la prosa sembra essere l'unica bandiera comune ai testi presi in esame.

3. La connotazione come riappropriazione del sé

Nel XVIII secolo, più che in ogni altro, a eccezione del nostro, le donne delle classi più favorite ebbero la possibilità di raggiungere l'autonomia intellettuale. Una loro esigua rappresentanza – esigua rispetto all'80% delle loro consorelle illetterate – seppe dimostrare che con tempo e denaro a disposizione le donne potevano diventare pari agli uomini.
(Elisabeth Badinter, *L'amore in più*)

L'innocua letteratura da donna si è trasformata in esperimenti di scrittura che trascinano il maschile (storicamente inteso) contaminandolo con l'esperienza, col personale, col corpo. Maschile storicamente inteso o, aggiungiamo, percepito? Senza addentrarci nella questione (quale sia il maschile o il femminile letterario), va sottolineato che la scrittura veniva percepita come sessuata già da Woolf. Nel caso di Fallaci, a proposito della sua prosa scrive lo zio: «Cara Oriana, ho letto il tuo manoscritto di *Penelope alla guerra*. E

non capisco i tuoi dubbi. Come opera giovanile, anzi come opera prima, va molto bene. Scrivi come un uomo. Cioè senza sbavature, senza inutilità. Tutto il contrario di Malaparte che scrive come una donna, vestito di mille orpelli e di gioielli» (Fallaci 2016: 130). Sarebbe complicato approfondire il pensiero di Aleramo, quando la stessa autrice, che accetta la dicotomia associando il maschile prettamente all'intelligenza e il femminile all'intuito, critica l'imitazione del maschile pur rimproverando a se stessa di sentirsi costretta ad aderirvi per esprimersi – e, a dire il vero, non del tutto in modo soddisfacente. Alla fine, comunque, anche Sibilla ripropone un canone femminile che rilancia una tradizione rinnovata: «Siamo sempre nel mondo oscuro degli istinti: la donna principia ad avvertirli e scernerli: bisognerà che vi rifletta anche, a lungo e intensamente, appuntando nello sforzo le sue più limpide e fresche facoltà di pensiero. Soltanto allorché la coscienza di tutte le cose le sarà rivelata senza intermediari, si potrà costituire una nuova forma di classicità, una scuola e una tradizione d'arte femminile, un accrescimento generale di civiltà» (Aleramo 1997: 86). E poi, facendo l'occhiolino alla psicanalisi, è da evidenziare come anche Jung avesse distinto operativamente in *Animus* quale archetipo maschile nella psiche femminile e *Anima*, quale archetipo femminile nella psiche dell'uomo («emancipato dalle sue componenti materne» Salza 2000: 155), e di come un funzionamento ottimale della psiche si baserebbe su un meccanismo androgino, ove le due parti non siano in conflitto ma in cooperazione (infatti Rich denuncia che, invece, «insegriamo ai nostri ragazzi a odiare e disprezzare le parti in sé in cui si identificano con le donne» 2000: 40). Tenendo presente che è una distinzione operativa ontologica che non può essere sovrapposta alla critica letteraria senza le dovute cautele, tuttavia, non si può non rilevare un punto di contatto tra la tale teoria e le riflessioni poetiche fin qui esaminate. Che i corollari assegnati al maschile e al femminile siano stati piazzati alla base di un pensiero nettamente rigido e misogino, visto in varie sfaccettature nella prima metà del Novecento, è un altro paio di maniche. Ma è l'intero Novecento che raccoglie i suoi frutti letterari al femminile con libri scritti da donne su stesse, e per le altre donne, anche attraverso il 'doppio' della maternità – non androgini, ma senz'altro ibridi. Sarà forse questo il «nuovo veicolo», la «forma che meglio le serve», che la scrittrice inglese sospettava le donne avrebbero creato per esprimersi?

La rabbia che nel saggio di Woolf è additata come la causa di un piano narrativo continuamente distratto e, in un certo senso, interrotto, è accolta, drammatizzata, ragionata nella scrittura di gravidanza; infatti Riera annota: «Es posible que Virginia

Woolf se refiera a esa rebeldía cuando observa que la cólera es inherente a la literatura femenina de sus antepasadas» (1999: 28). Anche la poesia è suscettibile al disturbo: sorprendentemente, Mannino era stato molto acuto a leggere in *Fatalità* di Negri, il disagio, da intendersi woolfianamente, per le costrizioni economiche che la poeta aveva conosciuto da bambina: «Nella seconda strofa non sfugge nemmeno al più superficiale dei lettori la restrizione della comparazione che fa deviare il vero sentimento e lo smorza in concretizzazioni non solo inutili ma affastellate e portate a mò di esempio, non rispondenti alla ispirazione intenzionale» (1933: 23). Tale commento è rilevante perché chiarisce, una volta per tutte, che la rabbia non agisce tanto sul contenuto ma sull'intenzione letteraria, producendo uno sviamento che viene colto come disturbo al «sentimento» dell'opera. Sibilla Aleramo, laconicamente, appunta: «E l'uomo canta, mentre la donna grida» (1922: 66).

Ma da dove sorge e come agisce la rabbia? Si individuano due condizioni concrete che compromettono l'attività letteraria, sia in termini fattuali sia traducendosi, sulla pagina, nella reazione indicata da Woolf. La prima deriva dal fastidio della donna che registra la pressione sociale a suo carico, che si traduce, di conseguenza, in una stesura troppo appassionata; è un elemento che Sibilla aveva colto, negli stessi termini sollevati dalla scrittrice inglese ma trent'anni prima – tanto che viene da chiedersi se Woolf conoscesse gli scritti sparsi dell'autrice italiana:

Perché le donne han così spesso, scrivendo, la forma polemica? Un dotto amico mi scriveva un giorno: «Parlando così, voi fate pensar sempre a *Cicero pro domo sua*». Ma non forse ciò proviene dall'intimo senso che ognuna di noi ha della propria inferiorità, dello stato di umiliazione, più o meno latente, a cui il nostro sesso soggiace da secoli? (1978: 161-162)

La seconda ragione è ravvisabile nella precarietà delle condizioni materiali che non consentono alla scrittrice in potenza di avere un posto per sé e l'accesso alla cultura. Ma se Woolf denuncia che la donna che impugna la penna «non scrive mai la propria biografia, e poche volte ci ha lasciato un diario» (50), aggiunge che «a ogni modo, nell'Ottocento la consapevolezza di se stessi si era così sviluppata che tutti gli scrittori avevano ormai l'abitudine di descrivere i propri stati d'animo, nelle loro confessioni e autobiografie [...] E da tutta questa moderna letteratura di confessione e di analisi personale, si deduce che scrivere un'opera di genio è quasi sempre una prodezza di prodigiosa difficoltà» (57-58). Sopra i toni velatamente ironici, la tesi è approfondita da Chemotti, che, differenziando sessualmente, sostiene che: «Se l'autobiografia classica

maschile presuppone un Sé reale quella femminile, invece, non presenta al centro una identità compatta e coerente, ma una identità frantumata, multipla e eccentrica» (2009: 23). E vi è da aggiungere il fatto che lo sforzo è massimo, ma massimamente efficace, nelle autrici che attuano l'operazione di frantumazione del punto di vista – abbiamo visto l'elaboratissima strategia del processo in *Lettera* – dietro cui si nasconde, però, saldamente, la volontà di emergere da parte dell'io.

Tra l'Inghilterra e i casi qui analizzati, tra Ottocento e Novecento, c'è uno scivolamento dallo «spettacolo delle relazioni umane», che le autrici inglesi, dal centro del salotto affollato, riversavano nella forma romanzo, all'interiorità e soggettività che caratterizza testi come *Una donna*, romanzi particolari che coniugano il modello classico (si fa per dire) alla scrittura di confessione. Testi particolari e universali insieme, che non cassano il conflitto, ma lo mettono in scena, con la «infinita tenerezza della maternità, la rabbia temeraria del pilota suicida», per usare le parole di Arundhati Roy (1997: 331). Forse per questo la scrittura di Negri in *Maternità*, a differenza di Aleramo, pur incubando, non lascia andare parole veramente libere, non è rivelatoria: «La N. infatti indossati... gli abiti dell'uccello nell'esprimere questi sogni doveva esprimere quelli di lui e dei suoi, mise soltanto l'afflato e la passione» (Mannino 1933: 24).

Criticando Charlotte Brontë, Woolf scrive: «Parlerà di se stessa, quando dovrebbe parlare dei suoi personaggi. È in conflitto con il suo destino» (58). Viene da pensare che proprio queste due caratteristiche che disturbano il romanzo (ma dobbiamo storicizzare: sono considerazioni legate al primo Novecento) sono il motore della scrittura di gravidanza, in cui il «personaggio» coincide con la voce narrante e, quasi sempre, con la voce personale dell'autrice, che mette in scena, prima di tutto, «il conflitto con il suo destino» di donna, tra la donna e la madre, tra le donne e le madri: «È la madre che parla alla donna ed è la donna che parla alla madre» (Chemotti 2009: 40). Negri, nella prima fase creativa, aveva aderito alla mistica della maternità ma, poiché si rivela in fondo schietta, non riesce a non tradire quel «torbido, inquieto, non di rado cupo, ma sempre anche nella malinconia veemente disagio per il proprio destino» (Mannino 1933: 22).

Il discorso intavolato seguendo il filo di Virginia Woolf che proiettava la questione nel futuro, e ammetteva che tali problemi erano «ancora avvolti nella penombra dell'avvenire» (1982: 87), si trova davanti a un'evidente biforcazione circa la storia letteraria a cavallo del Novecento. Per quanto riguarda la definizione del genere, da intendere, secondo la definizione di Asor Rosa, come «una casella culturale, entro cui

“sistemare” il prodotto» (1999: 335), Fallaci era ben conscia della difficoltà di classificazione per *Lettera*. Lei, evidentemente, lo considerava un romanzo ma la contraddittorietà del testo è forse inaugurata da questo aspetto se l'autrice rimprovera addirittura un suo editore: «E se fosse, se fosse stato, un giudizio sbagliato? Tu non capisti *Lettera a un bambino mai nato*. Dicasti che non era un romanzo! E se tu non avessi capito neanche questo?» (Fallaci 2016: 196). E se Fallaci posava le prime basi per la teorizzazione dell'editore come dittatore, su cui avrebbe poi scritto un fantasmale romanzo Giorgio Manganelli (*Encomio del tiranno*), non poteva ignorare l'audace 'metaromanzo' di Gianna Manzini (Martignani 1993: 7-23) che precedeva il suo testo: le *Lettere all'editore* che, si badi bene, risale al 1946 ed ha come coraggioso sottotitolo l'inquietante «gioco di carte».

D'altra parte, su *Una donna*, leggiamo le parole di Zancan filtrate attraverso Chemotti: «è un documento unico, insieme manifesto e modello, confessione e paradigma personale e universale; un'opera che si situa fuori dai canoni: non è un romanzo tradizionale, non è un'autobiografia, non è un diario intimo, ma attraversa tutti questi generi letterari» (2009: 31). In effetti, è come se le donne «prendessero le loro carte e decidessero di farne *qualcosa*, in vista di un destinatario non più privato o segreto, ma pubblico. Quel *qualcosa* sono appunto i generi letterari che la letteratura femminile frequenterà. Generi, si badi, pronti a scivolare l'uno nell'altro» (Rasy 1984: 95).

E a Zancan è affidata una sintesi efficace, e in positivo, della scrittura di Sibilla: «*Una donna* è la resa in scrittura di un pensiero di donna che riflette dinamicamente l'immagine fantastica di sé tra la memoria del passato e l'elaborazione del futuro» (1998: 210). Del resto, Aleramo accentuerà, in seguito, l'ibridismo dei suoi testi, come testimonia Lea Melandri a proposito di *Amo dunque sono*: «è qualcosa in più: un romanzo che non è un romanzo [...] lettere che non sono lettere perché c'è il divieto, da parte del destinatario, di spedirle. È una scrittura privata, fatta per intrattenere un rapporto con una persona reale, che diventa forzosamente letteratura, ma non tanto da staccarsi dal tessuto di pensieri e di emozioni che l'ha motivata» (1988: 81-82). L'operazione in questo caso è intenzionale e l'ibridismo volutamente cercato; nel caso di Negri, Mannino – che pur è tra i meglio disposti nella coorte di critici negriani – non esita a elargire dubbi di poeticità su *Maternità* definendo la raccolta «mera cronaca psicologica» (1993: 76), anche se ne riconosce l'importanza, nel giro di due righe, perché «i vari momenti psicologici si poetizzano», ma è un giudizio segnato da un

meno, laddove Aleramo reca un più. Ma è forse quell'interferenza psicologica ad accomunare le due autrici, pur distanziate nella diversità degli esiti creativi?

Chemotti sintetizza una storia del genere letterario al femminile, in Italia, da Aleramo a Fallaci, insistendo sul lavoro di auto-lettura che si trasforma in auto-scrittura, con puntuali riferimenti ai fermenti storico-sociali. Per Sibilla:

Attingendo copiosamente alla vita, la sua scrittura si trasforma in vettore della coscienza della 'vita nuova': è nata dal silenzio di un'esistenza subalterna e anonima fluita con intermittenza secca, fino a quando si è depositato nella parola il 'vero' che era germiando nella realtà del suo corpo di donna e di madre per tanto tempo in segreto, per affrancarla definitivamente, forse 'inesorabilmente'. (2009: 35)

Per il tempo di Fallaci:

Fino al XX secolo, pochissime scrittrici hanno mostrato profonda consapevolezza del proprio Sé/Donna, ma è soprattutto a partire dagli anni Settanta, dopo il grande approfondimento di ogni fase della conoscenza del mondo occidentale e la diffusa pratica dell'autocoscienza dei gruppi femminili, che la coscienza sessuale del proprio Sé si è espressa in molte opere narrative, caratterizzata da un forte intento autobiografico nella qualità dello sguardo sul mondo e da una scansione narrativa acronologica, progressiva, frammentaria. In questi anni, infatti, la donna recupera la cognizione e l'autorità di dire «Io» realizzando anche la forma per dirlo, per enucleare, scoprire e definire la sua stessa identità anche attraverso una nuova dimensione della scrittura. (2009: 308)

Per quanto *Lettera* si possa ascrivere come predecessore di questa temperie culturale, in realtà non ne aderisce mai completamente per divergenze stilistiche, ideologiche, e anche di presupposti da collegare all'esperienza di Fallaci, a parte il fattore cronologico, che comunque la lega a altre esperienze storiche, essendo stato redatto nel 1967. Eppure, ne anticipa certe tendenze: sicuramente, la sua proiezione è applicabile al testo di Lidia Ravera. *Lettera* è composto secondo una linea letteraria personalissima e costante nella vita di Fallaci, di cui la scrittrice ci lascia traccia scritta e che spiega anche l'insistenza sulla classificazione 'romanzo'. Il seguente passo è tratto da un'epistola a Panagulis, in cui si esplicano alcune riflessioni sulla prosa. Si colloca a un anno dalla pubblicazione di *Lettera* (1976):

Ma scrivere non è parlare. Quando si parla si buttano al vento tante storie slegate, senza disciplina. Quando si scrive, invece, le storie vanno unite in modo armonioso e direi scientifico. L'arte dello scrivere sta qui. Ed è un'arte difficilissima, completamente diversa dall'arte di scrivere poesie.

Richiede ciò che i critici chiamano ‘fiato, respiro’. [...] Tu dici che la poesia è un urlo. Ebbene: la prosa non è un urlo. La prosa è una disciplina. La prosa non si vomita, non si improvvisa. La prosa si costruisce. La prosa è diabolica. (Fallaci 2016: 129-130)

È assolutamente vero, infatti, che non si può scrivere nei ritagli di tempo. Che non si può scrivere avendo il cervello occupato da altre cose. [...] Con una disciplina terribile. (Fallaci 2016: 143)

La consapevolezza della serietà e impegno dell’arte dello scrivere prosa, con la ricerca meticolosa di stratagemmi che vadano poi a mimetizzarsi e armonizzarsi sotto l’occhio di chi legge – ricordiamo l’imponente operazione strutturale che soggiace al testo, un «urlo» incanalato in una forma narrativa adamantina – segna una diversità con le tecniche dell’autocoscienza pur condividendone il perno intimo. È una differenziazione in larga parte tecnica ed insidiosa, dato che ha portato fuori strada perfino l’editore. Se in *Lettera*, tematicamente, l’urlo è un *j’accuse* argomentato dialetticamente, nel corpus di immagini esprime un dolore profondo in *scripto sensu*. L’urlo è forse la figura più personale del testo, è la sofferenza della donna Fallaci, che compare esclusivamente in relazione all’impossibilità della sua maternità ovvero alla perdita del bambino, enfatizzata drammaticamente dal *climax* e dall’ipotassi a imitazione dei gemiti che si sciolgono in pianto e poi, finalmente, in urlo: «E sono caduta sul letto, mentre un altro gemito si aggiungeva a quel gemito, e poi un altro, e un altro ancora finché dal profondo del corpo dove ormai giaci come un pezzettino di carne che non conta più nulla è salito un gran pianto, e ha schiantato la pietra rompendola in mille pezzetti, sbriciolandola in polvere. E ho urlato. E sono svenuta» (Fallaci 2004: 71). Un altro brano utilizza addirittura l’espedito paratestuale del passaggio da un capitolo all’altro per aumentare la tensione (qui evidenziato dagli asterischi) «Ed io mi sono aggrappata alla gabbia, ho gridato: “Il bambino, il bambino no!”. Ed è stato mentre gridavo così che... *** Sì, è stato mentre gridavo così che ho udito la tua voce: “Mamma!”» (2004: 83). Si realizza così la doppia funzione sonora così come la intendono Ardolino e Druet «Lì dove c’è un urlo ci può essere distruzione e dolore, ma anche una forma di autoaffermazione in cui il grido si trasforma in una via di liberazione e autoaffermazione delle protagoniste o delle voci poetiche» (2015: 213).

La complessa rete di espedienti letterari messa in atto da Fallaci marca, prima di tutto, questo tipo di scrittura di gravidanza come letteratura. Ciò che distanzia il testo da altri simili – che possono configurarsi come incubazioni, come tecniche d’ispirazione – è

proprio lo scarto di un modello professionale. In quanto lavoro, impegno, e coinvolgimento psico-fisico, è calzante la totale coincidenza della composizione creativa alla gravidanza: «Lavorare a un libro è come una gravidanza. E ogni creazione, ogni gravidanza, è una solitudine: è qualcosa di segreto» (Fallaci 2016: 171). E ancora: «Scrivere è un ben bizzarro processo creativo. Un'ossessione, una forma di follia. Ma così è» (2016: 284). In ambito iberico, questa linea si trova anche Riera che, interrogata se scrivere sia un privilegio o una maledizione, risponde: «Suposo que en el meu cas és una cosa natural. Els escriptors tenim la necessitat d'explicar el món amb paraules, i a vegades és dolorós aconseguir-ho» (Corrons 2010: 28), mentre Marçal ritorna su una concezione a conti fatti luminosa della scrittura: «Escriure, com un intent, encara, de donar forma a l'informe, d'ordenar l'embat. La desintegració aparent és també la possibilitat de fluir» (Marçal 1989: 9).

