



Facultad de Filología
Programa de Doctorado Mujer, Escrituras y
Comunicación

PERCORSI CRITICI INTORNO A *LA LUNGA*
***VITA DI MARIANNA UCRÌA* DI DACIA MARAINI**

Tesis doctoral de:
Cinzia Samà

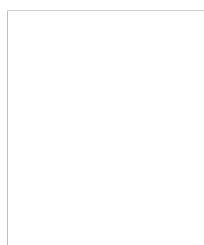
Directora: Prof. Dra. Leonarda Trapassi

Año académico 2008/2009

INDICE

Introduzione	5
1. Le scritture femminili e la tradizione novecentesca italiana	17
1.1. Costellazioni del romanzo delle donne nel Novecento italiano	19
1.1.1. La prima metà del Novecento: da oggetto di rappresentazione a soggetto di parola	19
1.1.2. Rottura del silenzio e espressione letteraria: dagli anni Sessanta in poi	29
1.2. Il teatro delle donne dagli anni quaranta ad oggi	35
1.2.1. Natalia Ginzburg e Franca Rame	37
1.2.2. Franca Valeri e Lella Costa	43
1.2.3. Da Lina Wertmüller a Maria Rosa Cutrufelli.....	51
2. L'opera narrativa e teatrale di Dacia Maraini.....	61
2.1. La narrativa	61
2.1.1. Autobiografismo e tessuto narrativo.....	61
2.1.2. Verso <i>La lunga vita di Marianna Ucrìa</i> : tra romanzi di formazione, di viaggio e romanzi epistolari	71
2.1.3. Oltre <i>Marianna Ucrìa</i> : tra autobiografismo e memoria	83
2.2. Le opere teatrali	95
2.2.1. Influenze e rapporto con la tradizione teatrale	95
2.2.2. Gli esordi degli anni '60	100
2.2.3. Anni '70 e '80: dalla cronaca alla storia delle donne.....	108
2.2.4. Gli anni '90: teatro su commissione e personaggi femminili storici tra realtà e finzione	114
3. <i>La lunga vita di Marianna Ucrìa</i> : romanzo, scrittura delle donne e memoria.....	118
3.1. La genesi e le opzioni stilistiche del romanzo	118
3.2. Marianna come filo conduttore narrativo	130
3.3. Il rapporto con il padre, la madre e il figlio.....	137
3.4. La condizione femminile e la consapevolezza del corpo	144
3.5. La corporeità e la forza di Marianna	154
3.6. Viaggio, filosofia, scrittura e memoria	162
3.7. Marianna Ucrìa come svolta fondamentale nel percorso creativo di Maraini	170
4. <i>Marianna Ucrìa</i> : l'opera teatrale e il film	180
4.1. <i>Marianna Ucrìa</i> : gli adattamenti	180
4.2. Marianna e i rapporti con le figure familiari	189
4.3. Lo zio-marito e gli altri personaggi maschili.....	196
4.4. La parola negata e l'evoluzione del personaggio di Marianna	203
4.5. Espedienti stilistici: dalla letteratura al teatro e al cinema.....	210
5. Percorsi della critica giornalistica e ricezione in Spagna.....	222
5.1. Criteri dell'analisi e caratteristiche comuni.....	222
5.2. Le questioni fondamentali del dibattito giornalistico	225

5.2.1. La definizione di “romanzo storico”: la questione dell'attribuzione di genere	227
5.2.2. Il romanzo e la tradizione letteraria italiana	235
5.2.3. La scrittura femminile e la rappresentazione della condizione della donna	242
5.2.3.1. Silenzio e scetticismo nei confronti della scrittura femminile	243
5.2.3.2. Rappresentare il destino femminile	250
5.3. La ricezione dell'opera di Dacia Maraini in Spagna	261
6. Altre protagoniste tra realtà e finzione: Suor Juana e Camille	271
6.1. <i>Suor Juana</i>	272
6.2. <i>Camille</i>	282
7. Appendice. Parla Dacia Maraini.....	293
7.1. Intervista alla scrittrice	295
7.2. Intervento al Festival “DONNE...maneggiare con cura” (10 giugno 2007)	299
7.2.1. Domande del pubblico	305
7.3. Intervento alla Fiera Internazionale del Libro (10 maggio 2008)	311
7.3.1. Domande del pubblico	316
Conclusioni	318
Resumen	326
Objetivos y enfoque metodológico	327
Estado de la cuestión.....	332
Estructura y contenido del trabajo	336
Bibliografía	350
1) Opere di Dacia Maraini.....	350
Traduzioni in castigliano	351
2) Letteratura critica sull'opera di Dacia Maraini.....	352
a) Monografie	352
b) Saggi e articoli	353
3) Articoli, saggi critici e recensioni su <i>La lunga vita di Marianna Ucrìa</i> ed altre opere	355
4) Altre opere di critica letteraria e saggi	360
5) Testi di critica teatrale e cinematografica	371
6) Altre opere letterarie.....	374
7) Opere teatrali	381
8) Sitografia	382
9) DVD	382



Introduzione

Tra tutte le eroine dell'opera letteraria di Dacia Maraini spicca indubbiamente Marianna, protagonista del romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), personaggio ispirato ad un'antenata siciliana della scrittrice, e oggetto di questo studio, che lo affronta da diversi punti di vista critici nel contesto della riflessione sulla costruzione del discorso e dell'identità femminile nella letteratura italiana contemporanea.

La scelta del tema è dovuta proprio all'importanza che il personaggio e il romanzo di cui è protagonista rivestono nella traiettoria letteraria di Maraini. L'opera infatti è considerata da una parte considerevole della critica uno spartiacque nella produzione della scrittrice ed è significativo peraltro che all'inizio di un decennio, che per il resto si avvierà fondamentalmente verso altre forme romanzesche, più sperimentali e frutto a volte delle mode, l'autrice invece ricorra ad un romanzo storico, o piuttosto "pseudo-storico", dal momento che né la critica né la stessa autrice assumono una posizione definitiva in proposito, come si illustrerà nel corso di questo lavoro. È anche vero, però, che non è possibile catalogarlo etichettandolo in maniera univoca, dato che offre diversi spunti che lo avvicinano anche ad altre forme di romanzo.

L'interesse per la questione delle donne è nato da diverse esperienze personali. Innanzitutto dalla partecipazione ad un corso sulle scrittrici italiane del Novecento impartito dalla professoressa Marina Zancan presso l'Universidad Nacional Autónoma de México di Città del Messico nel 2003, dove ho insegnato italiano, che mi

ha fatto conoscere autrici e aspetti di cui prima ignoravo l'esistenza. Inoltre anche i corsi di dottorato del programma "Mujer, Escrituras y Comunicación" che ho frequentato presso l'Università di Siviglia (2004-2005), mi hanno permesso un avvicinamento alla critica letteraria femminista e di genere e alle sue dirette applicazioni nell'ambito della letteratura italiana contemporanea.

Per delineare inoltre il progetto di questa tesi di dottorato, e per svolgere e approfondire la ricerca, ho richiesto e ottenuto due borse di studio e ricerca presso l'Università degli Studi di Bergamo (2006), rispettivamente nell'ambito del programma Socrates/Erasmus per dottorandi dell'università di Siviglia e del Ministero degli Affari Esteri italiano. Questo periodo di ricerca in Italia è stato di fondamentale importanza per questa ricerca, non solo per la fase di raccolta dei materiali e della bibliografia, ma anche per i contatti stabiliti con studiosi e ricercatori di varie università italiane.

D'altra parte invece l'interesse per la scrittura di Dacia Maraini è scaturito immediatamente dalla prima lettura delle sue opere e di *Marianna Ucrìa*, a cui sono seguiti diversi lavori di ricerca sul teatro, sulla ricezione della sua opera in Spagna, e sul rapporto tra Maraini e il Sessantotto, che mi hanno spinto a continuare lo studio delle sue opere. Inoltre la mia passione per il cinema e la teoria degli adattamenti mi ha portata a scoprire la trasposizione realizzata da Faenza del romanzo di Maraini, *Marianna Ucrìa* (1997).

In una prospettiva generale il presente lavoro intende offrire un contributo agli studi su scrittura femminile e costruzione dell'identità di genere nell'ambito della letteratura italiana

contemporanea e dell'opera di Dacia Maraini. In particolare ci si concentrerà sul personaggio femminile storico, o pseudo-storico di Marianna attraverso il romanzo e l'opera teatrale, per indagarne i nessi e le valenze nella traiettoria di Dacia Maraini e nel contesto di una linea che riflette le questioni dell'identità femminile in veste storica, ma anche come traccia di analisi biografica sul proprio percorso e su quello delle donne in generale.

Inoltre un altro obiettivo fondamentale di questa ricerca è l'analisi dei vari percorsi critico-letterari sia in ambito accademico che militante, che includono, oltre all'analisi dell'opera teatrale di Maraini (1991) e di quella cinematografica di Roberto Faenza, nate dal romanzo, anche la ricezione dell'opera in Spagna.

In definitiva ciò che questo lavoro intende indagare è soprattutto lo “spazio del personaggio” in prospettiva storico-letteraria (nella tradizione letteraria italiana del Novecento), intertestuale (nell'ambito dell'opera complessiva di Dacia Maraini) e ipertestuale (cioè come rimandi e riferimenti agli altri due testi che reinterpretano e ri-definiscono il personaggio).

Gli obiettivi specificati sono stati determinati dopo un'analisi degli studi esistenti sul romanzo di Dacia Maraini. Sull'opera esiste un ricco dibattito critico apparso sulla stampa italiana, fatto peraltro usuale trattandosi di un'autrice contemporanea e ancora molto attiva. Si tratta soprattutto di recensioni e commenti apparsi in occasione dell'uscita del romanzo, nonché interviste che coinvolgono l'autrice direttamente nel dibattito critico.

Una monografia su *La lunga vita di Marianna Ucrìa* è *Sulle orme di Marianna Ucrìa* di Lina Passione (1999), (saggio che nello

stesso anno ha vinto il premio nazionale della critica Pannunzio), che ripercorre e interpreta capitolo per capitolo il romanzo. Come l'autrice commenta in apertura, si tratta di una sorta di “libretto di istruzioni”, nato dall'esigenza di fornire strumenti critici di analisi di un romanzo storico in un contesto didattico.

La più recente monografia sull'opera completa di Maraini è: *Dacia Maraini*, di Maria Antonietta Cruciata (2003), che offre un elenco esauriente della critica esistente sulla sua opera. Il testo si conclude con un'intervista all'autrice e si aggiunge a *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, di Maria Grazia Sumeli Weinberg (1990), che invece trattava l'opera fino al 1990.

The Pleasure of writing Critical Essays on Dacia Maraini (2000), a cura di Rodica Diaconescu-Blumenfeld e Ada Testaferri, è invece una raccolta di saggi di un gruppo internazionale di italianisti, ed il primo a comparire negli Stati Uniti.

Per il resto vari testi critici racchiudono spesso anche interviste all'autrice. Uno dei più recenti è: *Dacia Maraini. Ho sognato una stazione. Conversazione con Paolo di Paolo* (2005). Un altro testo di questo tipo ha avuto invece una genesi un po' più controversa: *Parlare con Dacia Maraini*, (1977), uscito contro la volontà di Dacia Maraini, un'intervista non rielaborata, né corretta, scritta così come è stata registrata, e quindi spesso confusa e ripetitiva.

A differenza della critica militante, più esposta ai criteri delle mode e delle tendenze di mercato, apparsa immediatamente nei momenti importanti per il romanzo (la pubblicazione, presentazioni, consegne di premi), i contributi di quella accademica, più riflessiva, meglio strutturata, appaiono a distanza

di anni.

Uno di questi studi è “Dacia Maraini «siciliana»: romanzo storico-familiare e memoria”, di Marco Forti, apparso in due fascicoli di “Nuova Antologia” (Gennaio-marzo e Aprile-giugno 1995). Questo lungo contributo, che già nel titolo riassume i temi chiave del romanzo, è un'analisi molto dettagliata di *Marianna Ucrìa*, preceduta da un breve *excursus* sulle opere precedenti, rispetto a cui, secondo Forti, *Marianna* rappresenta un superamento. Nel saggio si identifica una continuità tematica, come “narrazione storico-familiare”, tra *Marianna* e *Bagheria*, saggio-romanzo autobiografico, pubblicato solo tre anni dopo. *Bagheria* sarebbe in questo senso una sorta di didascalia al romanzo del '90, “la parte saggistica-ideologica”, mentre *Marianna* quella più “narrativa” (Forti, 1995:148). Infine si inserisce il romanzo in una “linea siciliana” che include però soprattutto scrittori uomini, come Verga, Pitrè, Capuana, De Roberto.

Sempre del 1995 è “La forza della negatività: la dialettica del soggetto parlante ne «La lunga vita di Marianna Ucrìa» di Dacia Maraini”, di Maria Grazia Sumeli Weinberg, articolo fondamentale, che, partendo da teorie femministe moderne, riconosce l'unicità del personaggio di Marianna rispetto alle sue antecedenti e il valore simbolico di *Marianna* per tutte le donne: “prototipo della donna che affronta la propria sorte con l'aiuto della sola intelligenza e della sua avidità di capire il mondo” (Sumeli Weinberg, 1995:181). Per Sumeli Weinberg *Marianna* non è solo un romanzo sull'emancipazione ma anche e soprattutto sulla scrittura. E, rimandando alle teorie del femminismo della differenza e alla scuola francese, Sumeli Weinberg attribuisce un valore speciale al

corpo in *Marianna*: “Il corpo sede dell'eros, diventa luogo prescelto per dare avvio a questa soggettività più autentica della donna” (Sumeli Weinberg, 1995:183). Il saggio si conclude con l’assegnazione di un grande valore al romanzo, non solo come “raffigurazione del mutismo storico della donna”, ma anche come testimonianza della parola scritta come “mezzo per il recupero di una sua nuova coscienza” (Sumeli Weinberg, 1995:186).

Giuseppina Santagostino nel saggio “«La lunga vita di Marianna Ucria»: tessere la memoria sotto lo sguardo delle chimere” (1996), prendendo spunto dalle teorie di Adriana Cavarero, affronta il romanzo dall'interessante punto di vista del “revisionismo mitico”. Infatti, riconosce in *Marianna* la presenza del mito, (Demetra/Core, Filomena/Penelope e Antigone) e lo reinterpreta. Come nel mito di Demetra e Core anche in *Marianna* “la madre è assente o incapace di intervenire; madre e figlia non sono più in presenza l'una dell'altra” (Santagostino, 1996:412). Marianna e la Filomena del mito hanno in comune, oltre alla tragica storia di violenza sessuale subita e la conseguente negazione della parola, la manualità (Filomena nel tessere e Marianna nello scrivere), “come condizione essenziale alla comunicazione, alla conoscenza e dunque alla sopravvivenza” (Santagostino, 1996:414). Tale manualità rimanda anche al mito di Penelope. Mentre la determinazione a voler andare oltre i passi della propria madre, e creare un nuovo ordine etico rimanderebbe al mito di Antigone. Anche Rosa Maria Monastra, come Forti, dedica un articolo, “Il «senso delle cose»: la Sicilia di Dacia Maraini”, (1996), all'importanza della Sicilia per l'autrice nella sua opera, concentrandosi su *Marianna* e *Bagheria*. Monastra

ripercorre tutte le opere narrative precedenti al 1990 e identifica il filo conduttore tematico nella ricerca di identità femminile. Temi fondamentali in *Marianna* sarebbero la scrittura, la diversità, il silenzio, e il romanzo che viene inteso come un “processo di liberazione”, ma a differenza di altri non viene considerato storico. Il presente continuo di Marianna fa piuttosto pensare a ben più moderni e intriganti modelli, aperti alle suggestioni delle tecniche cinematografiche” (Monastra, 1996:313).

La seconda parte del contributo di Monastra è dedicata a *Bagheria*, “la documentazione dell'itinerario attraverso il quale la scrittrice è approdata al romanzo di Marianna” (Monastra, 1996:313). Tra le due opere ci sarebbe allora specularità, dato che *Bagheria* si considera “libro di memorie”: “Le memorie infatti illuminano la matrice personale del romanzo, mentre a sua volta il romanzo costituisce lo sfondo su cui si organizzano le memorie” (Monastra, 1996:314). Maraini con le due opere avrebbe aperto una tappa di grande rilievo della sua “sicilianità” (Monastra, 1996:317).

Saveria Chemotti in “Marianna Ucria: parole senza voce” (2003) si sofferma sul valore esemplare della storia di Marianna e ancora sul mito. Il saggio riprende anche la figura mitologica di Eco, “priva della propria soggettività, cioè di libertà e originalità di pensiero perché resa incapace di manifestare la propria essenza spirituale”. Chemotti considera inoltre il romanzo del '90 “allo stesso tempo, punto di approdo e nuovo transito per il discorso ideologico sull'identità femminile iniziato dall'autrice fin dal 1962” (Chemotti, 2003:284).

Come si è visto la critica accademica su Dacia Maraini ha

dimostrato soprattutto un interesse sulla condizione femminile dei personaggi di Maraini e su quella di scrittrice.

Per quanto riguarda i criteri metodologici seguiti in questa ricerca bisogna segnalare che il lavoro si è svolto privilegiando un tipo di analisi che mira a verificare se *Marianna Ucrìa* può essere considerato un testo fondamentale all'interno del dibattito sulle donne, la cultura e la scrittura. L'approccio che si è scelto è quello storico-letterario per l'inserimento dell'opera nell'ambito della scrittura delle donne del Novecento e dell'opera complessiva di Dacia Maraini e quello testuale e comparato per indagare le "forme" del personaggio di Marianna all'interno del discorso sull'identità femminile nel romanzo, nell'opera teatrale e nel film.

Questo itinerario di ricerca si articola in varie tappe ed è illustrato dai sette capitoli in cui si articola il lavoro.

Nel primo capitolo ci si occupa delle scritture femminili e della tradizione novecentesca italiana, inserendo l'opera di Dacia Maraini nel contesto di una linea complessa e contraddittoria di rappresentazione della realtà e dell'identità femminile, sia dal punto di vista tematico che stilistico, passando in rassegna la produzione, narrativa e teatrale delle scrittrici del Novecento, per determinare in che misura l'autrice si accosti o si allontani dalla tradizione italiana.

Il capitolo successivo prende in esame l'opera narrativa e teatrale di Dacia Maraini. Discostandoci da alcune teorie critiche moderne che non considerano rilevante l'elemento biografico per l'interpretazione del testo letterario, sosteniamo, come già Virginia Woolf (cfr. Woolf, 1995:15), l'importanza nella scrittura delle donne dell'esperienza biografica personale, perché l'esperienza

personale e il contesto socio-culturale sono di fondamentale importanza nella produzione letteraria.

Si analizzeranno sia i romanzi che precedono *Marianna* che quelli che lo seguono per rintracciare il filo conduttore che li unisce e per verificare se davvero il romanzo del '90 rappresenta una svolta nella traiettoria letteraria di Maraini come tutta la critica, sia accademica che militante, sostiene. Si insisterà soprattutto sull'aspetto tematico, su come vengono ripresi e/o approfonditi vari temi, in particolare quelli cari al dibattito della scrittura femminista, come la relazione con il corpo, il significato dell'essere donna, ecc. In particolar modo interessa indagare come si realizza l'evoluzione nei personaggi femminili. In base ai temi scelti si faranno anche dei confronti con altre scrittrici contemporanee. La produzione teatrale è stata analizzata decennio per decennio, individuando di volta in volta la specificità, in rapporto alla tradizione teatrale italiana. Si cercherà di stabilire se esiste anche in quest'ambito una genealogia femminile italiana e se la scrittura di Dacia Maraini può essere rappresentativa in questo senso.

L'analisi testuale del romanzo trova spazio invece nel terzo capitolo, che si sofferma sulla genesi, lo stile, il tessuto narrativo, la struttura, i temi, (tra cui il rapporto con il padre, la madre e il figlio; la condizione femminile, la consapevolezza del corpo e la memoria), i personaggi, perché nonostante l'evidente centralità di Marianna, il romanzo è corale e ricco di figure che contribuiscono alla trasformazione finale della protagonista e si cercherà di stabilire la portata della svolta nel percorso creativo di Maraini, rappresentata dal romanzo e l'importanza del romanzo nella rappresentazione e riflessione letteraria della donna come

soggetto storico. Dopo l'analisi dettagliata di tutta la produzione di Maraini, sia narrativa che teatrale ci si soffermerà sui due adattamenti di *Marianna Ucrìa*, quello teatrale e quello cinematografico e su come, passando da un linguaggio all'altro, si definisce il personaggio storico di Marianna. (*Marianna Ucrìa*, di Roberto Faenza, (1997) e l'adattamento teatrale realizzato da Maraini stessa l'anno successivo al romanzo, e che ne conserva il medesimo titolo).

Il capitolo 5 sarà poi dedicato allo studio della critica militante al romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini, in Italia. Gli articoli apparsi su riviste e giornali sono circa un centinaio. Nonostante alla fine del XX secolo la critica letteraria sia in crisi, il romanzo riesce a conquistarsi un ampio spazio in giornali e riviste di vario genere. Questo risulta un aspetto interessante, dato che proprio nell'ambito della critica militante si può valutare l'impatto di certi temi sull'immaginario collettivo. Si darà spazio soprattutto alla polemica sul genere del romanzo, uno degli aspetti più discussi, il romanzo e la tradizione letteraria italiana e la situazione della donna. Infine si analizzerà anche brevemente la ricezione di Maraini in Spagna.

Infine nel capitolo 6 si presenterà un *excursus* su due *pièces* teatrali di Maraini, *Suor Juana* (1979) e *Camille* (1995), rappresentative della produzione teatrale che ha per protagoniste delle donne del passato realmente esistite, e piene di talento, ma destinate a soccombere per le imposizioni patriarcali; in questo caso la poetessa barocca messicana sor Juana Inés de la Cruz e la scultrice francese Camille Claudel. Maraini restituisce loro la parola sulla carta, alternando realtà e finzione.

Conclude la ricerca, un'ultima parte (7), che contiene un'intervista inedita realizzata da chi scrive all'autrice (del 29 dicembre 2007) e, come materiali di supporto, anche le trascrizioni di vari interventi di Dacia Maraini in due recenti occasioni (Salsomaggiore 2007 e Torino 2008), che contribuiscono a chiarire ulteriormente la posizione di Maraini all'interno del dibattito sulla scrittura femminile in Italia.

Sigle delle opere di Dacia Maraini frequentemente citate in ordine alfabetico

Bag. = *Bagheria*

C. = *Camille* (in *Fare teatro.1966-2000*, volume primo)

C.B. = *Un clandestino a bordo*

E.M. = *L'età del malessere*

L.M. = *Lettere a Marina*

M. = *Il manifesto* (in *Fare teatro.1966-2000*, volume primo)

M.L. = *Memorie di una ladra*

M.U. = *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (Romanzo)

M.U., 2000 = *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (in *Fare Teatro.1966-2000*, volume secondo)

N.K. = *La nave per Kobe*

S.J. = *Suor Juana* (in *Fare teatro.1966-2000*, volume primo)

S.P. = *Storia di Piera*

T.H. = *Il treno per Helsinki*

Vac. = *La vacanza*

1. Le scritture femminili e la tradizione novecentesca italiana

*Ci siamo messe a correre
donne dalle gonne lunghe le calze
colorate i denti allegri
non posso più sbucciare patate
la mia lingua è marcita dentro la bocca*
(da "Va bene, mangiami pure", in *Mangiami pure*)

Dacia Maraini rappresenta senza dubbio nel panorama della letteratura italiana contemporanea una delle figure di maggiore rilievo. Il suo impegno come scrittrice, drammaturga e intellettuale, ha contribuito considerevolmente a consolidare il discorso della e sulla scrittura femminile. In questo contesto si userà il concetto di "scritture femminili" in un duplice significato. In primo luogo nel senso della presa di coscienza graduale e non priva di ostacoli delle donne che scrivono nella storia della letteratura e della conseguente creazione di una sorta di genealogia femminile. In secondo luogo delle nuove prospettive che offre il punto di vista delle donne che scrivono nell'ambito della creatività letteraria e teatrale, non solo dal punto di vista tematico, ma anche come testimonianza di un impegno intellettuale costante¹.

In questo lavoro non ci si soffermerà sulla complessa questione della definizione del concetto di "scrittura femminile" (v. Showalter, 1977; Cixous, 1975) che esula dal nostro campo d'indagine, che invece ha una prospettiva storico-letteraria e testuale. Si precisa tuttavia che si è preferito optare per il concetto

¹ V. a questo proposito Maria Rosa Cutrufelli, 2006, *Creazione e critica letteraria al femminile, POLITE - Saperi e libertà*.

di “scritture femminili”, facendo riferimento, come in alcuni recenti saggi teorici di ambito storico-culturale (v. per esempio Guidi, 2004), a una pluralità e continuità di discorsi e modalità che contraddistinguono il sorgere e lo sviluppo dell’autoorialità della donna in letteratura, sia dal punto di vista delle linee tematiche, che stilistiche. In particolare in Italia per tutto l’Ottocento, epoca precedente a quella che si passerà in rassegna in questo capitolo (e secolo in cui in molti altri paesi europei la scrittura delle donne ha acquisito una certa visibilità), la scrittura è ancora appannaggio di ristrette *élite* femminili, ma comincia a diventare abitudine quotidiana per molte donne della classe media, soprattutto attraverso la pratica epistolare e dimostra la presenza decostruttiva anche inconscia dell’ottica femminile negli scritti di patriote, educatrici, scrittrici, ribelli, o semplici testimoni, che non corrispondono più al “modello borghese omologante della madre virtuosa segregata nello spazio domestico” (cfr. Guidi, 2004, *Introduzione*, p. 10).

Anche in Italia, tuttavia, benché le donne abbiano sempre scritto e siano state presenti in vari ambiti della cultura, spesso non hanno ricevuto nella storiografia letteraria e nella riflessione teorico-critica la giusta attenzione. Per quanto riguarda la letteratura italiana solo a partire dagli ultimi decenni del XX secolo si è cominciato a studiare sistematicamente il contributo della prospettiva femminile nei vari campi, tra cui quello letterario².

² Si ricordano, per esempio, i lavori di Anna Santoro (*Il Novecento: antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, 1969; *Narratrici Italiane del Novecento*, 1987); Giuliana Morandini (*La voce che è in lei: antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, 1980); Maria Rosa Cutrufelli (*Il pozzo segreto. Cinquanta scrittrici italiane*, 1993); Anna Nozzoli (*La parete di carta: scritture al femminile nel Novecento Italiano*, 1989; *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, 1978; *Sul romanzo femminista italiano degli anni Settanta*, 1977).

Si ritiene dunque opportuno, prima di passare ad illustrare i percorsi critici e ricettivi del romanzo di Dacia Maraini, collocare l'opera della scrittrice all'interno di una tradizione letteraria e teatrale italiana che rappresenta il punto di vista femminile, rispetto alle principali tematiche del Novecento e degli anni 2000, come la soggettività, la memoria, l'emergere delle questioni del rapporto tra i sessi, ecc...

1.1. Costellazioni del romanzo delle donne nel Novecento italiano.

1.1.1. La prima metà del Novecento: da oggetto di rappresentazione a soggetto di parola

Come afferma Maria Rosa Cutrufelli (2006, *Creazione e critica letteraria al femminile*), “il passaggio da «oggetto di rappresentazione» a «soggetto di parola» non è avvenuto miracolosamente e d'un tratto, ma è stato un lungo processo, ricco di storia, che merita d'essere conosciuto” e che qui si cercherà di analizzare.

Dopo l'unificazione, alla fine del XIX secolo, alla nuova fase vissuta dall'Italia corrisponde secondo Marina Zancan una donna “nuova” che si esprime attraverso due scritture: quella “saggistica, a carattere pedagogico, che rende esplicito quale sia il ruolo sociale che la donna italiana è chiamata ad assumere; e una a carattere storiografico che, nella costruzione di una letteratura nazionale, si confronta con le figure e i testi espressi dall'intellettualità femminile” (Zancan, 1998:70). In questa fase di costruzione di identità nazionale tuttavia la famiglia, e di conseguenza la donna, come madre e moglie, è ancora centrale, e

l'amore per antonomasia è quello materno, coniugale e filiale. Il canone letterario è ancora quello maschile, tanto che Francesco de Sanctis, il massimo intellettuale di quegli anni, esclude le scrittrici donne dalla sua famosa *Storia della letteratura italiana* (1870-71). Sarà con Benedetto Croce in *Letteratura della Nuova Italia* (sei volumi, pubblicati tra il 1914 e il 1940), il più autorevole critico della prima metà del 900, che si inizierà ad inserire le autrici nella storiografia letteraria, grazie anche alla situazione di passaggio di secolo che, anche a livello politico, dà maggior importanza alle donne (soprattutto il Partito socialista e il movimento cattolico). Si tratta però ancora di una fase di confusione, tra un primo impegno ideologico-politico e le reali esperienze vissute dalle donne.

Le questioni per le quali le donne richiedono un maggiore dibattito, come il divorzio, la prostituzione, la condizione della donna³, sono presenti già in autrici come: la Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani, 1846-1920); Emma (Emilia Ferretti Viola, 1844-1929); Anna Franchi (1867-1954); Leda Rafanelli (1880-1971) che operano a Milano, città che a inizio secolo è diventata capitale culturale e in cui emergono anche le questioni dell'integrazione delle donne. La scrittura di queste autrici, anche giornaliste, è ancora molto legata alla situazione politica. Si può parlare di un verismo minore, tipico della capitale lombarda in quegli anni, ma che adatta i temi alle problematiche femminili. Neera (Anna Zuccari, 1846-1918) si isola, invece, da questo panorama politico, e pur parlando della condizione femminile e rappresentandola, si dichiara sempre antifemminista.

³ Sono temi che tra l'altro, anche se in parte chiaramente in veste diversa, continuano ad essere presenti nella riflessione creativa e nelle battaglie delle donne anche oggi e naturalmente, come vedremo più avanti, anche nell'opera di Dacia Maraini.

Il caso letterario più importante di inizio secolo, che avrà ripercussioni in tutto il Novecento è, invece, *Una donna*, (1906) di Sibilla Aleramo (Rina Pierangeli Faccio, 1876-1960)⁴. I ventidue capitoli brevi che costituiscono l'opera sono divisi in tre parti, molto coerenti dal punto di vista tematico e sono, come nel caso del romanzo su Marianna Ucrìa, il racconto di una biografia, un chiaro esempio di “scrittura del sé”.

La prima parte del romanzo è l'insieme dei ricordi positivi dell'infanzia dell'autrice, e soprattutto dell'amore per il padre ma si conclude con una serie di vicende (il tradimento del genitore, il suicidio della madre e lo stupro subito dalla piccola narratrice) che chiudono la tanto amata infanzia e la introducono violentemente nel mondo degli adulti. Si conclude con un tentato suicidio che è una morte simbolica, funzionale al procedere degli eventi. Qui la maternità fa avvicinare per la prima volta la narratrice al tema della scrittura. Nella seconda parte Aleramo parla della sua esperienza nella rivista per cui lavora, racconta dei primi contatti con la nuova realtà politico-intellettuale delle donne e emergono le riflessioni che la portano alla stesura del libro. La scrittura abbandona gli iniziali appunti sulla vita del figlio e prende forma l'idea di un libro. Con il pretesto della rivista, l'autrice coglie l'occasione per parlare della letteratura femminile di quegli anni. Innanzitutto prende le distanze dalle scrittrici a lei contemporanee⁵, e giudica le

⁴ È questa la prima opera in cui Rina Faccio ricorre allo pseudonimo che utilizzerà sempre in seguito. La scelta è significativa perché insieme all'io narrante, che non ha un nome, attribuisce un valore universale ed esemplare alla storia e allo stesso tempo costituisce la nascita della letteratura, muore Rina Faccio e nasce Sibilla Aleramo, la scrittrice. L'autrice, trasferitasi da Roma a Milano, aveva diretto la rivista “L'Italia femminile. Il corriere delle donne italiane”, presente anche nel romanzo ma con il nome di “Mulier”.

⁵ In particolare si allontana da Neera con cui aveva già polemizzato anteriormente e da Matilde Serao contraria alle battaglie delle donne.

numerossissime opere scritte da donne che le arrivano in redazione, come “vere parodie di libri maschili” (Zancan, 1998:82). Anche gli scrittori vengono accusati di non essere stati capaci di “creare una grande figura di donna” (A.A.V.V., 1996:134). Nella terza parte del romanzo avviene la rinascita, la narratrice “diventa autrice di un libro-verità e soggetto di una nuova vita” (A.A.V.V., 1996:118). Sono predominanti così il tema della maternità e della scrittura: la narratrice dedica il libro al figlio, sperando che leggendolo possa capire il motivo delle sue scelte e forse perdonarla. La divisione ben netta in parti consente all'autrice di condurre il lettore nelle tappe del suo percorso interiore.

Aleramo è la prima donna che non esita a parlare apertamente delle proprie difficili scelte personali (abbandonare il marito e il figlio per potersi realizzare come donna) creando polemica anche con le più accese femministe dell'epoca. L'intenso dibattito che segue la pubblicazione di *Una donna*, dimostra il sempre maggiore interesse rivolto ad opere di scrittrici, le “nuove donne”. Con Aleramo si apre la sfera della scrittura come “svelamento di sé a sé e agli altri” (Zancan, 1998:83) e ciò rappresenta per le scrittrici un momento fondamentale per imporre la propria visibilità nella nuova società italiana.

Anche Grazia Deledda (1871-1936) tratta temi poi ripresi da altre autrici tra cui Maraini, come “la colpa, la rappresentazione della terra originaria, la memoria rimossa dal proprio corpo, e la scelta di rigenerarsi attraverso la scrittura letteraria” (Zancan, 1998:81). In particolare il romanzo *Cenere* (1904) affronta il tema della colpa ma anche quello più importante dell'emancipazione intellettuale che avviene con la morte della madre della

protagonista, come in *Marianna Ucrìa* di Maraini con la morte dello zio-marito.

Come già detto è Benedetto Croce che in *Letteratura della nuova Italia* (1914-1940) dedica intere *Note* a poetesse e scrittrici, fatto completamente nuovo. È il primo a individuare una “letteratura femminile” e a cercare di ricostruire una tradizione. È significativo segnalare che, nonostante Croce attribuisca un alto valore contenutistico alle scrittrici di inizio secolo, come Neera, Matilde Serao, Annie Vivanti, sul piano della scrittura le definisca tuttavia “imprecise, rozze e scialbe” (citato in Zancan, 1998:90).

Croce individua due fasi della letteratura femminile del Novecento: la prima, dalla Contessa Lara fino a Neera, scrittrici “spinte tutte alla scrittura dalla vita, quella esterna, che sta loro attorno, e quella interiore che le possiede come passione”, la scrittura è intesa, quindi, come un percorso di coscienza (Zancan, 1998:92); la seconda fase corrisponde alla generazione di scrittrici tra le due guerre, che a livello letterario vede la ripresa del romanzo per raccontare la crisi dell'uomo moderno (Fausta Cialente; Gianna Manzini; Paola Masino; Alba de Céspedes; Anna Maria Ortese; Natalia Ginzburg; Lalla Romano).

Le scrittrici della seconda generazione seguono un cammino individuale, anche se si possono rintracciare caratteristiche comuni, come un forte senso autobiografico e la scoperta del loro essere donne nella letteratura. “Le storie – di crisi, di formazione e di esperienza – sono dunque storie che dall'interno guardano all'esterno, si affacciano alla storia e la rileggono, la ridicono” (Zancan, 1998:102). È il caso di *Cortile a Cleopatra* (1936) di Fausta Cialente (1898-1994), e di *Nessuno torna indietro* (1938),

esordio di Alba de Céspedes (1911-1997). Ma secondo Jolanda De Blasi “le scrittrici seguono le mode del tempo, ma non collaborano a formarle” (citata in Cutrufelli, *Creazione e critica letteraria al femminile*). Invece, secondo Cutrufelli: “Sono le donne oggi più degli uomini ad attraversare i generi letterari e sperimentare nuove forme di racconto. Sono le donne le *innovatrici* in letteratura”. Come sostengono anche Rosaria Guacci e Bruna Miorelli, la scrittura femminile più avanzata, riesce ad attraversare i confini imposti dai vari generi letterari, superandoli. Grazie alla rottura di tali confini, la scrittura femminile si muove con più libertà, ampiezza e novità di linguaggio (citato in Cutrufelli, *Creazione e critica letteraria al femminile*).

Anche in *Cortile a Cleopatra* (1936), come in altre opere di scrittrici, tra cui Maraini, la memoria è fondamentale per ricostruire il passato e una tradizione propria.

De Chiara abbozza un'interessante definizione del termine:

Memoria come “rimembrare”: rimettere insieme i brandelli di un flusso continuo di vita che altrimenti si accalcherebbero onnipresenti nella nostra mente; rimettere insieme frammenti utilmente recuperati dal disordinato groviglio di esperienze che si accumulano istante per istante. (Di Cori/ Barazzetti, 2007:153)

Un altro tema presente in *Cortile a Cleopatra* e che poi sarà sviluppato in futuro da molte altre autrici è la ripresa dell'interpretazione del mito. Come ha scritto Finzi Vegetti nella scrittura femminile si ricorre spesso al mito perché “il mito è il luogo della possibilità dell'impossibile” (citato in Di Cori, Barazzetti,

2007:167).

Cialente, infatti, in *Cortile a Cleopatra* rimanda chiaramente alla figura di Achille che, come Marco⁶, è senza madre e viene allevato da un padre androgino. Secondo Azzolini, anche se il personaggio non sperimenta una vera e propria evoluzione, i legami con la genealogia femminile dei personaggi che lo circondano, gli offrono comunque un barlume di speranza “che gli illuminerà il cammino verso un possesso autentico della propria identità e del proprio destino” (A.A.V.V., 1996:122).

Un'altra caratteristica che accomuna l'opera di Cialente a quella di Maraini è la teatralità: come la stessa autrice dichiara, “Un libro che si apre è come un sipario che si alza: i personaggi entrano in scena, la rappresentazione comincia” (A.A.V.V., 1996:108).

Azzolini nota anche che Fausta Cialente, come già altre scrittrici, critica la scrittura femminile in Italia e ne prende le dovute distanze: le donne, secondo Fausta Cialente, sono troppo ossessionate dall'aspetto autobiografico, a scapito di altri temi e non sono abbastanza “audaci nella forma” (A.A.V.V., 1996:123).

Nessuno torna indietro, (1938) di de Céspedes è invece la storia di otto giovani donne. Qui diventa centrale la percezione dello spazio, come metafora della condizione femminile. Ci sono due spazi: Roma, che rappresenta il “fuori” e il collegio che simboleggia il “dentro”, che non sono in antitesi tra loro, perché entrambi contribuiscono alla crescita delle donne e alla consapevolezza di sé. Roma è fondamentale anche per il “doppio movimento centrifugo” (Fortini, A.A.V.V., 1996:151), che esercita

⁶ Il protagonista è Marco, un ragazzo che alla morte del padre, decide di raggiungere la madre, di cui ha perso il ricordo, ad Alessandria.

sulle protagoniste, portandole dal loro paese a Roma e dalla capitale nel mondo. Laura Fortini (A.A.V.V., 1996:152) sostiene che il tema fondamentale del romanzo è il ponte, come “sospensione vitale”, attraversato il quale, come anticipa il titolo, non si può più tornare indietro e attraverso il quale le protagoniste diventeranno donne nella parte IV, in cui giungono a compimento tutte le scelte delle ragazze⁷. Il romanzo, attraverso le storie delle otto donne, è anche metafora dei grandi cambiamenti che vivrà da lì a poco l'Italia con la caduta del fascismo e la Seconda Guerra Mondiale.

Come già per *Una donna*, anche per *Nessuno torna indietro* è difficile risalire alle fonti, anche se le più sicure sono gli autori citati direttamente da de Céspedes nel romanzo: Guido Guinizelli, Chiaro Davanzati, Huxley, Proust. Tuttavia l'autrice dimostra anche certe affinità con le scrittrici del primo Novecento, come Neera e La Marchesa Colombi. Il romanzo è unico nel suo genere soprattutto per la scelta di raccontare otto storie di donne, ognuna con il proprio destino, ma unite tra loro⁸. In Italia all'inizio del secolo scorso non esiste ancora una genealogia femminile tra le scrittrici. Addirittura alcune di loro prendono le distanze da altre colleghe scrittrici, perché non si identificano con determinate questioni del dibattito sul femminile. A partire dalla seconda metà del Novecento, quando la scrittura femminile inizia un periodo di proficua produzione, incontriamo maggiori e più espliciti riferimenti a una certa tradizione delle donne.

⁷ Tale ponte è annunciato anche dalle vacanze estive, durante le quali le protagoniste tornano nei propri paesi d'origine, e al rientro al collegio la situazione non sarà già più come prima, dato che sono quasi pronte a lasciarlo definitivamente e a continuare per la propria strada con quello che hanno imparato.

⁸ Sembra che la statunitense Mary McCarthy si sia ispirata alla de Céspedes per il suo romanzo *The Group* (1963) che ha per protagoniste proprio otto ragazze.

Come De Céspedes e Cialente, infatti, molte altre scrittrici (Gianna Manzini, Anna Banti, la stessa Sibilla Aleramo, Maria Bellonci, con cui De Céspedes collaborerà intensamente) in quegli anni puntano alla costruzione di identità delle donne, e non solo nei propri romanzi ma anche con collaborazioni a riviste, soprattutto “Mercurio” fondata e diretta da De Céspedes. Tutte queste autrici hanno in comune anche “una sorta di straniamento rispetto ai generi letterari classici” (Fortini, A.A.V.V., 1996:163) che rende quindi difficile etichettarle. È il caso di *Menzogna e sortilegio* (1948) di Elsa Morante che ancora oggi divide la critica tra chi lo considera un *feuilleton* e chi lo ascrive alla letteratura “alta” (Fortini, A.A.V.V., 1996:162).

Negli anni del Neorealismo, a differenza degli scrittori e ad eccezione di Renata Viganò, con *L'Agnese va a morire* (1949), le scrittrici seguono altri percorsi, anche se la *Resistenza* è sempre presente come sfondo, per esempio, in *Artemisia* (1947) di Anna Banti o in *Dalla parte di lei* (1949), di Alba de Céspedes.

In queste autrici è sempre più presente il tema della scrittura e, come in Maraini, non mancano nei romanzi momenti di riflessioni su di essa.

In *È stato così* (1947) di Ginzburg, la narratrice decide di scrivere per ripercorrere le tappe della propria vita e cercarne il senso. E la stessa caratteristica è presente in *Dalla parte di lei*, (1949), di Alba de Céspedes che tratta lo stesso tema: la protagonista racconta la propria storia e l'omicidio del marito, dal carcere, mentre in Ginzburg non si sa con chi la protagonista si stia confessando. La scrittura è, quindi, recupero della memoria, rende visibile una storia e ne preserva il valore, come nel caso di

Maraini e tutte le sue protagoniste, prima fra tutte la dimenticata Isolina (v. cap. 2).

Ancora de Céspedes, in *Quaderno proibito* (1952), riprende e sviluppa il tema della scrittura qui proibita a una donna. La protagonista, di quarantatré anni, compra un diario e inizia a scrivere segretamente, prima delle vicende famigliari banali e poi passa ad esaminare le sue sensazioni, le sue frustrazioni, cercando di capire soprattutto le cause del fallimento del suo matrimonio. Fino alla fine lo dovrà fare di nascosto e sempre con la paura di essere scoperta dai familiari.

La seconda generazione di scrittrici degli anni Quaranta ha in comune: “la definizione di un proprio punto di vista, la ridefinizione delle tematiche; la ricerca linguistica; la riflessione sulla scrittura come percorso di identità” (Zancan, 1998:106).

Nel 1957 molti temi della Cialente sono ripresi da Elsa Morante ne *L'isola di Arturo. Memorie di un fanciullo*, dove il protagonista, attraverso il ricordo, anticipato dal sottotitolo, racconta la propria fanciullezza, libera e felice, nell'isola di Procida⁹. Morante idealizza molto l'infanzia per la sua “assolutezza e unicità irripetibile” (Andreini, A.A.V.V., 1996:694).

Nonostante il protagonista sia uomo, come in Cialente, le figure femminili sono fondamentali per la maturazione di Arturo. Nunziata, la nuova moglie del padre, “rappresenta la solitaria rinascita della donna nel vuoto della messa al bando, di cui segna l'annullamento” (Andreini, A.A.V.V., 1996:697).

⁹ Anche Arturo, come Marco di Cialente, vive con il padre, che adora, ma qui la madre è morta. Durante il romanzo assistiamo alla maturazione e iniziazione sessuale di Arturo, favorita anche dalla caduta del mito del padre.

1.1.2. Rottura del silenzio e espressione letteraria: dagli anni Sessanta in poi

Anche gli anni Sessanta sono particolarmente proficui per le opere di autrici, che ormai hanno rotto il silenzio e possono esprimersi liberamente. Tra queste: Natalia Ginzburg, con *Le voci della sera* (1961) e i racconti-saggi *Le piccole virtù* (1962); Anna Banti con *Le mosche d'oro* (1962) e successivamente *Noi credevamo* (1969); Gianna Manzini con *Allegra con disperazione* (1965); Fausta Cialente (1898-1994) con *Un inverno freddissimo* (1966) e *Ballata levantina* (1968); Alba de Céspedes con *Il rimorso* (1964) e *La bambolona* (1967), oltre all'esordio di Dacia Maraini con *La vacanza* (1962) e i successivi romanzi: *L'età del malessere* (1963) e *A memoria* (1967), e i racconti *Mio marito* (1968).

In *Lessico Familiare*¹⁰ (1963) di Natalia Ginzburg (1916-1991) è importantissimo il linguaggio, che l'autrice crea, riportando le espressioni usate dai componenti nelle varie situazioni quotidiane, soprattutto dal padre, molto autoritario. Ancora una volta, come in molte autrici a lei contemporanee, è la memoria il filo conduttore del romanzo.

Come spesso avviene con le scrittrici moderne, la critica ha difficoltà a definire il genere delle loro opere, perché vi è sempre la necessità di inserirle nella tradizione letteraria italiana creata dagli

¹⁰ In *Lessico Familiare* (1963), una via di mezzo tra il saggio e il romanzo, Natalia Ginzburg racconta la vita quotidiana della sua famiglia, con un padre molto autoritario e una madre con cui ha avuto sempre una relazione difficile e poco pacifica. L'autrice racconta la vita quotidiana della sua famiglia sullo sfondo degli avvenimenti drammatici del Novecento, dai primi anni Venti ai primissimi anni Cinquanta. Nell'«Avvertenza», Ginzburg sottolinea lo sforzo di rimanere aderente alla realtà dei fatti, nella consapevolezza che la memoria, di per se stessa, seleziona gli eventi. Ha «dimenticato» episodi che la riguardano direttamente, perché il suo intento dichiarato è quello di raccontare «la storia della sua famiglia» e non una autobiografia, anche se Giacomo Magrini definisce certe mancanze di dettagli, «oltranza di riserbo» (A.A.V.V., 1996:777).

uomini, (da cui spesso le donne volutamente si allontanano), senza ammettere che una novità della scrittura femminile è proprio il gioco con i generi. Per esempio, *Lessico Familiare* è stato definito una via di mezzo tra il saggio e il romanzo.

Secondo Benedetto Croce, la seconda fase si chiudeva con i *Diari* di Sibilla Aleramo, che raccontano tutta la sua vita. I diari in effetti anticipano tematiche di quella che invece si potrebbe considerare la terza fase, quella degli anni Settanta, così proposta da vari critici tra cui Marina Zancan: “la scrittura come svelamento dell'immaginario legato alle origini; la memoria del corpo; la pluralità differente degli sguardi sul mondo” (Zancan, 1998:107). In questo contesto si inseriscono: la matura Maraini con *Memorie di una ladra* (1974) e *Donna in guerra* (1975), Clara Sereni (1946) che esordisce con *Sigma epsilon*, (1974); Francesca Duranti (1935), scrittrice e traduttrice, con i romanzi autobiografici *La bambina* (1976) e *Piazza, mia bella piazza* (1978) e Francesca Sanvitale (1928) con *Il cuore borghese* (1972).