In merito, lasciamo l'ultima parola a Sibilla: «Quasi tutte le parole scritte [...] sono un gesto di rivalsa. [...] Si scrive, ed ecco che la nostra malinconica bramosia s'acqueta s'addolcisce un poco: perché la parola, se non è la vita, è tuttavia della vita sempre preludio e l'eco» (Aleramo 1922: VII).

3. Riflessioni di ordine linguistico

[...] la literatura que no va a resolernos la vida, naturalmente, pero que nos ayudará a reinterpretarla.
(Carme Riera)

Prima di arrivare a una scrittura che circoli nel mondo, in piena luce, e non piú nell'involucro impermeabile che chiude una lettera, la donna deve attraversare, e in parte dimenticare, l'esperienza di un'altra espressione non scritta e non testimoniata.

(Elisabetta Rasy, *Le donne e la letteratura*)

Le riflessioni di Woolf forniscono lo spunto anche per quesiti di ordine linguistico, secondo l'ipotesi per cui la mancanza di tradizione comporta una lacuna di linguaggio: «Forse la prima cosa che scopre [la donna] nel momento di mettersi a scrivere, è di non avere frasi in comune, che possano servirle bell'e fatte» (Woolf 1982: 85), che deve sopperire all'asimmetria individuata da Arslan (1998: 80) per cui:

La visione maschile tende prevalentemente a misurarsi con il mondo in virtù di nessi casuali efficienti, sviluppando un linguaggio di relazione, e quella femminile a coglierlo in sé, senza spiegarlo, in un linguaggio di rispecchiamento – a volte, nel silenzio.

Ma, si dice, la lingua che si impara è quella materna. Non ne aveva già Dante individuato le possibilità espressive erotiche, alla ricerca di codici nuovi i cui esiti avranno una risonanza capitale nella letteratura italiana?: «Il nesso che Dante aveva individuato nella *Vita Nuova* tra eros, poesia e lingua volgare [...] la lingua che, parlando d'amore, dà forma alla nuova poesia è, dunque, la *lingua della nutrice*» (Zancan 1998: IX). Evidentemente, qui soggiace una divisione: la lingua della madre, che cautamente chiameremo naturale («l'idioma / che prima i padri e le madri trastulla», *Par.* XVII, v.122-123), intesa come sessuata, resta fuori dalla cultura, organizzata gerarchicamente per genere, come suggerisce Judith Butler:

Alla teoria femminista è sembrato necessario sviluppare un linguaggio che rappresentasse pienamente e adeguatamente le donne per favorire la loro visibilità politica. E questo era ovviamente importante se si pensa alla diffusa condizione culturale in cui le vite delle donne erano rappresentate in modo falsato o non erano rappresentate affatto. (2013: 4)

Qui motivazioni prettamente politiche sono portate avanti con rigore accademico e con la determinazione dell'attivista che deve difendere le sue tesi in società⁴⁴; ma se ne possono mutare i termini in senso letterario per una coerenza ideologica: alle scrittrici è sembrato necessario sviluppare un linguaggio che rappresentasse il genere per favorirne la visibilità culturale e per comunicare l'esperienza difficilmente dicibile che è la gravidanza. D'altronde, la critica femminista aveva già evidenziato la particolare rilevanza della questione linguistica: «Nella critica letteraria femminista convergono vari saperi e ambiti disciplinari, in particolare antropologia e storia, filosofia e sociologia, mentre rilevanza specifica vi assumono psicanalisi e linguistica per la complessa relazione tra soggettività e scrittura» (Corona 2004: 122).

Il linguaggio riporta la questione al soggetto, cioè dell'io scrivente: «Le donne sono il “sesso” che non è “uno”. All'interno di un linguaggio pervasivamente maschilista, un linguaggio fallogocentrico, le donne costituiscono l'irrapresentabile» (Butler 2013: 16). Lea Melandri già l'aveva notato:

Ciò che non ha nome, può essere tuttavia *mostrato*.

La spudoratezza di Sibilla è di aver mostrato l'innominabile.

Tra il pieno sonoro della civiltà e il silenzio della natura, c'è la voce, o solamente il rumore, di chi non si è rassegnato né a parlare né a tacere per sempre. (Melandri 1988: 127)

Aleramo, oltre ad aver compiuto questa operazione di rivelazione, anche sul versante teorico emerge come «la prima in Italia a capire che, a proposito di creatività e di linguaggio poetico, bisogna lanciarsi più avanti e parlare di liberazione del linguaggio» (Cenni 2011: 136). In merito alla differenziazione, Sibilla – che leggeva le scrittrici nordeuropee, e in particolare Mansfield e Woolf – ammette un registro maschile e uno femminile, avendo ricorso al primo quale canale di comunicazione preferenzialmente pubblica, e, al contempo, riconoscendone i limiti d'espressione per quanto riguarda gli scritti di carattere intimistico, quando sostiene che «Io ho dovuto adattare la mia intelligenza alla loro, con sforzo di decenni: capire l'uomo, imparare il suo linguaggio, è stato allontanarmi da me stessa» (Caviglioli 1995: 109).

⁴⁴ Aggiungiamo che Judith Butler ha spiegato la non facile lettura di *Questione di genere* in occasione di una conferenza tenutasi presso “El Born Centre de Cultura i Memòria” di Barcellona il 9 novembre 2015, come faticoso tentativo di trasportare il discorso del genere in quanto costruzione culturale dall'ambito meramente attivista a una struttura accademica, ovvero ufficiale, rendendolo così ‘scientificamente’ difendibile.

Se tra l'uomo e la donna esiste – come Sibilla è persuasa che sia – una profonda differenza spirituale, allora «dobbiamo persuaderci che essa implica una profonda diversità espressiva; che un autoctono modo di sentire e di pensare ha necessariamente uno stile proprio, e nessun altro; e sia pur barbaro, al principio». (Zancan 1998: 216)

Secondo Marina Zancan, Aleramo contempla l'unicità del linguaggio umano ma fa convergere la differenza sessuale nel ritmo che in *Una donna* si realizza attraverso uno stile tutto teso a conferire liricità alla prosa. Infatti, sulla questione del ritmo e stile, in *Andando e stando* aveva scritto: «Ma forse le segrete leggi del ritmo hanno un sesso» (Aleramo 1922: 62).

A riguardo della differenza di estetica tra femminile e maschile, Sibilla aveva esplicitato una critica e anche indicato una soluzione, ponendo l'accento sulla mancanza di autoconsapevolezza da parte femminile. La letteratura, secondo Aleramo, è rappresentazione di tale fenomeno:

La sola verità è che nei libri di donne manca proprio la personalità femminile, manca *l'impronta* tutta speciale che dovrebbe differenziarli, caratterizzarli, legittimarli. La donna ch'è diversa dall'uomo, in arte lo copia. Lo copia anziché cercare in se stessa la propria visione della vita e le proprie leggi estetiche. (Aleramo 1922: 57)

In quest'ottica, Sibilla si colloca a pieno diritto nella tensione creativa dell'artista moderno descritta da Calinescu (2011: 59):

La creazione dell'artista moderno illustra in diversi modi il rapporto utopico/antiutopico con il tempo. È divenuta quasi un'ovvia verità descrivere l'artista moderno lacerato tra il bisogno di separarsi completamente dal passato (per diventare completamente 'moderno') e il sogno di trovare una nuova tradizione, riconoscibile come tale in futuro.

Per questo Sibilla guarderà sempre a Ibsen come a un modello insuperato, come colui che ha fissato sulla pagina la «donna che si riconosce un giorno differente dal compagno, con una sensibilità propria, con una logica propria» (Aleramo 1922: 61).

Evidentemente, la riflessione sulla codificazione del linguaggio non riguarda solo i limiti grammaticali; l'inglese, per esempio, è più flessibile in quanto a marcatura di genere: molti più sostantivi, rispetto alle lingue romanze, hanno una valenza neutra e anche *writer* indica lo scrittore tanto quanto la scrittrice. Ma le indicazioni di Woolf

suppongono un discorso più articolato che lambisce una vera e propria teoria del linguaggio le cui tracce emergono in praticamente tutte le autrici.

Fallaci non è da meno:

Lo so: il nostro è un mondo fabbricato dagli uomini per gli uomini, la loro dittatura è così antica che si estende perfino al linguaggio. Si dice uomo per dire uomo e donna, si dice bambino per dire bambino e bambina, si dice figlio per dire figlio e figlia, si dice omicidio per indicar l'assassinio di un uomo e di una donna. (2011: 11)

Talora rabbiosamente, come attraverso l'accorato intervento del personaggio 'amica' durante il processo: «Puttana, le dite, se ha fatto l'amore con voi. La parola puttano non esiste nel dizionario: usarla è un errore di glottologia. Sono millenni che ci imponete i vostri vocaboli, i vostri precetti, i vostri abusi. Sono millenni che usate il nostro corpo senza rimetterci nulla» (79). Su questa linea, più squisitamente grammaticale, si era espressa con lungimiranza anche Wollstonecraft, a dimostrazione che l'urgenza linguistica va di pari passo con la questione politica:

La decenza sembra assegnare loro il ruolo di levatrici, sebbene io tema che la parola femminile *levatrice* verrà presto sostituita, nei nostri dizionari, dalla parola francese, maschile, *accoucheur*, e una prova della delicatezza del nostro sesso sarà così sradicata dalla nostra lingua. (2010: 107)

Le scrittrici prese in esame hanno perciò strappato dalla regione del non-dicibile, del non-rappresentabile l'esperienza più intima di tutte, quella che si svolge nel corpo della donna, fattosi, quindi, doppiamente soggetto (Butler 2013: 29) in quanto protagonista e al contempo io narrante: «Ho imparato a parlare dentro. Cioè a star zitta. Ho imparato l'intimo, il disperato, il non-verbalizzabile» (Ravera 1979: 95). Il corpo, inoltre, è amplificato fisicamente e psicologicamente, in virtù del proprio essere duplice: «se puede hablar de la escritura como cuerpo, incluso como doble cuerpo, ya que es el desarrollo de una vida casi siamesa», scrive Aguado (Cotner 2000: 299) a proposito di Riera.

Immane, in autrici come anche nella critica, il riferimento al corpo. Ce lo spiega Butler, ma è meglio ricondurre il discorso prettamente alla letteratura per dar conto dell'operazione compiuta:

Kristeva contesta la narrazione lacaniana, la quale assume che il significato culturale richieda la rimozione della relazione primaria con il corpo

materno. Sostiene che il 'semiotico' è una dimensione del linguaggio originata da quel corpo materno primario, che non solo confuta la premessa primaria di Lacan, ma anzi diventa una risorsa continua di sovversione all'interno del Simbolico. Per Kristeva, il semiotico esprime quella molteplicità libidica originaria, fin dentro la cultura, cioè più precisamente nel linguaggio poetico, luogo in cui prevalgono i significati multipli e la non-chiusura semantica. Infatti, il linguaggio poetico rappresenta il recupero del corpo materno nel linguaggio, un recupero che ha la potenzialità di disgregare, sovvertire e dislocare la Legge del padre. (Butler 2013: 116)

Ecco perché il linguaggio di Marçal è pregno del corpo, la cui epifania poetica si contrappone alla rimozione operata nei circuiti ufficiali del sapere, a partire dalla filosofia:

El cos – més precisament, la seva negació –ha ocupat un espai destacat dins la història de la filosofia, que ha mostrat una accentuada tendència a desmarcar-se'n en manera sistemàtica, convertint-lo, paradoxalment, en un element omnipresent. (Riba 2015: 19)

Elisabetta Rasy compone una suggestiva interpretazione della questione del corpo nella scrittura delle donne:

E ancora: esiste una forma di involontaria e non sempre consapevole «arte del corpo», un insieme di comportamenti che le sono affidati e riaffidati da sempre fino a diventare quasi il linguaggio, il modo d'essere donna. La vestizione dei bambini, quella dei morti, la cottura del cibo, vestirsi, pettinarsi, la seduzione, la gravidanza, la malattia. Anche questo ha a che vedere (da lontano, obliquamente) con il rapporto donne-letteratura: anche questo viene *prima* di quel rapporto, deve essere vissuto e smaltito prima che si instauri il rapporto con la letteratura. (1984: 10)

Nel corpus centrale preso in esame, pur registrando di tanto in tanto la presenza di passi poetici (anche se per lo più le scrittrici rivendicano una volontà di far poesia quasi sempre non realizzata), la dislocazione si verifica in altri, differenti livelli: il linguaggio, non prettamente poetico, è sempre orchestrato in maniera razionale per quanto magmatico e segnato dall'ambiguità. Viene piegato, anzi, alla rappresentazione della contraddizione. Semmai, la poesia, o meglio il canone poetico maschile, viene criticata, a volte palesemente (come per Riera nei confronti di Petrarca)⁴⁵, a volte celatamente

⁴⁵ Carme Riera, come specialista degli scrittori spagnoli petrarchisti, conosce perfettamente anche la tradizione (anti)petrarchista al femminile, da Vittoria Colonna a Veronica Franco, per citare solo le italiane. E tesse una trama intertestuale con tutte queste voci dissonanti. E va aggiunto che Riera, pur con intenzioni operativamente parodiche, può annoverare una serie di testi poetici propri che vanno dai

(Aleramo vs D'Annunzio), o tramite la ri-elaborazione o l'ironia. È quel «pensiero impazzito, sgrammaticato e sognante» (Melandri 1988: 10) sapientemente celato, ma non neutralizzato, che fa sentire la propria ispirazione. È un pensiero sfacciato, che addirittura si contrappone con ironica violenza al canone e alle stilizzazioni rimandate a un generico e tematico femminile, come ben riporta Ravera: «Mi viene voglia di scrivere in rima. / Di intrecciare una nenia di bestemmie, per questa mia fatica di creare avendo appena appena procreato» (1979: 140).

Riera, prima della stesura di *Temps d'una espera*, si domandava:

¿Existe una literatura específicamente femenina? ¿Escribe la mujer de distinto modo que el hombre? ¿Estamos ante una literatura diferente cuando la obra pertenece a una autora? ¿Tiene conciencia la mujer escritora de que está utilizando un lenguaje que evidencia un terrible lastre de usufructo masculino? ¿Deben las escritoras rehusar el lenguaje masculino y encontrar su propio lenguaje? (1982: 9)

La parossistica serie di interrogativi rivelano, oltre la messa in scena ironica, un quesito meditato⁴⁶. Appare sorprendente, in un certo senso divinatorio, che Riera poi riporti quello che sembra essere, a posteriori, una dichiarazione d'intenti:

[...] va a ser Annie Leclerc quien en 1974 en su libro *Parole de Femme* intente inventar una nueva palabra de mujer a través de su propio cuerpo: “es en mi vientre donde se inicia ésta a través de débiles sonidos, ligeros, apenas audibles cuando yo estoy encinta. Me pongo a la escucha de esa voz tímida que emana en mí feliz, maravillosa. Pero me faltan palabras para expresarla”. (1982: 10)

Il linguaggio lucidamente assemblato nei testi nasce dall'ascolto dei rapporti esterni, prediligendo la traiettoria matrilineare, e di quelli interni: il dialogo immaginato col bambino ma, soprattutto, l'auscultazione della propria interiorità (tanto emozioni, sensazioni, ricordi quanto pensieri e considerazioni sul mondo esterno, sulla cultura) attraverso la cassa di risonanza fisica, poiché: «il corpo ha fatto un figlio, il corpo scrive», (Ravera 1979: 139). La memoria del corpo e la consapevolezza che lo abita – e

componenti inseriti nei suoi romanzi (ve ne sono tracce in *Dove finisce il blu* e in *Verso il cielo aperto*) a prove metriche d'occasione pubblicate su riviste (Riera 1980: 62-68).

⁴⁶ E specifichiamo: Riera non perde occasione per accendere giochi intratestuali; infatti, poco oltre, scrive, anche come riferimento autoreferenziale delle numerose interrogative dell'articolo: «en inglés (igual que en castellano) las mujeres tienden a usar las interrogativas formales y rechazan las aseverativas categóricas» (1982: 12)

che si serve, per dispiegarsi, di una manovra intenzionale e razionale come la scrittura – svolgono un ruolo cruciale:

Ricondurre la soggettività alla materialità del corpo, incarnazione del soggetto inteso nelle sue valenze biologiche, storiche e simboliche, significa, allora, sul piano della conoscenza, operare almeno due scelte preliminari in grado di connotare la natura stessa del progetto epistemologico: la prima è quella che evidenzia, come segno dotato di senso, l'identità sessualmente differenziata del soggetto di ogni enunciazione. La seconda è invece quella che preserva la soggettività – ogni soggettività – da qualsiasi forma di assimilazione astratta ed essenzialistica.

(Zancan 1998:

XVI)

Da cui deriva quanto segnalato da Sartori Ghirardini:

[...] è la lingua che tiene insieme corpo e parole, esperienza e linguaggio e che non desessualizza il corpo materno come voleva l'immaginario patriarcale. [...] Il recupero della lingua materna (lingua essenzialmente orale, lingua germinale, organismo vivente, distinta da quella 'accademica' degli studi) assume una funzione primaria, essenziale per la costruzione dell'identità femminile e del suo ordine simbolico che ridisegna la relazione con la madre e le condizioni vitali della comunicazione con lei, oltre le reticenze e digressioni, oltre le congetture e verosimiglianze. [...] Nella relazione con la madre, infatti, «c'è il primo ponte tra cose e parole, il primo accesso al simbolico che avvenne per il tramite di una relazione reale, di una mediazione incarnata» (Chemotti 2009: 17-18)

Insomma, «la escritura del cuerpo fue un punto de partida, de toma de conciencia de la diferencia femenina» (Riera 1982: 11).

I testi, che si configurano, per usare un'espressione di Chemotti, come «discorso soggettivamente oggettivato» (2009: 27), possono leggersi come un'evoluzione stilistica, un felice esperimento linguistico che pone su un altro/alto livello la tradizione femminile delle letture/scritture di confessione, attraverso i testi di autrici in grado di oggettivare il soggettivo e calarlo in una corrente eterogenea che assorbe e confonde in sé l'origine intimistica, residuale, in parte, nella struttura dei testi e, in parte, per stile. Le scritture dell'intimo trovano nella gravidanza il catalizzatore della creazione di qualcosa di inedito, fiorito, non a caso – per motivazioni storiche, sociali, filosofiche – nel Novecento.