Anche negli anni Ottanta è molto forte la presenza femminile: Sanvitale pubblica *Madre e figlia* (1980) e quattro anni dopo, *L'uomo del parco*; nel 1981 Anna Banti pubblica *Un grido lacerante* e nel 1982 Elsa Morante pubblica *Aracoeli*, in cui è essenziale la figura della madre, che la voce narrante va a cercare in Spagna, paese natio di quest'ultima. Nell'84 troviamo Duranti con *La casa sul lago della luna* e nell'88 con *Effetti personali*. Nell'87 Clara Sereni con *Casalinghitudine*¹¹, a cui nell'89 seguono i

¹¹ Scorci autobiografici e riflessioni sul lavoro domestico, scandito da ricette culinarie, semplicissime, quasi elementari, presentate per tipologia di piatti (primi, secondi, verdure...), e associate ciascuna a frammenti di ricordi e di vita, in cui la casalinghitudine, termine coniato dall'autrice, intesa come attaccamento alla materialità della riproduzione domestica, diventa una possibile modalità di

racconti *Manicomio primavera*, sulla soggettività femminile. La produzione di Maraini continua con: *Lettere a Marina* (1981), *Il treno per Helsinki* (1984) e *Isolina* (1985).

Negli anni Novanta c'è un nuovo avvicinamento alla scrittura femminile. Si comincia a dare spazio infatti al rapporto tra il genere del romanzo scritto dalla donna e i generi tradizionali, come avviene per *Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini (v. cap. 5). Monica Cristina Storini individua in questo senso tre elementi fondamentali nell'analisi della scrittura delle donne, legati al posizionamento del corpo, che agisce e parla come voce narrante e/o come personaggio: la focalizzazione, il tempo e lo spazio (Mondello, 2004:67).

Per gli anni Novanta, che rappresentano un'altra importante ondata di scrittrici, è opportuno fare riferimento ai parametri tematici scelti da Maria Rosa Cutrufelli in *Pozzo segreto. Cinquanta scrittrici italiane*, che raccoglie i racconti di 50 scrittrici italiane¹² pubblicate sulla rivista "Tuttestorie. Racconti, letture, trame di donne", fondata nel 1990 a Roma, in occasione dei tre anni della rivista. Il volume si suddivide in base ai temi trattati monograficamente in ogni numero, cosa che nella rivista permetteva il confronto diretto tra personalità letterarie diverse e dettata inoltre dalla ricchezza e complessità della presenza femminile nell'universo letterario italiano (Cutrufelli, 1993:5). L'antologia rispecchia inquietudini, temi e interessi delle scrittrici

riappropriazione della propria storia individuale.

12 Tra questi ricordiamo: *Allegoria prima* di Paola Masino; *Marina* di Gina Lagorio; *Danze per due* di Sandra Petrigani; *Non ti scordar di me* di Susanna Tamaro; *Arrivederci. Addio* di Patrizia Cavalli e *La verifica* di Leila Baiardo. Non mancano naturalmente i contributi di Dacia Maraini, Lidia Ravera, Clara Sereni, Gianna Manzini, Francesca Sanvitale, Isabella Bossi Fedrigotti, Paola Capriolo, Silvia Ballestra, Fausta Cialente e della stessa Cutrufelli.

della contemporaneità in Italia.

Il primo numero (0) riguarda «l'immaginario erotico». Passioni, piaceri, fantasie seduzioni” per andare oltre il millenario tabù, secondo il quale solo gli uomini possono avere delle fantasie, mentre le donne sono il “sesso silenzioso”. Mentre si accettano senza problemi quelle maschili, quelle femminili creano scandalo e soprattutto minacciano il potere patriarcale. Molte scrittrici si sono cimentate in questa avventura, dove hanno dovuto svelarsi. “La città proibita fa paura ma esercita anche irresistibili attrazioni” (Cutrufelli, 1993:9).

Nel secondo numero (1) si affronta il tema: “Passione politica. Luoghi e tempi dell'utopia. Piccole trasgressioni. Grandi disubbidienze”. Molto interessante il risultato apportato dalle scrittrici che hanno ridefinito il termine “racconto politico”, in senso più ampio: è politico “se riesce a diventare lo specchio di una condizione o di una società”.

Il terzo numero (2) è dedicato a: “Cattivi sentimenti. Nascosti. Esibiti.”, per combattere lo stereotipo per cui le donne, madri e mogli, sono il depositario privilegiato dei buoni sentimenti. Sono numerosi i racconti dei cattivi sentimenti nelle donne, come sentimento di opposizione (Cutrufelli, 1993:13).

Il numero 3/4 ha avuto come tema: “I viaggi. Il viaggio. Itinerari eccentrici. Geografie interiori”, qui inteso soprattutto come viaggio della scrittura e superamento dei limiti imposti.

Il numero 5, “Due. Coppie. Idillio e sopraffazione. Identici e contrari”, ci porta ad una nuova interpretazione della coppia, vista come negativa e imperfetta, divisa tra l'idillio e la sopraffazione, e quindi bisognosa di un terzo elemento che le dia perfezione ed

equilibrio. La conclusione è che la coppia migliore è quella formata da chi scrive e dalla parola scritta, “una relazione pericolosa, certo, ma che forse è ancora più pericoloso sfuggire o reprimere” (Cutrufelli, 1993:16).

L'ultimo numero, il 6/7, tratta il tema della “Notte” e sulla copertina della rivista riporta la frase della poetessa Emily Dickinson: “La Notte è il mio Giorno preferito”. Le scrittrici hanno dimostrato che le coppie luce-oscurità, rumore-silenzio, ordine-caos, ecc., non sono sempre antitetiche, e possono ben rappresentare la donna, fino a poco tempo fa associata al giorno, al sole, a qualcosa di sempre positivo. Il tema della notte è presente nei racconti di estrema provocazione e diventa lo spazio dove tutto è possibile, dove si possono realizzare, mentre di giorno sarebbe impossibile. “Il viaggio al termine della notte nella narrativa delle donne acquista, al di là di ogni altra valenza, il senso di un'utopia necessaria” (Cutrufelli, 1993:19).

Sempre negli anni Novanta si segnala la produzione di Clara Sereni con *Il gioco dei regni* (1993), saga di una grande famiglia ebraica del '900 e due anni dopo *Eppure*, storie di infelicità, soprattutto femminile; Duranti con *Progetto Burlamanchi* (1994); Mariateresa Di Lascia (1954-1994) con *Passaggio in ombra* (1995), importantissima testimonianza della situazione femminile in un meridione aspro e lacerato. Di Maraini, oltre a *La lunga vita di Marianna Ucría* si ricordano: *Bagheria* (1993), *Voci* (1994), *Dolce per sé* (1997) e i racconti *Buio* (1999).

A proposito della genealogia femminile, Maraini in varie occasioni afferma: “Dico sempre che ho cinque madri: Lalla Romano, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Anna Banti e Natalia

Ginzburg, scrittrici di una generazione precedente alla mia che mi hanno insegnato molto, ognuna con il suo stile, ognuna con il suo linguaggio” (Gaglione, 1995:28). Ciò dimostrerebbe che in effetti ogni scrittrice costruisce comunque una sua genealogia di modelli femminili da cui trarre ispirazione, anche al di là delle esplicite dichiarazioni¹³.

E proprio Maraini rappresenta in realtà probabilmente un modello per le nuove scrittrici, soprattutto siciliane, come per le scrittrici emergenti, Maricla Di Dio Morgano, con il romanzo breve *Lena*¹⁴, (2006) e Fabiola D'Amico con *L'angelo nero* (2007)¹⁵, ma anche per quelle già affermate tra cui Silvana Grasso, Silvana La Spina, o Simonetta Agnello Hornby, che raccontano storie e problematiche di donne della contemporaneità e della storia, ambientate in Sicilia tra memoria e autobiografia, o tra indagine e narrazione fantastica¹⁶.

¹³ Ne *Il treno per Helsinki* attraverso la protagonista Armida, riconosciamo altre “maestre” di Maraini: “Vado avanti con la lettura di Jane Austen. Seguo le geografie razionali della sua immaginazione ironica. Tutta l'opposto delle sfolgoranti sorelle Brönte che ho tanto amato quando ero ragazzina col loro sguardo arruffato sulle cose del mondo” (T.H.:28).

¹⁴ Anche qui la memoria è il filo conduttore nella storia della vita delle due donne protagoniste già anziane e molto diverse tra loro che ricordano la loro gioventù nella Sicilia natale. Entrambe emigrate al nord sono unite da un complesso rapporto e da un destino contraddittorio. Lena, figura di donna esemplare che a suo modo e nella sua epoca si emancipa, proprio come la Marianna di Maraini, nonostante la violenza subita in giovanissima età riesce a vivere serenamente i rapporti interpersonali e d'amore.

¹⁵ L'ambientazione del romanzo, come in *Marianna* è la Palermo di un secolo lontano, qui il Seicento, raccontato attraverso la storia del personaggio di Isabella Torreles e del suo segreto che la lega al padre e che la spinge a compiere un viaggio dalla Spagna in Sicilia. Anche D'Amico, come Maraini, menziona Giuseppe Pitre nell'introduzione al romanzo e ricorre al dialetto siciliano nelle trascrizioni delle scritte rinvenute sulle pareti di una cella del carcere dell'inquisizione (D'Amico, 2007:199).

¹⁶ Si ricordano qui solo alcuni romanzi di Silvana Grasso come *La pupa di zucchero*, (2001), o *Disio* (2005); di Silvana La Spina *L'ultimo treno da Catania* (1992), *Quando Marte è in Capricorno* (1994), *Un inganno dei sensi malizioso* (1995), *L'amante del Paradiso* (1997; Premio Grinzane Cavour), *Penelope* (1998), *Morte a Palermo* (La Tartaruga 1987, Baldini Castoldi e Dalai 1999), e il volume di racconti *Scirocco e altri racconti* (1993; Premio Piero Chiara); e di Simonetta Agnello Hornby con *La mennulara* (2002), *La zia marchesa* (2004), *Boccamurata* (2007).

Questo breve *excursus* sulle dinamiche e gli itinerari nella scrittura letteraria del punto di vista femminile nel Novecento italiano, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, offre alcune coordinate della tradizione in cui si inserisce in maniera esemplare il romanzo oggetto di questo studio che rappresenta un punto chiave nella traiettoria letteraria di Dacia Maraini e inoltre, su un piano più generale, nel discorso contemporaneo su romanzo e identità femminile.

1.2. Il teatro delle donne dagli anni quaranta ad oggi

Per comprendere il quadro generale del Novecento italiano in chiave femminile e, dato che, oltre al romanzo, si analizzerà l'opera teatrale di Dacia Maraini dedicata al personaggio di Marianna Ucrìa, si ripercorrerà adesso il difficile percorso della drammaturgia a firma femminile. Si concentrerà l'attenzione soprattutto sulle autrici già conosciute come romanziere, soprattutto su quelle che operano come drammaturghe dagli anni Novanta (decennio in cui Maraini pubblica *La lunga vita di Marianna Ucrìa*) in poi, alla ricerca di linee di continuità contenutistica o stilistica tra le scrittrici, e soprattutto in relazione all'opera di Dacia Maraini.

Nella presentazione delle drammaturghe che segue si è scelto di seguire l'ordine cronologico della pubblicazione delle opere. La scelta di un'intera raccolta o di un solo testo per autrice, è dipesa dalla maggiore o minore vicinanza di temi e stile a quelli di Maraini.

Non sorprende la difficoltà di reperire una tradizione teatrale a firma femminile se pensiamo che nel teatro del passato le donne sono sempre state escluse dalla scena, soprattutto quando il teatro diventa luogo della parola religiosa o politica¹⁷.

Dal secondo dopoguerra si assiste però ad un generale risveglio culturale che ha visto anche la nuova partecipazione delle donne. Nel teatro, infatti, troviamo tra le pioniere che hanno sperimentato il genere, Natalia Ginzburg, Alba De Céspedes (con la versione teatrale di *Quaderno proibito*, successiva di dieci anni a quella del romanzo) e Dacia Maraini, a cui si deve insieme ad altre donne la creazione del Teatro della Maddalena, a Roma, negli anni Sessanta, con il quale si impegnava a portare in teatro le battaglie sociali e il “privato” delle donne (v. cap. 2).

Solo dalla fine degli anni '80, questi primi tentativi sperimentali danno frutti anche a livello nazionale e le autrici si moltiplicano. I nuovi testi non solo affrontano problematiche specificatamente femminili come la maternità e la vita domestica, ma forniscono anche un nuovo punto di vista su molti altri temi, quello femminile appunto.

Per la nuova drammaturgia femminile bisogna ricordare anche i risultati ottenuti dal 1991 dal “Teatro delle Donne”¹⁸ che

17 Com'è noto infatti, prima del siglo XVI le uniche e sporadiche autrici di teatro, sono esclusivamente, come la famosa Rosvita di Gandersheim, religiose che scrivono e mettono in scena le proprie opere all'interno del convento. Nel Rinascimento scrivono dei drammi alcune famose cortigiane. Solo con la Commedia dell'Arte per la prima volta vediamo le donne direttamente coinvolte in scena, nella stesura del “canovaccio” e spesso come capocomiche. Da allora la drammaturgia delle donne ha vissuto fasi alterne, legate alla situazione storico-sociale in cui sono vissute. Hanno conosciuto grande libertà quando movimenti come la Rivoluzione Francese l'hanno permessa e sono scomparse dalla scena nei periodi di restaurazione, come in Italia durante il ventennio fascista.

¹⁸ Da nove anni l'associazione presenta a Firenze il suo più importante appuntamento annuale sulla drammaturgia delle donne: “Autrici a Confronto”; un'iniziativa dedicata alla scrittura teatrale e alle problematiche del teatro delle donne che da quest'anno

propone le molteplici voci della scena al femminile, promuovendo un teatro pensato, scritto e realizzato dalle donne, che copre un ventaglio di temi sempre più ampio e tocca generi, stili e linguaggi differenti, a cui oggi si devono senza dubbio alcuni fra i fermenti più interessanti del panorama della nuova drammaturgia e del nuovo fare ed immaginare teatro.

1.2.1. Natalia Ginzburg e Franca Rame

Natalia Ginzburg (1916-1991), riveste un'importanza fondamentale anche come drammaturga perché è forse l'unica autrice del Novecento¹⁹ ad essere stata presa come modello dalle nuove autrici, come si cercherà di spiegare. È autrice di undici commedie, raccolte nei due volumi *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* (1968), che consta di quattro *pièces*, scritte tra il 1964 e il 1967 e *Teatro* (1990), composto da sei commedie, scritte tra il '68 e il '98, poi entrambi confluiti in *Tutto il teatro* (2005) che in più contiene *Il cormorano* (1991).

Nella prima commedia, *Ti ho sposato per allegria*, si definiscono i temi e le strutture che connotano tutta la sua produzione teatrale. Come poi in altre commedie, Ginzburg gioca sui valori cari alla nostra società e se ne burla.

Innanzitutto attacca l'istituzione del matrimonio attraverso la storia di Giuliana e Pietro che si sposano subito dopo essersi

diventa Festival Nazionale sulla Drammaturgia Contemporanea delle Donne.

¹⁹ In realtà una delle pioniere è Anna Bonacci con *L'ora della fantasia* (1944), una delle opere italiane più rappresentate all'estero nel secondo dopoguerra. La trama è molto lineare e per nulla innovativa, ma proprio partendo da una situazione banale, e dal luogo comune maschilista sulla natura morale di ogni donna, Bonacci è riuscita a creare una commedia a tutti gli effetti femminista.

conosciuti ubriachi ad una festa, solo perché per la protagonista era l'unica possibilità, (il tema del matrimonio di convenienza già trattato in *Casa di bambola* di Ibsen, viene poi ripreso, come vedremo, anche da Maraini). Il tema si ritrova anche ne *L'inserzione* e *La segretaria*, rispettivamente la commedia successiva e quella che chiude la raccolta. Il matrimonio è riparatore di una situazione considerata socialmente non accettabile. Ginzburg tocca inoltre temi come il divorzio, non ancora legalizzato in Italia (lo sarà infatti solo nel 1970).

Dopo aver scritto la prima commedia, Ginzburg considera sempre più difficile dedicarsi alla narrativa, perché sostiene che nella commedia è possibile usare la prima persona in una forma non autobiografica, fatto che le dà un senso di grande libertà (Ginzburg, 1990:VIII).

Un elemento comune a quasi tutte le commedie di Ginzburg, è il silenzio, fondamentale per l'autrice, che ritroviamo poi anche nel personaggio marainiano di Marianna Ucrìa:

Nelle mie prime commedie c'erano delle donne che chiacchieravano instancabilmente. In seguito m'è venuta voglia di fare delle donne silenziose. Chiacchieravano allora gli uomini. (...) Nelle mie commedie, in tutte, ci sono dei personaggi di cui si parla molto e che non compaiono mai. Tacciono, essendo assenti. Così finalmente c'è qualcuno che tace. (Ginzburg, 1990:VIII)

In ogni caso Ginzburg distingue anche tra silenzi e silenzi. Ne *La porta sbagliata*: "Tecla: Mica tutti i silenzi sono uguali. Il suo è un silenzio vivo, intenso, che ascolta, e che fa compagnia. (...) È

silenzioso per educazione. Noi parliamo tanto perché siamo dei maleducati” (Ginzburg, 1990:165) e ancora più avanti: “Angelica: Lui stava zitto. Ogni tanto, faceva qualche domanda. Le domande sono il grande strumento di chi vuole tacere” (Ginzburg, 1990:169). Per l'importanza attribuita da Ginzburg al silenzio, è facile pensare a Maraini, soprattutto al suo personaggio sordomuto Marianna Ucrìa.

Tra i temi moderni²⁰ che Ginzburg affronta, c'è anche quello delicatissimo della pillola contraccettiva, trattato ne *La segretaria*, in cui oltre a criticare le idee conservatrici della chiesa, si mette in rilievo anche la scarsa e spesso errata informazione che si ha dei metodi contraccettivi. Come si vedrà tutti questi temi sono presenti anche nel teatro di Maraini, soprattutto ne *Il manifesto*, anche se in quest'ultima opera il messaggio finale assume un tono tragico (v. 2.2.2.)

Nell'ultima commedia che chiude la raccolta *Teatro, La parrucca*, quasi tutta costituita da una telefonata della protagonista alla madre, Ginzburg affronta il tema della violenza di genere ai danni della donna nell'ambito della coppia.

Nel teatro di Ginzburg si dipingono spesso ipocrisie di coppia e frequentemente gli uomini, oltre ad essere bugiardi, vengono rappresentati come deboli e inetti, mentre le donne soccombono di fronte alla logica maschile comune e non riescono a trovare la forza di reagire.

Anche fisicamente le donne sono sempre minute e trasmettono debolezza e bisogno di aiuto: ne *La segretaria*: “Nino:

²⁰ Ne *La porta sbagliata* appare, anche se brevemente, il tema dell'anoressia: “Tecla: Dice che al pensiero di mangiare le viene da piangere. È anoressia. Un fenomeno che si chiama così” (Ginzburg, 1990:147).

La ragazza? (...) L'avete vista com'è. Una lucertolina” (Ginzburg, 1968:190). È la stessa Ginzburg a scrivere: “Le donne, le immaginavo abitualmente piccole, gracili, disordinate e randagie” (Ginzburg, 1990:VIII). Non rappresentano più *l'angelo del focolare*, ma piuttosto delle persone incapaci di affrontare la vita.

È forse proprio l'aspetto della configurazione dei personaggi femminili che allontana maggiormente il teatro di Ginzburg da quello di Maraini: Maraini cerca infatti di dare corpo e voce alle sue protagoniste, fornendo un modello di donna alternativo. Invece, Ginzburg si limita a illustrare criticamente donne nei canoni tradizionali.

Ginzburg ci rappresenta dunque nel teatro una famiglia molto diversa da quella di *Lessico familiare* (1963), in cui è più definita ed unita, ma che dà conto e a volte anticipa le evoluzioni della società italiana. Ricordiamo che nel saggio-romanzo l'idea di famiglia è molto presente nonostante i piccoli episodi di incomprensione tra i vari membri.

Nella tipologia di personaggi di Ginzburg, non manca quasi mai la signora delle pulizie, soprattutto nella prima raccolta di commedie, *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*. La presenza di questa particolare categoria di donne, indice di un alto tenore di vita dei personaggi di Ginzburg, la discosta ancora da Maraini che, invece, nel teatro ci presenta situazioni meno borghesi. Chiara la posizione di Maraini a proposito della situazione di agiatezza borghese ne *La nave per Kobe* dove scrive: “Sento in mia madre una sicurezza di classe nel parlare delle tate, delle cameriere, delle governanti come fossero un attributo naturale della famiglia. (...) Per me è quasi sconveniente pagare

una donna perché pulisca e stiri la mia roba quando potrei adoperarmi io stessa” (N.K.:35).

Dopo questo *excursus* sulle opere teatrali di Ginzburg, sembra lecito poter affermare che, nonostante alcune analogie tematiche, Ginzburg e Maraini si muovano sostanzialmente in due direzioni ideologiche diverse. Ginzburg sembra più interessata a ritrarre la società italiana di quegli anni in via di trasformazione sociale, mentre Dacia Maraini spesso intende rivendicare uno spazio e dar voce a chi non ha avuto la possibilità di esprimersi (prostitute, donne del passato, ecc...).

La modernità di Ginzburg è indiscutibile sia per i temi trattati che per la particolarità linguistica che elabora, un italiano parlato, fino ad allora inconsueto nel teatro, ma non contribuisce alla causa delle donne. Infatti non riesce a creare un modello di donna “nuova” e “diversa” dagli stereotipi maschili, o dall'interiorizzazione che ne hanno subito le donne nel corso della storia.

Della vastissima produzione di Franca Rame (1929) ricordiamo qui *Parliamo di donne* (1978), testo scritto in collaborazione con Dario Fo (che ne ha curato anche la regia), articolato in due atti unici: “L'eroina” e “La donna grassa”, perché racchiude bene tutti i temi cari all'autrice-attrice e perché affronta in modo chiaro la situazione della donna contemporanea.

Come scrive Franca Rame questi due atti unici “parlano di donne, della sofferenza e della solitudine delle donne. Di una donna abbandonata che si rifugia nel cibo e di una madre che è diventata una belva a furia di vedere sua figlia che si droga” (Rame, 1992:113). Sostiene inoltre di essere molto soddisfatta della sua creazione perché riesce ad esprimervi tutto quello che ha

dentro da molti anni (Rame, 1992:113).

Ne *La donna grassa*, la protagonista è Mattea, una donna cinquantenne divisa dal marito e afflitta da obesità. Tutte le scene ruotano intorno all'ambiguità generata da dolci parole, che ogni donna sogna di ascoltare, pronunciate da un uomo, che alla fine risulta essere un registratore. Nel caso di Mattea, nonostante i suoi 123 chili, lui le ripete: “Te lo ripeto, amore... non ti preoccupare... a me piaci così grassoccia...” (Rame, 1992:62). Mattea abbandonata dal marito, sfoga tutto il suo affetto verso il “mangianastri del mio cuore” e senza il quale non saprebbe come sopravvivere (Rame, 1992:69).

Mattea si confronta con diversi personaggi, che le permettono di criticare i valori della nostra società, primo fra tutti l'importanza dell'apparenza: Rame è abilissima nel burlarsi dell'ossessione per l'aspetto fisico che angoscia tanto le donne.

Inoltre Mattea critica il perbenismo della madre e di tutta la classe sociale che lei rappresenta, perché tra tante cose non ha mai voluto parlare di sesso²¹. Ma nell'incontro tra Mattea e sua figlia, si riproduce la stessa situazione e la figlia le rimprovera di aver ripristinato con lei gli stessi meccanismi madre-figlia da lei subiti: “Mamma, bestemmiavi per la bigotteria di tua madre, e adesso mi stai facendo la stessa inquisizione che lei faceva a te” (Rame, 1992:98).

Nel teatro di Rame si ripropongono in maniera ironico-satirica una riflessione sul destino delle donne e sulla difficoltà di solidarietà tra le donne, di “sorellanza”, come la definisce il personaggio di Mattea (Rame, 1992:102).