Ma nulla nasce dal nulla; azzardiamo un breve parallelismo con le ninne-nanne, rievocando nuovamente il saggio lorchiano sul tema. Infatti, da questa tradizione, la

scrittura di gravidanza adotta le modalità fittizie di dialogo tra madre e figlio, essendo quest'ultimo il pretesto per la costruzione di un polo dialogico opposto a quello della madre. Il bambino-interlocutore è spesso una mera funzione atta a simulare le veci di quello che è in realtà, spesso, il vero destinatario del dialogo (uno dei tanti ipotizzabili), coincidente con la scrittrice stessa, come testimonia il seguente commento di Edoardo Perazzi, nipote di Fallaci: «Spesso l'ispirazione principale su come impostare un articolo prendeva forma proprio nei messaggi privati e non è casuale che due dei suoi libri più noti, Lettera a un bambino mai nato e La rabbia e l'orgoglio, siano stati pensati con l'intensità e l'urgenza di una missiva rivolta soprattutto a se stessa» (Fallaci 2016: 6). Ma insomma, «dai tempi dei tempi le ninne nanne non cullano solo i bambini, cullano anche le mamme» (García Lorca 2005: 5). E attraverso le nenie, nota Viviane Lamarque, che «per se stessa e per il bambino a volte la mamma costruisce un rifugio protetto» (García Lorca 2005: 6). Il che si tradurrebbe nella polifonica disamina del mondo di una donna che si pone interrogativi circa la vita, sollecitata dal pensiero della gravidanza, in cui l'idea di rifugio diviene, in realtà, disquisizione. Ragiona col bambino, insomma, per ragionare con se stessa e su questo punto si è rilevata l'ironia tragica di Fallaci, per esempio. Non solo: «Secondo alcuni studi le lullabies [in inglese] appartengono alla natura istintiva della maternità. Sono espressioni universali, del tutto simili infatti nelle diverse culture e nel tempo per quanto riguarda toni e modo di cantare» (Gasperini 2016). La semplicità del ritmo è da connettere, anche in questo caso, a un discorso riconducibile al corpo: l'udito è l'unico senso non soggetto a inibizione. Nel ventre materno è l'unico costantemente suscettibile a stimoli. Il bambino, insomma, non potendo non sentire, si abitua immediatamente in primis al ritmo del cuore materno, educandosi al senso del ritmo, ripreso, va da sé, dal ritmo delle ninne-nanne. García Lorca aggiunge un'ulteriore elemento circa la componente fisica che le nenie rispettano: «Dentro il clima creato dalle fate, occorre immettere due ritmi: quello fisico della culla o della sedia, e quello cerebrale della melodia. La madre organizza questi due ritmi, per il corpo e per l'udito, con cadenze diverse e diversi silenzi, combinandoli fino alla conquista del tono giusto ad ammaliare il bambino.» (García Lorca 2005: 5).

Ma tenendo a mente la somiglianza di tali testi creativi femminili, e, come diceva Gasperini, spostando l'accento sull'interiorità della donna, non si sta forse cercando di dimostrare come le varie scritture prese in esame, pur differenti tra loro, riportino dei tratti ricorrenti di forma e di sostanza che si possono definire veri e propri *tòpoi*? Inoltre,

nel caso di Fallaci, l'interpretazione della creatività femminile potrebbe spiegare la non casuale scelta di inserire delle favole – che seguono le nenie nel processo formativo del bambino – nella trama di *Lettera*, quale inconsapevole tendenza alla struttura del modulo come aprioristico.

Il riferimento a moduli, ripetizioni e innatismo ci porta legittimamente a ragionare sulla tradizione orale, le cui tracce sembrerebbero evidenti nell'ambito in cui ci stiamo muovendo. A tal riguardo, sarà opportuno riscattare il saggio di Eric A. Havelock. Il filologo inglese si sofferma sul passaggio tra oralità e scrittura nella Grecia antica, sottolineandone la rilevanza soprattutto in termini di una rivoluzione di coscienza, culminata con la 'crisi' socratica. Prima di tutto, il titolo non solo rivela un orientamento di genere, che, per quanto metaforico, è significativo (*La musa impara a scrivere*, si badi bene: non l'aedo o il poeta); mentre richiama l'attenzione sulla precisa veste letteraria soggetta al passaggio, – l'epica – ribadisce il consueto meccanismo di sublimazione, cioè di esclusione, della parte femminile in ambito letterario: «è una figura sdoppiata, nella sua funzione di musa, dato che ispira o addirittura consiglia la creazione poetica, mentre ne è di fatto espropriata» (Rasy 1984: 82).

Havelock mette in guardia sul senso prescrittivo delle prime configurazioni testuali e poetiche, oltre la loro insita cifra edonistica: il valore condiviso risiedeva anche nell'essere veicolo dei principi di organizzazione sociale del contesto di appartenenza. Sorge una prima domanda: «la comunicazione orale è lo strumento di una comunicazione orale, di una coscienza di tipo del tutto diverso da quella alfabetizzata?» (Havelock 2005: 31). Cui segue la considerazione che «i poemi sono sempre 'letteratura', anche con uno stile proprio, vale a dire lo stile orale» (67). Si passa quindi alle composizioni in prosa, di carattere prettamente filosofico. Da un lato, si rilevano fenomeni linguistici di creazione o risemantizzazione lessicale, visto che «i termini ricercati erano soprattutto fisici – corpo, spazio, moto, cambiamento, qualità, quantità e concetti analoghi – fondamentali e piuttosto semplici (così come appaiono a noi)» (5). Ed è chiaro, perché rispondevano all'urgenza di definire «cos'è il giusto, il bello, il bene e, appunto, cos'è l'uomo è, nell'opera platonica, genuina domanda dell'universale che sollecita in risposta una definizione. È, insomma, forma propria della filosofia» (Cavarero 2009: 15). Dall'altro, viene sollevato anche un quesito di natura diamesica e che riguarda l'incontro tra tradizione orale e tradizione scritta.

Tale quesito, che a prima vista potrebbe sembrare secondario per la sua natura brutalmente concreta e quasi meccanica, si rivela in realtà cruciale: recuperando le

teorie di McLuhan sul pensiero lineare sollecitato dalla diffusione dei testi a stampa, Havelock ravvede una dinamica simile agli albori della scrittura, sostenendo che «l'introduzione della scrittura in Grecia modificasse non soltanto il mezzo di comunicazione ma anche la fisionomia della coscienza dei Greci» (2005: 22). Evidentemente, e come la storia dimostrerà, la portata della modificazione era rivoluzionaria, avvertita attraverso l'inquietudine della «collisione culturale tra l'atto orale e l'atto dello scritto» (45). I termini diventano ancora più chiari in vista dell'approfondimento della riflessione filosofica:

E il mondo morale, il vocabolario dei valori etici, il giusto, il legittimo, il buono, il doveroso e l'opportuno, il lecito e l'obbligatorio? Queste concezioni, quali vengono espresse nel linguaggio dell'etica, vengono anch'esse alla luce soltanto con la parola scritta? L'etica dovette forse venire inventata, come la fisica, e l'invenzione dipese dalla sostituzione dell'alfabetismo all'oralità? È ovvio che questa poteva essere una linea di pensiero sovversiva, che era meglio rinviare finché qualche fondamento non venisse gettato trattando il mondo fisico per primo. (6)

Nel momento in cui alcuni concetti fondamentali vengono testualizzati, si insinua la divisione tra legge scritta e legge orale. Ma perché l'atto verbalizzante poteva essere sovversivo?

Il delitto di Socrate consistette nel proporre che questa educazione venisse in effetti professionalizzata, in un contesto non più determinato dalla tradizione poetica e dalla pratica (*emperia*) bensì dall'analisi dialettica delle «idee» - evidente minaccia portata al controllo politico e sociale esercitato fino ad allora dai capi delle «prime famiglie» di Atene. (7-8)

Da un lato, il paradosso nella figura del filosofo ateniese:

Socrate svolgeva un ruolo paradossale: aderiva alle consuetudini orali della sua giovinezza, ma usava l'oralità in modo del tutto nuovo, non più come esercizio di memorizzazione poetica, ma come strumento prosaico per spezzare l'incanto della tradizione poetica, sostituendovi un vocabolario e una sintassi concettuale che egli da conservatore tentò di applicare alle convenzioni governanti il comportamento in una società orale, al fine di modificarle. (8)

E veniva risolto, in parte, dai suoi discepoli, «uomini della nuova generazione in possesso della scrittura». Dall'altro, il risvolto politico della questione: l'attacco al potere tramite modificazioni culturali.

Ma per il nostro discorso, qual è l'aspetto della collisione tra oralità e scrittura, riunito nel paradosso socratico, che giustifica il *flashback* critico sulla Grecia di quasi tremila anni fa?

L'educazione socratica (*paideusis*) e la concenzione socratica dell'io venivano in tal modo proposte come gli anelli mancanti di una possibile soluzione del problema socratico: entrambe ponevano problemi nel contesto della relazione oralità-alfabetismo, giacché la scoperta dell'«io» poteva considerarsi parte integrante di quella separazione del conoscente dal conosciuto che veniva favorita dalla crescente diffusione della scrittura [...] I problemi vertevano ancora una volta su questioni di uso linguistico: il vocabolario dell'educazione e quello della realizzazione dell'io. Forse che l'intera missione socratica non poteva considerarsi un'impresa linguistica la cui molla propulsiva era la transizione dall'oralità alla scrittura? (8)

L'applicazione, insomma, del γνῶθι σαυτόν in ambito sociale partendo da questioni di ordine linguistico-culturale. Tenendo a mente il panorama appena descritto, forse che l'operazione di tanta scrittura femminile novecentesca non si può associare allo sforzo linguistico emerso nelle argomentazioni di Havelock? Una sorta di letteratura che si pianta su una deviazione, tra oralità e scrittura, nel bivio tra

[...] messa a confronto di due registri discorsivi che manifestano caratteri opposti. Uno, quello della filosofia, ha la forma di un sapere definitorio che riguarda l'universalità dell'Uomo. L'altro, quello della narrazione, ha la forma di un sapere biografico che riguarda l'identità irripetibile di un uomo. (Cavarero 2009: 23)

È forte la tentazione di correggere: l'università della Donna e l'identità irripetibile di una donna.

E ancora: non potendo parlare di codificazione di un nuovo linguaggio, e assumendo il materiale esaminato non come oralità ma in quanto pensiero a lungo inespresso, non si tratta forse del tentativo caparbio di farsi cultura, contestando sedimentazioni linguistiche e sociali pensate e promosse da un sistema di valori asimmetrico rispetto al genere? La legittimità del parallelismo risulta più agevole concentrandosi su quello che rimane fuori dal codificato, la legge non scritta, per intenderci, l'Antigone moderna che cerca di riemergere nel mondo con un atto costruttivo, per usare le parole di Paula Bonet: «Las mujeres todavía estamos construyendo nuestra voz. Es natural, hasta hace poco aparecíamos en la esfera pública a través de los hombres» (Alcàzar 2016). Perché:

Se non si può nascere dentro un linguaggio che è stato creato da altri, e che ha la compattezza del “piombo”, si può tentare di incresparne la superficie, piegarlo alla musicalità che ha origine in un corpo e in un tessuto di emozioni diverso, usarlo con l’intelligente ingenuità del “barbaro”, a cui tocca la sorte singolare di essere il capostipite e, insieme, l’ultimo erede della civiltà degli uomini. (Melandri 1988: 127)

Il corpo che si fa scrittura, il pensiero oscillante e inquieto, la messa a fuoco del sé come soggetto, confluiti nella scrittura femminile, possono leggersi come atto sintetico di spinte dialettiche sotto l’egida di un io finalmente oggettivato attraverso la scrittura.

Il ricorso a sogni, favole, e formule strutturalmente dialettiche – in particolare nel caso di Fallaci, che, paradossalmente, aveva sottolineato la specificità e la fatica dello scrivere in prosa – potrebbero attestare una sorta di capacità narrante archetipica, simile ai moduli dell’oralità, che addirittura la comprende per la sua intrinseca capacità dialettica, per testualizzare un pensiero rimasto fuori dalla storia culturale verbalizzata.

Annota Riera (1982: 11):

[...] la literatura femenina se relaciona aún más estrechamente con la épica, que pese a orientarse hacia el referente, utiliza la función fática. No olvidemos que una de las características de esta es la oralidad, basada en la memorización. La memoria del juglar necesita acudir a un repertorio de fórmulas fijas que se utilizan con regularidad a lo largo de la obra [...] En cierto sentido la fórmula épica equivale a la muletilla, al idiotismo, a la frase echa, al hablar por hablar, que, según algunos lingüistas, caracteriza el habla coloquial femenina.

L’autrice maiorchina subito rimarca: «¿Pero son suficientes estas coincidencias entre literatura oral y literatura de mujer para hablar de semejanza? Creemos que no» (11).

Zancan rileva che «alcune delle scritture pubbliche conservano e trasmettono le parole delle donne spese nell’abito di una tradizione orale che talvolta sta a monte del loro narrare in scrittura» (1998: 6). Ipotesi confortata anche da altre studiose:

È stata una donna, suggerisce Virginia Woolf, “a comporre ballate, e i canti popolari, mentre addormentava i bambini, oppure per distrarre la noia del filato, durante le lunghe sere d’inverno”. È dunque una cultura legata ai riti di goni giorno, ma anche una cultura che si concentra sui fantasmi, gli atti mancati, le dimenticanze della più evidente e sicura di sé cultura maschile. (Rasy 1984: 19-20)

Caviglioli conferma la teoria della rilevanza dell'oralità, che fu oggetto di particolare attenzione tra gli anni Settanta e Ottanta, come risposta a un'esigenza politica:

Lo studio delle storie di vita femminili si è rivolto anche alle fonti orali. Questo tipo di ricerca, che si fonda sulla rivendicazione del diritto all'esistenza di soggetti non legittimati dalla storia ufficiale, ha avuto sviluppi interessanti in Italia. L'interesse per discorsi autobiografici minori, come per la memoria orale, è una rivendicazione del diritto alla biografia. Se si intende l'opera come categoria centrale della classe borghese [...] La ricerca nel campo della memoria è nata, dunque, da un bisogno politico. (1995: 23)

Anche se il Novecento ha conosciuto le esperienze letterarie di Joyce o Gadda, di Woolf o Anna Banti, tra flusso di coscienza e monologo interiore, le modalità di scrittura oggetto di analisi in questa tesi si sviluppano per strategie narrative che riescono a dar corpo a ciò che difficilmente è trasferibile sulla carta, esprimendo scrittura e al tempo stesso riflessioni metascritturali o metaletterarie.

C'è anche un aspetto di natura antropologica che marca l'uso del linguaggio in base al genere:

Negli studi sui costumi e le credenze umane, nell'antropologia, si trovano numerosi esempi di discriminazione o differenziazione sessuale all'interno della lingua nelle società primitive. I capi dei Cuna di Panama parlano tra loro un linguaggio cifrato, a chiave segreta, che non è compreso dalle donne. (Rasy 1984: 13)

Per portare un altro esempio da un contesto extraeuropeo, molto significativo poiché rivela una particolare vicenda linguistica sorta da un atto di estromissione culturale, ricordiamo che durante il periodo Heian, sebbene le donne (aristocratiche) potessero contare su un livello d'istruzione pari a quello maschile, era loro precluso l'insegnamento ad alti livelli ed erano escluse dall'apprendimento del sillabario *katakana*, sistema di scrittura fonetica giapponese assunta dal sistema di ideogrammi cinesi, perché ritenuta troppo complicata per loro. In tutta risposta, le donne perfezionarono e diedero grande impulso alla diffusione dell'*hirigana*, scrittura semplificata, definita *Onna-de* ('per mano di donna'), che caratterizzò la prima produzione letteraria propriamente giapponese. Tralasciando le pur interessanti vicende linguistiche di interferenza tra i due tipi di *kanji*, è interessante aggiungere che la scrittura in *hirigana*, con una vistosa connotazione di genere (indotta), venne a

caratterizzare la comunicazione scritta, di natura affettivo-relazionale, tra uomini e donne, oltre a conferire una particolare fisionomia alla poesia amorosa:

Hombres y mujeres van a hacer del *kana* su mejor puente para entablar relaciones al intercambiar poesías que les pondrán en conocimiento a uno del otro y propiciando la intimidad, que encontrarán en la caligrafía a uno de los aliados más fieles. [...] el arte de la caligrafía irrumpe en el mundo femenino plasmando en él sensibilidad que compartirán con los hombres, terminando por ser el motor de la sociedad aristocrática [...]. (Fadón Salazar 2009: 12).

Un ultimo riferimento ad Havelock sottolinea, ancora una volta, l'importanza della tradizione: «che definisce una presenza riconosciuta nella storia» (88). Nel concreto, la scrittura di gravidanza strappa dalle regioni del non detto quello che succede alla femmina della specie umana (per quanto concerne gli aspetti squisitamente fisici) e alla donna nel momento in cui la sua identità viene così sensibilmente minacciata mentre si sdoppia. Un momento in cui è sola, ripiegata nella sua interiorità che funge da cassa da risonanza. Si svela, dunque, anche la natura in parte autoreferenziale dei testi considerati; Ravera lo aveva ben intuito, per quanto parlando solo della sua relazione reale col figlio. Andando oltre, si può affermare che in questa solitudine la donna-scrittrice proietta un destinatario esterno a sé solo quale ulteriore meccanismo di dicibilità del soggetto – se stessa –, di affinamento delle tecniche del raccontarsi. Del resto, non può che partire da se stessa in una traiettoria dialettica verso la costruzione di un «insieme di segni comuni per la collettività» (Lucamante 1997: 105), che si rifugia sotto la definizione di *autoginografia*:

Il lessico personale di ogni scrittrice diventa, pertanto, una specie di Thesaurus esperenziale, filosofico e politico, a cui attingere per dare corpo e voce alle parole del testo, in una forma originale di autobiografia che si potrebbe definire con Stefania Lucamante *autoginografia*, perché connota tutte le operazioni narrative femminili in cui il dato autoriale soggettivo assume caratteristiche rilevanti. In esse, infatti, “quella componente che lega tratti del sé all'espressione più generale raccolta e fissata in un insieme di segni comuni per la collettività” si dilata e l'esperienza della vita, insieme con il contributo letterario dell'immaginazione creativa, sono acquisiti nell'uso particolare di una delle tipologie emergenti del genere, perché si scrive per parlare di sé in primo luogo a se stesse, per significarsi espressivamente nella forma di una consapevole riappropriazione. (Chemotti 2009: 28)

Ecco perché Ravera scrive, fissando qualcosa che raramente è stato fermato prima del Novecento: «Ripercorro giorni vissuti da altre donne. Qualsiasi cosa dica da quando tu vivi dentro di me, qualsiasi donna può rispondermi: “Anch’io”». Ma qui occorre menzionare almeno Gaspara Stampa, che, col suo petrarchismo al femminile, nel sonetto d’apertura - classicamente inteso come manifesto poetico e tematico della raccolta - fa appello alla capacità d’ascolto ma anche di immedesimazione delle altre donne: «voi ch’ascoltate in queste meste rime».

Lo spostamento dal piano linguistico a quello narrativo che si snoda attraverso ol’azione del raccontare – diluendo la questione linguistica, di fatto la incorpora e la risolve in atto creativo: «Allora il raccontare materno, se non la lingua materna, è la fonte della letteratura» (Rich 2000: 34).

5. La maternità da funzione a tema

Se la letteratura aveva assorbito la donna in quanto madre, si spiega perché quest’ultima figura diventa funzionale unicamente a illustrare alcune caratteristiche dei protagonisti, alla luce, appunto, della relazione tra essi e lei. Ecco l’armata degli orfani nei romanzi in cui la figura materna mancante risponde a un meccanismo di *captatio benevolentiae*. Si pensi, per esempio, a *Oliver Twist* o anche a *L’isola d’Arturo*; sorprendentemente, uno dei pochi romanzi in cui è il padre (apparentemente) che è morto, coincide con uno dei primi romanzi moderni in odore di femminismo, *La lettera scarlatta*, dove si mobilitano, tra i tanti, temi come la creatività femminile, l’oppressione sociale sulle donne, il rapporto tra donna e fantastico-stregonesco, la sessualità femminile, il rapporto madre/figlia. La funzione madre morta è asimmetrica anche quando il figlio è una figlia: se è una bambina a essere orfana, questo serve a evidenziarne la sagacia, la furbizia, con connotazione negativa, come nel caso di Becky Sharp. La novità, quindi, dei testi consiste in una sorta di doppia riappropriazione, in quanto si tenta di comunicare la donna lungo un binario di complessa messa a fuoco: donna in quanto donna, e madre in quanto donna, ma non il contrario. In un perfetto equilibrio di oggettivo che si fa soggettivo e viceversa.

Il passo suggerisce anche una delle soluzioni della ricorrente idea della coincidenza tra figlio e libro, tra la gestazione reale e la scrittura quale gestazione. Persino Neera la

stabilisce: «*Castigo*, a torto od a ragione non so, fu sempre tra i miei figliuoli prediletti» (1977: 4). Una spiegazione, ovvia, riguarda la visione della creatività in generale; un'altra, risiede proprio nello sforzo di voler registrare qualcosa che si svolge dentro di sé, non limitato alla gestazione: il voler attivare una comunicazione senza referente (o con referente apparente), e che porta a far coincidere il tema (la maternità, la madre, il figlio) con l'anima del libro stesso. Di qui, la domanda su quale sia effettivamente la cosa in sé nella scrittura di gravidanza: «Il foglio...il figlio. Lapsus: la svelano perfino le vocali questa tua invadenza involontaria» (Ravera 1979: 139). Mentre Fallaci scrive, durante la composizione di uno degli ultimi libri: «Così mi trovo tra Scilla e Cariddi: da una parte mio figlio, il Libro, che è nato ma sta tra le mie braccia invocando il latte e non posso (non devo) abbandonarlo» (2016: 262). E altrove afferma lapidaria: «E un libro è un figlio» (131). Janet Pérez colloca, invece, la frequentata metafora in un discorso più squisitamente filosofico per quanto riguarda Riera:

No es nueva la correlación metafórica entra la creación literaria o artística y el acto (re)generador o reproductor, aunque lógicamente sea una metáfora mucho más explotada por escritores masculinos que escritoras [...]. No faltan feministas (generalmente más radicales que Riera) que han querido extremar aplicaciones de la analogía femenina [...]. Sus infrecuentes meditaciones sobre el tema – acercamientos algo oblicuos – son de tipo más bien filosófico (recordando a Unamuno, que veía los libros y los hijos igualmente como formas de prolongación en la tierra). (2000: 280).

Per Sibilla Aleramo, invece, la rinuncia al figlio viene sostituita dalla stesura del libro che diventa così – oltre che testimonianza umana per Walter e unico legame tra i due – anche la possibilità di una nuova identità per la scrittrice. Secondo l'interpretazione di Alessandra Cenni: «Alla perdita del figlio, che corrisponde alla perdita dell'unica identità riconosciuta alla donna dalla Legge, Sibilla risponde con il libro, *Una donna*, che segna un'altra possibilità di sopravvivenza nel tempo» (Aleramo 1982: 13).

Paradossalmente, le scritture di gravidanza collazionate insistono – con diversa intensità – sul fatto che una donna non è creatrice solo in quanto madre e che il miracolo della creazione non risiede, principalmente, nella gravidanza. Woolf annota anche una sorta di rovescio della medaglia: «Pensavo, guardando i quattro nomi più famosi, che cosa aveva George Eliot in comune con Emily Brontë? E Charlotte Brontë, che non era mai riuscita a capire Jane Austen? Tranne il fatto, probabilmente importante, che nessuna di loro aveva avuto figli, quattro persone più diverse non si erano mai adunate in una

stanza» (1982: 74). E resta sempre il dubbio, non computabile, di quanto una gravidanza rubi alla scrittura di un libro.

Elisabetta Rasy inaugura il suo discorso sul rapporto tra donne e letteratura mettendo a confronto due quadri che rappresenterebbero il passaggio da una posizione femminile passiva a una attiva. I due quadri recuperati sono *Interno con signora che legge una lettera* di Vermeer e *La lettera di Mary Cassatt*. «La prima donna ha la sagoma arcuata della gravidanza: il volto e l'espressione appaiono persi in qualcosa che ha in mano, e che è come il centro luminoso e significativo dell'intera immagine. È una lettera, che la donna legge con devozione» (Rasy 1984: 7). La studiosa contrappone questa immagine di passività alla seconda donna ritratta che «sia pure con un gesto clandestino, prende per un attimo in mano, insieme alla penna, la sua vita» (Rasy 1984: 7). Ma se la sua interpretazione aveva pure ammesso «come se tra la lettera che sta leggendo e la sua gravidanza ci fosse un oscuro, ma saldo nesso» (1984: 7) allora possiamo rimanere sulla falsariga, sostituendo i termini tra 'lettura' e 'scrittura', rileggendo in altro modo quel saldo nesso: la donna gravida del quadro, «figura della pazienza e dell'attesa», può scatenare, dalla sua condizione, un alto potenziale letterario e passare così da lettrice a scrittrice, come dimostrano i testi selezionati. Non s'intende assumere la gravidanza quale condizione creativa privilegiata, si vuole, piuttosto, giustificare l'ingresso delle scritture da essa generate nell'ambito letterario vero e proprio.

4. Fra cronologia e ricezione

Sia chiaro che sono, purtroppo o no,
una giornalista.
[...]
Shakespeare prenderebbe appunti.
Io mi sento persa.
(Oriana Fallaci, *La paura è un peccato*)

La tradizione qui enucleata appare chiaramente in soluzione di continuità: da *Una donna* a *Lettera* passano quasi settant'anni; dalla pubblicazione di *Lettera* alla pubblicazione di *Temps d'una espera* ne passano ventitré. Secondo Rossi Doria:

La discontinuità della genealogia femminile esprime la difficoltà di costruire una tradizione femminile che altro non è che «la registrazione dell'insicurezza della madre a dare un'eredità che non crede di avere e della paura della figlia ad assumere tale eredità che può mettere in discussione tale autonomia». (Chemotti 2009: 14)

Forse è per questo che le stesse autrici parlano di 'biblioteca paterna', pur trattandosi, di quella che avevano in casa, quindi familiare, ma che tuttavia, nell'indicazione precisa, cassa la presenza della genitrice nel corredo librario domestico. Ma è forse per ribellione a questa ragione che Aleramo scrive «Donna del domani del mondo» o Woolf invita le donne a scrivere quanti più libri che trovino fondamento nella loro prospettiva, ovvero, per dare continuità, visibilità, finanche fare appello a una tradizione femminile non inesistente, invero, ma effettivamente soggiacente all'organizzazione socio-culturale di stampo patriarcale?

Ci sono degli elementi storici che hanno allontanato le scrittrici dalle forme di scrittura esaminate: le due Guerre Mondiali. Se entrambi i conflitti hanno fisicamente interrotto il normale svolgersi dei fatti culturali, prorompendo con la loro drammaticità, hanno anche schierato le donne su un versante letterario. Le produzioni femminili di quegli anni si concentrano in racconti di guerra, o di adesione al regime, e della Resistenza, tra registro giornalistico, memoriale partigiano, romanzo agganciato ai temi patriottici o avversi. In seno al conflitto, l'opposizione al fascismo si configura come ulteriore fenomeno di ampia portata con cui gli/le intellettuali si sono misurati, in un rapporto, sciaguratamente, di adesione, molto più spesso di opposizione, a volte con posizioni cangianti nel tempo. La Guerra e la Resistenza concentrano su di sé l'attenzione delle

iniziative artistiche e di organizzazione intellettuale. Si riporta una sintesi del periodo attraverso l'esperienza di Alba de Céspedes, scelta, tra le tante voci, in virtù del suo esempio particolarmente significativo, che interseca tutte le istanze fin qui discusse:

Gli anni di guerra, di Resistenza e dell'immediato dopoguerra segnano una fase decisiva del percorso esistenziale ed intellettuale di Alba de Céspedes, sia sul piano del rapporto con la ricerca letteraria e, più in generale, del rapporto con la scrittura, sia sul piano dell'impegno civile. Il trauma degli eventi, accompagnato alla percezione di essere parte di un momento storico decisivo, rappresenta le ragioni di un cambiamento nel lavoro di de Céspedes che incide vistosamente nella ridefinizione di una poetica aderente alla molteplicità e alle forme del reale. La maturazione di una coscienza politica antifascista e la volontà di connotare di un valore etico la scrittura accompagnano l'intenso desiderio, ricco di passione civile, di raccontare, nell'esercizio letterario, il presente, cioè l'esperienza collettiva resistenziale consapevolmente vissuta come costruzione di una storia, la storia d'Italia [...] Il desiderio di una partecipazione attiva alla storia, alimentato dal sentimento [...] di condivisione dei valori civili si declina, nell'immaginario intellettuale dell'autrice, nella scelta di esperienze libertarie e democratiche e nella ricerca di forme letterarie e stilistiche adatte a rappresentarne la rilevanza, la ricchezza, la complessità. (Di Nicola 2012: 33)

Anche in *Lettera* l'esperienza di resistenza e impegno antifascista sono ampiamente riportati. Caviglioli, pur restringendo l'analisi al contesto specifico delle scritture diaristiche, descrive l'arco temporale tra Aleramo e gli anni Settanta con una sintesi applicabile anche al nostro caso:

La maggior parte dei diari femminili del nostro secolo sono testimonianze di vita legate a vicende storico-politiche (in particolare il fascismo, la guerra, la Resistenza) o a situazioni di emarginazione sociale e culturale. I diari più recenti, pubblicati da donne coinvolte nel femminismo degli anni settanta e, dunque, interessate alla definizione della propria identità di genere. (1995: 14)

Degna di nota è anche la gemmazione di:

[...] riviste dirette da scrittrici nell'immediato dopoguerra: sede di dibattito, luogo di militanza, ma anche spazio simbolico della volontà di progettare e costruire una società nuova [...] Esempi che testimoniano la forte partecipazione dell'intellettualità femminile al rinnovamento culturale dell'Italia con uno sguardo fortemente ancorato alla società civile e alle problematiche connesse alla definizione di nuovi modelli sociali. (Di Nicola 2012: 17-18).

Ricordiamo che De Céspedes aveva assunto la direzione della rivista *Mercurio*.

Interessante la fotografia storico-letteraria restituita da Contarino-Tedeschi, in cui la tematica del recupero delle scritture di memoria si maschilizzano (e, stranamente, gli autori circoscrivono il campo visivo a testimonianze testuali a firma maschile):

A cominciare dalle ormai dimenticate *Memorie di un barbiere* di Germanetto, il fatto macroscopico dal 1944 ad oggi, per quanto riguarda la letteratura della Resistenza, è la produzione di diari, memorie e romanzi autobiografici scritti da testimoni-protagonisti [...] Partire dall'esame della lotta cospirativa significa anche aderire a una posizione critica di continuità del fenomeno dell'antifascismo che inserisce la lotta armata all'interno di un lungo periodo della storia d'Italia in atto fino ai nostri giorni. Ciò non ha significato unitario nei riguardi degli aspetti stilistici delle singole opere, che sembra invece opportuno raggruppare qui, secondo il momento storico, in esperienze antifasciste [...] diari di lotta «come furioso bisogno di spiegazioni interpretazioni parole» (Fortini), e infine occasioni narrative di scrittori che non vengono da un movimento letterario e non formano scuola [...] La memorialistica politica ci ha interessato in questa sede piuttosto per la suggestione mitopoietica [...] che operò sul genere autobiografico in diversi momenti oltre che naturalmente come ottica storica dei problemi. Dai diari di lotta, infatti, viene fuori, insieme alla coscienza di un'esperienza produttiva e nuova (e la guerriglia rivestì tutti i caratteri di una novità), anche il senso della dimensione umana della trasgressione, della fatica e della naja, della degradazione fisica, della solitudine, dell'errore, della morte [...]. (1981: 168)

Ora, la lunga annotazione esplica diversi aspetti già affrontati; oltre che a ricollegarsi alla domanda di Riera per cui tutto sembra essere diventato occasione di letteratura meno che l'esperienza della gravidanza, testimonia come il particolare momento storico abbia distratto il corso dello sviluppo letterario che si stava seguendo, assorbendolo e facendo proprie alcune modalità compositive. Non solo: c'è il riferimento alle modalità del genere spinge a chiedersi se la letteratura di Resistenza non abbia un debito fattuale verso genere letterario intimistico, avendolo mutuato. Il passo, infine, copre l'arco di tempo che interessa il criterio cronologico adottato in questo lavoro, facendoci approdare agli ultimi decenni del Novecento.

Gli anni Settanta sono ravvivati da un fermento intellettuale imponente che si esplica in elaborazioni ed espressioni estremamente eterogenee e agguerrite. Lo scambio tra alcune modalità operative provenienti dal femminismo e in particolare dai gruppi di autocoscienza e le nuove forme di scrittura sperimentale è fluido e dinamico. La Spagna, liquidata la dittatura franchista proprio sul finire del decennio, accoglie senza reticenze gli elementi di novità già discussi e sperimentati in altri scenari europei, e con

particolare sensibilità verso il panorama italiano. Testimonia Novia Pagone (2011: 60): «As Spain embarked on its tumultuous and rapid transition from the decades-long dictatorship to a democratic system of government, the changes occurring in the social and cultural sectors of society were palpable». Secondo la studiosa, Riera interpreta un'importante ruolo di integrazione della prospettiva femminile nel processo di transizione cioè di rinegoziazione dei valori politico-culturali, inserita in una «conspicuously talented constellation of woman writing in Catalan» (Servodidio 1999: 7). La definizione, inoltre, sembra restituire adeguatamente il respiro corale delle iniziative creative femminili catalane. In questo contesto, la scrittrice maiorchina si staglia su un panorama letterario praticamente desertico in quanto a scrittura di gravidanza, come confermano anche Pérez (2000: 282) e Pagone (2011: 63). *Temps d'una espera* realizza culturalmente ciò che in quegli anni si discuteva politicamente, ovvero come rinnovare l'*establishment* per soppiantare, come dirà Benhabib, «vecchie percezioni e attitudini e far guadagnare spazio pubblico alle questioni cosiddette femminili come le attività di cura, diritti riproduttivi, violenza domestica» (Pagone 2011: 61). Mirella Servodidio traccia una critica di Riera precedente alla pubblicazione di *Temps d'una espera* ma coglie degli aspetti specifici della scrittura dell'autrice in generale che trovano una perfetta coincidenza, ideologica e stilistica, nel diario di gravidanza, secondo quella «genuine consanguinity of themes, diction, and form» (Servodidio 1999: 10):

[...] the 'placement' of her work resonates with the overtones of familiar patriarchal structures: a woman (writer) most certainly should be 'put in her place', should 'know her place' and so on. Instead, the motility heralded in the title of this volume signals an opposing, more transgressive truth: the 'moveable margins' of Riera's fiction are the signifiers of a refusal to be cornered or encrypted by a geography of exclusion. Moreover, hers is very much a work in progress – fluid, experimental, stretching its literary horizons. (Servodidio 1999: 7).