²¹ Per i temi trattati e il linguaggio utilizzato lo spettacolo in due occasioni è stato soggetto a censura come molte opere di Maraini.

I personaggi di Rame, soprattutto le coppie ricordano molto quelli di Ginzburg: mogli insoddisfatte e annoiate che tradiscono i mariti; uomini inetti che non sono in grado di dare una svolta decisiva alla propria vita sentimentale; donne più coraggiose che affrontano direttamente la loro rivale. Invece, per lo spirito di denuncia delle sue opere e i temi trattati è più vicina a Maraini. Infatti la protagonista delle sue opere, come molte donne di Maraini, soprattutto Marianna, è diversa e pur partendo da una situazione svantaggiosa, si libera.

Oltre che per i messaggi che trapelano dalle sue opere, anche le scelte di vita compiute da Rame sono significative²².

1.2.2. Franca Valeri e Lella Costa

Franca Valeri²³, con *Toh quante donne* (1992), rappresenta invece un modello per Costa, che la cita direttamente e in parte anche per Dacia Maraini che recentemente ha affermato:

La sola autrice italiana del Novecento (...) che potrei chiamare maestra è Franca Valeri, anche se è lontanissima da me come scelta di temi e come stile. Ma è maestra in quanto ha dimostrato che con la tenacia,

²² La decisione di iniziare a lavorare da sola è stata molto importante perché è stato un tentativo di non vivere più all'ombra del coniuge, Dario Fo, ma di imporsi come Franca Rame perché se lavori con lui "la tua identità la devi strappare con le unghie!" (Rame, 1992:118).

²³ Per l'anagrafe Norsa, esordisce come attrice e autrice nel 1950 alla radio con la sua subito fortunata "Signorina snob". Come Maraini è fondatrice di un teatro, ma a Parigi: il teatro dei Gobbi con Vittorio Caprioli e Alberto Bonucci, un genere nuovo tra la commedia e il cabaret che poi "rivoluzionerà in Italia il modo di fare spettacolo" (Valeri, 1992:risvolto). Oltre al teatro, si è dedicata anche al cinema con più di cinquanta film tra cui *Il segno di Venere*, *Il vedovo*, *Il moralista* e *Parigi o cara*, e ha collaborato con vari giornali.

l'energia e l'intelligenza si può in qualche modo scalfire il monopolio maschile del teatro e portare avanti le proprie idee. (v. cap. 7)

Tutti i personaggi di *Toh quante donne*²⁴ sono donne, “non per facile misoginia ma perché da sempre ne veste i panni teatrali, trasformandosi nel loro «doppio» con allegra autoironia” (Valeri, 1992:risvolto).

Attraverso le sue protagoniste Valeri delinea diversi tipi di donna, come Ginzburg: donne autoritarie, forti, mentre il marito ne è succube, come ne *La moglie del tenore*; ma molto più spesso vittime che, diventate spose, devono rinunciare a molte cose per la famiglia²⁵.

Come in Ginzburg, a cui Valeri fa riferimento direttamente nella frase successiva, i motivi che spingono al matrimonio non sono sempre convincenti: “Derna: ma sì... Le ragioni per sposarsi possono essere tante, l'allegria è un'altra cosa ancora” (Valeri, 1992:90).

Un'altra caratteristica di Valeri è la “comicità intelligente e (...) una divertita e divertente satira di costume” (Valeri, 1992:risvolto).

Scrive Rita Cirio:

Franca Valeri ha con le sue creazioni lo stesso rapporto di

²⁴ L'opera comprende ventinove *sketche*, due atti unici, “La cosiddetta fidanzata” (1972) e “La cocca rapita” (1972), più venti articoli dell'autrice, piccoli saggi qui chiamati “Personaggi e impressioni”, che sono apparsi su “Il Messaggero” ed altre testate.

²⁵ Ne “Un caso clinico” leggiamo: “Poi, sposando un diplomatico, ho dovuto purtroppo abbandonare e adattarmi a un *modus vivendi* prudente, diciamo, che mi ha dato dapprima dei disturbi misteriosi. Ho anche girato tutte le cliniche dell'occidente...” (Valeri, 1992:34).

quella madre che illustra i difettucci fisici della figlia – non proprio una top model- con perfida tenerezza (o tenera perfidia) demolendola pezzo per pezzo. (...) Come tutti i grandi umoristi Franca Valeri usa quale terreno l'infelicità. (...) È la smorfia della sofferenza che, accuratamente celata dietro la maschera del personaggio comico e mai esibita direttamente, ne fa la grandezza.

(Prefazione all'edizione del '92)

L'ironia e l'infelicità sono già anticipati dai titoli degli *sketch*: *Dilemma di una madre, Una moglie felice, L'educazione sessuale, Sorella e vestale*, ecc.

I temi affrontati da Valeri sono ancora molto attuali: la droga, la sofferenza, figli incompresi, la critica agli Stati Uniti nel confronto tra Vecchio e Nuovo Mondo, l'omosessualità e la fecondazione artificiale.

Il tema che più ci interessa, perché affrontato anche da Maraini in molti modi e più o meno direttamente, è il femminismo, messo, però, da Valeri in relazione alla borghesia, classe sociale a cui lei stessa appartiene:

Ho la netta impressione che questo movimento nasca legittimamente dalla nostra classe. Più che come movimento vero e proprio, direi come idea avversativa del maschio. Sì, certo, del maschio come sistema. E direi anche del maschio come... come sesso, insomma.

(Valeri, 1992:52)

Sia le protagoniste di *Arriva la signorina snob* che de *La*

cocca rapita sono delle donne borghesi, una impegnata in piccole faccende mondane e l'altra alle prese con un un uomo che l'ha sequestrata per avere un riscatto. Sebbene all'inizio sembrano avere tutto ed essere soddisfatte, alla fine trapelano una grande solitudine e mancanza di appagamento. Il fatto che i personaggi siano borghesi, li avvicina più a quelli di Ginzburg, ma i temi, la denuncia intrinseca e la lingua ricordano più il teatro di Maraini.

Valeri passa con disinvoltura da un dialetto del nord ad uno del sud. E come Maraini, non ricorre al corsivo, perché il dialetto è parte integrante della parlata²⁶.

Lella Costa (1952), attrice-autrice, è una delle migliori rappresentanti della comicità e del monologo al femminile ed è stata forse la prima donna in Italia a riprendere il modello dello *stand up comedian*²⁷ alla Lenny Bruce, come nello spettacolo *La daga nel loden* (1995), dove l'autobiografia fittizia dell'autore-attore, che si racconta in prima persona, diventa una autobiografia collettiva.

Ha debuttato come autrice-attrice nel 1987 con lo spettacolo *Adlib*, a cui sono seguite altre opere. Nell'opera *In tournée* sono raccolti tutti i "copioni" che hanno segnato la sua avventura teatrale (soprattutto accanto a Gino Strada ed Emergency) sino al 2002.

La daga nel loden (1990, con introduzione di Franca Valeri),

²⁶ Nel linguaggio di Valeri, molto colloquiale, sono numerose le parole straniere, soprattutto in inglese e meno frequentemente in francese, intercalate a frasi in italiano: "Ma avendo io una testa harder than ci sono arrivata" (Valeri, 1992:18).

²⁷ Una sorta di teatro-cabaret che stava rinascendo in quegli anni e a cui Costa è stata avvicinata da esponenti di I.R.M.A. (Istituto per la Resistenza alla Malinconia). Dice che il suo monologo *Adlib* (1987) nasce, infatti, da "un grande bisogno di autonomia, da una grande voglia di fare «come Lenny Bruce», da una scommessa apparentemente presuntuosa, ma che è in realtà profondamente umile" (Costa, 1992:10).

è un'antologia dei suoi pezzi migliori scritti e interpretati tra l'87 e il '90, che include *Malsottile mezzogaudio*, *Coincidenze* e *Adlib*.

In questi tre monologhi Costa studia i sentimenti collettivi e affronta con grande umorismo moderni e svariati temi attuali, quali il cinema contemporaneo, la situazione delle cosiddette donne in carriera (da lei ribattezzate "donne in *corriera*"), l'Aids, l'amore affrontato da diversi punti di vista, il tutto alternato a barzellette vere e proprie.

Adlib, il primo monologo di questa raccolta, sembra essere il testo più significativo perché qui Costa si interroga sul ruolo svolto dalle donne all'interno della comicità: "Esiste la comicità femminile?/ Le donne fanno ridere?" (Costa, 1992:17), ma la sua è una triste conclusione: "Siamo simpatiche, spiritose nel privato, ma quello che sembra mancare invece seriamente è appunto la figura dell'entertainer al femminile" (Costa, 1992:17). Profondamente sarcastica è la soluzione che propone: "Probabilmente questo problema della comicità femminile (...) andrà risolto da un Concilio Ecumenico... Ne hanno fatto uno per la nostra anima, ne faranno uno per la comicità" (Costa, 1992:18).

È interessante segnalare che Costa, benché non abbia avuto molti modelli al femminile, riconosca, però, come sue maestre Natalia Ginzburg e Franca Valeri. E da loro ha ereditato sicuramente il grande valore attribuito alla comicità: "Ecco, io sono convinta (...) che una risata, un momento di divertimento comune, e quindi di grande intesa, di grande comunicazione, possa essere anche, forse, un «piccolo favore»..." (Costa, 1992:48). E conclude il lungo monologo affermando: "Non facevo mica sul serio, sono solo un'attrice comica, l'unica cosa che mi interessa è far ridere,

(...) l'unica cosa che conta è l'ironia, la satira, il divertimento... O no?" (Costa, 1992:50).

Franca Valeri, sua presunta maestra, però, non accetta l'espressione "comicità al femminile", secondo lei offensiva, perché "la comicità è un dono astratto, indefinibile e come tale asessuato" (citata in Costa, 1992:7).

Valeri aggiunge anche che l'unico "difetto" dei comici donne di oggi è l'eccessiva rabbia che manifestano nel comico e che le porta a penalizzarsi e penalizzare tutto e tutti; allora, dovrebbero "allontanarla dal richiamo discutibile dell'attualità per far riposare se stessa e il pubblico nella pace di un intermediario elegante, la fantasia" (Costa, 1992:8).

Anche ne *Le donne e la scrittura* Woolf sostiene che "all'attività letteraria delle donne ha nuociuto in passato l'intrusione della rabbia femminista" (Woolf, 1995:22). Ma era più ottimista Woolf quando affermava:

Il grande cambiamento che si è fatto strada nella scrittura femminile è un cambiamento di atteggiamento. La donna che scrive non è più acida. Non è più arrabbiata. (...) Ci stiamo avvicinando al momento (...) in cui non ci sarà quasi più alcuna influenza estranea a turbare la scrittura delle donne. (Woolf, 1995:42)

Costa contribuisce anche a creare una nuova figura di attrice, prendendo le distanze da quelle "classiche": "Io con quelle lì c'entro pochino... Non le capisco, sono sempre così intense, così pallide, fanno sempre Cecov, di qualsiasi cosa si tratti" (Costa, 1992:29) e critica anche il mondo del teatro in generale e chi ne

muove i fili, soprattutto gli uomini, perché ricorrono alle donne, generalmente escluse, solo in precise circostanze di necessità²⁸: “Che ci sono tutta una serie di proprietari di teatri, di gestori di locali, organizzatori di cultura che normalmente le donne, specie se da sole, specie se comiche, non le farebbero lavorare mai, mai” (Costa, 1992:16)²⁹.

A livello stilistico, essendo tutti i testi dei copioni teatrali, spiccano immediatamente la semplicità e la fluidità del linguaggio utilizzato, volto a conquistare il pubblico insieme alla gestualità dell'attrice³⁰.

Anche negli altri monologhi di Lella Costa, che si è formata negli anni Settanta, i temi ricorrenti sono il rapporto di coppia, la memoria, la ridefinizione del rapporto tra i sessi e l'equilibrio tra storia personale e vicende collettive.

Come per Maraini, anche per Costa è soprattutto la memoria individuale, più che quella collettiva, che riemerge e si proietta sul nostro presente influenzando le nostre scelte:

Mi rendo conto ora (...) che questo spettacolo, in qualche modo, mi ha accompagnato per una strada che sto percorrendo tuttora: quella della memoria, della difesa dei ricordi, della coscienza di quello che siamo stati.

(Costa, 1992:13)

²⁸ *Adlib* le era stato commissionato proprio in occasione dell'8 marzo!

²⁹ Costa considera di essere ancora poco conosciuta e che la critica ha difficoltà a “catalogarla”: “Di recente ho scoperto di essere considerata appartenente alla categoria degli attori emergenti, mentre fino a poco tempo fa ero considerata attrice alternativa” (Costa, 1992:27).

³⁰ La bravura di Costa in *Adlib* sta anche nell'alternare diversi accenti italiani ben riconoscibili anche a livello di sola lettura, il che le permette di generalizzare le idee che espone. Ricorre anche ad intere parti in inglese e il messaggio finale di questo monologo è proprio la seguente frase che incita alla solidarietà: “We'll walk hand in hand” (Costa, 1992:16 e 44).

Tra gli altri temi affrontati da Costa, ricordiamo la crisi della sinistra, della donna postfemminista e del nuovo maschio, ben visibili in *Due* (1992), dove i due protagonisti sono divisi tra la loro disinibita modernità e l'intrinseca fragilità emotiva. In *Magoni (e altri miracoli)*, (1994), Costa e i coautori del testo indagano, invece, sulle origini della crisi esistenziale degli anni Novanta e scoprono che è dovuta soprattutto alla nostalgia del futuro e ad un'eccessiva sensibilità e insicurezza. Ma in *Magoni (e altri miracoli)* sono presenti altri temi attuali come quelli dell'aborto o quello su piazza Tien-An-Men che attribuiscono all'opera una connotazione politica, che la avvicina al teatro di denuncia e protesta di Maraini.

In *Stanca di guerra* (1996), invece, Lella Costa esplora gli stati d'animo individuali e collettivi delle persone, con un pizzico di satira politica e molte citazioni colte. Qui oltre alla crisi di coppia si indaga anche il difficile rapporto tra una madre anni Novanta e la figlia.

Possiamo concludere che per l'esigenza di comicità il teatro di Costa si rifà a quello di Ginzburg e Valeri, mentre per le tematiche trattate, soprattutto sulla donna, sul suo ruolo, il rapporto di coppia, ecc. e la necessità di denuncia, Costa si avvicina di più a Maraini, anche se utilizza uno strumento diverso: il monologo sarcastico. Anche Costa, infatti, cerca di dare voce alle donne, e in particolare alla categoria delle attrici, a cui appartiene, e di situarle nella tradizione italiana teatrale come fa Maraini con le sue protagoniste vissute in realtà ed epoche diverse.

Il caso di Costa e i commenti di Valeri sulla sua opera dimostrano una certa continuità tra le autrici, che contribuisce a

creare una genealogia italiana.

1.2.3. Da Lina Wertmüller a Maria Rosa Cutrufelli

Anche Lina Wertmüller, oltre alla regia di numerosi film³¹ e alla pubblicazione di sporadici romanzi³², ha scritto molti testi teatrali, tra cui il testo d'esordio *Due più due non fa più quattro*³³ (1968), *La cucina* (1969), *Amore e magia nella cucina di mamma*³⁴ (1979), (rappresentato al Festival dei due mondi di Spoleto); *L'esibizionista* (1994); *Gianni, Ginetta e gli altri* (1995); *Storia d'amore e d'anarchia* (2002); *Lasciami andare madre* (2003); *Molto rumore (senza) rispetto per nulla* (2005).

Wertmüller sente che per lei il teatro è come una “mamma”, perché il mezzo d'espressione per cui si sente più consona sono le parole, mentre il cinema è prevalentemente immagine (Wertmüller, 1994:24).

L'esibizionista, è articolato in due tempi ed è notevolmente complesso rispetto alla produzione precedente perché è uno studio approfondito dell'Eros, vero protagonista dell'opera, e delle sue differenti manifestazioni nell'uomo. Alla base c'è il testo *Psicopatologia sessuale* di Kraft e Ebing che per la prima volta trattava il tema

³¹ Tra cui *I basilischi* (1963); *Questa volta parliamo di uomini* (1965); *Rita la zanzara* (1966), *Mimi' metallurgico ferito nell'onore* (1972). Ha lavorato sia per la radio che per la televisione ed ha esordito nel cinema nel 1963 come aiuto regista di Fellini sul set di *Otto e mezzo* collaborando anche alla stesura della sceneggiatura. D'allora ha sceneggiato tutti i suoi film.

³² *Essere o avere, ma per essere devo avere la testa di Alvise su un piatto d'argento; Iris e lo sceicco ovvero Sceicchi e femministe, ovvero Storia d'evasione e d'oriente; Avrei voluto uno zio esibizionista.*

³³ Lo scrisse a quattro mani con Zeffirelli e andò in scena al Teatro Eliseo di Roma nella stagione teatrale 1968/69 con la regia dello stesso Zeffirelli.

³⁴ Fu rappresentata al Festival di Spoleto nel 1979 con la regia della stessa Wertmüller.

delle deformazioni sessuali.

Il denominatore comune nell'opera è il Dottor Alvaro Cinquetti, “psicoanalista e studioso di Eros e Psicopatie Sessuali” (Wertmüller, 1994:19), con cui tutti i personaggi hanno a che fare in un preciso momento, che ha un'idea particolare dell'Eros che si allontana da quella di Nietzsche che lo definisce “fatalità, cinico innocente crudele Fatum, natura appunto” (Wertmüller, 1994:19). Per Cinquetti, invece, l'eros non è solo guerra e odio mortale dei sessi, ma “Dio pazzo. Il mostro segreto che in ciascuno di noi può da un momento all'altro aprire ali capaci di grandi voli in abissi notturni” (Wertmüller, 1994:19) e lo studia cercando nella quotidianità dei rapporti fra uomini e donne “pozzi di solitudine di questi tempi di ipercomunicazione” (Wertmüller, 1994:19). Il suo maggiore interesse è “la vera, grande creatrice dei vizi e dei peccati, la mente. (...) L'unica strada degna di essere percorsa nei suoi labirinti, soprattutto quelli che tendono al punto, all'attimo tra il buio e la la luce: l'Eros, Porta della vita” (Wertmüller, 1994:20).

A proposito del suo stile, Wertmüller scrive: “Raccontando, deformato, sottolineo, esaspero: non certo per falsificare, ma perché il modo di rappresentare “grottesco” a me sembra la lunghezza d'onda migliore per sintonizzarsi con il pubblico popolare, per risolvere il problema dei livelli di comunicazione” (Wertmüller, 1994: risvolto)³⁵.

Più affini a Maraini altre due opere teatrali di Wertmüller: *Due più due non fa più quattro* e *Amore e magia nella cucina di mamma*.

Il primo per il linguaggio:

³⁵ D'accordo Fellini che ha affermato: “Lina, una bambina che gioca a fare la grande. Tende a sdrammatizzare ogni cosa, avendo successo” (Wertmüller, 1994:risvolto).

autentico, oltre che modernissimo, capace di allontanare ogni tentazione naturalistica tanto nell'attore quanto nello spettatore. Cadono le pretese della verosimiglianza esteriore, (...) ma per lasciare posto all'attività interiore, ai movimenti dell'animo che poi sono l'unica realtà che veramente conta tanto nella vita quanto nell'arte. (Wertmüller, 1994:92)

e per il tema trattato, allora scottante: la contestazione giovanile, perché come Maraini³⁶, Wertmüller non ci dà risposte, ma semplicemente rappresenta il problema.

In *Amore e magia nella cucina di mamma*³⁷, scritto nel 1970 su commissione di Zeffirelli, proprio come Maraini in narrativa, con *Isolina*, Wertmüller racconta un tragico fatto di cronaca nera di fine anni quaranta³⁸. Wertmüller nel suo testo cerca di capire le motivazioni che hanno spinto la donna (che non giudica mai) a quei tragici gesti assassini, risalendo all'archetipo della donna: amante-madre-maga. Il racconto dell'infanzia e giovinezza della protagonista si mescola allo “sfogo deluso di quelle zitelle inacidite”: il sogno e l'incubo si affastellano allo spaccato di un ambiente gretto e pettegolo” (Wertmüller, 1994:95). Nelle parole di Wertmüller la protagonista è una “Medea grottesca” che sacrifica ritualmente delle vittime (Wertmüller, 1994:96).

L'analogia con Maraini sta anche nella genesi dei loro testi:

³⁶ Ne parla ne *Il treno per Helsinki* (v. 2.2.).

³⁷ Nel 1980 la stessa Lina Wertmüller lo porta al grande schermo con il medesimo titolo.

³⁸ Il caso di Leonarda Cianciulli, che uccise a colpi di scure, squartò e saponificò tre amiche intime; tre sacrifici umani compiuti da Leonarda, morbosamente attaccata al figlio, come voti a Dio perché non la lasci mai sola

entrambe si documentano sul fatto, mentre poi Maraini resta piuttosto fedele alla cronaca, Wertmüller “rifonde, al fuoco di un'unica tesi: quella della madre che si fa carnefice per ordine delle potenze magiche, sottraendo così – sangue contro sangue – la propria progenie a un'antica maledizione” (Wertmüller, 1994:96).

Di Stefania Porrino³⁹ si menzioneranno qui le due opere *Io eros, tu eri* (1994) e *Futuro prossimo*⁴⁰ (incluso in “Quaderni di dialettica”, Fermenti, 2005). Molti dei suoi testi sono stati già rappresentati e molti altri non ancora, altri presentati sotto forma di lettura drammatizzata.

In *Io eros, tu eri* (1994), i protagonisti sono solo due, Anna Paola (50 anni) e Giulio (55 anni) e attraverso i loro dialoghi si studia la relazione tra uomo e donna.

Anche *Futuro prossimo* è interamente costruito sul dialogo tra due personaggi: “lui”, un extraterrestre e “la signora”, appartenente ad una classe sociale alta. L'opera cela una profonda tragicità, già annunciata dal titolo: un futuro prossimo, ma anche già passato. Oggi, infatti, crediamo, come la “signora”, di vivere in un mondo fantastico, tecnologico, il migliore di tutti ma attraverso “lui”, l'extraterrestre, ci rendiamo conto che non è così. Nell'opera la nostra realtà è rappresentata da due parole, strettamente legate tra loro e ripetute continuamente nell'opera: “menarsi” e “violenza”.

Anche Rossana Campo (1963)⁴¹, come Maria Rosa Cutrufelli

39 Nata a Roma nel 1957 ha iniziato la sua attività teatrale come regista di lirica e di prosa. Per la radio ha scritto lo sceneggiato in cinque puntate *L'Isolano: Ennio Porrino, uomo e musicista*, (1988), regia di Lucio Romeo e per la televisione il film *Tu madre, tu Sardegna*, (1990).

40 Entrambi i copioni sono scaricabili integralmente dalla pagina web: http://netlibrary.net/eBooks/Wordtheque/it/mb_00317.txt

41 Esordisce come scrittrice nel 1992 con un racconto, *La storia della Gabri*, pubblicato nell'antologia a cura di Gianni Celati, *Narratori delle Riserve*. Nello stesso anno pubblica il romanzo *In principio erano le mutande*, nel 1999 portato sul grande

scrive un radiodramma, *Il matrimonio di Maria* (1998). In quest'opera, come in Maraini, è centrale la Sicilia con i suoi valori, raccontati però da una genovese, e contrapposti a quelli di Milano, emblema dell'Italia del Nord, in cui vive la protagonista.

La commedia radiofonica, articolata in cinque episodi, ha per protagonista una coppia omosessuale trentenne: Maria, insegnante di origine siciliana e Patti, l'amica genovese, che da anni vivono in una casa nella periferia di Milano. Tutto sembra andar bene nella loro vita fino a quando Maria riceve la visita dei genitori, ignari di tutto, che, vista la sua età, hanno deciso che deve sposarsi e le propongono il figlio di un amico siciliano che ora vive anche lui al nord.

Un po' come nella Commedia all'italiana, per affrontare il problema Campo crea molte situazioni divertenti con scambi di personalità e di identità. Il lieto fine, in cui trionfa l'amore omosessuale, rappresenta una società in mutamento.

L'opera è molto interessante dal punto di vista linguistico perché Campo crea un vero *pastiche*, molto semplice, colloquiale, a volte colorito, tra dialetti⁴² ed è uno dei testi teatrali più attuali tra quelli qui menzionati ed estremamente moderno per le tematiche affrontate e per il linguaggio che le esprime. Per il suo intento provocatorio è il più vicino al teatro di Maraini, anche per la

schermo, con lo stesso titolo, da Anna Negri e alla cui sceneggiatura ha collaborato l'autrice stessa. Seguono: *Il pieno di super* (1993), *Mai sentita così bene* (1995), *L'attore americano* (1997), *Mentre la mia bella dorme* (1999), *Sono pazza di te* (2001), *L'uomo che non ho sposato* (2003), *Duro come l'amore* (2005), *Più forte di me* (2007). Ha pubblicato anche la favola per bambini, *La gemella buona e la gemella cattiva* (2000).

42 Campo ricorre al dialetto maccheronico siciliano quando parlano i genitori di Maria e a quello più tipicamente milanese quando parla la madre di Jimmy: "L'è semper sta 'na testa matta" (Campo, 2006:53). In entrambi i casi utilizza le espressioni più riconoscibili.

presenza della Sicilia e del suo dialetto. In fondo Maria, proprio come Marianna Ucrìa, rompe le tradizioni e decide da sola il proprio futuro.

Infine Cristina Comencini (1956) che, più conosciuta come scrittrice⁴³, regista di film e attrice, si è dedicata anche al teatro con la commedia in due atti *Due partite*.

Nella *Nota dell'autrice* Comencini spiega come si è avvicinata a quest'altro genere e chiarisce il rapporto con il cinema e la letteratura, interessante anche per il discorso che si farà più avanti a proposito della Marianna letteraria e cinematografica:

Ho sempre pensato di scrivere per il teatro. La mia esperienza di regista-scrittrice mi ha fatto riflettere sulle distanze e le vicinanze tra le parole del cinema, della letteratura, del teatro sulla possibile contaminazione tra queste diverse forme di drammaturgia. (...) Non ho mai creduto che la collaborazione tra le diverse drammaturgie rischiasse di ridurle o omologarle. In tutti i paesi nei quali il cinema è vivo, si hanno anche un teatro e una letteratura vitali, testi nuovi, attori di cinema e di teatro che frequentano alternativamente il palcoscenico e il set.

(Comencini, 2006:85)

Due partite è sicuramente una delle opere scritte da donne e

⁴³ Figlia del regista Luigi Comencini, sorella di Francesca (regista e sceneggiatrice) e Paola (costumista) esordisce come attrice nel 1969. Tra i suoi romanzi: *Le pagine strappate* (1991); *Passione di famiglia* (1994); *Il cappotto del turco* (1997); *Matrioška* (2002); *La bestia nel cuore* (2004) e il recentissimo *L'illusione del bene* (2007). Ha diretto: *Zoo* (1988); *La fine è nota* (tratto dal romanzo di Geoffrey Holliday Hall, 1992); *Va' dove ti porta il cuore* (tratto dal romanzo di Susanna Tamaro, 1996); *Matrimoni* (1998); *Liberate i pesci* (2000); *Il più bel giorno della mia vita* (2002); *La bestia nel cuore* (2005).

qui prese in esame che meglio tratta la condizione delle donne in due importanti momenti della storia: gli anni Sessanta, attraverso le quattro donne del primo atto, allora trentacinquenni, (Beatrice, Claudia, Gabriella e Sofia) e ai nostri giorni, con le altre quattro donne del secondo atto, figlie delle prime quattro. Tre di loro sono già ritratte nel primo atto a giocare, mentre le madri ogni giovedì si riunivano a giocare a carte e a chiacchierare. Questi otto personaggi femminili con le loro storie permettono a Comencini di parlare della donna e delle problematiche a lei collegate.

L'ambiente è molto borghese, come nelle commedie di Ginzburg, "nume tutelare" di Comencini, che scrive nella *Nota dell'autrice*: "Ho preso la sua prima commedia e l'ho messa accanto ai fogli bianchi, sperando che lo spirito anticonformista e ribelle che l'animava potesse abitare anche la mia" (Comencini, 2006:85). Uno dei temi dominanti è quello della maternità, affrontato, però, in modo diverso da Ginzburg.

Nel primo atto è considerata ancora come un'imposizione alle donne, l'unica funzione che gli spettò nella società. Due delle amiche sembrano d'accordo sull'unicità dell'esperienza, forse per convincere l'amica, ma a poco a poco vengono a galla altre questioni (la stessa Claudia sminuisce infatti l'importanza della maternità affermando: "Se fosse una cosa così importante, non l'avrebbero certo lasciata fare a noi"; Comencini, 2006:39) e Sofia afferma risoluta: "Noi godiamo a essere abitate da un alieno, a rinunciare al talento, alla libertà" (Comencini, 2006:42). Solo Gabriella, fin dall'inizio, appare la più amareggiata perché per sua figlia Sara ha deciso di rinunciare alla carriera di pianista, perché si sentiva in colpa (Comencini, 2006:29).

Nel secondo atto, invece, si potrebbe parlare di una maternità mancata nelle quattro donne, perché nessuna, per scelta o impossibilità, ha figli. La situazione rispetto alle madri è dunque capovolta: le prime hanno rinunciato alla propria autoaffermazione per procreare e queste ultime non riescono a realizzarsi completamente per mancanza di un figlio. Anche per Comencini siamo ancora lontani da una facile soluzione al problema della donna-madre e donna in carriera o, come ha detto Costa, "in carriera".

Un altro tema affrontato è quello del diverso rapporto delle donne con i rispettivi mariti e compagni. Dal confronto tra le loro relazioni con l'altro sesso, le quattro donne del primo atto arrivano alla conclusione che uomini e donne sono diversi. Nel secondo atto, invece, nessuna delle quattro figlie è sposata, alcune per scelta, altre per mancanza di coraggio da parte del fidanzato e sono tutte più o meno donne in carriera. Inoltre tutti i personaggi maschili descritti dalle figlie sono deboli e inetti, proprio come quelli dipinti da Ginzburg: "Rossana: Gli uomini sono diventati così apprensivi!" (Comencini, 2006:72).

Nel primo atto le donne non lavorano, ma pur non essendone felici, non hanno alternative. Per esempio, Sofia afferma: "Tutto forse sarebbe andato meglio se avessi potuto lavorare, avere un'occupazione, far funzionare il cervello su altre cose" (Comencini, 2006:29). Legato al tema del lavoro c'è anche quello della dipendenza economica a cui le prime quattro donne sono obbligate.

Il secondo atto si apre con le quattro figlie che si ritrovano nella stessa casa del primo, anni dopo, per il funerale di Beatrice

che si è tolta la vita. Il suicidio è un tema varie volte affrontato già nel primo atto, soprattutto quando Sofia cita delle frasi scritte da Sylvia Plath prima di ammazzarsi, a proposito delle bambine e delle loro occupazioni: “Giocano tranquille, sembrano noi da piccole, «prima che il letto, il coltello, l'ago di spilla e il balsamo ci inchiodassero in questa parentesi»” (Comencini, 2006:28).

Da come sono descritte ci rendiamo immediatamente conto che in molti aspetti le figlie sono cambiate rispetto alle madri, anche se spesso ne seguiranno il destino. Anche se le quattro donne del secondo atto lavorano e sono indipendenti, non hanno ancora raggiunto un proprio *status* se, quando ricevono i complimenti per il lavoro ben svolto, sono sempre paragonate agli uomini: “Rossana: Mi ha fatto impressione come parlavi, sembravi un uomo. (...)/ Sara: Anche a me quando suono bene, per farmi un complimento, mi dicono che ho proprio il tocco di un uomo” (Comencini, 2006:74).

In definitiva, nonostante il secondo atto rappresenti in parte un superamento del primo (“Noi facciamo quello che vogliamo, nel bene e nel male, loro potevano al massimo decidere il nome dei figli”, Comencini, 2006:80; “Per questo stiamo meglio noi delle nostre madri, perché ci distraiamo un po' dal pensiero degli altri”, Comencini, 2006:81), pare che restino ancora molti ostacoli da superare per le donne.

Tuttavia il pensiero finale di Comencini è molto positivo e ben riassunto da una frase di Rilke, letta in chiusura dell'opera:

Un giorno esisterà la fanciulla e la donna, il cui nome non significherà più soltanto un contrapposto al maschile, ma

qualcosa per sé, per cui non si penserà a completamento e confine, ma solo a vita reale: l'umanità femminile. (...) E questo progresso trasformerà l'esperienza dell'amore, che ora è pieno d'orrore, la muterà dal fondo, la riplasmerà in una relazione da essere umano a essere umano, non più da maschio a femmina. (Comencini, 2006:83-84)

Questo messaggio insieme a quello di solidarietà tra le donne, avvicina senza dubbio Comencini alla Maraini de // *Manifesto* (1969).

In conclusione possiamo affermare che sebbene in Italia non si possa ancora parlare di una vera e propria genealogia femminile tra le drammaturghe, almeno tra le più moderne si sta creando una certa continuità tematica e stilistica e i due riferimenti maggiori seguiti sono Natalia Ginzburg e Franca Valeri. Maraini, rappresenta un modello in questo senso importantissimo anche tuttora per la finalità del teatro: denunciare certe situazioni che danneggiano le donne. Si è visto, inoltre, che le scrittrici in generale prediligono la commedia, mentre Maraini molto spesso, soprattutto quando racconta la storia di donne realmente esistite, finisce in tragedia.

Da questa panoramica emerge anche l'importanza di Maraini che, con la sua ampia produzione teatrale, nonostante le numerose difficoltà dovute anche al fatto della mancanza di punti di riferimento femminili, sia riuscita a lasciare un segno in questo secolo a firma tutta maschile.

2. L'opera narrativa e teatrale di Dacia Maraini

*Se narrare è ripetere eventi accaduti,
l'etimologia latina ri-petere segnala
l'affanno desiderante
di questa ricerca dell'origine.*
(De Chiara citata in Di Cori/Barazzetti, 2007:154)

2.1. La narrativa

2.1.1. Autobiografismo e tessuto narrativo

Nella traiettoria di Dacia Maraini il pieno riconoscimento della critica e il successo di pubblico sono arrivati solo a trent'anni dal suo primo romanzo, *La vacanza* (1962, scritto all'età di sedici anni), proprio con il romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), che le ha dato una “notorietà ben meritata” e, come romanziera, una “dimensione più stratificata e compiuta” (Forti, 1995:192).

Effettivamente, come sostiene Saveria Chemotti tutta la produzione di Maraini “si può iscrivere di buon grado entro un paradigma declinato a recuperare “l'«io parlante femminile» che da «luogo della produzione dell'enunciato», momento imprescindibile della significazione, si erige a soggetto dell'enunciazione” (Chemotti, 2003:283). Alla scrittura di Maraini viene riconosciuto, inoltre, il grandissimo valore di “rivelare ed esprimere il non detto e assumerlo come punto di vista di una differente visione del mondo” quindi, in tutte le storie di Maraini, ci sono donne a cui spesso “è stata negata la condizione di soggetto” e diventano “esemplari” (Chemotti, 2003:284).

Nonostante la varietà di generi a cui si dedica, Maraini

afferma che ha sempre avuto una passione inspiegabile per il teatro, anche se in realtà si considera prima di tutto una raccontatrice di storie, perché il suo “rapporto con la scrittura è nato e cresciuto soprattutto all'ombra del romanzo” (Di Paolo, 2005:42).

Nell'intervista rilasciata a chi scrive (v. cap. 7), alla domanda: “Qual è il Suo rapporto con il romanzo e il teatro?” Maraini ha risposto:

Scrivere romanzi significa lavorare col tempo che passa. Il romanzo è, secondo me, un continuo interrogarsi sul perché del passaggio del tempo. Il mistero arcano del passaggio del tempo. Mentre il teatro è la pietrificazione del tempo. Tutto diventa presente nel teatro e legato all'oggi. Per questo il teatro è sempre politico mentre il romanzo no. (v. cap. 7)

Per Maraini scrivere un romanzo è piuttosto una necessità:

Un romanzo è un progetto a lungo termine, è una struttura complessa che ha bisogno di due, tre, quattro stesure per diventare definitiva. Ma anche i romanzi fanno parte della mia vita (...) Un romanzo per me è un'impresa di lunga fatica: non potrei mai compierla per soddisfare gli altri. Quando scrivo un romanzo lo scrivo per rispondere a me stessa. (cit. in Robiony, 1984)

Si potrebbe anche aggiungere in questo senso che la predilezione per il romanzo di Dacia Maraini rientra nel discorso

affrontato da Virginia Woolf ne *Le donne e la scrittura* che sostiene che le donne che scrivono preferiscono questo genere, poiché “Tutte le forme più antiche della letteratura erano già cristallizzate e stabilite all'epoca in cui la donna incominciò a scrivere. Soltanto il romanzo era abbastanza giovane da lasciarsi modellare dalle sue mani” (Woolf, 1995:28). E aggiunge: “I romanzi erano, e rimangono, la cosa più facile da scrivere per una donna. (...) Il romanzo è la forma d'arte meno concentrata. Lo si può interrompere e riprendere più facilmente di un'opera di teatro o di poesia” (Woolf, 1995:40).

Discostandosi da alcune teorie critiche moderne che non considerano rilevante l'elemento biografico per l'interpretazione del testo letterario e sostenendo invece, come già Virginia Woolf nel saggio menzionato anteriormente, l'importanza nella scrittura delle donne dell'esperienza biografica personale (Woolf, 1995:15), questo lavoro parte dal presupposto che l'esperienza personale e il contesto socio-culturale siano di fondamentale importanza nella produzione letteraria di autrici e autori in generale. Naturalmente ciò vale soprattutto per le donne che scrivono, dato che l'universo femminile si compone tradizionalmente e storicamente di esperienze fondamentalmente legate alla sfera privata. Pertanto si ritiene importante fare un breve riferimento ai momenti più significativi nella vita di Maraini, che rimandano direttamente al romanzo oggetto di questa ricerca.

Figlia della pittrice siciliana Topazia Alliata, appartenente a un'aristocratica famiglia, poi decaduta, e dell'etnologo e orientalista Fosco Maraini, di origini anglo-fiorentine, Dacia Maraini trascorre felicemente i primi due anni di vita a Fiesole, sulle colline

fiorentine. È figlia d'arte, proviene, infatti, da una famiglia di scrittori: la nonna paterna Yoi Pawlowska, di origini irlandesi e polacche, scriveva libri di viaggio in inglese. Il nonno paterno era autore di saggi di filosofia, e il padre di saggi di antropologia con un particolare taglio narrativo. Nel '38 tutta la famiglia si trasferisce in Giappone per accompagnare il padre che ottiene una borsa di studio per una ricerca⁴⁴. L'esperienza è molto importante e positiva, ma le difficoltà per i Maraini cominciano nel '43, quando il Giappone, che aveva stipulato un accordo con la Germania e l'Italia, chiede ai coniugi di firmare l'adesione alla Repubblica di Salò. Racconta Maraini nel suo intervento a Salsomaggiore:

Quando nel '43 hanno chiesto a mio padre e a mia madre di firmare l'adesione alla Repubblica di Salò, entrambi, separatamente, hanno detto di no. Il rifiuto di firmare ci ha messi nella condizione di “nemici traditori della patria”, così ci definivano i giapponesi e con questa giustificazione ci hanno chiusi in un campo di concentramento. Gli italiani erano pochi, diciotto in tutto. Gli altri italiani residenti in Giappone avevano firmato. Per me è stato un grande esempio di coerenza con le proprie idee. Non avevano un'ideologia politica precisa i miei genitori, ma non tolleravano il razzismo, e l'arroganza del nazifascismo.

(v. cap. 7)

Questi sono anni particolarmente dolorosi per Dacia e le

⁴⁴ Il padre infatti compie ricerche sugli Ainu, popolazione giapponese di cacciatori di orsi in via di estinzione. Nell'intervento a Salsomaggiore in occasione della 1^a edizione del festival “*DONNE...maneggiare con cura*”, (10 giugno 2007) Dacia Maraini afferma che “Sapporo è stato uno dei momenti più belli. Penso che ogni famiglia abbia i suoi momenti di perfezione, pienezza che poi entrano nella memoria quando le cose rotolano e vanno male” (v. cap. 7).

sorelle, soprattutto per le condizioni di precarietà e addirittura per la fame patita⁴⁵, tema ricorrente in tutta la sua opera letteraria⁴⁶:

Siamo stati due anni in questo campo di concentramento, è stato molto molto duro. La fame era disperante tanto è vero che abbiamo preso il beri-beri, lo scorbuto, tutte le malattie che derivano dalla mancanza di vitamine e proteine. (...) Eravamo magri e deboli, eravamo preda di tutti i tipi di parassiti: pulci, pidocchi, cimici e vermi intestinali. Ricordo che a un certo punto camminavo a quattro zampe perché non ce la facevo a stare in piedi. (v. cap. 7)

Sembra che la madre raccontasse loro favole per distrarle dall'ossessione per il cibo, situazione ripresa e portata agli estremi nel penultimo romanzo di Maraini, *Colomba* (2004), dove la protagonista chiede continuamente e insistentemente alla madre di raccontarle una storia. In *Bagheria* Maraini spiega: “Più che altro si parlava di cibi, dalla mattina alla sera, per soddisfare con la fantasia quella fame che ci prosciugava la saliva in bocca e ci rattrappiva le viscere” (*Bag.*:11).

Questa ossessione per il cibo continuerà anche dopo la terribile esperienza del Giappone: “Per anni ho nascosto il pane, quando mi avanzava, come i cani. Mettevo in fondo ai cassetti le

45 È forse superfluo ricordare quanto annotò Primo Levi in *Se questo è un uomo*: “Dopo quindici giorni ho la fame regolamentare, la fame cronica sconosciuta agli uomini liberi, che fa sognare di notte e siede in tutte le membra dei nostri corpi” (Levi, 1983:42).

46 Nel lungo racconto autobiografico *Bagheria* (1993) ricorda a proposito del Giappone: “Lì ho conosciuto le risaie infestate dai serpenti e dalle sanguisughe. Ho conosciuto l'afa di certi pomeriggi senza cibo in cui il sogno di una pesca succosa e fresca si faceva così vivo da spingerti a morderti la tua propria mano. (...) Io mi ero abituata a giocare con le pietre: quelle grandi erano pietanze grandi e quelle piccole pietanze minute” (*Bag.*:14-15).

zollette di zucchero che poi trovavo sfarinate e coperte di formiche” (*Bag.*:29).

Il rientro in Italia per la piccola Dacia non è facile perché significa dover affrontare una nuova realtà linguistica. La prima lingua appresa fu infatti il giapponese, o meglio il dialetto Kyoto, mentre invece la competenza della lingua italiana non era allo stesso livello. Come successivamente ricorda la scrittrice, il problema linguistico è sentito fin da bambina come una questione fondamentale: “Ricordo che preferivo essere una strana bambina bionda giapponese piuttosto che un'italiana residente in Giappone. Anelavo all'identità linguistica, timorosa di ogni divisione” (Di Paolo, 2005:112).

I Maraini vivono un tempo in Toscana, nella casa del nonno paterno, uno scultore che possedeva una vastissima e assortitissima biblioteca grazie alla quale Dacia, da straniera (“Semmai la terra lontana era l'Italia, diventata esotica a furia di sogni, leggende”, Di Paolo, 2005:92) si avvicina alla letteratura. Racconta di essere stata da sempre una grandissima lettrice, e a questo proposito dice di se stessa: “divoravo tutto quello che mi capitava tra le mani”. L'autrice parlando delle sue letture menziona soprattutto letteratura in inglese, ereditata dalla nonna paterna irlandese, ma anche testi molto vari (“passavo da *Topolino* che allora si vendeva in piccole dispense tascabili a Henry James, senza sentirmi spaesata”) e tra gli autori letti: Balzac, Dickens, Verne, Mommsen, Proust, Pirandello, Gogol', Agatha Christie, Tolstoj (*Bag.*:23).

Per Maraini, come per la protagonista de *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, la lettura sembra avere un valore inebriante. La

connotazione della lettura nel romanzo riappare come esperienza di emancipazione della protagonista:

Per me, come per Marianna, leggere è simile al bere del buon vino: si prova piacere nel palato e ebbrezza nel pensiero. Un vino che non fa danni all'altro, che non dà mai nausea per quanto se ne beva, e certamente non porta mal di fegato anche se si ingollano tanti libri da diventare lettori cronici. (...) Niente come la lettura dà il senso dell'eternità.
(Di Paolo, 2005:128-129)

Dalla Toscana i Maraini si trasferiscono in Sicilia dai nonni materni dove le figlie cominciano a studiare. Fin dagli anni dell'infanzia il viaggio diventa così parte integrante della sua vita ed anche in seguito (Dacia compie numerosi viaggi di piacere con il compagno Moravia e l'amico Pier Paolo Pasolini), continua ad essere una fondamentale esperienza conoscitiva, insieme alla scrittura: "Considero il viaggio e la scrittura come parte naturale del mio destino. Viaggio per conoscere, scrivo per ricordare" (Di Paolo, 2005:89). Oltre alla lettura, anche questi due motivi, viaggio e scrittura, sono fortemente presenti nel romanzo, come si vedrà più avanti.

Dell'infanzia di Dacia Maraini è importante ricordare anche il fortissimo affetto che la legava al padre. Lei stessa ammette di esserne stata innamorata e a lui dedica le prime poesie, non pubblicate.

Sognavo che mio padre, le rare volte che tornava a Bagheria, mi portava con lui dentro la bocca della balena

di Pinocchio dove avremmo letto insieme dei libri e bevuto del vino (...) In qualche modo avrei voluto che lui fosse mio figlio per poterlo tenere chiuso nel ventre anziché vederlo sempre ripartire per luoghi lontani e difficili da immaginare⁴⁷. (*Bag.*:64-65)

Questa immagine del figlio nel ventre, ci riporta a un'altra dolorosa esperienza per Maraini, vissuta dopo quella dei campi di concentramento: la perdita di un figlio, al settimo mese di gravidanza, per aborto naturale⁴⁸. Dedicherà a quest'esperienza e a questo tema, il saggio *Un clandestino a bordo* (1996), il cui titolo si ispira all'opera *The secret sharer* di Joseph Conrad⁴⁹, da lei tradotto in italiano, perché il bambino non nato, ricorda il clandestino della nave di Conrad che viene accolto dal capitano sul suo battello (*C.B.*:10)⁵⁰.

Anche in *Bagheria* Maraini fa molti riferimenti alla maternità mancata:

Strana, questa geometria familiare che si apre tutta verso il passato come un ventaglio. Due genitori, quattro nonni,

47 Oggi, tuttavia, nel ricordo Dacia Maraini sembra aver in un certo senso rimosso e capovolto questo rapporto. Infatti nella recente intervista a *Femminile singolare, Una storia da sfogliare*, programma televisivo di Rai1 andato in onda sabato 23 febbraio 2008, Maraini ammette che il padre era sempre assente. Ricorda, invece, la madre, ancora viva e ormai novantenne, molto attiva, curiosa e amante della lettura. Aggiunge che si vedono ancora molto spesso e che le unisce un legame profondo.

48 A *Femminile singolare, Una storia da sfogliare*, Maraini dice che il dolore per la perdita del figlio, concepito con il marito Lucio Pozzi, sia stata la causa del fallimento del loro matrimonio e della successiva separazione (v. cap. 7).

49 Nella traduzione italiana: *Il compagno segreto*. Anche ne *Il treno per Helsinki* Maraini cita Conrad, la cui lettura le procura serenità: ««Quella sensazione mentale di essere in due luoghi nello stesso tempo influiva su di me (...)». È la voce un poco aspra e succosa di Conrad. Leggo avidamente. Sono più calma» (*T.H.*:124).