La scrittura di Riera è spedita anche quando ragiona su ideologie, femminismi o natura – e in fondo molto meno conflittuale rispetto alle colleghe italiane. Le ragioni possono essere di opportunità politica (la stesura di *Temps d'una espera* coincide con un momento storico in cui la contestazione non è rivolta contro ma cercata e coccolata dalle strutture in rinnovamento) e letteraria: Riera, evidentemente, ha assimilato la lezione del postmodernismo, permettendo così ai suoi testi di veicolare il conflitto e il frazionamento dell'identità senza traumi:

El análisis de los textos de Carme Riera ofrece diversas posibilidades debido a sus múltiples significados y a su riqueza de registros lingüísticos. Sin embargo, [...] la temática de la identidad es el eje unitario de toda su obra ficticia. Su narrativa comprende un doble cuestionamiento característico del arte postmodernista; en la dualidad vida-ficción, la escritora cuestiona a la vez el origen de la subjetividad y la del texto. (Camì-Vela 2000: 12)

Riera, altresì, parla in questi termini dell'importanza della figura del lettore per il ruolo nella costruzione di una sorta di legittimità socialmente costruita e condivisa: «Considero que sin el interés, sin la colaboración del público no hay texto, sólo papel. Palabras vana. Letra muerta» (Riera 1999b: 23). Assumiamo il discorso intavolato da Beatriz Calvo Martín, che, mentre situa in una precisa prospettiva di genere la ricerca agita dalla scrittura, ne espande l'azione sul piano storico-sociale:

[...] ya que la escritura es una vía privilegiada de búsqueda y de expresión de la identidad, sea esta individual o colectiva, lo que incluye la identidad de género. [...] Este camino fue ya emprendido en los años 1970 y 1980, cuando muchas escritoras dedicaron grandes esfuerzos literarios a deshacerse de imposiciones exteriores y se lanzaron a la búsqueda de una voz propia, muy ligada al mismo tiempo a la doble búsqueda identitaria – individual y colectiva – con la que, consciente o inconscientemente, todo ser humano se enfrenta». (2010: 84)

Riguardo alle modalità di ricezione dei testi, vi è da dire che Aleramo e Fallaci si interrogavano sull'accoglienza del pubblico e reagirono alla critica. La prima, annota Anna Folli, ha patito molto l'impatto di *Una donna*:

Il libro divise le scrittrici e le femministe, e di questa mancata adesione Sibilla soffrì per molto tempo. Riconoscevano l'eccezione di quella coscienza evoluta ma ne prendevano le distanze: poiché l'unica vittima risultava essere il figlio, non si poteva parlo ad esempio delle «donne pensanti». A scriverlo fu un'amica – Virginia Olper Monis – esprimendo francamente il parere di molte, ma la delusione più grande venne dalla *Vita internazionale*, la rivista degli esordi: quella donna era egoista, priva di forza. «Se fosse stata veramente forte non avrebbe esitato nel sacrificio estremo». (Chemotti 2009: 39)

Aleramo aveva sottoposto il manoscritto del libro a Ersilia Majno, fondatrice di Unione Femminile e amica intima; la risposta che ne ricevette fu durissima: dopo averla accusata di «orgoglio sconfinato», le esplicita un monito persecutorio perorante la tradizionale causa dei figli:

[...] v'è però una misura anche per certe confessioni. La misura che dovrebbe importi il dovere verso il figlio che non ti ha chiesto la tua vita e pel quale se non hai creduto di dover sacrificare i tuoi istinti, i tuoi desideri di donna, potresti, dovresti sacrificare il desiderio di farti un posto fra le scrittrici gettando a piene mani il fango su tutto quanto e quanti saranno i ricordi della tua vita infantile. (Zancan 1998: 186)

Sibilla troverà la forza di consolarsi da sola. Per tempi più recenti, Monika Antes attesta una sostanziale continuità di atteggiamenti, che oscilla dal successo all'acredine da parte della comunità di intellettuali:

Ancora oggi, in Italia, *Una donna* è un libro di grande attualità, letto in molte scuole. Tuttavia, dopo che l'autrice, all'apparire del libro, diventa celeberrima nel paese – anche grazie al grande interesse mostrato, soprattutto tra gli intellettuali, per la sua vita privata – compaiono recensioni di carattere polemico alle sue opere successive. (2010: 16-17)

Probabilmente la libertà intellettuale che le si riconosceva non corrispondeva all'accettazione delle sue scelte personali, coerentemente anticonformiste: «la ricerca della propria realizzazione, l'impegno di vita, diventano egoismi: nella donna si accetta e si giustifica l'irrazionalità piuttosto che la logica, la scelta cosciente», commenta Bruna Conti (Aleramo 1978: 33).

La vita privata di Aleramo, non convenzionale e giudicata scandalosa, ha in qualche modo inficiato il giudizio sull'attività artistica, dinamica su cui Zancan approfondisce:

[...] ciò che viceversa inquieta è quell'io narrante che si denuda in pubblico toccando le sfere più profonde dell'essere umano femminile, che incrina la stabilità di ogni assetto concettuale ponendosi completamente al di fuori di quella cultura del materno su cui era basato il modello di donna nuova, fin nelle ridefinizioni che in quegli anni ne davano le donne stesse. (1998: 83)

Ma di fronte a Sibilla, è possibile slegare questi due aspetti? Fino a che punto Aleramo non cerca per sé, almeno in questo primo periodo della sua carriera un ruolo di superomismo declinato al femminile? O, quantomeno, una corrispondenza decadentista tra vita e opere? Benedetto Croce aveva fatto perno su questo punto per rimproverare alacremente ad Aleramo la relazione con Gerace; ma l'acredine dell'annotazione crociana va ben oltre il fastidio moralistico per la vicenda amorosa che è l'occasione, molto più probabilmente, per ribadire una bocciatura letteraria inappellabile, nutrita già

da tempi remoti (la lettera riportata risale al 1913), e rincarata da una velenosa frecciata sulla vicenda del figlio:

[...] ma egli è turbato profondamente dalla malsania etico-letteraria degli ultimi decenni. E da questa malattia siete colpita anche voi, e ciò vidi chiarissimo quando lessi il vostro libro, che giudicai dominato e tiranneggiato da un'idea affatto falsa della realtà e della vita [...] Non faccio il moralista a buon mercato; e intendo e scuso perfino il fallo commesso nell'impeto della giovinezza sensuale e fantastica, quando avete abbandonato vostro marito e vostro figlio. Non ho mai creduto alle giustificazioni ideali che avete dato di ciò nel vostro libro; perché il male si fa per attrazione di piacere e non per ossequio a teorie, troppo impotenti da fare il male. Comunque, il fatto era fatto; e voi avevate avuto un'ottima occasione per formarvi una nuova vita; quando stavate col Cena. Ma voi volevate amare il Cena, quando il vostro dovere era invece di aiutarlo e sacrificarvi a lui.

(Contorbia 1994: 26)

Si cristallizza in queste parole la cattiveria propria di un uomo ferito a morte, maturata da Croce, nei confronti di amore e libertà, per ragioni personali che non è d'uopo indagare nell'intento di rimanere al di qua del giustificazionismo psicologico.

Di certo, comunque, la sua vicenda dimostra che «le donne pagarono spesso con un'esistenza spezzata il coraggio di sottrarsi al silenzio e al divieto di scrivere che segnava la loro storia collettiva» (Rasy 1984: 13), e, infatti, Alba Morino scrive: «L'Aleramo, che ha vissuto, pensato e scritto senza inibizioni e divieti, rappresenta una pericolosa, irritante forza sovversiva [...] Il pudore dietro il quale le donne si erano da sempre murate e l'adeguamento a modelli di comportamento maschili hanno impedito che indagassero sulla loro intima essenza» (Contorbia/Melandri/Morino 1986: 7). Comunque sia, c'è un indiscutibile dato di fatto: *Una donna* è uno spartiacque non solo per ciò che concerne la letteratura «rappresentò senz'altro, agli occhi dei contemporanei – ne fanno fede le recensioni e le traduzioni – un elemento di novità e di rottura, di cui fu intesa benissimo la valenza trasgressiva, di documento umano e di bandiera di battaglia», Arslan 1998: 42) ma è anche un riferimento per la discussione sulla donna e sulla maternità che varca le soglie di più ambiti: «with many writers and critics referring back either explicitly or implicitly to Sibilla Aleramo's groundbreaking novel» (Lazzari 2016: 2).

Fallaci, invece, intuisce perfettamente la ricezione equivoca, testimoniata sia internamente che esternamente al testo. Per non ripetere esempi già adottati, vediamo

come la preoccupazione espressa inizialmente in *Lettera* (2011: 88) sia ripresa quasi *verbatim* in una lettera datata 10 settembre 1975, indirizzata a Pasolini:

È un libro cui tengo molto. Tanto quanto non tenevo agli altri. Ed è un libro in cui credo. Infine, un libro cui ho molto lavorato. E tuttavia temo che non sarà capito. Segni per ora superficiali (giacché vengono da due o tre giornalisti insensibili) annunciano incomprensioni e ostilità. (E non sai mai quando sono ostilità dirette alla persona o al lavoro di quella persona.) Le donne si indignano da una parte, gli uomini si arrabbiano dall'altra, gli abortisti mi maledicono perché concludono che io sono per l'aborto. E nessuno o quasi si accorge di cosa vuol dire il libro veramente. Nella rissa non hanno ragione né gli uni né gli altri, o hanno ragione tutti e due. Il libro è la saga del dubbio. Vuol essere la saga del dubbio. E comunque ecco la cosa più importante che volevo dirti. Già mentre lo scrivevo io pensavo che tu saresti stato una delle poche persone che lo avrebbero capito. (Fallaci 2016: 118-119)

La missiva contiene un ulteriore nesso intertestuale, poiché Fallaci si era autodefinita attraverso le parole del padre del bambino, in *Lettera*, «tu sei l'apoteosi del dubbio» (Fallaci 2011: 90), una sorta di «Twentieth century female Hamlet» (Aricò 2013: 88). Ma Pasolini, amico e estimatore, rifiuta di leggere il libro. L'informazione è riportata dall'autrice epistolarmente in uno scritto a lui dedicato immediatamente dopo l'omicidio:

Da qualche parte, Pier Paolo, mischiata a fogli e giornali e appunti, devo avere la lettera che mi scrivesti un mese fa. Quella lettera crudele, spietata, dove mi picchiavi con la stessa violenza con cui ti hanno ammazzato. [...] Posso quasi ricostruirla [le parole della lettera] a memoria. Più o meno, così: «Ho ricevuto il tuo ultimo libro. Ti odio per averlo scritto. Non sono andato oltre la seconda pagina. Non voglio leggerlo, mai. Non voglio sapere cosa v'è dentro la pancia di una donna. Mi disgusta la maternità». [...] Non ti risposi. Cosa si risponde a un uomo che piange la sua disperazione di trovarsi uomo, il suo dolore d'essere nato da un ventre di donna? (2016: 124)

Annotando velocemente che «da un ventre di donna» sembra anticipare, nel titolo, *Nato di donna* (pubblicato l'anno successivo negli Stati Uniti), occorre dar rilievo, da un lato, all'atteggiamento sostanzialmente ambiguo del pubblico; dall'altro, va segnalato come all'interno della stessa compagine artistico-intellettuale i testi venissero accolti nel segno dell'equivoco. Non solo in una prospettiva nazionale, ma ben più a largo raggio, se accettiamo che Riera si riferisca a Fallaci quando scrive: «Ho chiesto a B., il mio libraio di fiducia, un romanzo interessante che parli di maternità, ma si ricordava

soltanto di libri sull'aborto» (Riera 1998: 23). È da registrare come, anche quando non si riconosce come testo sull'aborto *tout court*, la perdita del feto venga rubricata a carico della condotta della protagonista riconosciuta nell'autrice stessa: «her pregnancy is terminated by a miscarriage, but the description of the experience sounds at the same time very much like an abortion, since the woman has been careless during her pregnancy» (Andersson Wretmark 1999: 36).

Fallaci viene fraintesa pure da altri scrittori; Pasolini disgustato dalla maternità di *Lettera*: Riera disturbata dall'idea dell'aborto; se vogliamo, due letture diametralmente opposte del medesimo testo che rispecchiano un atteggiamento ancora molto attuale, scatenato da una interpretazione erronea di un tratto conferito intenzionalmente dall'autrice: l'ambivalenza, non la contraddittorietà. E questo nonostante i suoi sforzi, anche veementi, perché il libro non fosse frainteso: «In reality, however, she forcefully states that the thrust of the book is not about terminating a pregnancy. “Those who write that it is a book about abortion are fucking idiots”» (Aricò 2013: 86). Scegliamo di concludere e di riassumere con le parole di Prevedello:

Labelled feminist, or antifeminist, revolutionary or conservative, the novel radically challenges the themes of motherhood, abortion and female subjectivity as it seeks to reconstruct a new concept of maternity conceived as a choice and responsibility, rather than as the natural destiny of women. (2016: 23)

Mentre *Una donna* è l'opera d'esordio di Aleramo e *Lettera* consacra al successo planetario Fallaci, *Temps d'una espera* si colloca in un momento di avvenuta maternità e riconoscimento per Riera. Ma nei vari volumi a lei dedicati è difficile rintracciare, nella analisi proposte da vari autori e autrici *Temps d'una espera*, se non nella parte generale sulla bibliografia. E tra i generi intimistici coltivati dall'autrice, viene prediletto quello epistolare: «La narrativa rieriana ha explotat els límits del gènere epistolar des de pràcticament tots els punts de vista possibles. Podem afirmar que l'escriptura de cartes travessa pel dret i de biaix tota la producció literària de Carme Riera (com ja han assenyalat Meri Torras, Francesco Ardolino i Carme Gregori)» (Bartrina 2011: 66). Rafaela Fiore Urizar (2011: 147) cita *Temps d'una espera* nel suo intervento circa l'interesse riscosso in Nord America dalla scrittrice maiorchina; tuttavia, sebbene registri proprio uno studio nordamericano sul libro, non menziona neanche il fatto che, proprio a seguito di un ciclo di conferenze negli States, Carme Riera venne incitata a pubblicare il volume.

C'è un tratto comune in tutte le autrici: non sono solo meramente scrittrici, ma vestono i panni di intellettuali a tutto tondo. Aleramo e Fallaci sono state anche giornaliste; Riera è un'accademica; si sono profuse a stendere saggi, trattati, critiche; si sono dimostrate in grado di modulare la loro scrittura in maniera poliedrica, contaminando anche i generi a cui si sono dedicate, con un manifesto bagaglio culturale.

5. Il problema del genere letterario

Le donne che hanno scritto, hanno letto, hanno in qualche modo avuto a che fare con la letteratura, non hanno niente a che vedere con un insieme impersonale di dati, con un *corpus*. Queste donne sono solamente persone, entità che, messe insieme, non definiscono un sistema e non possono essere indagate e riportate alla luce con il rigore della scienza esatta. Chi vuole studiarle compirà una ricerca che ha più i caratteri avventurosi di una spedizione archeologica che non quelli di una sicura critica filologica.

(Elisabetta Rasy, *Le donne e la letteratura*)

A questo punto, sarà utile cercare di ricomporre i pezzi con un atto di astrazione, interpretandoli tramite un breve cenno alla critica letteraria novecentesca.

I testi scelti rientrano senz'altro sotto l'ombrello della letteratura; ma si sente l'urgenza di fornire una giustificazione teorica più tecnica rispetto a quest'assunzione meccanica, e tralasciare la dimostrata abilità di scrittura professionale, attraverso due domande di fondo: un diario di gravidanza può avere dignità letteraria? Sotto quale genere classificare questo tipo di scritture? Si cercherà di affinare il punto di partenza indicato da Zancan:

Io parlo, allora, di *scritture* perché penso che ogni scrittura – forma di espressione e di raffigurazione dell'io al di là della tipologia adottata – in quanto usa una lingua e si struttura in uno stile, dà forma ad un immaginario e si connota per di letterarietà; e le qualifico come *letterarie* intendendo con questo circoscrivere la mia riflessione a quelle scritture che in sé conservano l'intenzione consapevole di trasfigurare in immagine il vissuto e il pensiero di sé. (1998: XX)

La definizione, per ammissione della stessa autrice, «forse imprecisa e approssimativa considerata in un'ottica disciplinare, ma elastica e interrogativa sul piano dell'interpretazione», può essere approfondita dalla lezione dei formalisti russi, particolarmente concentrati sui fatti linguistici della letteratura. Non per questionare cosa sia la letteratura, ma cosa debba essere, come riportato da Viñas Piquer (2007: 357): il principio base è la *letterarietà* di un testo, che prende le mosse, prima e indipendentemente da ogni altro elemento, dal suo linguaggio specifico e dal suo modo di configurarsi nell'opera, in opposizione agli usi e alle forme dell'idioma quotidiano. Per quanto i formalisti si concentrassero sulla poesia, il quesito linguistico merita qui di essere segnalato in virtù dell'enfasi posta sulla questione del linguaggio in questo lavoro. È necessario, però, integrare questo concetto con le considerazioni – che da questo dipendono – circa la deautomatizzazione. Viñas Piquer segnala come per i formalisti, partendo da alcune teorie filosofiche, «el hombre trata de realizar el proceso de percepción con el menor esfuerzo posible, es decir, por la vía más fácil, y explica entonces que la percepción cotidiana se caracteriza por estar automatizada de tal modo que lo habitual, lo rutinario, no lo vemos, sino que lo reconocemos» (2007: 358-359), secondo un meccanismo, per l'appunto, quasi inconscio. Francesca Serra indica nella somiglianza, cecità e ripetizione, i tre meccanismi alla base dei sacrifici rituali. Escludendo il primo elemento, possiamo interpretare la mistica del sacrificio in virtù degli ultimi due:

Il sacrificio è opaco nelle sue vere ragioni, non racconta la storia che noi stiamo raccontando. Avviene e basta, come se fosse nell'ordine delle cose. Nelle richieste della natura o di Dio. La vittima è bendata ma anche il carnefice lo è. Non vede oltre l'atto, la sua necessità e la sua ripetizione. [...] Perciò lo rende possibile. Possibile e riproducibile all'infinito [...] Rafforzando la cecità di tutti. (Serra 2013: 92)

Sulla pagina, le autrici si sforzano di spezzare l'ingranaggio della ripetizione che funziona e si riproduce grazie al non visto, agendo sul riflesso culturale di una consuetudine sociale; giocandosela, insomma, sul piano della consapevolezza più che sul giudizio, e in senso ancora molto femminista (la seconda tappa evocata da Showalter).

L'artificio – nozione che indica gli ingranaggi artistici, intenzionali e organizzati consapevolmente, che costituiscono l'opera d'arte – costringe alla rottura dell'automazione della percezione, realizzando la deautomatizzazione (o

defamiliarizzazione). Ritorniamo per un momento alle parole di Riera e al suo domandarsi perché la letteratura di maternità non sia stata ospitata nei libri: «è strano che la gravidanza non sia servita da scusa per scriverne alcuni». Precisando che l'autrice maiorchina intendeva la maternità come un evento straordinario, spostiamo l'attenzione a un livello di percezione: evidentemente, per la società, la gravidanza è un evento normale, «quotidiano», per dirla coi formalisti, della vita di una donna; altrettanto evidentemente, le autrici si sono sforzate di strappare questo aspetto dai meandri del rutinario, del non detto e quindi del non visto: «La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción», dichiara Šklovskij secondo Viñas Piquer (2007:359). Non si deve intendere per 'oscurare' o 'complicare' una effettiva operazione in senso criptico (si ricordi sempre che i formalisti hanno principalmente a mente la poesia); nei casi esaminati la narrazione di un tema così inedito è già di per sé una complicazione, nella misura in cui costringe chi legge a riflettere sull'esperienza poco ragionata della gravidanza. Piuttosto, indugiamo ancora sulla singolarizzazione, problema tangente a quello di oggettivazione:

Se entendía así que el principal objetivo artístico consistía en devolverle al arte una percepción auténtica, es decir, en evitar la indiferencia en el polo de la recepción. Para conseguirlo, los formalistas consideraban necesario poner en funcionamiento ciertos mecanismos desautomatizadores que causaran en el espectador o lector un efecto de «extrañamiento» (*ostranenie*). Al quedar iluminada de un modo especial, con una nueva luz, la obra reclamaba una mayor atención y la retina del espectador se detenía en ella durante el tiempo necesario para comprenderla y disfrutarla, ya no simplemente para reconocerla. [...] se alimentaba además la esperanza de que el aburrimiento quedara desterrado del arte. (Viñas Piquer, 2007: 359)

I meccanismi chiamati in causa – vedere e non solo riconoscere, lo straniamento, e anche il riferimento alla noia (il «pericolo rosa», la scrittura imperfetta e tediosa delle donne...) – forniscono una valida chiave di lettura per l'oggettivazione, precisando che per oggettivare non s'intende annullare la cifra soggettiva fortemente presente nelle opere esaminate. Significa, semmai, 'far vedere' la soggettività, configurando uno stile ibrido, in cui il contatto avviene tramite il cursore della oggettivazione: «singularización de los objetos, es decir, devolver a los objetos su carácter singular, particular, propio e

intransferible, para que sean realmente vistos y no sólo reconocidos [...] De este modo, el arte se convierte en un medio para destruir el automatismo de la percepción» (359).