50 Altri riferimenti diretti a Conrad li troviamo nell'ultimo romanzo di Maraini, *Il treno dell'ultima notte*, dove una frase tratta da *Cuore di tenebra* è posta ad epigrafe (v. 2.1.3.).

otto bisnonni e così via. Mentre verso il futuro non ci sono propaggini perché mi sono fermata qui. Essendo il mio unico figlio, voluto e desiderato, morto poco prima di nascere, cercando di portarmi via con lui, ho deciso che a portare nel futuro qualcosa di me saranno i miei personaggi, figli e figlie dai piedi robusti, adatti a lunghe camminate. (*Bag.*:95-96)

Da tale tragica vicenda, possiamo capire la forte avversione di Maraini per l'aborto, dichiarata in varie opere (anche in *Marianna Ucrìa*) e che per lei più che una conquista è “una sconfitta storica, bruciante e terribile, che si esprime in un gesto brutale contro se stesse e il figlio che è stato concepito” (Di Paolo, 2005:59).

Quando la famiglia Maraini si divide (il padre va a Roma e la madre resta a Palermo con le tre figlie), compiuti i 18 anni Dacia decide di raggiungere il padre a Roma, ma poi si rende subito indipendente. Dopo varie esperienze di lavoro fonda, solo un paio d'anni dopo essere arrivata nella capitale, la rivista letteraria “Tempo di letteratura”, edita da Pironti a Napoli, e collabora con racconti a diverse riviste come “Paragone”, “Il Mondo”, “Nuovi argomenti”.

Negli anni '60 inizia ad avvicinarsi a gruppi femministi. Il primo contatto con questa nuova realtà risale al 1964 durante un soggiorno negli Stati Uniti per realizzare un'inchiesta sui “Black Panthers”, commissionata da “Paese sera”, dove conosce e intervista Katherin Cleaver:

Era una donna durissima e mi ha detto alcune cose sui

diritti delle donne che mi hanno molto colpito. Poi, al mio ritorno in Italia, ho cominciato a frequentare un gruppo femminista, poi un altro... Ho sempre cercato, tuttavia, di evitare la trappola dell'ideologia pura, dell'ideologia che chiude e limita la realtà. (Di Paolo, 2005:46)

Frutto di queste frequentazioni è nel 1969 lo spettacolo teatrale *Il manifesto*, messo in scena anche in America, che rappresenta un vero e proprio testo politico-femminista (v. 2.2.).

A partire da questi anni Maraini inizierà a dedicarsi con sempre maggiore successo al teatro fondando varie compagnie e continuando parallelamente a scrivere anche poesie⁵¹, di cui si ricordano le raccolte: *Crudeltà all'aria aperta* (1968), *Donne mie* (1974), *Mangiami pure* (1978), *Dimenticato di dimenticare* (1982), *Viaggiando con passo di volpe* (1991) che vince il premio "Città di Penne" e *Se amando troppo* (1998).

Dagli anni Settanta cura anche la regia di vari film, come *L'amore coniugale* (1971), tratto dal racconto di Alberto Moravia dallo stesso titolo, *Le ragazze di Capo Verde* (1976), *Ritratto di donne africane* (1977), *Giochi di latte* (1977), *Mio padre amore mio* (1978), *La bella addormentata nel bosco* (1979), *Lo scialle azzurro* (1981).

Nei paragrafi seguenti si spiegherà come questi motivi e queste esperienze autobiografiche siano presenti, attraverso la rielaborazione letteraria, nelle opere di Maraini, per poi svilupparsi

⁵¹ Ha dichiarato nell'intervista con Di Paolo: "La poesia sfida il passato e il futuro con la sua concisione che recide e intrappola" (Di Paolo, 2005:139). Invece, Villa abbozza un confronto tra i tre generi seguiti da Maraini: "Vi sono dei rapporti di parentela tra la poesia e il teatro proprio perché tutti e due sono abbastanza sintetici, molto legati al simbolo, all'immagine e hanno un tempo che va in verticale, mentre il romanzo ha un tempo orizzontale, cioè un tempo del divenire" (Villa, citata in Sumeli Weiberg, 1995:180).

in particolare in *Marianna Ucrìa*, il cui personaggio principale, costruito tra realtà e finzione è senza dubbio emblematico di un fondamentale percorso di emancipazione femminile.

2.1.2. Verso *La lunga vita di Marianna Ucrìa*: tra romanzi di formazione, di viaggio e romanzi epistolari

Dagli anni Ottanta in poi si intensifica l'attività letteraria di Dacia Maraini. Pertanto per capire le novità apportate dal punto di vista tematico e stilistico da *La lunga vita di Marianna Ucrìa* nell'ambito della produzione narrativa complessiva della scrittrice è fondamentale, dopo aver percorso alcune delle principali tappe esistenziali dell'autrice, rintracciare, anche se qui solo in maniera schematica, l'itinerario che ha condotto al romanzo che è oggetto del presente studio.

Questo *excursus* permette inoltre di analizzare successivamente il passaggio al linguaggio teatrale e filmico, diverse forme dell'originario nucleo inventivo all'interno dell'opera di Maraini e come ripensamento creativo da una "prospettiva esterna", quella di un regista cinematografico (v. cap. 4).

Inoltre l'opera nel suo contesto fornisce anche la chiave per valutare il riscontro e le dinamiche innescate dall'opera nella critica giornalistica, soprattutto dal punto di vista del dibattito sulla scrittura femminile (v. cap. 5).

Paris a proposito dell'opera narrativa di Maraini distingue due fasi, la cui cesura è costituita dal Sessantotto:

Prima della contestazione studentesca e operaia Maraini

ha pubblicato romanzi legati in gran parte alla tematica della perdita della memoria sociale. (...) Le ultimissime scoperte sembrano doversi inserire nell'ordine del didascalico, dell'insegnamento morale.

(cit. in Chemotti, 2003:284)

Maraini infatti esordisce nel 1962 con *La vacanza*, romanzo che racconta le vacanze (nel 1943) della quattordicenne Anna che, tra varie avventure si interroga sulla vita, il corpo, l'amore e il sesso. Come in altri romanzi successivi, la protagonista non ottiene risposte, il finale resta aperto, si intravedono solo delle possibilità di cambiamento che però non si realizzano. Anna entra così definitivamente nel mondo degli adulti, passando attraverso un'iniziazione sessuale, che la lascia abbastanza indifferente.

Come afferma Maraini, anche Anna, come Marianna e altri personaggi, le si è presentata chiedendole "asilo e comprensione" (*Vac., Premessa:VII*), e in un certo senso l'autrice l'ha scelta per una somiglianza con se stessa: "Era un'altra me stessa, ma era anche un'altra, un'estranea piena di domande che non riuscivo a capire" (*Vac.:VII*). Nella Premessa all'edizione del 2000 Maraini confessa che le descrizioni di molti paesaggi sono ricordi della sua Palermo, ma trasposti sulla costa del Lazio, scenario più vicino a Roma, città dove risiede: "Volevo che il mio sguardo non si perdesse in lontananze irriconoscibili" (*Vac.:VIII*). Significativo, quindi, che agli esordi della sua carriera, Maraini eviti di rappresentare esplicitamente luoghi che rimandano alle sue origini siciliane.

Nella prefazione dell'edizione Lerici⁵², Alberto Moravia presenta la “debuttante” che, ancora studentessa della scuola superiore, aveva pubblicato dei racconti sulla rivista “Nuovi Argomenti”. La definisce scrittrice realista, in quanto “ama la realtà per quello che è e non per quello che dovrebbe essere, cioè soltanto e appunto perché è realtà”. La creazione di Anna, personaggio di grande modernità, viene inoltre considerata da Moravia il miglior aspetto del romanzo.

A solo un anno di distanza (1963), segue un altro romanzo di formazione, *L'età del malessere*, che ha ancora per protagonista un'adolescente, Enrica, qui diciassettenne, che vive una situazione difficile con un padre, costruttore di gabbie, molto assente e una madre iper-possessiva destinata a sparire molto presto dallo scenario. Anche Enrica, come già Anna, passa attraverso diverse esperienze sessuali frustranti, vissute per colmare il vuoto lasciato da Cesare, di cui è innamorata ma che è promesso ad un'altra ragazza. Si intuisce che Enrica ha la volontà e la possibilità di cambiare vita, ma tocca al lettore il compito di decidere la sorte della protagonista. Enrica abbandonata dai genitori, deve badare da sola a se stessa, e ancora più violentemente di Anna approda al mondo adulto. Enrica percorre un “tortuoso cammino, oppressa dalle convenzioni familiari e sociali, verso una maturità libera e consapevole di sé, ma dove libertà ed autocoscienza si traducono anche in solitudine” (Monastra, 1996:307).

Come per il primo romanzo, anche in questo caso l'autrice scrive un'introduzione, per l'edizione dell'86, dove ancora una volta afferma di non identificarsi più con la protagonista, anche se

⁵² La prefazione di Moravia è pubblicata anche sul sito ufficiale di Dacia Maraini: <http://www.dacia-maraini.it>.

a suo tempo, Enrica aveva rappresentato un *alter ego*.

Maraini, al momento della stesura, sembrava interessata soprattutto al linguaggio, era divisa, scrive, tra “la tendenza ad un frasare paratattico, breve e conciso, quasi sincopato e la voglia di adagiarmi nelle lunghe descrizioni, nei pigri vagabondaggi del pensiero” (*E.M.*:5).

Ne *L'età del malessere* Maraini ha anticipato temi importanti e attuali per quell'epoca, poi ripresi in opere successive, come l'aborto, descritto con minuziosi dettagli. È questo il primo romanzo che inizia a sollevare delle dure critiche verso l'autrice per la schiettezza e la crudezza del linguaggio, anche se già *La vacanza* era stato considerato “amorale”.

Nel '67 viene pubblicato *A memoria*, che ha per protagonista Maria, ancora un personaggio diviso tra tabù e coscienza. Come le protagoniste delle opere precedenti, vive senza passione esperienze sessuali fuori dalla norma. Ma qui è presente un triangolo che dà maggiore complessità all'opera: al polo opposto di Maria, disinibita sessualmente, audace e dinamica c'è il marito Pietro, passivo e impotente, che morirà vittima di una malattia, e tra di loro un amico, Giacomo, che media i due caratteri.

Qui, come novità stilistica, alla narrazione dei fatti si alternano delle lettere che Giacomo scrive a Maria, di cui è innamorato. La protagonista fa un passo avanti rispetto alle sue “antenate”, perché non cede alla proposta di Giacomo, ma preferisce andare incontro alla morte con le proprie forze, senza rinunciare al suo progetto di vita.

In questo romanzo la donna non è più metafora dell'amore, della bellezza, dell'ispirazione, ma piuttosto è l'“immagine di uno

specchio, in grado di riflettere anche ciò che non è immediatamente di fronte” (Cruciata, 2003:82). Molti critici, tra cui Renato Barilli⁵³ concordano sul valore avanguardista del romanzo: “Questo romanzo è dominato da una figura femminile, da una sorta di eroina esistenziale, Maria, il cui programma di vita corrisponde da vicino a quello propugnato ed esemplificato da gran parte della migliore narrativa sperimentale contemporanea”. Per spiegare il titolo Barilli distingue tra due tipi di memoria, quella “artistica”, che possiede Maria, “ovvero una memoria che non risponde a dei nessi logici, temporali o razionali (...) la memoria dell'inconscio dove tutto si equivale” e quella “sociale”, persa dalla protagonista, “da cui discende un impiego razionale e opportuno dei nostri atti, nel quadro delle finalità e dei valori collettivi”. Si creerebbe, quindi, una divisione tra “normali”, quelli che hanno ancora la memoria “sociale” e quelli che non ce l'hanno. Maria viene catalogata da uno dei numerosi partner occasionali, come una “ninfomane”.

Nel 1972 esce *Memorie di una ladra*⁵⁴, sulla vita di Teresa, un'ingenua ladra che entra ed esce dal carcere, per piccoli crimini commessi. Il romanzo è il risultato di un'indagine condotta da Maraini nel 1969 nelle carceri femminili italiane da Trieste a Palermo, e quindi parte da fatti reali rielaborati liberamente dall'autrice, come poi altre opere successive, tra cui *Marianna Ucria*.

Il personaggio principale è Teresa ma, le varie disavventure che vive nel romanzo, nella realtà sono storie raccontate a Maraini da diverse detenute. Senza dubbio si può affermare che si tratta,

53 Introduzione all'edizione del '67 della Bompiani, pubblicata anche sul sito ufficiale dell'autrice.

54 Nello stesso anno della sua pubblicazione, il romanzo è stato portato al grande schermo da Carlo di Palma e interpretato da Monica Vitti con il titolo *Teresa, la ladra*.

almeno fino a questo punto, del romanzo meno autobiografico nella produzione narrativa dell'autrice. È la stessa Maraini, d'altra parte, ad affermare di prediligere più le storie degli altri che le proprie (Cruciata, 2003:83). Ancora una volta l'ambientazione è Roma, e protagonista il suo *Lumpen-Proletariat*. I personaggi femminili sono sì vittime della violenza e della sopraffazione, ma sono anche molto indipendenti. Questa caratteristica segna un passo avanti, rispetto alle opere precedenti.

Maraini si avvale della scrittura letteraria per assumere una precisa posizione politica sui temi ripresi dalla seconda ondata del femminismo negli anni Settanta, come i gruppi di autocoscienza, la sessualità, l'aborto, la prostituzione, la violenza delle istituzioni, e lo fa attraverso diversi generi: nella raccolta di poesie *Donne mie* (1974), nel romanzo *Donna in guerra* (1975) e nel florilegio poetico *Mangiami pure* (1978).

Donna in guerra (1975) è considerato da Maraini il suo romanzo più femminista⁵⁵, perché in questi anni capisce l'importanza della solidarietà tra le donne per la comprensione della specificità femminile. Per narrare la storia di Vannina, giovane maestra, e moglie di Giacinto, ambientata negli anni '70, l'autrice sceglie questa volta la forma del diario, che, come il romanzo è uno dei generi preferito dalle donne, la loro prima forma di scrittura dialogica, sentita come forma più consona ad esprimere il proprio vissuto⁵⁶.

55 "Questo è il mio romanzo più coscientemente femminista. Ho sempre parlato di donne nei miei romanzi. Ma i problemi di queste donne li vedevo come fatti individuali, esistenziali. La coscienza femminista consiste nel riconoscere ciò che vi è di comune nei mali che affliggono le donne, consiste nel capire la natura politica dei rapporti fra donna e uomo, fra donna e istituzioni, fra donna e cultura" (Di Paolo, 2005:173).

56 Virginia Woolf, parlando di Katherine Mansfield e dei suoi diari (1914-1922) scrive: "Il diario era per lei un mistico compagno. (...) Vieni mio non-visto, mio non-

Anche qui, come nella prima opera, si racconta una vacanza, quella della coppia in un'isola della Campania. Vannina farà molti incontri, con popolane, extraparlamentari, ecc., fondamentali perché spingeranno lei e il marito all'attività politica. Importantissimo soprattutto l'incontro con una ragazza paralitica, che, paradossalmente, sarà la figura che, proprio a partire dalla menomazione⁵⁷ insegnerà a Vannina che è possibile “camminare con le proprie gambe”. Allora, a poco a poco la protagonista prende coscienza di sé e decide di rinunciare al figlio che le vuole imporre il marito per riportarla allo stereotipo di “donna”. Decide così di abbandonare il coniuge e di andare a vivere da sola. Rispetto a queste scelte difficili il riferimento più immediato sembra essere quello a *Una donna* di Sibilla Aleramo.

Maraini, a differenza di Aldo Rosselli, che ha definito la prosa di questo romanzo “realismo onirico”, preferisce utilizzare il termine “realismo d'intervento”, perché tratta temi di grande attualità (Di Paolo, 2005:13).

Di questi anni è anche la lunga intervista-confessione a Piera degli Espositi *Storia di Piera* (1989), scritta a quattro mani con Dacia Maraini: “Questo libro nasce da un incontro felice, una scoperta di affinità, di somiglianza, Piera ed io apparentemente così diverse eppure unite da molte comuni esperienze” (S.P.:5). Per Maraini questo saggio è

il ritratto di una donna che ha vissuto con divorante intensità una storia familiare apparentemente diversa,

conosciuto, conversiamo insieme” (Woolf, 1995:195).

⁵⁷ L'introduzione di un personaggio menomato è significativa perché anticipa anche le complesse problematiche di Marianna Ucria, sorda e muta.

unica, ma in realtà antica e comune a tutte le donne come l'archetipo doloroso del destino femminile nell'ostile e affascinante mondo dei padri. (S.P.:10)

In *Lettere a Marina* (1981), il romanzo successivo, Maraini ricorre ancora al diario, ma attraverso settantotto lettere, senza data e senza risposta, che Bianca scrive alla donna che ha amato e dalla quale è stata recentemente respinta, Marina. L'autrice spiega che solo la lettera riusciva a ricreare quell'atmosfera "a tu per tu", che stava cercando. "C'è un piacere sensuale nello scrivere lettere (...). È il gusto dolce e intenso di rivolgersi a qualcuno che vorremmo fosse vicino e vicino non è" (Di Paolo, 2005:174).

Bianca va in villeggiatura al mare, per scrivere un romanzo e per cercare di dimenticare l'amata. Le lettere, e in generale la scrittura sono un pretesto per fare chiarezza nella propria vita, ripercorrendone le tappe fondamentali. Il romanzo assume anche il valore classico di una confessione, il cui filo conduttore è la memoria. Nonostante Maraini ci dia dettagli della vita sessuale delle due donne, sarebbe un errore considerare il romanzo la storia di un rapporto omosessuale. L'autrice ci fornisce, infatti, molte informazioni su quello che rappresenta per lei l'identità femminile.

Si ripresentano temi già affrontati nelle opere precedenti e importanti per l'autrice, come la perdita di un figlio, il silenzio delle donne, il rapporto con il padre e la scrittura con funzione catartica. Anche qui torna la Sicilia, perché Bianca vi ha trascorso l'infanzia e nello scambio epistolare scrive a Marina di volerle tornare,

mentre, come sottolinea Monastra e si vedrà nel capitolo successivo, Marianna Ucrìa “come sbocco del suo singolare processo autoliberatorio- riterrà necessario allontanarsene” (Monastra, 1996:309). Secondo Monastra questi due romanzi rappresentano una “personale resa dei conti” dell'autrice con le proprie origini, oscillando tra l'avvicinamento e il distacco (Monastra, 1996:309).

Maraini continua a scandalizzare la critica con un linguaggio molto crudo e diretto, e parlando di aborto, masturbazioni, rapporti sessuali tra donne con molta naturalezza. Più che in altre opere, colpisce lo stile scarno e privo completamente di punteggiatura.

È importante notare l'alternanza nelle lettere di un racconto-ricordo e un sogno. Come poi anche in *Marianna*, la protagonista ha molti sogni che assumono un grande valore simbolico nel romanzo, è come se la narratrice si liberasse doppiamente: con la scrittura e con l'abbandono all'inconscio nel sogno.

Nel 1984 segue *Il treno per Helsinki*, “una storia del '68 vista con gli occhi dell'84” (Robiony:1984), i cui sette protagonisti sono tutti più o meno impegnati nella vita politica perché come tanti giovani della loro generazione sono scontenti e insoddisfatti. Compiono un lungo viaggio in treno a Helsinki, passando da Trieste, Vienna, Praga, Varsavia, Kiev, Vilna, Riga, Tallin, dove sono stati invitati a partecipare al Festival della gioventù socialista, “un vasto programma politico che tende a rendere popolare il socialismo presso i giovani. Tutti i paesi socialisti hanno dato una mano per organizzare questo costoso festival (...) compresi questi santi di finlandesi che non fanno parte del blocco socialista” (T.H.:205).

Il treno per Helsinki è un lungo *flashback*, le vicende di questi giovani sono raccontate a ritroso e in prima persona da Armida, una di loro, una donna ormai sulla quarantina, autrice di opere teatrali, che improvvisamente alla radio riconosce la voce di Miele, l'uomo, amico del marito, conosciuto diciotto anni prima e di cui si era innamorata. Allora in pochi minuti comincia a ricordare tutto quello che aveva provato e vissuto diciotto anni prima. Il mondo di Armida, “urbano, borghese, un po' asettico, del tempo del boom economico” (Ramondino:1984) è lo stesso di tutti i romanzi precedenti di Maraini.

La posizione di Dacia Maraini rispetto al movimento del '68 appare tuttavia spesso contraddittoria. Infatti Armida, dietro cui forse si nasconde l'autrice, è l'unica del gruppo i cui veri ideali appaiono contrastanti fin dall'inizio: si unisce al resto dei giovani per stare vicino a Miele, il vero attivista: “Partecipo ma senza quell'eccitazione che ti fa dimentico di te e del pericolo. Mi vedo dal di dentro e dal di fuori un poco impacciata goffa sul chi vive ad agitare l'aria con i pugni e sono presa da un senso di insensatezza disperata” (T.H.:29). Questa frase ci aiuta a far chiarezza sui sentimenti controversi dell'autrice, divisa di fronte al fenomeno Sessantotto tra il desiderio di parteciparvi, da una parte, e l'incapacità di aderirvi completamente, dall'altra.

Significativamente, ancora a distanza di quindici anni Maraini esprime la sua perplessità relativa al movimento del '68, ne *La nave per Kobe* (2001), ripensando a se stessa in quegli anni caldi di trasformazione:

Ma davvero l'ideologia permetteva di rovesciare le regole

in cui ero cresciuta? (...) Mi arrovellavo. Da una parte volevo partecipare pienamente all'euforia del cambiamento. (...) Ma nello stesso tempo mi riusciva difficile rovesciare le regole elementari su cui avevo costruito la mia tranquillità di coscienza: non rubare, non uccidere, non mentire. E invece, col Sessantotto, improvvisamente sembrava che tutto fosse possibile e ribaltabile. (N.K.:145)

Del resto, nell'intervista con Simonetta Robiony, Maraini non parla de *Il treno per Helsinki*, come di un romanzo sul Sessantotto, ma piuttosto di un'opera sulle sfaccettature dell'amore:

Avevo voglia di parlare d'amore, di indagare sul perché l'amore è sempre un sentimento solitario, gratuito. Che nasce e muore senza una ragione. Che spesso, anzi, non riesce neanche a nascere perché l'altro, l'oggetto amato, non sa oppure non può ricambiare. (...) Non volevo fare un libro su quel che è stato dopo: il femminismo, le rivendicazioni delle donne, la scoperta di certi valori come propri di un universo sessuato. Volevo fare un libro su un momento della nostra storia: un momento in cui uomini e donne credevano di poter essere pari, poveri e ricchi credevano di poter stare dalla stessa parte, operai e studenti credevano di poter volere le stesse cose. (Robiony:1984)

Il tema dell'amore, presente in molte delle sue componenti psicologiche e sociali come il possesso dell'altro, la gelosia, il superamento della coppia e del matrimonio, oltre al tema della

memoria e del viaggio sono fondamentali anche qui nell'economia del romanzo.

L'ultimo romanzo che precede *Marianna Ucrià* è *Isolina* (1985), ricostruzione fedele di un fatto reale basata sulle cronache dei giornali dell'epoca. Si tratta dell'omicidio di Isolina Canuti, diciannovenne, avvenuto nei primi anni del '900 a Verona. Isolina che viene uccisa durante un aborto, realizzato clandestinamente e in maniera primitiva a casa della fanciulla da un medico militare, amico di Trivulzio, tenente in pensione, che ha avuto una relazione con lei. Il corpo della ragazza viene poi fatto letteralmente a pezzi e gettato nel fiume Adige. Quando a poco a poco appaiono i pezzi, viene aperto un processo, Trivulzio viene incarcerato, ma per brevissimo tempo. Alla fine Isolina viene fatta passare per una ragazza facile, e quindi il caso si chiude senza che si parli più di lei. La vicenda di Isolina colpisce l'autrice "per quella ferocia e quel conformismo che ritornano spesso fuori nella nostra storia nazionale" (Di Paolo, 2005:178).

Isolina per molti aspetti è il romanzo che meglio anticipa *Marianna Ucria*, innanzitutto per il fatto di essere un romanzo storico. Maraini, infatti, riporta testualmente articoli di giornali dell'epoca (non solo di quelli locali veronesi, ma anche de "Il Resto del Carlino", "La Stampa", il "Corriere della sera") e la sentenza finale (riprodotta interamente, senza commenti da parte dell'autrice).

Inoltre, come poi in *Marianna*, Maraini ricorre per la prima volta ad un dialetto, quello veneto. Diversamente dalle precedenti opere, ma come poi in *Marianna*, l'autrice ambienta la vicenda nel passato, perché la protagonista, personaggio realmente esistito,

appartiene a quell'epoca. Anche qui, soprattutto nella prima parte, l'autrice alterna la narrazione in terza persona a lettere, scritte dall'imputato Trivulzio (alla madre, al suo superiore, ecc.).

Come sempre anche qui sono presenti i temi cari a Maraini, soprattutto l'amore per il padre e il tema dell'aborto (rappresentato in tutta la sua crudezza). Ma *Isolina* è il romanzo dove forse maggiormente l'esigenza di rimanere fedele alla realtà prevale sull'invenzione letteraria. Ancora una volta, però, l'intento di Maraini è denunciare la situazione delle donne, restituendo alla protagonista "l'umanità negata" (Cruciata, 2003:92). *Isolina* viene, infatti, gettata in un'anonima fossa comune, dove da nessuna parte appare il suo nome, è come se non fosse mai esistita.

Secondo Cruciata *Isolina* diventa la metafora dell'"essere femminile, un fantasma diventato suono e parola" (Cruciata, 2003:95). Maraini le restituisce sulla pagina ciò che le è stato negato, da uomini e donne, nella realtà.

Maraini, come già altri autori italiani, parla di morti strane e processi memorabili, ma scava più a fondo nella vita dei suoi personaggi⁵⁸.

2.1.3. Oltre Marianna Ucria: tra autobiografismo e memoria

A questo punto appare necessario fare un breve riferimento anche all'*iter* narrativo successivo al 1990, l'anno di pubblicazione de *La lunga vita di Marianna Ucria* alla ricerca di forme di continuità stilistiche e tematiche.

⁵⁸ Si può fare l'esempio dei romanzi di Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta* (1961) e *A ciascuno il suo* (1966) citati anche da Cruciata nella sua monografia su Dacia Maraini.

Nel '93 appare *Bagheria* l'opera più dichiaratamente autobiografica (“Non c'è nulla che non sia autentico, tutto quello che racconto è vero”, Di Paolo, 2005:182) e la più legata a *Marianna*, che ci racconta la vita dell'autrice che finalmente parla degli anni trascorsi in Sicilia, nella casa dei nonni materni, a Bagheria. Addirittura Monastra definisce *Bagheria* “una sorta di appendice esplicativa” a *Marianna Ucrìa* (Monastra, 1996:307).

È Maraini stessa a spiegare che sicuramente è stato *Marianna Ucrìa* ad aprirle le porte della narrazione della sua Sicilia (Di Paolo, 2005:182). Maraini aggiunge anche che il breve romanzo, non previsto, si è creato quasi da sé a partire dalla scoperta del quadro di Marianna. Il precedente rifiuto della Sicilia è legato in realtà a quello ideologico nei confronti dell'aristocratica e tradizionale famiglia materna. Tuttavia con il tempo pare farsi più forte l'esigenza di recuperare le proprie radici e di parlarne nei propri libri (Di Paolo, 2005:184). *Bagheria* è anche l'occasione per criticare le scelte edilizie che negli ultimi anni hanno danneggiato la cittadina siciliana. Anche qui è ancora la memoria personale l'asse portante della narrazione.

Maraini continua a sperimentare poi vari generi e nel '94 affronta il poliziesco con *Voci*, dove si riprendono i nessi tematici di *Isolina*. Vengono raccontati, infatti, casi irrisolti di omicidi di donne presentati nella cornice di un programma radiofonico. La protagonista, Michela Canova, si propone di indagare sull'omicidio della sua vicina, raccogliendo testimonianze per strada. Michela è un personaggio importante perché, come Marianna, è consapevole delle proprie potenzialità e le utilizza mettendole a disposizione dei più deboli. Ancora una volta l'autrice dà voce a chi non l'ha avuta

prima e basa il proprio lavoro sulla ragione e l'indignazione.

Nel 1996 esce *Dolce per sé*, che riprende il genere epistolare e che è costituito da sedici lettere scritte tra il 1988 e il 1995, da Vera a Flavia, nipote del violinista, Edoardo, del quale è innamorata. Vera scrive recuperando il passato attraverso la memoria. Molte delle storie raccontate sono autobiografiche, infatti dice Maraini che le aveva scritte lei ad una bambina, conosciuta in vacanza, nipote di un suo innamorato e che ha rielaborato poi in chiave romanzesca (Di Paolo, 2005:188). Interessante dal punto di vista della continuità tematica con *La lunga vita di Marianna Ucrìa* è il fatto che la sorella di Vera, Akiko, come già Marianna, sia condannata al silenzio, per problemi alla gola e non possa più suonare e comporre a causa di una malattia incurabile alle mani. In seguito ad un intervento Akiko verrà a mancare e la sua morte porterà Vera ad importanti riflessioni, convinta che il vincolo che le univa non potrà mai essere rotto. La musica è un'occasione per Maraini per ricordare la nonna cilena e la sua passione per il canto ed è inoltre anche "quello che rende la scrittura meno rigida, più fluida" (Di Paolo, 2005:189). Anche qui, come avviene sempre più spesso dopo *Marianna*, l'autrice parla dell'infanzia siciliana e Bagheria.

Nel romanzo successivo, *La nave per Kobe*⁵⁹ (2001), è fondamentale la memoria dell'infanzia, portata alla luce dai due diari giapponesi tenuti scrupolosamente dalla madre dal 31 ottobre 1938 al 30 giugno 1939, il primo e dal 1939 al 1941, il secondo, e poi recentemente regalati dal padre Fosco alla figlia Dacia. Per la prima volta, direttamente, Maraini parla del rapporto con la madre,

59 Già nel 1968 Maraini aveva dedicato una poesia a Kobe e alle problematiche di quegli anni ad essa annesse ("Kobe" da *Crudeltà all'aria aperta*, 1968).

sempre taciuto in favore di quello con il padre. Infatti, anche durante il suo intervento a Salsomaggiore l'autrice chiarisce che *La nave per Kobe* è “una lunga analisi sui rapporti con mia madre” (v. cap. 7).

Maraini colma i vuoti non scritti dalla madre con i propri ricordi e, una volta per tutte affronta il tema della propria infanzia triste, cercando di superarlo attraverso la memoria. I diari della madre arrivano solo fino al 1941, quindi non raccontano la drammatica esperienza del campo di concentramento, solo in parte accennata e anticipata da Maraini, anche perché alla fine del romanzo ci dice che sua sorella si sarebbe occupata di raccontare gli anni successivi. Descrive minuziosamente il viaggio affrontato in nave all'età di due anni con i giovani e innamorati genitori dall'Italia al Giappone, dove il padre aveva vinto una borsa di studio per occuparsi degli Ainu, un'etnia giapponese ormai in via d'estinzione.

In quest'opera, senza dubbio la più autobiografica, l'autrice riflette su importanti ed intimi rapporti con persone determinanti per la sua vita in diversi momenti: soprattutto quello con la madre, con il padre, con le sorelle minori, con i nonni paterni e materni, con l'ex marito, con Moravia e Pasolini. Maraini attraverso il flusso di coscienza arriva a parlare anche dei suoi modelli letterari italiani e stranieri come il più volte citato Conrad, e cinematografici, soprattutto film americani, che hanno influenzato e a volte determinato la sua giovinezza.

Oltre alle note dei diari della madre, fedelmente riportate in corsivo e poi commentate da Maraini adulta, troviamo anche molte fotografie a cui il testo fa spesso da didascalia e la cartina del

lungo viaggio in nave disegnata dalla madre.

Ancora una volta, come un po' in tutta la produzione di Maraini, è la memoria il denominatore comune, come ben esprime una delle tre frasi poste ad epigrafe: "I ricordi, queste ombre troppo lunghe/ Del nostro breve corpo", (Vincenzo Cardarelli, *Passato* da "Poesie") e ancora all'inizio del romanzo Maraini scrive:

Il passato ha la capacità di saltarti addosso a tradimento attraverso una fotografia, una lettera. (...) Favoleggia nel tuo orecchio di una parte di te ormai sparita, che credevi del tutto morta e che invece stava in letargo, in qualche angolo della memoria. (N.K.:7)

Colomba (2004), ambientato in Abruzzo, ai nostri giorni, ha per protagonista Colomba, una ragazza di vent'anni scomparsa, la cui ultima traccia è la bicicletta abbandonata in un bosco. "Sono quasi ossessionata dal tema della scomparsa" ammette Maraini (Di Paolo, 2005:194)⁶⁰.

L'autrice parla direttamente del suo ultimo romanzo anche nel suo intervento a Salsomaggiore:

⁶⁰ La scomparsa è un tema affrontato da varie scrittrici contemporanee a Maraini, tra cui Isabella Bossi Fedrigotti (1948) in *Cari saluti* (2001), dove la storia è ricostruita proprio attraverso i pensieri, spesso discordanti, di ogni singolo personaggio (tra loro la madre, il fratello, il migliore amico, l'attuale e la ex fidanzata) che ruota intorno a Paolo, il protagonista scomparso, e che alla fine si mette in discussione per cercare una spiegazione alla scomparsa. Anche Lidia Ravera nella raccolta di racconti *Sorelle* (1994), dedica una parte del primo, "Sorelline", alla scomparsa di una delle due sorelle protagoniste, Angelica, che in seguito alla separazione dei genitori si trova divisa dall'amata sorella, Carlotta, che va a vivere con il padre a Parigi. La fuga di Angelica, appena quattordicenne, è giustificata dal desiderio di trovare un'alternativa alla propria vita. Trascorrerà infatti un periodo in campagna, lontana da tutto, con una coppia che non ha potuto avere figli e che decide di "adottarla" temporaneamente.

Il romanzo *Colomba* racconta la ricerca di una persona che scompare nei boschi abruzzesi negli anni 2000. Ma dentro questa storia ce n'è un'altra che riguarda una famiglia nelle sue diverse generazioni. Attraverso la genealogia di questa famiglia che inizia nel 1890 con il matrimonio fra una siciliana e un abruzzese, si racconta tutta la storia d'Italia. Da pastori analfabeti, piano piano si evolvono e diventano persone acculturate, l'ultima è una donna che ha fatto l'università, traduce Calderón De la Barca e riflette sulla storia. (...) In *Colomba* c'è l'autore che diventa personaggio e continuamente chiede alla madre di raccontare delle storie: "racconta ma". È come se tutto il libro fosse un lungo racconto che sta facendo una madre a una bambina. Per me quando un bambino dice alla mamma "raccontami una storia" lì comincia il romanzo. La letteratura risponde a un bisogno naturalissimo, biologico, di sentire narrare delle storie. Prima si tramandavano oralmente, oggi lo si fa con la scrittura, ma è un istinto radicato nell'uomo. Tutti abbiamo bisogno di sentire raccontare delle storie. (v. cap. 7)

Anche in *Colomba*, come in *Marianna*, Dacia Maraini ricorre ad un dialetto, qui quello abruzzese, mescolato all'inglese, parlato da Pitrucc' i pelus', emigrato e poi tornato dall'Australia. A differenza della Sicilia, però, l'Abruzzo non è legato all'infanzia dell'autrice, ma piuttosto all'età matura.

Alla scrittura di romanzi Maraini alterna anche racconti, come *Buio* (1999) e fiabe sull'infanzia *Storie di cani per una bambina*, (1996) oltre a testi per il teatro, molti dei quali, come si vedrà più avanti, riprendono e reinterpretano personaggi femminili

storici (v. anche cap.6).

Tra le iniziative di scrittura più recenti, nel giugno 2007 Maraini aderisce all'iniziativa "Corti di carta", promossa dal "Corriere della sera"⁶¹, con il racconto *Ragazze di Palermo*, che è la storia di cinque ragazze nella Palermo degli anni Cinquanta unite da una grande amicizia. Maraini ci racconta in sottofondo i grandi cambiamenti sociali, almeno in apparenza, e aperture dopo la guerra a cui è soggetta Palermo: "Ma Palermo stava cambiando: si stava dilatando e stava proliferando. (...) Ma al primo segno di gravidanza, ci si doveva sposare, non c'erano alternative" (Maraini, 2007:70).

Ciò che più unisce le cinque ragazze è il patto di verginità stipulato all'inizio del loro incontro e che per Maraini non è una questione moralistica o religiosa,

ma è legato al fatto che all'epoca la sessualità – da cui le giovani non sapevano difendersi, mancando la cultura della prevenzione e della protezione – portava inevitabilmente al matrimonio e alla creazione di una famiglia.

(cit. da Viganò, 2007:69)

Anche in questo breve racconto come già in *Marianna Ucrìa* appare l'uso del dialetto siciliano nei dialoghi tra le amiche. Quest'espedito linguistico conferma il movente autobiografico della scrittura, il ritorno alla riflessione sul contesto del proprio

⁶¹ Iniziativa editoriale del "Corriere della Sera", che ha previsto la pubblicazione e la vendita di racconti inediti di scrittori contemporanei, in edicola ogni settimana, il giovedì e il sabato, a 1 euro ciascuno, dal 12 aprile 2007. Fra gli altri autori che hanno partecipato: Isabella Bossi Fedrigotti, Dario Fo, Alessandro Piperno, Susanna Tamaro, Walter Veltroni, Sandro Veronesi, Fabio Volo.

passato che, d'altra parte, viene ribadito chiaramente dalla scrittrice stessa:

Ogni storia contiene qualcosa di chi la scrive, ma l'idea mi è venuta lavorando a un libro ambientato proprio negli anni Cinquanta che mi ha fatto venire voglia di narrare la Sicilia di quel tempo. Certo, nella Palermo che racconto ho vissuto da bambina, e quindi ne conosco l'atmosfera.
(cit. da Viganò, 2007:69)

Nel 2007 Maraini ritorna a temi della memoria autobiografica con *Il gioco dell'universo. Dialoghi immaginari tra un padre e una figlia*, un libro scritto a quattro mani⁶² con il padre Fosco.

Recentissimo è poi *Il treno dell'ultima notte* (2008), romanzo che ha già raggiunto un positivo consenso della critica e del pubblico⁶³. In più di quattrocento pagine, Maraini affronta coraggiosamente due grandi "utopie" del secolo scorso: il nazismo e il comunismo, entrambe contornate da una strana storia d'amore.

Amara, la protagonista, in piena Guerra Fredda affronta un lungo e avventuroso viaggio nell'Europa dell'Est alla ricerca dell'amore della sua infanzia, Emanuele, un ragazzino di origine ebrea poi deportato in un campo di concentramento.

Maraini dice di aver lavorato molto a questo romanzo, fin dagli anni '90 e che i temi trattati l'hanno sempre toccata in profondità:

Terribile la persecuzione degli ebrei e in generale il

⁶² Solo parzialmente, perché verrà a mancare prima che lo abbiano terminato.

⁶³ Il libro è stato presentato alla Fiera Internazionale del Libro a Torino il 10 maggio 2008 (v. cap. 7).

nazismo. Ma anche terribile la caduta di un mito, di un'utopia, come quella del comunismo, che proponeva un mondo di uguali, giusto e soccorrevole verso i più deboli: un mondo in armonia, senza aggressioni e repressioni. Lì c'è stata una grossa delusione, di cui la rivolta di Budapest è stata uno degli esempi. (v. cap. 7)

Come già affermato per altri romanzi, anche *Il treno dell'ultima notte* si è scritto strada facendo,

Comunque nello scrivere il romanzo non ho tenuto conto di ideologie, non ho neanche voluto dimostrare niente: tutto è venuto fuori molto spontaneamente, non sapevo nemmeno come sarebbe andato a finire il libro, che è un viaggio nell'oscurità della storia. Si scrive un romanzo anche per capire dove si sta andando. Sono stati i personaggi che mi hanno condotto tenendomi per mano, dentro queste vicende. (...) Il discorso è davvero nato piano piano dall'interno, vagando in questa Europa che si scannava. (v. cap. 7)

Lo storico Sessi, che ha presentato Maraini alla Fiera del Libro a Torino, afferma che un grande merito di Maraini nel romanzo è il suo sguardo perché è dalla parte delle vittime. È la prospettiva "altra" di come si può leggere il 900. La storia sempre studiata più dal punto di vista politico che storico. Aggiunge Maraini nella stessa occasione:

Amara, l'ho vista un po' come Alice nel paese delle meraviglie, un personaggio goffo, che sbaglia tutto, cade

da una trappola all'altra, ma va avanti, per curiosità, perché la sua voglia di capire e vedere è più forte della paura. Ha lo sguardo puro, ingenuo, di una che non sa come andrà a finire. Osserva, cerca di capire come una nuova *mademoiselle* Candide. Questo è lo sguardo che a me interessava, non politicizzato, ma di ingenua e generosa capacità di sentire e partecipare.

(v. cap. 7)

Secondo la giornalista Chiara Valentini, intervenuta alla presentazione a Torino, Amara “è diversa dalle precedenti protagoniste, è più dolente, non riesce a dominare gli avvenimenti, ne viene, anzi, ferita, in un finale inaspettato”. E come il nome della protagonista, amaro è il finale dell'opera perché secondo Valentini “la protagonista ha fatto un errore perché non ha capito la profondità del male che ha colpito le persone, che distrugge i corpi e la loro stessa identità” (v. Cap. 7).

Come *Marianna Ucrìa*, anche questo è un romanzo storico e corale. Secondo Valentini, Maraini ha dato al romanzo “un'inquadratura storica molto precisa con molti dettagli, ma l'ha riempita di contenuti romanzeschi e di moltissimi personaggi, ognuno con la propria storia straordinaria, che, come un mosaico, descrivono l'Europa del 900”⁶⁴ e molti fatti personali della

⁶⁴ Anche la scrittrice messicana contemporanea Aline Pettersson dedica un romanzo breve, *La noche de las hormigas*, al tema del male insito nell'uomo moderno e nella Prefazione scrive delle frasi che ben si possono adattare anche a *Il treno dell'ultima notte* di Maraini: “El amor y la muerte acompañan nuestros pasos y dirigen con frecuencia los actos importantes de la vida de todo. (...) La guerra ha sido en todos los tiempos un motor que ha movido las acciones de los hombres. Hoy en día tampoco es la excepción. Pero dentro de la guerra se desenvuelven historias ajenas o paralelas a ésta. Pequeñas circunstancias humanas que humanizan a sus protagonistas, que los acercan a nosotros con anhelo que compartimos” (Pettersson, 2005:8).

protagonista (v. cap. 7).

Concludendo l'itinerario della scrittura narrativa e poetica di Dacia Maraini possiamo certo affermare che le scrittrici di oggi non si trovano più nella situazione discriminante tanto deprecata da Virginia Woolf, per cui prima non gli era permesso guadagnarsi da vivere scrivendo e successivamente, quando hanno iniziato a scrivere⁶⁵, era proibito loro gestire il denaro guadagnato (Woolf, 1995:11). Certamente sono ormai lontani i tempi in cui Lady Winchilse⁶⁶ affermava:

“Scrivere o leggere, riflettere, indagare,
offuscheranno la nostra bellezza, esauriranno il nostro tempo,
e intralceranno le conquiste amorose,
mentre il tedioso governo di una casa servile
per noi è ritenuto unico impiego e arte”.
(Woolf, 1995:7)

In questo senso tutta l'opera di Dacia Maraini e soprattutto *Marianna Ucria*, dimostra che è stato necessario per le donne affrontare i due temibili fantasmi che ossessionavano Woolf ne *Le donne e la scrittura*: “L'angelo del focolare” e la difficoltà di “dire la verità” sulle esperienze del corpo (Woolf, 1995:16).

Per Virginia Woolf l'angelo del focolare, che “succhia la vita” dai suoi scritti (Woolf, 1995:55), è il modello convenzionale della donna ideale che si sacrifica per gli altri e che, “infinitamente

⁶⁵ Woolf ci ricorda ne *Le donne e la scrittura* che Aphra Behn (1640-1689), la prima scrittrice professionale della letteratura inglese “dimostrò che si poteva guadagnare del denaro con la penna, benché questo significasse forse il sacrificio di qualche piacevole qualità” (Woolf, 1995:88).

⁶⁶ “Versi scritti da una donna nata nel 1661”, citati da Virginia Woolf ne *Le donne e la scrittura* (1995).

comprensiva” e “estremamente accattivante”: “eccelleva nelle difficili arti del vivere familiare. (...) E soprattutto era pudica. Il suo pudore era ritenuto la sua bellezza più grande” (Woolf, 1995:55). Woolf riesce “a disfarsi” dell'angelo del focolare, mentre invece rispetto al problema della scrittura su tematiche che affrontano la corporeità, le sue affermazioni sono meno radicali: “Gli uomini ne sarebbero scandalizzati. La consapevolezza di quello che gli uomini direbbero di una donna che dice la verità circa le proprie passioni l'aveva risvegliata dal suo stato creativo di non-consapevolezza” (Woolf, 1995:58).

Molti dei personaggi dell'universo narrativo di Dacia Maraini, e soprattutto Marianna sono donne che riescono ad estrapolarsi dal contesto del focolare (Marianna abbandona la casa e la famiglia e si mette in viaggio da sola), riuscendo ad esprimersi autonomamente e ad essere perfettamente consapevoli e padrone di sé stesse, anche nella sfera della sessualità.

2.2. Le opere teatrali

Il teatro è una delle stanze
più misteriose e
frequentate della mia mente.
(Dacia Maraini, *La nave per Kobe*, p.80)

2.2.1. Influenze e rapporto con la tradizione teatrale

Prima di passare all'analisi del testo teatrale e dell'adattamento cinematografico del romanzo su Marianna Ucria (e in maniera analoga rispetto alla narrativa) si percorreranno le principali tappe della produzione teatrale di Dacia Maraini, che copre un arco di tempo di quarant'anni e che consta di sessantasette testi. Si tenterà inoltre di inserire l'attività teatrale di Maraini nel contesto dei modelli della tradizione che in qualche modo l'hanno ispirata.

La maggior parte dei testi teatrali di Maraini viene ancora rappresentata in tutto il mondo, e spesso anche senza che l'autrice venga consultata (cfr. *Un sogno teatrale*, in *Fare teatro*, Maraini, 2000, Vol. I:XI). Solo pochi testi non sono mai stati rappresentati⁶⁷.

Per Maraini il compito originario della parola teatrale è “affidare al dialogo la dolorosa investigazione delle grandi questioni sociali, i dilemmi di una coscienza china a riflettere sui rapporti tra individuo e collettività, tra storia e potere, tra piacere e dovere, tra l'uomo e il suo destino di morte” (Cruciata, 2003:22).

Inoltre riconosce le origini religiose del teatro e sostiene che

⁶⁷ *Zena* (1974), *Da Roma a Milano* (1975), sono state messe in scena solo all'estero (rispettivamente in Argentina e in Austria) *Erzebeth Bathory*, *Charlotte Corday*, (1980) e *Il geco* (1987) che è stato solo letto in una *mise en espace* romana da Arnaldo Ninchi (Cruciata, 2003:21).

in ogni epoca il teatro più significativo è proprio quello che indaga dolorosamente sulle grandi questioni sociali, come l'*Antigone* e l'*Edipo re* (Maraini, 2000, Vol. I:V). Tutto il suo teatro, infatti, ruota intorno ad una o più questioni esistenziali. In questo Maraini si avvicina molto all'ideologia di Brecht, per il quale, come per Piscator, il teatro politico è “strumento di conoscenza del meccanismo sociale” conoscibile non attraverso la rappresentazione delle cause e degli effetti, cioè mettendo vicino un fatto pubblico e un fatto privato, quanto piuttosto “studiando nel particolare il riflesso dell'organizzazione generale” (Molinari, 2003:279). Del teatro di Brecht, suo modello fondamentale, Maraini apprezza “la presenza della psicoanalisi e dell'inquietudine di tempi spezzati e inquieti” (Maraini, 2000, Vol. I:IX).

Anche se è Maraini stessa a considerarsi soprattutto una romanziera, (genere che, come afferma, per anni le ha riservato solo delusioni e dispiaceri), spiega che ha sempre avuto una grande attrazione per il teatro, “da principio assolutamente istintiva e inspiegabile, poi man mano che mi inoltravo nel complicato mondo delle scene, più consapevole e ragionata” (Maraini, 2000, Vol. I:VI).