Non sembra a questo punto fuori luogo ricorrere a Hannah Arendt per quanto riguarda la comunicazione; sebbene la filosofa esprima il suo pensiero in un contesto strettamente politico (l'azione e la parola sono due orizzonti imprescindibili nel suo discorso), non si può non cogliere una certa somiglianza e consequenzialità a distanza col modello del non visto:

Per il mondo e nel mondo ha stabilità solo ciò che si può comunicare. Ciò che non viene comunicato e non si può comunicare, che non è stato raccontato a nessuno e non ha colpito nessuno, che non è penetrato per nessuna via nella coscienza dei tempi e sprofonda senza significarlo nell'oscuro caos dell'oblio, è condannato alla ripetizione; si ripete perché, anche se accaduto realmente, non ha trovato nella realtà un luogo dove fermarsi. (Mattucci 2012: 96-98)

Operazione certo non facile a concretizzarsi, sia che si parli della storia di un popolo che della vita di una donna che cerca di tagliare la «mostruosa catena». Intanto, la letteratura rivela i percorsi e i punti di rottura. Torniamo ad essa. Perché su questa scia, Mattucci isola, nel pensiero di Arendt, un elemento centrale per il nostro discorso, quello dell'identità. E afferma che «il varco che conduce all'altro si apre attraverso il linguaggio, perché dialogando e agendo è possibile rivelare l'identità, il "chi" dell'attore» (2012: 96). E commenta il seguente pensiero di Arendt: «Agendo e parlando gli uomini mostrano chi sono, rivelando attivamente l'unicità della loro identità personale, e fanno così l'apparizione nel mondo umano» (96). Pur nella differenza di contesto (Mattucci/Arendt parlano del sociale, ribadito dal richiamo sul dialogo), è possibile instaurare un'analogia con gli spazi letterari presi qui in esame, seguendo Havelock nella sua riflessione metaletteraria: «L'atto linguistico dev'essere rivolto su se stesso. Una volta fissato per iscritto, l'atto poté essere visualizzato, e questo oggetto visivo poté venir separato dall'atto del parlare e collocato in una sorta di mappa visiva» (2005: 45). Le autrici, scrivendo, rivendicano la loro identità (che va di pari passo con l'idea di autorialità) la rendono visibile, cioè esprimibile, e cercano di guadagnare terreno rispetto alla potenziale passività della maternità e in particolare della gravidanza attraverso la dialettica del corpo:

Il carattere espositivo e quello relazionale dell'identità sono perciò indissolubili: si appare sempre a qualcuno, non si può apparire se non c'è nessun altro. Ne consegue, per dirla di nuovo con Nancy, che «l'inesponibile è l'inesistente», ossia che l'esistere consiste nell'esporsi su una scena plurale dove tutti, appartenendo l'uno all'altro, si mostrano unici. [...] In altri termini, la lingua dell'esistente assume la condizione carnale del 'questo e non altro' in tutta la sua percepibile concretezza. (Cavarero 2009: 32)

Gli sforzi letterari, quindi, sono interpretabili come forme di volontà di tener testa al ruolo che vengono chiamate a compiere, in cui il sé è minacciato dalla presenza di un corpo nel proprio corpo, di un essere nell'essere nella condizione quasi paradossale per cui, tuttavia: «oltre a essere colei da cui l'esistente viene, la madre è anche *l'altra* alla quale, per prima, l'esistente appare» (Cavarero 2009: 32).

Di qui, l'estrema ambivalenza della scrittura, perché ambivalente è la condizione, la cosa in sé. La scrittura assume il compito di difesa dell'io a cui hanno dato superficie visibile, proclamando: 'esisto (anche) io, quindi scrivo e faccio'. Sia chiamata a dichiarare Dacia Maraini: «I figli si trovano nel ventre della donna senza che lei li abbia chiamati» (1991: 239). La scrittura rivendica un esserci, pur innestandosi su una trama complicata dal tentativo di universalizzare, tramite l'anonimato, simulazioni di dialoghi, referenti fittizi e altri elementi che si sono evidenziati. Per quanto riguarda dunque la discussione sul genere letterario, si corrobora la nozione di autoginografia di Lucamante, precedentemente evocata, come incrocio di tutti questi elementi:

È difficile parlare di autobiografia *tout court* in casi narrativi, così come non esiste per quello che riguarda le lettere italiane, nutrito di un numero di testi propriamente autobiografici. In tutte le operazioni artistiche al femminile il dato soggettivo autoriale assume comunque caratteristiche notevoli. Per ciò desidero usare il termine autoginografia. (1997: 105)

Per giunta, l'accostamento ad Arendt risulta meno forzato se si tiene presente la vocazione politica di *Una donna*, *Lettera*, e persino di *Temps d'una espera*. Privato e pubblico sono in rapporto di contiguità nella scrittura di queste autrici: «in this way the personal becomes political and the political becomes personal. As she said [*scil.*, Riera], feminism is a moral question, a question of human equality» (Pagone 2011: 69). E poi, le teorie formaliste sono significativamente vivacizzate dal fatto che nelle scritture esaminate lo straniamento non è frutto di un artificio: lo straniamento viene ottenuto, al contrario, dal *vero*. Narrando le proprie storie, cercando di mostrare la maternità nel

modo più autentico possibile, le autrici devono scontrarsi con il modello monocorde codificato dalla società.

Per una felice coincidenza, i formalisti parlano dello straniamento come variazione delle funzioni (non quindi come principio assoluto) degli elementi costitutivi organizzati gerarchicamente. Ma la maternità rappresentata dalle scrittrici si smarca dal concetto di funzione per diventare tematica: si dimostrerebbe così anche l'estrema dinamicità della (ri)creazione dei generi letterari, i quali evolvono a partire da generi precedenti, rinnovati alla luce delle funzioni. Ma, nel nostro caso, lo abbiamo visto ormai tante volte, è più lecito parlare di ibridamento di generi letterari. E sottolineiamo come l'approccio formalista si concentri, appunto, sulla forma (e in seguito struttura) dell'opera e che questo approccio abbia poi generato delle divisioni molto rigorose in merito alla narratologia: il restringimento ancora più serrato su forma e struttura non consente di seguire ancora questo confronto. Tra le altre ragioni – tra cui spicca la variabile rilevante della natura biografica degli scritti esaminati (i formalisti, invece, si concentrano sulla finzione e i loro modelli sono difficilmente applicabili ad altri ambiti) – lo slittamento sopra annunciato tra forma/funzione e tematica diventa per noi di capitale importanza.

Prendiamo il caso di *Una donna*. Come evidenzia Zancan, il libro è strutturato secondo i moduli del romanzo (ventidue capitoli che organizzano la vicenda narrata su un asse temporale ordinato); la veste formale, tuttavia, presuppone quel «pensiero dominante del sé», per usare una felice definizione della studiosa, che conferisce un sapore fortemente individuale, intimo direi, alla regolarità cronologica, sulla quale si realizza un percorso riguardante la maturazione, artistica e umana, di una persona:

Il suo contenuto, disposto dunque con quella linearità che è propria all'ordine formale del racconto oggettivo, deriva però da un secondo, e diverso, livello di organizzazione della divisione della sequenza dei capitoli in tre parti [...] L'ordine progressivo del racconto della protagonista è dunque infranto dalla coscienza dell'autrice, che riorganizza la successione dei capitoli in base ad una partizione soggettiva ed emotiva, sostanzialmente lirica, legata al tempo della scrittura [...] Il romanzo si configura allora come testimonianza di una progressiva e consapevole adesione ad un imperativo interiore, come itinerario predestinato di ascesi mistica. (Zancan 1998: 197-198)

Per questo bisogna passare a una critica propriamente femminista, non prima però di aver affrontato la questione della scrittura femminile. E ci si rifà apertamente a Beatriz Calvo Martín, cui si deve un sintetico ma efficace inquadramento teorico.

Anzitutto, bisogna tenere in mente che, nell'analisi della scrittura di donne, «no se trata de una búsqueda de diferencias esenciales, sino más bien de ciertos rasgos comunes causados por una identidad de género construida socialmente y que expresa por medio de la escritura su realidad» (Calvo Martín 2010: 85). Poi, la studiosa registra una certa ritrosia, soprattutto per quanto riguarda il contesto spagnolo, ad ammettere l'esistenza di una specifica letteratura «con rasgos propios – temáticos, estilísticos, lingüísticos – que la diferencien de la escritura de los hombres» (2010: 87). Ciò che, soprattutto, le scrittrici rivendicano non è una differenziazione marcata nel genere maschile/femminile ma nella qualità. Carme Riera, effettivamente, si allinea a questa idea: «Creo en la literatura buena o mala, pero no que el sexo influya lo más mínimo. Proust ha escrito como si fuera una mujer, i Marguerite Yourcenar como si fuese un hombre» (Corrons 2010: 27). Calvo Martín spiega questa sorta di resistenza istintiva alla definizione (e a maggior ragione autodefinizione) alla luce di due possibili preoccupazioni: da un lato, per il timore che la nomenclatura femminile dia adito a una gerarchizzazione all'interno della letteratura ufficiale per tradizione marcatamente maschile; dall'altro, si avverte la minaccia di una lunga serie di stereotipi ben radicati, gravitanti attorno all'aggettivo 'femminile'. Quest'ultimo aspetto era stato confessato anche nella presentazione della rivista scientifica *Donna Woman Femme*, quando il consiglio redazionale si interrogava circa il possibile nome dell'iniziativa editoriale:

Ma tutti gli sforzi della fantasia andavano ad infrangersi contro un ostacolo di tipo semantico...È un fatto: il sostantivo 'donna', l'aggettivo 'femminile', il genitivo 'della donna', sono espressioni che nella nostra cultura hanno già un loro carico di significati di cui è impossibile spogliarli. Una rivista che si occupi della donna evoca fatalmente cucito, ricamo, culinaria, ménage domestico...; un scienza 'femminile' che si occupi di donna non è che 'ginecologia'...; una critica 'femminile' è pettegolezzo; un'arte femminile è 'decorazione'...; una economia riferita alla donna è 'economia domestica'. [...] A un certo punto di è parso perfino che fosse opportuno accantonare la donna se si voleva presentarsi col prestigio della scientificità. (1975: 7)

Anche l'approccio 'androgino' non restituirebbe quella parte connotata socialmente che è così cruciale per la scrittura di donna. Se Lucinda Spera richiamata la questione della lingua, che «non è mai neutra [...] perché contiene le tracce della propria enunciazione,

ma anche perché simbolizza la differenza sessuale all'interno della sua struttura» (Di Nicola 2012: 10), Calvo Martín elabora una teoria che imposta, alla luce delle obiezioni rilevate, i parametri entro i quali si può parlare di scrittura femminile:

Es evidente que no existe una escritura neutra como no puede existir una persona que sea neutra. [...] al hablar de la escritura femenina debe quedar claro que no hay 'diferencia' sino especificidad. Esa especificidad no es externa e inmutable sino circunstancial, ligada a las características sociales en las que se desarrolla. (2010: 90)

In tal modo, insistendo sul concetto di specificità, la studiosa lega a doppio filo le scritture di donne al postulato di genere quale, appunto, costruito sociale che vive e muta secondo il contesto che lo determina. Questa prospettiva porta a una analisi testuale non secondo un discrimine di 'essenza' ma di 'caratteristiche' che si ripetono nei testi e che si contrappongono rispetto a quelli comunemente individuati nei testi di autori:

Desde este punto de vista, las escritoras no sólo enriquecen la literatura con temas, personajes y puntos de vista novedosos hasta ese momento, como la relación madre/hija, la sexualidad femenina o la amistad entre mujeres, sino que introducen un léxico diferente y hasta modifican las estructuras sintácticas.

Se abandona el orden apolíneo privilegiado por los hombres, el logocentrismo, la supuesta objetividad del enfoque extradiegético para privilegiar la dionisiaca asociación libre explorada por el psicoanálisis, la ambigüedad, los sugestivos silencios. (90-91).

Infine, la studiosa enuclea tre macroaree attraverso le quali è possibile portare avanti un'indagine del femminile: la dimensione stilistica; lo spazio simbolico o immaginario femminile; la contingenza storico-sociale in cui viene a crearsi la scrittura femminile. Elisabetta Rasy individuava dei parametri interpretativi molto più sfumati:

Non avrebbe senso condurre un'indagine ideologica, contenutistica o stilistica sulla produzione letteraria femminile. Che cosa, dunque, nonostante tutto, le accomuna? C'è, anche in figure così dissimili, un elemento costante: la posizione spesso anomala che queste donne hanno occupato nel loro contesto sociale e culturale, e naturalmente in quello letterario; la violazione, insomma, in un modo o nell'altro, di quell'insieme di comportamenti, riti, linguaggi che formano da sempre l'orizzonte letterario degli uomini. (1984: 11)

Restringendo il campo all'ambito degli scritti autobiografici o di ispirazione autobiografica – tratto comune agli esemplari qui analizzati –, propri di quei generi letterari definiti da Rasy «più deboli e privati» rispetto altre forme letterarie forti, Rita Caviglioli delinea come e perché la critica propriamente femminista, a partire dagli anni Settanta, abbia iniziato a interessarsi a tale ambito:

Si è preso in considerazione, ad esempio, il modo in cui l'identità femminile dell'autografo, all'interno dell'ordine simbolico patriarcale, influenza il rapporto con le possibilità del genere: con l'impulso autobiografico, con la strutturazione dei contenuti, con l'autorità della voce e la collocazione della prospettiva narrativa, con la natura problematica della rappresentazione stessa. Gli approcci più seri e validi studiano i testi autobiografici femminili in relazione gli uni agli altri, focalizzando l'attenzione critica sull'interpretazione tra problemi di genere (nella duplice accezione di *genre* e *gender*) e moduli tematici e strutturali emergenti, sul modo in cui le donne hanno personalmente vissuto le trasformazioni nella condizione femminile e si sono confrontate, in periodi diversi, con il problema dell'autorappresentazione. (1995: 22-23)

Non solo si pone l'accento su cosa si concentra nell'analisi delle scritture femminili, ma, finalmente, si dà una rilevante informazione *in relazione a cosa* le si mette a confronto, evidenziando il nodo che fa slittare il discorso un piano di critica femminista: come la scrittura si pone in rapporto all'ordine simbolico patriarcale.

Tuttavia, la questione va ulteriormente approfondita. Prima di tutto, il rapporto tra le stesse autrici e il femminismo non è lineare e, al di là del dato fattuale, è un elemento che influenza la scrittura.

Sibilla Aleramo ha apertamente accettato il femminismo, relativamente al periodo di stesura di *Una donna*, come testimoniato dall'inclusione di estese riflessioni all'interno del testo. Fotografa lo stato del movimento, a suo avviso non proprio entusiasmante, riportando lo scarso coinvolgimento delle intellettuali italiane; rivela un interesse per i movimenti nordici, e una fitta rete intertestuale che avvolge la questione femminile. La sua scelta di vita e di scrittura è di rottura col sistema: Ibsen diventa il punto di congiunzione tra la sua dimensione e quella europea. Per contrasto, Neera, che pur non può non rientrare nel raggio della critica femminista, si pone in aperta polemica col femminismo, e in maniera molto più articolata e diretta che Ada Negri. E se quest'ultima era stata consacrata autrice di regime, Neera è stata una delle pochissime scrittrici a riscuotere l'apprezzamento di Croce – che «avrà modo di tagliar corto con la cultura della 'differenza' identificando in Neera, senza mediazioni o residui, la

“scrittura femminile” e il “pensatore virile”» (Contorbia 1994: 27) –, il quale con lei condivideva un’atteggiamento di rifiuto nei confronti del femminismo:

Croce è invitato a rispondere a due fondamentali ‘quesiti’: «1° Qual è il valore del femminismo, considerato sotto l’aspetto intellettuale? – 2° Qual è il valore di esso sotto l’aspetto sociale?». Il tono apodittico della replica: «Il femminismo è un movimento che mi sembra condannato dal nome stesso. È un’idea femminile, nel senso cattivo della parola. Anche i maschi hanno i loro problemi particolari; ma non hanno inventato ancora il termine maschilismo!» ne autorizza solo fino a un certo punto l’annessione al repertorio un po’ vieto delle facezie professionali, e legittima, semmai, il sospetto che una così recisa semplificazione dei termini del ‘problema’ celi un nervo scoperto, una ferita non chiusa, sia, insomma, il sintomo di un oscuro disagio. (Contorbia 1994: 17)

Idee di una donna, soprattutto oggi, risulta una caustica critica al femminismo, facilmente contestabile ma che non va trascurata per l’ostinato e sarcastico argomentare. L’autrice dissemina prudenti riferimenti alla stessa costellazione di autori e autrici considerati da Aleramo: «donne, legioni gloriose di donne i cui nomi sono iscritti nei fasti più puri della religione, della patria, della genialità intellettuale; voi non valete nulla, siete tutte bambole, gingilli, zeri. [...] È adesso che si comincia a capire quali bambole fossero le donne del Testamento e di Roma pagana» (Neera 1977: 108-109), dove il riferimento alle bambole si può ricollegare a Ibsen con poco margine di errore. Ma l’autrice si guarda bene dall’entrare in aperta polemica con le femministe di maggior spicco, come annota, nell’introduzione, Francesca Sanvitale:

D’altra parte, nel libro di Neera si polemizza con Bebel ma non si fa mai cenno alla donna più in vista nel campo delle riforme e dell’emancipazione femminile, che è Anna Kuliscioff, né una così attenta scrittrice, accorta al suo pubblico, poteva essersene dimenticata. Le ipotesi dell’esclusione possono essere molte; è probabile che Neera non volesse uno scontro politico sulle proprie idee, come è anche possibile che la figura della Kuliscioff fosse tale per lei da incutere troppo rispetto. (Neera 1977: XI)

La critica di Neera è dunque portata avanti con accortezza ma anche sarcasmo: a mo’ di esempio, si riporta la scelta di declinare al maschile le adepti del movimento, chiamandole quasi sempre ‘femministi’. Un altro *escamotage* di prudenza? La scrittrice presenta alcune di quelle caratteristiche individuate nella compagine di ricorrenze femminili. Una su tutte, la collocazione reale su un luogo liminare quale la finestra, che la proietta nello spazio simbolico di confine da pubblico e privato:

D'estate, nei tramonti afosi di luglio ed agosto, spalancavo le finestre, e, sicura che nessuno si occupava di me, mi accoccolavo da vera Cenerentola accanto ai ferri del balconcino. Le finestre davano sopra un giardino abbastanza ampio. (Neera 1977: 13)

«Ho nove anni. [...] Sono brutta. [...] La mamma mi sgrida sempre» (Neera 1977: 7), dice. E offre abbastanza materiale per una critica femminista; lei stessa si lancia in una critica – diremmo oggi – di genere:

È stato osservato che la donna scrive più facilmente dell'uomo, e ciò è vero se si considera l'abbondanza della sua corrispondenza; ma se vogliamo ricercare il perché di cotale abbondanza, piuttosto che nella disposizione della mente non lo troveremo forse nelle abitudini sedentarie e nel bisogno di sfogo sentimentale? (Neera 1977: 96)

La prospettiva paventata non mette in discussione l'ordine simbolico patriarcale, ma ci si allinea. Invece, l'obiettivo puntato su se stessa a nove anni la espone a una critica di diverso segno. Certo, bisogna tener presente che la prospettiva femminista, per motivi di varia natura (storici, politici, etc...) può non essere motivo di raccordo tra l'impostazione della critica stessa e intenzionalità della scrittura. Allo stesso modo, per esempio, la categoria di polifonicità, applicata a Riera, appare un riflesso delle più attuali teorie femministe che intersecano anche questioni economiche, sociali, religiose e via dicendo.

Cerchiamo di schematizzare: Riera si definisce femminista, ma non scrittrice femminista; eppure una critica femminista è senz'altro possibile per i suoi scritti! E poi ha dichiarato:

Sin duda el feminismo – aunque algunas lo nieguen – ha sido un factor importante a la hora de estimular la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo concectado con el propio cuerpo, un lenguaje que trasgreda los códigos sociales, las normas al uso. Esta es una posibilidad que no ha tenido apenas eco en España y que no ha dejado de ser criticada por su conexión con el narcisismo y su vinculación demasiado estricta al ghetto femenino [...]. (Riera 1982: 10)

Fallaci mantiene invece un distacco spesso ironico dal femminismo, pur rivelando spesso atteggiamenti facilmente inquadrabili nel moviemnto. A volte, insomma, una critica femminista è possibile ma bisogna correre il rischio di «guardare oltre le

intenzioni e le dichiarazioni delle autrici», secondo le parole di Rasy (1984: 105), che fornisce anche una chiarificazione di definizioni:

Si può dire, dunque, nel tentativo di dare ordine a una materia fluida e tuttora in evoluzione, che il femminismo nei confronti della letteratura elabora sostanzialmente due vie, due linee di pensiero. Da un lato, la letteratura viene considerata come terreno direttamente politico, luogo dell'impegno femminista; dall'altro si ricerca la letteratura per la letteratura, senza intenzioni politiche, ma una letteratura femminile. Nella prima via, c'è chi usa la letteratura come spazio dove si può riscontrare e leggere al dettaglio l'oppressione reale dell'uomo nei confronti della donna. (78)

A distanza di trent'anni da questa elaborazione, ne accogliamo il discrimine in quanto lettura politica, riguardante la definizione di critica femminista; gli altri due aspetti possono configurarsi come oggetto di studi di genere. Se il femminismo, negli anni Settanta, ha generato, da un lato, la letteratura femminista e, dall'altro, la critica femminista, è bene dunque evidenziare che «del pensiero femminista la critica letteraria femminista condivide, insieme al progetto politico, la dimensione interdisciplinare e comparativa» (Corona 2004: 122), approccio che va incontro a un'ulteriore apertura a partire dagli ultimi due decenni del XX secolo nell'ottica degli studi di genere, «ampliamento degli orizzonti critici in senso interdisciplinare e multiculturale e una ri-problematicizzazione di nodi cruciali relativi al nesso teoria e prassi, attraverso l'incrocio di categorie di razza, etnia, nazione e preferenza sessuale» (Corona 2004: 122).

Uno degli argomenti sensibili in seno a tale orientamento critico è la questione del genere letterario. Per riprendere la questione dei carteggi femminili, riguardo i quali Neera aveva comunque espresso un dato di verità in termini almeno quantitativi, è interessante registrare come Balzac vi ricorra in *Memorie di due giovani spose*, per mostrare uno dei meccanismi mistificatori sulla maternità (Badinter 1981: 182). Non è un caso isolato: «addirittura, molti uomini o assumono un pseudonimo femminile o praticano, nella scrittura, una sorta di travestitismo letterario, come Samuel Richardson, autore di due romanzi, *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1748), costruiti sulla falsariga di un epistolario femminile» (Rasy 1984: 41). Balzac, ispirato dalle confidenze di una sua amica, crea una maternità assolutamente piatta – la donna rimane apatica per l'intera gestazione e instaura un rapporto col figlio, durante l'allattamento, solo come sostituto del rapporto sensuale col marito, che sparisce dalla vita familiare – e opta sulla scelta

del carteggio per conferire verosimiglianza all'opera e avvicinarla alle corde del pubblico:

Ma la maternità è un'esperienza complessa e ispira sentimenti contraddittori. Renée [la protagonista] non sfugge a questo dualismo. Felice e scontenta nello stesso tempo, la sua vita oscilla fra la soddisfazione e la frustrazione. Tuttavia, poiché è capace di convertire le sue pene in motivi di gioia, Renée resterà per tutti una donna ideale. (Badinter 1981: 183)

Tanto è vero che la studiosa francese aveva già annotato poche righe prima: «Sarebbe certamente piaciuta a Freud e Winnicott, poiché Helene Deutsch ne ha dato il modello ideale ed eterno della madre». L'esempio tratto dalla letteratura francese è significativo anche argomentativamente che Balzac abbia attentamente ascoltato l'esperienza reale di una donna e abbia poi dato vita a un'opera scritta con spessore psicologico darebbe adito ad ulteriori commenti. Tuttavia, qui si intende sottolineare come la percezione di una consuetudine femminile abbia guidato un autore nel corso della stesura del suo testo.

L'impronta autobiografica si configura come un tratto saliente della scrittura femminile, influenzandone anche generi e stile. Se consideriamo, in successione, i testi analizzati, è possibile osservare che l'impianto autobiografico si declina in romanzo, romanzi (pseudo)epistolari, diario di memorie avvolti da un'introduzione e una chiusura avvolti dalla poesia. Ad esclusione del caso di Negri (e dell'appunto su Maria-Mercè Marçel), il respiro narrativo è deciso, palesando una volontà di raccontarsi. L'ibridismo, la difficoltà di incasellamento culturale, è da leggersi come una differenza – ma sarebbe meglio parlare di specificità – rispetto al modello romanzesco egemone. Secondo Caviglioli, lo sforzo di descrivere e riunificare un sé caratterizzato da una maggiore frammentarietà e il tentativo di coniugare dimensione pubblica e privata (aspetti particolarmente rilevanti in un'ottica di genere), conferirebbero al genere letterario quella carica composita e impura che si è più volte evidenziata.

Si puntella, così, la questione del genere di questi testi. Inclassificabile ed inclusivo.

VII. CONCLUSIONI

Quando consegnai questo libro, ero stremata. Ci avevo lavorato per quattro anni con una grande tensione.

(Lalla Romano, *Le parole tra noi leggere*)

Mi sono detta che volevo scrivere un libro sulla maternità perché era un'area fondamentale, ancora relativamente inesplorata, della teoria femminista. Ma non sono stata io a scegliere questo argomento: da tempo esso aveva scelto me.

(Adrienne Rich, *Nato di donna*)

Prima di immergermi in questa ricerca, avevo solo una vaga impressione di quello che avrei trovato, ma una forte motivazione ispirata dalla curiosità. Ho scoperto che all'interno della letteratura femminile – e non c'è testo critico che, in generale, non insista sull'occultamento che ha subito – esiste un ulteriore *cuore di tenebra* che è la letteratura di maternità. È un fiume carsico che non ha destato un entusiasmo ecumenico, circondato da un atteggiamento doppiamente svalutante rispetto alla compagine delle scritture di donne. Piuttosto, si registra uno sguardo crescente nei confronti della maternità laddove, come indicato da Laura Lazzari, «interest in the topic of motherhood has increased to such a point that Motherhood or Mothering Studies are now considered a discipline in their own right, just like Women's Studies, LGBTQI Studies or Cultural Studies» (2016: 2).

Storicamente, tuttavia, la frequentazione diretta del tema da parte delle autrici è stata timida o relativizzata. Annota Riba: «la maternitat, una experiència jo/cos trasbalsadora, que, tanmateix, tè molt poca presència en la literatura universal» (2015: 23). E Adrienne Rich, quando diceva che «non era stato scritto nulla sulla maternità da un punto di vista problematico» (2000: 9), aveva registrato la stessa lacuna. Con ironia, la filosofa-poeta sembra riprendere Sant'Agostino, mentre commenta il dato di fatto per cui «sappiamo

molto di più dell'aria che respiriamo, dei mari che navighiamo, che della natura e del significato della maternità» (2000: 47).

È chiaro che il tema dell'identità è l'orizzonte indiscutibile delle scritture esaminate. Se «nella storia della donna la maternità rappresenta, senza dubbio, uno degli eventi psicobiologici più significativi. In esso, difatti, si crucializzano i temi fondamentali della sua esistenza: la relazione con il proprio corpo e con il mondo come alterità» (Bria 1975: 137), la letteratura assume questo momento ricco di sollecitazioni e lo convoglia in una narrazione che prende la mosse dall'esperienza forse più intima e segreta, ma che propaga il suo raggio di interesse, potenzialmente, a tutti in virtù della complessità e completezza di ciò su cui si interroga: parte dal sé, dallo spazio circoscritto di un corpo (sdoppiato), ma si espande sul mondo.

Se – e qui Mannino parla, quasi in controtendenza, di Ada Negri – «in questo gioco di reazioni 'alla se stessa' che fa capolino, anche quando non è desiderata, si può cercare se non la poesia, almeno l'intimità che può a tratti diventare poesia» (1933: 28), si parla dunque di una poesia, connotata nel genere, che comunica a tutti, al di là del genere. E qui «fa capolino», invece, Sibilla Aleramo, che nel suo appello, «Aiutatemi a dire», cerca, in realtà, la comunione coi suoi simili tramite un ascolto generalizzato.

Eppure, rimane la condizione di fragilità legata all'etichetta di emotività, di irrazionalità assegnata alla scrittura di donna; alla fine dei conti, la sensazione rimane quella, e bisognerà chiedere un cambiamento prospettico di valori per chiamare in causa nuovi modelli, come un'ancora incipiente teoria delle emozioni:

It is time to reclaim this attribute, which has been used as an insult to exclude voices from the public sphere. When women, queers, and racialized or culturally othered peoples has been called emotional, this has always meant too emotional, indicating an excess or incessantness unbecoming of the well-adjusted citizen. To combat this mechanism of exclusion, we must refuse to other the emotional [...] Feelings can be argued with. Emotions can be shaped, educated, cultivated. They don't have to be treated as forces of nature. (Pahl 2015: 1457)

E poi, chi si metta a scavare nel profondo non potrà non rilevare, persino limitandosi al corpus sopra esaminato, un meticoloso lavoro di pensiero e un'abile tecnica di scrittura. I testi hanno schiuso un consapevole uso del mezzo artistico, asservito a intenzioni precise; un'arte somministrata con tale destrezza da non intaccare la sensazione della spontaneità del risultato. Le scritture sono genuine, ma non spontanee, perché di tutto si tratta fuorché di produzione stesa di getto.

Le ragioni di ciò che è stato recepito come irrazionale, o confuso, risiedono forse qui: «La vita non può essere vissuta come una storia, perché la storia viene sempre dopo, risulta: è imprevedibile e impadroneggiabile, proprio come la vita» (Cavarero 2009: 9). Per questo i testi si collocano in equilibrio tra la compiutezza della storia narrata e l'apertura centrifuga di quella vissuta, o meglio, che stanno vivendo. Per cui, in queste scritture coincide il vissuto personale già scritto e la pagina bianca della vita dei rispettivi figli e figlie. La sovrapposizione della realtà e dell'atto creativo rende concreta la possibilità di essere, al contempo, narratrici e autrici, esplorando l'estrema libertà della creazione letteraria e il dilemma della responsabilità verso gli altri esseri umani, che, una volta consegnati alla luce, diventano esseri indipendenti. Allora scelgono di non creare storie, ma narrazioni. Una specie di compromesso: la scrittura può essere guidata tirando in ballo personaggi, nomi, finali. Per quanto riguarda un figlio, bisogna fare sempre i conti con una serie di variabili e soprattutto col concetto di libero arbitrio. I libri di gravidanza e i testi sorti dalla maternità sono forse il tentativo più complesso ma completo e genuino di mettere in comunicazione vita e arte, sul binario identità/alterità, attraversati da una ricchezza di temi e caratterizzati da peculiarità letteraria che li rendono unici, ancorché poco considerati.

Non solo. Se «la storia di vita di qualcuno comincia dove comincia la sua vita» (Cavarero 2009: 21), ovvero nella madre, nel corpo e nella scrittura, bisogna anche ammettere che al di là degli eventi (abbandonare un figlio, perderlo prima della sua nascita, o vederlo nascere e crescere), la maternità modifica la vita di una donna, la quale deve riflettere sulla variazione del concetto di libero arbitrio. Non sono rilevanti gli esiti fattuali – adesso risulta ancora più chiaro il disturbo di Fallaci per l'equivoco su *Lettera* come libro sull'aborto – bensì il modo in cui la scrittura restituisce le tracce di questo evento sulla donna. E se, parlando di Edipo, Cavarero avverte che «questa è appunto biografica, non autobiografica» (2009: 26), possiamo affermare che, al contrario, i testi esaminati sono al contempo biografici e autobiografici.

Infine, la maternità, come ogni atto creativo, affina l'arte dell'ascolto del sé (e poi degli altri), ma, a differenza di ogni altro atto creativo, ha dovuto prima scrostare i rumori delle costruzioni sociali: ecco perché ho scelto scritture che mi sembrano di transizione, ovvero, che spiegano una rottura – eventualmente, una ricomposizione – sociale prima che artistica. Le autrici rendono chi legge partecipe di questo processo complesso, senza tralasciare nessuna delle parti che compongono l'essere umano: corpo, cuore, mente, cultura...

VI. BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (2014). *Cuerpo, memoria y representación*, Adriana Cavatero y Judith Butler en diálogo, Icaria, Barcellona.

AGUADO, Neus (2000). «Lenguaje secreto: acerca de *Temps d'una espera*», in *El espejo y la máscara, veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*, (COTONER, Luisa, a cura di), Destino, Barcelona, 2000, pp. 295-303.

ALCÀZAR, Sergi (2016). «Paula Bonet: “Si el éxito me llega con 20 años me destroza”», *El Nacional*, 23 novembre [http://www.elnacional.cat/es/vidas/paula-bonet_122199_102.html]

ANONIMO (2015). «Madri e non madri. Conversando...a partire da altri, a partire da noi», *Tabula rasa* [<http://femminismoinstrada.altervista.org/madri-e-non-madri-conversando-partire-da-altre-partire-da-noi/>].

ANONIMO (2015). «Stato interessante», *Tabula rasa*, [<http://femminismoinstrada.altervista.org/stato-interessante-3/>]

ALERAMO, Sibilla (1922). *Andando e stando*, Bemporad, Firenze,

– (1973). *Una donna*, Feltrinelli, Milano.

– (1978). *La donna e il femminismo (1897-1910)*, a cura di Bruna Conti, Editori Riuniti, Roma – (1982). *Lettere d'amore a Lina*, a cura di Alessandra Cenni, Savelli Editore, Milano.

– (1987) *Selva d'amor*, selezione e traduzione a cura di Neus Sàez e Carlos Vitale, Edicions 62, Barcelona

ANDERSSON WRETMARK, Astrid (1999). «Coping with childlessness and perinatal loss: reflections of a Swedish hospital chaplain», *Reproductive Health Matters*, 7/13. *Living without children*, maggio, pp. 30-38

ANTES, Monika (2010). «Amo, dunque sono. Sibilla Aleramo, pionera del femminismo in Italia», Mauro Pagliai Editore, Firenze.

ARDOLINO, Francesco/DRUET, Anne-Cécile (2015). «L'urlo. Del furor destructor a la afirmación de sí», *Ambigua*, 2, pp. 199-217.

- ARDOLINO, Francesco/FONT, Marta (2013). «Carme Riera: el subjecte de la seducció», *Lectora*, 19, pp. 9-12.
- ARICÒ, Santo L. (2013). *The unmasking of Oriana Fallaci*, RoseDog Books, Pittsburg.
- ARSLAN, Antonia (1998). *Dame, galline e regine*, Guerini Studio, Milano.
- ASOR ROSA, Alberto (1999). *Che altro Novecento*, La Nuova Italia, Firenze.
- BADINTER, Elisabeth (1981). *L'amore in più, storia dell'amore materno*, Longanesi, Milano.
- BANTI, Anna (1996). *Artemisia*, Bompiani, Milano.
- BARTRINA, Francesca (2011). «Narratives de la identitat a Cap al cel obert (2000) de Carme Riera», in *Els subjectes de l'alteritat: estudis sobre la narrativa de Carme Riera*, a cura di Pilar Arnau i Segarra e Luisa Cotoner Cerdó, Edicions UIB, Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Edicions Universitat de les Illes Balears, Barcelona/Palma, pp. 59-74.
- BELLVER, Catherine G. (1999). *Converge and disjunction: doubling in the fiction of Carme Riera*, in *Moveable Margins, the narrative art of Carme Riera*, GLENN/SERVODIDIO/VÁSQUEZ, Lewisburg Bucknell University Press, Associated University Presses, London, pp. 231-249.
- BELOTTI GIANINI, Elena (1999). *Dalla parte delle bambine*, Feltrinelli, Milano.
- BERRY, Patricia/HILLMAN, James/STEIN, Murray/Vitale, Augusto (2003). *Padri e madri*, a cura di Anna Benvenuti, Moretti&Vitale, Bergamo.
- BETTAGLIO, Marina (2011). «Escribir la maternidad. Dar a luz a un texto: gestación corporal e intelectual en Carme Riera y Lucía Etxebarría», in *Un hispanismo para el siglo XXI. Ensayos de crítica cultural*, a cura di Rosalía Cornejo Parriego e Alberto Villamandos, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 102-121.
- Blake, William (1982). *The Complete poetry and prose of William Blake*, University of California Press, Berkeley.
- BLELLOCH, Paola (1987). *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...Profili di scrittrici italiane del '900*, Essedue edizioni, Verona.
- BOLICK, Kate (2015). *Solterona*, Malpasso Ediciones, Barcellona.
- BRIA, Pietro (1975). «Appunti per una psicanalisi della maternità», *Donna Woman Femme – rivista internazionale di studi antropologici storici e sociali sulle donne*, 1, Bulzoni, Roma, pp. 137-145.
- BUTLER, Judith (2013). *Questione di genere, il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari.

- CALINESCU, Matei (2011). *L'idea di modernità*, Utet, Torino.
- CALVO MARTÍN, Beatriz (2010). «Carme Riera y la escritura de mujer», in *Lire Carme Riera. À propos de la meitat de l'ànima*, a cura de Fabrice Corrons e Sandrine Frayssinhes Ribes), Éditions de la Tour Gile, Péronas, pp. 83-104.
- CALVO, Lluís (2008). «*Maria-Mercé Marçal o la fusió dels pols: cos, alterirat, desig*», *Reduccions*, 89-90, pp. 90-119.
- CAMÍ-VELA, María (2000). *La búsqueda de la identidad en la obra literaria de Carme Riera*, Editorial Pliegos, Madrid.
- CAVARERO, Adriana (2009). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano.
- CAVARERO, Adriana/RESTAINO, Franco (1999). *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino.
- CATALÀ, Victor (2015). *Solitudine*, prefazione di Francesco Ardolino, Elliot, Roma.
- CAVIGLIOLI, Rita. *La fatica di iniziare il libro. Problemi di autorità nel diario di Sibilla Aleramo*, Edizioni Dell'Orso, Studi e ricerche, 17, Alessandria, 1995
- CENNI, Alessandra (2011). *Gli occhi eroici*. Mursia, Milano.
- CHARNLEY, Joy/LAZZARI, Laura (2016). «*To Be or Not to Be a Mother: Choice, Refusal, Reluctance and Conflict. Motherhood and Female Identity*», in *Intervalla, Special Volume (Italian Literature and Culture./Essere o non essere madre: scelta, rifiuto, avversione e conflitto. Maternità e identità femminile nella letteratura e cultura italiane)*, 1, pp.1-7.
- CHEMOTTI, Saveria. *L'inchiostro bianco, madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Il poligrafo, Padova, 2009
- CHILDE, Elinor /PINAMONTE, John G. (1987) (a cura di). *L'amore al femminile*, Mondadori, Milano, 1987
- CIPLJAUSKAITÉ, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea: 1970-1985: hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, Barcellona.
- CIRASOLI, Domenica (2015). *Femminilità tra disagio e creatività*, Domenica Cirasoli, Les Flâneurs edizioni, Bari.
- CORONA, Daniela (2004). «Critica letteraria femminista», in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzata, Meltemi, Roma, pp. 122-145
- CONTARINO, Rosario/TEDESCHI, Marcella (1981). *Dal fascismo alla Resistenza*, Laterza, Roma-Bari.
- CONTORBIA, Franco (1994). «Croce e lo spazio femminile», *Chroniques Italiennes* [numero monografico *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*,

Colloque international – 26-27 mai 1994, Centre de Recherches sur l'Italie Moderne et Contemporaine] 39-40, pp. 15-31.

CONTORBIA, Franco/MELANDRI, Lea/MORINO, Alba (1986) (a cura di). *Sibilla Aleramo, Coscienza e scrittura*, Feltrinelli, Milano.

CORRONS, Fabrice (2010). «Carme parle de Riera. Pour une biographie plurielle et fragmentaire de l'auteure de *La meitat de l'ànima*», in CORRONS, Fabrice/FRAYSSINHES RIBES, Sandrine (coord.), *Lire Carme Riera. À propos de la meitat de l'ànima*. Éditions de la Tour Gile, Péronas, pp. 17-42.

COTRONEO, Roberto (1988). «Le Sibilline», *L'Espresso*, 24 gennaio.

D'ANNUNZIO, Gabriele (1995). *Alcyone*, Einaudi, Torino.

DE GRAZIA, VICTORIA (2007). *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia.

DE GREGORIO, CONCITA (2008). *Una madre lo sa*, Mondadori, Milano.

DEL POZO, Alba (2013). «*Degeneración, tienes nombre de mujer: género y enfermedad en la cultura de fin de siglo XIX-XX*», *Lectora*, 19, pp. 137-151.

DÍAZ, Jenn (2013). *Mujer sin hijos*, Jot Down Books.

DI NICOLA, Laura (2012). *Intellettuale italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pacini editore, Pisa.

DI ROLLO, Aureliana (2016). «*Motherhood and Female Identity in Oriana Fallaci and Valeria Parrella: A Case of Literary Matérnage?*», *Intervalla*, 1, pp. 35-46.

DUBY, Georges/PERROT Michelle (1992). *Storia delle donne, Il Novecento*. Laterza, Milano.

ERETICA (2014). «*#WomanAgainstFeminism, e femministe che tendono all'autoconservazione*», *Il Fatto Quotidiano*, 26 luglio.

[\[http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/07/26/womenagainstfeminism-le-reazioni-femministe-che-tendono-allautoconservazione/1072597/\]](http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/07/26/womenagainstfeminism-le-reazioni-femministe-che-tendono-allautoconservazione/1072597/)

FACHINELLI, Elio (1983). *Clautrofilia*, Adelphi, Milano.

FADÓN SALAZAR, Paloma (1999). *Kana, alma de mujer*, Shinden.

FALLACI, Oriana (2001). *Lettera a un bambino mai nato*, BUR, Milano.

– (2016) *La paura è un peccato – lettera da una vita straordinaria*, prefazione di Edoardo Perazzi, Rizzoli, Milano.

FERRO, Filippo Maria (1975). «*La donna tra ragione e follia. Riflessioni a margine nella storia dell'ideologia psichiatrica*», *Donna Woman Femme – rivista internazionale di studi antropologici storici e sociali sulle donne*, 1, pp. 65/76.

FIORE URIZÁR, Rafaela (2011). «Intercanvis intel·lectuals: Carme Riera i la recepció de les seves obres a les universitats nord-americanes», in *Els subjectes de l'alteritat: estudis sobre la narrativa de Carme Riera*, a cura di Pilar Arnau i Segarra e Luisa Cotoner Cerdó, Edicions UIB, Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Edicions Universitat de les Illes Balears, Barcelona/Palma, pp. 145-157.

FONT, Marta (2014). *Poètiques del desig. Alteritat i escriptura a l'obra de Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal i Enric Casasses*, tesi di dottorato (dir. Marta Segarra), Universitat de Barcelona.

FREUD, Sigmund (1990). *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino.

GALASSO, Giuseppe (1972). *Il «regime» fascista*, in *Storia d'Italia*, I, Einaudi, Torino.

Gallucci, Carol C. (1999). «Sibilla Aleramo in the interwar years», *Forum Italicus*, 33/2, autunno.

Gambaro, Elisa (2010). *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, Il filarete, Milano.

GARCÍA LORCA, Federico (2005). *Sulle ninne nanne*, introduzione di Viviane Lamarque, Salani Editore, Milano.

GASPERINI, Brunella (2016). «Il valore della ninna nanna», *La Repubblica* («Dlifestyle»), 19 febbraio.

GENETTE, Gérard (1986). *Figure III, Discorso del racconto*, Einaudi, Torino.

GLENN, Kathleen M. (1999). «Conversation with Carme Riera, in Moveable Margins, the narrative art of Carme Riera», in *Moveable Margins, the narrative art of Carme Riera*, Lewisburg Bucknell University Press, Associated University Presses, London, pp. 39-57.

GUIDI, Laura (2004) (a cura di). *Scritture femminili e storia*, ClioPress, Napoli.

HAVELOCK, Eric (2005). *La musa impara a scrivere, riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*. Laterza, Roma-Bari.

IBSEN, Henrik (1997). *Casa di bambola*, Newton-Compton, Roma.

JULIÀ, Lluïsa (2017). *Maria-Mercè Marçal. Una vida*, Galàxia Gutenberg, Barcellona.

Knowles, G.M. «Dalla pedagogia alla andragogia» (1984), in *Professione formazione*, a cura di Dante Bellamío, FrancoAngeli, Milano, 1992, pp.80-85

LEE MASTERS, Edgar (1996). *Antologia di Spoon River*, Mondadori, Milano.

LEONARDI, Paola/VIGLIANI, Ferdinanda (2010) (a cura di). *Perché non abbiamo avuto figli, donne speciali si raccontano*, Franco Angeli, Milano.

LOIACONO, Fiorenza (2013-2014). «Fenomenologia del dono e del riconoscimento: un viaggio attraverso gli epistolari di Cristina Campo, Virginia Woolf e Antonio Gramsci», *Postfilosofie, Convivialismo*, 7, pp. 79-99.

LONDON, Jack (2004). *Il richiamo della foresta*, introduzione di Oriana Fallaci, Rizzoli, Milano.

LONZI, Carla (2010). *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Et al., Milano.

MANNINO, Arturo (1933). *Ada Negri nella letteratura contemporanea*, Casa del libro, Roma.

MARAGALL, Joan (2010). *Poesia completa*, Edicions 62, Barcellona.

MARAINI, Dacia (1991). *La lunga vita di Marianna Ucría*, Rizzoli, Milano.

MARÇAL, Maria-Mercè (1985). *La germana, la estrangera*, Llibres del Mall, Sant Boi de Llobregat.

– (1989). *La llengua abolida (1973-1988)*, Poesia 3i4, Valenza.

MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa (2006). «La violencia contra la mujeres en las escritoras de la primera mitad del siglo XX: del motivo de la Virgen perseguida a la construcción de una nueva identidad femenina», in *Italia-España-Europa, literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, vol. II, Arcibel, Siviglia, pp. 184-195.

MASERES, Alfons (1935). «La poetessa de la serenitat», *La Humanitat*, 6 settembre.

MATTUCCI, Natascia (2012). *La politica esemplare. Sul pensiero di Hannah Arendt*, FrancoAngeli, Milano.

MEISTER, Sarah. *Early photographs of the moon: surface, scales and technology*. [<https://www.coursera.org/learn/photography/lecture/nB6jG/2-4-early-photographs-of-the-moon-surface-scale-technology>]

MELANDRI, Lea (1988). *Come nasce il sogno d'amore*, Rizzoli, Milano.

– (2015a) «Corpi e identità. Lea Melandri e Franco Rella in dialogo», a cura di Fiorenza Loiacono e Ina Macina, *Postfilosofie*, 8 [<http://www.postfilosofie.it/?p=183>].

– (2015b) «[Otto buoni motivi per dirsi ancora femministe](http://27esimaora.corriere.it/articolo/otto-buoni-motivi-per-dirsi-ancora-femministe/)», *La 27 ora*, [<http://27esimaora.corriere.it/articolo/otto-buoni-motivi-per-dirsi-ancora-femministe/>]

MONTANARI, Laura (2015). «In quelle carte ho scoperto i segreti di mia zia, l'Oriana», *La Repubblica*, 6 agosto.

MORENO, Mario (1971). *Problemi attuali di psicologia femminile*, ERI, Torino.

NEERA (1977). *Le idee di una donna*, Vallecchi Editori, Firenze.

- NEGRI, Ada (1895). *Fatalità*, Fratelli Treves, Milano.
- (1910). *Dal profondo*, Fratelli Treves, Milano.
- (1996). *Tutte le opere*, Mondadori, Milano.
- PAGONE, Novia (2011). «Personal writing goes public: social commentary on women's lives in Carme Riera's *Temps d'una espera*», *Tejuelo*, 10, pp. 59-71.
- PAHL, Katrin (2015). «The Logic of Emotionality», *PMLA*, 130/5, ottobre, pp. 1457-1566.
- PAPETTI, Viola (1998). «Introduzione» in E.L. Masters, *Antologia di Spoon River*, Rizzoli, Milano, p. 11-23.
- PARRELLA, Valeria (2008). *Lo spazio bianco*, Einaudi, Torino.
- PASCOLI, Giovanni (1994). *Poesie*, Garzanti, Milano.
- PASTERNAK, Boris (2002). *Il dottor Živago*, Feltrinelli, Milano.
- PÉREZ, Janet (2000). «Género literario, contexto social e identidad en *Tiempo de espera*» in *El espejo y la máscara, veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*, a cura di Luisa Cotoner, Destino, Barcelona, pp. 279-294.
- PETRARCA, Francesco (1994). *Canzoniere*, Oscar Mondadori, Roma.
- PICKERING-IAZZI, Robin (1989). «*Designing mothers: images of motherhood in novels by Aleramo, Morante, Maraini, and Fallaci*», *Annali d'italianistica*, 7 («Women's voices in Italian Literature»), pp. 325-340.
- PIPITONE, Cristina/ZANCAN, Marina (a cura di) (2006). *L'archivio Sibilla Aleramo*, Fondazione Istituto Gramsci onlus, Roma.
- PIQUER, Eva (2014). «Maria-Mercè Marçal: “M'ha marcat més ser dona i de nació oprimida que la classe baixa”», *Cultura Viva Catorze*, 13 novembre.
[<http://www.catorze.cat/noticia/490/maria-merce/marcal/no/he/acabat/dir/volia>]
- PREVEDELLO, Michela. «*The Impossibility of Motherhood in Oriana Fallaci's Lettera a un bambino mai nato*», *Intervalla, Special Volume*, 1, pp. 22-34.
- RASY, Elisabetta (1984). *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Editori Riuniti, Roma.
- RAVERA, Lidia (1979). *Bambino mio*, Bompiani, Milano.
- REYES, Miriam (2001). *Espejo negro*, DVD Ediciones, Barcellona.
- RIBA, Caterina (2015). *Cos endins*, Curbet Edicions, Barcellona.

- RICH, Adrienne (2000). *Nato di donna*, Garzanti, collana *Gli elefanti*, Milano.
- RIERA, Carme (1980). «Plec condormit de molt antics sonets», *Hora de poesia*, 8, marzo-aprile, pp. 65-68.
- (1982). «Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?», *Quimera*, 18, aprile.
- (1998). *Tiempo de espera*, Lumen, Barcellona.
- (1999a). *Temps d'una espera*, Columna Planeta DeAgostini, Barcellona.
- (1999b). «Una ambición sin límites», in *Moveable Margins, the narrative art of Carme Riera*, ed. GLENN/SERVODIDIO/VÁSQUEZ, Lewisburg Bucknell University Press, Associated University Presses, London.
- (2005). «Come t'han ben nomata tenue farfalla», *Temporada d'opera 2005-2006. Amics del Liceu*.
- ROY, Arundhati (2003). *Il dio delle piccole cose*, Feltrinelli, Milano.
- [ROTELLA, Pilar V. \(1998\). «Women alone. Solitude, silence and selfhood in Caterina Albert and Sibilla Aleramo», *Catalan Review*, 12/1, pp. 101-110.](#)
- [Russell, Rinaldina \(1994\). *Italian Women Writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Greenwood, Westport.](#)
- [SALZA, Fulvio \(2000\). *Solo una dea, Mitologie del femminile nel Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino.](#)
- [SENEGHINI, Federica \(2015\). «Insegnare a un ragazzino a stirare? Lo fanno in Finlandia, vi spieghiamo perché», *La 27 ora*, 11 marzo.](#)
[<http://27esimaora.corriere.it/articolo/insegnare-a-un-maschietto-a-stirare-lo-fanno-in-finlandia-vi-spieghiamo-perche/>]
- SERRA, Francesca (2013). *La morte ci fa belle*, Bollati Boringhieri, Torino.
- SERVODIDIO, Mirella/GLENN, Kathleen M./VÁSQUEZ, Mary (1999). *Moveable Margins, the narrative art of Carme Riera*, Lewisburg Bucknell University Press, Associated University Presses, London.
- SOLÉ, Sílvia (1990). «Carme Riera» [intervista], *Avui*, 15 aprile, p. 4-5.
- STAMPA, Gaspara (1994). *Rime*, Rizzoli, Milano.
- STIRNER, Max (1923). *Scritti minori e risposte ai criteri de «L'Unico»*, a cura di T. H. Mackay, trad. di Angelo Treves, Casa Editrice Sociale, Milano.
- THACKERAY, William Makepeace (1996). *Fiera di vanità*, Frassinelli, Milano.

TILMANT, Isabelle (2009). *Il coraggio della scelta, riflessioni sulla maternità*, De Agostini, Novara.

TRAINITO, Marco (2006). *Quel che resta della Fallaci*, Corriere di Gela, 24 settembre.

UNGARETTI, Giuseppe (1994). *Vita d'un uomo. Tutte le poesie 1888-1970*, Mondadori, Milano.

Valentino, Ludovica (2015). «*La vera storia di Peter Pan, l'ombra del nichilismo*», *Culturificio*. [<https://culturificio.org/la-vera-storia-di-peter-pan/>]

Vilella, Eduard (2007). *Doble contra senzill. La incògnita del yo i l'enigma de l'altre en la literatura*, Pagès, Lleida.

VIÑAS PIQUER, David (2007). *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona.

WATT, Ian (1985). *Le origini del romanzo borghese*, Bompiani, Milano.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1995). *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino.

WOLLSTONECRAFT, Mary (2010). *Sui diritti delle donne*, RCS Quotidiani, Milano.

Wood, Sharon (1995). *Italian women's writing, 1860-1994*, Athlone, London and Atlantic Highlands, New Jersey.

Woolf, Virginia (1982). *Una stanza tutta per sé*, Il Saggiatore, Milano.

YOUNG, Iris Marion (1984). «Pregnant embodiment. Subjectivity and alienation», *The journal of medicine and philosophy*, 9/1, pp. 45-62.

ZAMBON, Patrizia (1993). *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

ZANCAN, Marina (1998). *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino.

[Blog di riferimento](#)

Abbatto i muri [<https://abbattoimuri.wordpress.com>]

Femminile plurale [<https://femminileplurale.wordpress.com/about-2/>]

Tabula rasa [<http://femminismoinstrada.altervista.org>]