Per Maraini nel teatro è importante prima di tutto porsi come spettatrice e poi, in un secondo momento, come regista; infatti, per lei, l'apertura del sipario rappresenta sempre una grandissima emozione (Maraini, 2000, Vol. I: V). “Fare teatro” significa “vincere una paura profonda, ridare la parola ad un silenzio primordiale che ancora minaccia i nostri sogni infantili” (Maraini, 2000, Vol. I:V).

Nell'intervista con Piera degli Espositi, *Storia di Piera*, Maraini ricorda, infatti, la misoginia intrinseca alle origini del teatro

e alla necessità di svecchiarlo:

Carmelo Bene dice addirittura che il teatro è un mondo esclusivamente maschile, che esprime anche la parte femminile dell'uomo e che da quando le donne sono salite sul palcoscenico in teatro è entrata la borghesia. (...) Gli attori, dice, sapevano fare anche le donne in scena... era un mondo ambiguo, androgino, multiforme completo... oggi per lui, siamo caduti nel mondo della banalità. (S.P.:46)

Maraini, grazie alle parole pronunciate dalle sue numerosissime ed eterogenee protagoniste, dimostra, invece, che alle donne bisogna restituire la voce che per secoli gli è stata negata.

Da alcune osservazioni autobiografiche apprendiamo anche che la frequentazione con il teatro risale all'infanzia, alla lettura di testi teatrali, tra cui O'Neill, Sardou, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Anouilh, Wedekind, Witkiewicz; sempre da bambina scopre scrittori politici come Weiss, Beckett, Sartre, Camus, Ionesco, Brecht e solo molto più tardi i classici, come Eschilo, Sofocle ed Euripide. La drammaturga ci racconta che "l'idea che i morti sono gli abitatori più naturali della scena" (Maraini, 2000, Vol. I:VI) è stata ispirata dal primo spettacolo a cui ha assistito, una rappresentazione giapponese di teatro Nō.

Durante l'intervento a Salsomaggiore, Maraini ha elogiato il teatro Nō e ha parlato del rapporto dei giapponesi con i morti:

Nella cultura giapponese c'è l'idea che i morti stanno in mezzo ai vivi, sono sempre presenti e danno consigli,

suggerimenti, insomma vegliano sui vivi. In ogni casa giapponese ci sono due altari: uno per gli antenati, su cui ogni sera si sistemano in offerta cibi e bevande. E uno per il Buddha davanti a cui si dicono le preghiere. Il teatro Nō, che è un bellissimo teatro, rimasto uguale dal Seicento, è tutto basato sui morti che conversano coi vivi sui grandi temi dell'etica sociale, dell'etica familiare. Cosa che trovo molto poetica. (v. cap. 7)

Alla domanda “Nella produzione teatrale chi sono state le sue “maestre” italiane e non?” ha risposto:

Maestre italiane purtroppo ce ne sono state poche, non per colpa loro, ma perché il teatro è sempre stato un campo di grandi figure maschili. La sola autrice italiana del Novecento che conosco e che potrei chiamare maestra è Franca Valeri, anche se è lontanissima da me come scelta di temi e come stile. Ma è maestra in quanto ha dimostrato che con la tenacia, l'energia e l'intelligenza si può in qualche modo scalfire il monopolio maschile del teatro e portare avanti le proprie idee. (v. cap. 7)

Tra i suoi modelli ricorda anche Shakespeare, che l'ha aiutata a resistere alla tentazione del teatro sperimentale tanto di moda ai suoi esordi e che “pretendeva di avere sconfitto per sempre il testo e le parole in scena” (Maraini, 2000, Vol. I:VII). Al contrario, non ha mai voluto rinunciare alla straordinaria forza delle parole. Ed è effettivamente la forza della parola e del silenzio un elemento tematico importante anche in *Marianna Ucrìa*.

Tuttavia un'altra importantissima influenza in tutta la

produzione di Maraini è stato proprio l'incontro intorno agli anni Sessanta con il gruppo sperimentale del *Living Theatre*⁶⁸ oltre che per l'impegno sociale, per lo speciale rapporto che aveva con il corpo, tema anche questo importantissimo per l'autrice e ricorrente in tutta la sua produzione, e che per la compagnia del *Living Theatre* si colloca in una dimensione "fra l'ascetismo più severo e l'edonismo più sfrenato" (Maraini, 2000, Vol. I:VII).

Anche se Maraini non lo cita direttamente, sentiamo riecheggiare nelle sue opere l'influenza di Henrik Ibsen, soprattutto di *Casa di bambola* (1879). Sebbene vari critici sostengano che più che una rivendicazione femminista, *Casa di bambola* tratti il tema caro all'autore della "fedeltà alla vita" (Ibsen, 2006: quarta di copertina), è evidente che alla fine Nora si emancipa, non nascondendosi più dietro menzogne, ma affrontando la realtà in modo consapevole.

Tra i modelli italiani, invece, Maraini cita Goldoni, e la sua "aria svagata e divertita" (Maraini, 2000, Vol. I:VIII); Pirandello, del cui teatro la attraggono e respingono allo stesso tempo i personaggi femminili di cui capisce il "rovello", (Maraini, 2000, Vol. I:VIII), la problematica che rappresentano; De Filippo, per "il divertimento carico di preoccupazioni sociali" delle sue commedie (Maraini, 2000, Vol. I:VIII).

Maraini non può chiaramente ricostruire ed ispirarsi ad una tradizione di drammaturgia a firma femminile, dato che, come si è visto nel primo capitolo di questo lavoro, non sono molte le presenze femminili che sono riuscite ad emergere nel panorama teatrale. Sarà piuttosto proprio Dacia Maraini a rappresentare un

⁶⁸ In quegli anni con i suoi spettacoli portava in Italia molti elementi nuovi del teatro moderno, dell'interazione creativa con il pubblico, la ricerca collettiva degli attori, ecc.

modello da imitare da parte delle nuove drammaturghe italiane e non solo.

La sua attività teatrale nasce da una passione concreta e Maraini ricorda così il suo “rudimentale” esordio nel teatro:

Formando piccole compagnie, fondando teatri di cantina, litigando con gli attori, recitando per strada, riscrivendo i testi sulle assi del palcoscenico, aiutando il tecnico a piazzare le luci, imparando sapientemente a dividere il palcoscenico in zone dure e morbide, calde e fredde secondo esigenze della rappresentazione.

(Maraini, 2000, Vol. I:XI)

2.2.2. Gli esordi degli anni '60

Come nella narrativa anche nel teatro gli esordi di Maraini risalgono agli anni Sessanta, con la messa in scena di autori italiani tra cui Gadda, Moravia, Siciliano, per promuovere la drammaturgia nazionale, che rispecchiava un certo impegno linguistico. Sull'esempio del *Living Theatre* crea la compagnia del Porcospino e il primo teatro di via Belsiana, la cantina di una chiesa sconsacrata che l'attore Gimmi Piperno aveva trasformato in teatro (Maraini, 2000, Vol. I:3). Appartengono a questo periodo *La famiglia normale* (1966), un testo definito di sociologia letteraria sul tema della “normalità” e *Il ricatto a teatro* (1967), una riflessione sul teatro stesso e sulla “difficoltà di esprimersi coniugando la sincerità con l'artificio” (Maraini, 2000, Vol. I:3), problema in cui incorre ripetutamente Maraini quando sceglie

come protagonisti personaggi femminili storici (v. cap. 6). *Il ricatto a teatro* venne sequestrato e il regista e gli attori denunciati per “oltraggio alla morale”.

È Maraini stessa che dice che con il teatro di via Belsiana “si cercava di scoprire le zone in ombra del vissuto borghese, frugando impietosamente tra i suoi sogni e le sue velleità” (Maraini, 2000, Vol. I:5) e che era legato “a filo doppio con l'avanguardia europea che riteneva si giocasse tutto sul linguaggio” (Maraini, 2000, Vol. I:5).

Dopo la chiusura del teatro di via Belsiana per mancanza di fondi, *Recitare* (1968) viene messo in scena al teatro della Fede al Testaccio, sotto la regia di Maraini stessa.

L'opera successiva, *Il manifesto* (1969), un'inchiesta sulle prigioni femminili della borgata romana, appartiene già al teatro di Centocelle, un quartiere sottoproletario ai margini di Roma ed è quella che meglio esprime la necessità del gruppo di “dare voce a chi non ce l'ha” (Maraini, 2000, Vol. I:4). Quest'opera teatrale anticipa la pubblicazione di *Memorie di una ladra*, (1973), romanzo anch'esso frutto dell'inchiesta svolta da Maraini nei carceri femminili da Trieste a Palermo nel 1969.

Dietro a Centocelle si cela l'idea di un teatro politico che possa ancora cambiare il mondo e nasce “sulla scia dei grandi movimenti antiautoritari ed egualitari che erano sorti contemporaneamente in Cina e negli Stati Uniti” (Maraini, 2000, Vol. I:5). I temi di questo teatro di strada erano molteplici, la guerra in Vietnam, la disoccupazione, i senza casa, i pazzi, i carcerati, le prostitute, l'emarginazione, il razzismo, la povertà quotidiana e venivano rappresentati di piazza in piazza.

Anche ne *Il manifesto*, vero e proprio testo politico-femminista, sono presenti molte delle rivendicazioni di quegli anni, come la campagna per la legge sull'aborto ("Si deve bere lisciva per abortire, non lo sapevi?", *M.*:206); una maggiore informazione sessuale e rispetto ai contraccettivi e la parità di diritti tra i sessi ("Il preservativo è una cosa vecchia./ Mi hanno detto che c'è un sistema che si chiama Ogino-Knaus. (...) C'è la pillola ma fa ingrassare, (...) La cosa migliore è il pessario", *M.*:205); il diverso salario percepito dall'uomo e dalla donna ("Perché non ci date la paga come agli uomini?/ Le donne sono diverse. Non devono mantenere la famiglia./ Lavoriamo di meno forse?/ La donna lavora per il piacere, l'uomo per dovere", *M.*:203); la vita in fabbrica e poi in prigione con gli abusi da parte delle guardiane ("Dopo un momento con un fracasso di fischi entrano quattro guardie armate di cinghie", *M.*:219). Ma allo stesso tempo ne *Il manifesto* è presente una forte critica all'idea ancora radicata del ruolo sociale della donna, solo moglie e madre e del fatto che la discriminazione avvenga su base biologica e non culturale, frutto di un certo tipo di cultura tradizionalmente patriarcale:

Ricordatevi che la donna non deve mai smentire il suo sesso che è sinonimo di dolcezza, di sottomissione, di sensibilità, di altruismo. Ricordatevi che il vostro ruolo nella vita è quello di essere buone, obbedienti, dolci e pudiche... (...) Non hai ancora capito che il compito della donna è sacrificarsi per la famiglia, per la società.
(*M.*:220)

E poco più avanti: "Lascia queste cose agli uomini che sono

ribelli ed egoisti per natura” (M.:221). “Se nascevi maschio c'era sempre speranza. Ma la femmina è femmina e ormai...” (M.:221).

Come nel teatro giapponese Nō, la protagonista de *Il manifesto* è proprio una morta, Anna, che forse per caso ha lo stesso nome della protagonista de *La vacanza*, il primo romanzo di Maraini. Dell'importante influenza del teatro Nō sulla propria produzione teatrale Maraini scrive anche ne *La nave per Kobe*:

I testi di Zeami mi hanno insegnato che il teatro è anche fatto per evocare i morti. I quali non sono quei nemici da inchiodare nelle bare, come ci suggerisce la tradizione cattolica. (...) Nella cultura giapponese (...) si presentano come degli amici, preoccupati delle questioni dell'onore, con cui conversare nelle sere di luna piena.

(N.K.:131)

I due atti che compongono la *pièce*, si aprono con Anna che racconta in un linguaggio molto colorito e diretto la propria tragica esistenza a delle donne, che costituiscono, proprio come nel teatro Nō, il coro. Tutto il racconto della sua vita è dato dall'alternanza delle domande del coro e delle risposte di Anna, attraverso dei *flashback*. Fin dall'inizio si intravede il futuro della piccola Anna che perde la madre mentre la partorisce e che crescerà sola con il padre, per eccellenza colui che si preoccupa di mantenere viva l'inferiorità femminile all'interno della società, ricordando alla figlia in molte occasioni il ruolo che per “natura” corrisponde alla donna:

Le donne devono stare buone e sagge, se no, guai! Hai capito, Anna mia? La donna ha una cosa nel grembo che

deve tenere sempre nascosta. (...) Devi fare conto che è come un morticino sepolto sotto la terra e si sveglierà solo quando sarà estate, cioè quando avrai vent'anni e andrai sposa ad un bravo ragazzo. (M.:158)

E ancora: “E poi dovrai studiare e poi sposare un professionista e poi fare un bel figlio maschio che diventerà ingegnere” (M.:160). Purtroppo, però, Anna non arriverà neanche ai vent'anni, e svilupperà la propria sessualità precocemente, beffandosi del valore assoluto attribuito alla verginità della donna: “La verginità è l'olio caldo dei popoli in cui regna il maschio e per ogni tigre sfiorita un leone esulta” (M.:199).

Anche molte donne nell'opera hanno interiorizzato le stesse teorie del padre di Anna: “La donna si deve contentare perché è debole e non ha fortuna. Che può fare una donna da sola? (...) La cosa meglio che può fare è trovarsi un marito non tanto malamente è poi fare dei figli” (M.:184). “Il peccato cos'è?/La natura della donna./ (...) Il tuo dovere qual è?/ Ubbidire, servire, tacere” (M.:187). È evidente che Maraini critica la morale comune rispetto ai rapporti prematrimoniali delle donne, per cui se succede, si dice di una donna che: “questa finisce puttana” (M.:161), mentre per un uomo l'ottica risulta capovolta: “A otto anni già caccia le mani sotto le gonne della zia. Un portento! Un maschio così non l'ho mai visto” (M.:161).

Fin dalle prime battute Anna si ribella sia al padre che agli altri per la propria situazione e per tutte le piccole cose che gliela rendono insopportabile. E proprio a causa della sua differenza Anna da Palermo finirà prima in collegio dalle suore, (da cui

scappa per sfuggire ad una mentalità troppo opprimente); poi a Napoli, dove finisce in un bordello e perde consapevolmente e in maniera accondiscendente la verginità (ma anche qui scappa quando le tocca il primo cliente vecchio e grasso, altra mossa da ribelle); la vediamo poi vivere di furti con un compagno e inevitabilmente in prigione quando viene arrestata. Maraini critica anche questa istituzione che dovrebbe rieducare, ma: “Così in prigione mi sono imparata come rubare con scienza e come imbrogliare con fede”, (*M.*:85). Uscita di prigione Anna pensa di sposarsi per far contento il padre, sceglie il giusto candidato ma fa “l'errore” di concedersi a lui prima del matrimonio, cadendo così nella trappola di quest'ultimo, mirata proprio a controllare il suo livello di “decenza”. Sfumata anche questa possibilità, Anna e il padre, disonorati, se ne vanno a Milano. Qui inizia per Anna la vita da operaia e le cose iniziano ad andare meglio; conosce quello che sembra essere l'uomo della sua vita, Benedetto, un uomo sposato, che le inculca “profonde” idee marxiste, destinate, però, a naufragare, come la loro relazione⁶⁹. Ma poche battute più avanti leggiamo i veri intenti di Benedetto mentre parla con la moglie, riferendosi ad Anna: “Ma tesoro, è una popolana, un'analfabeta... una che non potrei neanche presentare ai miei amici” (*M.*:215).

Dopo questa ennesima delusione Anna finirà e terminerà tragicamente i suoi giorni in prigione per “furto con scasso” (*M.*:218).

La battuta che apre il secondo atto riassume il ruolo della donna nel teatro: “era l'anno milleseicentodiciotto che le donne

⁶⁹ Benedetto le si rivolge con discorsi come: “Tu, Anna, e i tuoi compagni operai dovete prendere il potere, imporre la dittatura del proletariato”; (*M.*:213) e ancora: “Detesto le borghesi. Odio la ricchezza. Rende le donne stupide e corrotte. Mi piaci perché sei povera, perché fai l'operaia” (*M.*:210)

non avevano ancora l'anima e se salivano sul palcoscenico era solo per vendersi come pezzi di carne salata” (M.:195). Partendo da questa frase Maraini riscatta la figura della donna oggi: infatti, nonostante Anna alla fine dell'atto muoia⁷⁰, lascia però un suo importantissimo testamento, gli undici punti che costituiscono il Manifesto che dà il titolo anche all'opera e che scrive insieme alla compagna Miriam. Anna racconta alle donne del coro: “La ribellione è rimasta nel Manifesto di Miriam e di me che è volato come un'aquila di letto in letto e sveglierà più donne di una tegola o di un fucile o di un grilletto” (M.:232).

Il primo punto dice: “Non c'è niente di vergognoso ad essere donna. Anzi è bello” (M.:226). Poi, oltre a rinnegare la convenzionale natura “buona” delle donne (“Due: La donna non è né fragile, né delicata, né bisognosa di protezione. La donna non è umile e sottomessa per natura”, M.:226) e il ruolo di madre e moglie a cui sono relegate (Nove: la donna deve smettere di occuparsi solo dei figli e del marito, M.:227); difende il lavoro (“Tre: tutte le donne devono lavorare. Perché chi lavora è forte e chi non lavora è debole”, M.:226); smitizza il valore attribuito alla verginità (“Quattro: La verginità è il segno della servitù della donna”, M.:226) e alla fedeltà (“Cinque: la fedeltà è una balla per tenere sotto le donne, M.:226); e incita la donna alla protesta per ottenere da sola la propria libertà.

Proprio l'undicesimo punto, “Nessuno dà agli altri la libertà. Bisogna prendersela da sé, con la forza” (M.:227), ricorda l'incitazione di Valentine de Saint-Point nel *Manifesto della Donna*

⁷⁰ Anna muore soffocata da tre infermiere del manicomio criminale in cui è stata rinchiusa, dopo una ribellione organizzata in prigione (proprio come le streghe bruciate al rogo nel Seicento).

*futurista*⁷¹ che spinge le donne a conquistare la virilità che non le ha mai caratterizzate: “Donne, tornate ad essere sublimi ed ingiuste, come tutte le forze della natura” (De Saint-Point, 2006:13), e ancora: “Donne, troppo a lungo sviate dai moralismi e dai pregiudizi, ritornate al vostro sublime istinto, alla violenza, alla crudeltà” (De Saint-Point, 2006:15). Non c'è dubbio che attraverso questi undici punti Maraini riesce a dare la parola alle donne, come riconosce Anna negli ultimi tre versi:

“Ma ora vi saluto, perché a parlare mi fa male
la bocca e il collo, là dove hanno voluto
che morissi per non farmi parlare, addio!”
(M.:233)

Anna con la morte lascia un importante messaggio a tutte le donne, proprio come Nora di Ibsen quando abbandona marito e figli per trovare se stessa.

In molte storie del teatro Dacia Maraini non viene menzionata⁷². Molinari non la cita direttamente, ma rientra sicuramente tra gli artefici di quei gruppi teatrali che: “fiorirono numerosi negli anni Sessanta, (...) non si definivano più di avanguardia, ma piuttosto, con una parola che allora cominciava a andare di moda, «alternativi»” (Molinari, 2003:291). Antonucci invece la cita velocemente all'interno del

⁷¹ Pubblicato sotto forma di volantino nel marzo 1912 in Francia e in Italia è la risposta al manifesto futurista pubblicato, sempre come volantino, dal misogino Filippo Tommaso Marinetti. È una polemica soprattutto al punto 9, in cui Marinetti parla di “disprezzo della donna”.

⁷² Moussinac ne *Il teatro dalle origini a oggi* (1986), non cita Maraini, mentre c'è un brevissimo accenno a Franca Valeri e al suo “Teatro dei Gobbi” (Moussinac, 1986:312). Stessa situazione ne *Il teatro nuovo. 1947-1970* di De Marinis (1987), dove si accenna a Valeri ma non si menziona Maraini, pur dedicando un intero capitolo, il nono, al *Living Theatre* (“Living Theatre: l'avventura europea”). Maraini è assente anche ne *Il Novecento in Europa e il teatro americano* di Doglio (1990).

teatro d'intervento politico che ha avuto un momento di grande fortuna dopo il Sessantotto e nella prima metà degli anni Settanta e [che] ha rappresentato un fenomeno marginale sul piano drammaturgico, anche nei suoi esponenti più fortunati come Vico Faggi, Luigi Squarzina, Mario Moretti, Nicola Saponaro, Dacia Maraini, nella cui eclettica e fecondissima produzione si possono ricordare *Manifesto dal carcere* (1971), *Centocelle: gli anni del fascismo* (1971) e *W l'Italia* (1973).
(Antonucci, 1988:229)

Infine Puppa cita Dacia Maraini, anche se solo in tre casi e tutti in nota⁷³.

2.2.3. Anni '70 e '80: dalla cronaca alla storia delle donne

Gli anni Settanta si aprono con *Viva l'Italia* (1971), il primo testo di Maraini rappresentato su un palcoscenico ufficiale: il Teatro delle Arti di Roma. Il passaggio al teatro ufficiale, oltre ai costi superiori per i costumi e le scenografie, prevede un pubblico pagante, prima inesistente, che dà a Maraini una nuova responsabilità ma che le fa dire: “In un grande teatro (...) si perderà forse in freschezza ma si guadagnerà in tecnologia e professionalità” (Maraini, 2000, Vol. I:235).

A *Viva l'Italia* segue un'opera di teatro-testimonianza sugli

⁷³ Nella prima nota Puppa ricorda *La famiglia normale* di Maraini, dopo aver parlato della produzione di Franco Brusati ed Enzo Siciliano (Puppa, 1993:126); successivamente la menziona per parlare di *Centocelle: gli anni del fascismo* che inserisce nel “teatro da documento” (Puppa, 1993:183); e infine parla di Maraini e de *La donna perfetta*, come esempio di teatro catartico che intende liberarsi dal “maschilismo” (Puppa, 1993:185); infatti la protagonista muore di aborto dopo una vita di violenze e umiliazioni.

ospedali, *Se io muoio ti dispiace?* (1972), scritta per Bruno Cirino, che credeva in questo genere, e messa in scena al centro Sette nel 1976 (Maraini, 2000, Vol. I:235).

Ma subito dopo Maraini torna alle cantine con *Dialogo di una prostituta* (1973), e precisamente all'Alberichino in via Alberico, a Roma e ricomincia a suscitare forti critiche per i suoi personaggi: una prostituta molto intelligente e colta e un cliente nudo, mentre lei è vestita. La novità è far dialogare la protagonista con la platea nel tentativo di indagare più a fondo e in maniera critica sulla problematica della prostituzione⁷⁴.

Anche l'opera dell'anno successivo, *Zena* (1974), che, come già detto, non è mai stata messa in scena, è un testo molto provocatorio che unisce due donne entrambe accusate, una di stregoneria nel Seicento e l'altra di "oscenità e accattonaggio nell'Italia del '74" (Maraini, 2000, Vol. I:236).

Del 1975 è una breve opera inedita, *Da Roma a Milano*, un atto unico che secondo le intenzioni dell'autrice doveva essere "un gioco pirandelliano sull'identità" (Maraini, 2000, Vol. I:236).

Nel 1976 Maraini con *Don Juan*, unisce teatro e musica, trasformando il Don Giovanni di Mozart in un testo sulla politica sessuale (Maraini, 2000, Vol. I:236).

Sono sempre degli anni Settanta gli atti unici *Fede o Della perversione matrimoniale* (1977), ben accolto dalla critica ma non troppo dal pubblico, *Due donne di provincia* (1978), e il monologo *Una casa di donne* (1977).

Ma il capolavoro di questo decennio è sicuramente *I sogni di Clitennestra* (1978), rifacimento "irriguardoso" (Maraini, 2000, Vol.

⁷⁴ È Maraini stessa a dire che è il suo testo più tradotto e messo ancora in scena (Maraini, 2000, Vol. I:236).

I:237) dell'*Orestiade* di Eschilo, ed esperimento linguistico sugli emigrati di un quartiere di Prato. Qui Agamennone è un industriale di Prato che negli anni Cinquanta scappa in America in cerca di fortuna. Clitennestra è un'operaia tessile, arrabbiata col marito che ha dato in sposa la figlia quindicenne (Ifigenia) ad un debitore, in cambio di un nuovo prestito. Oreste è invece un omosessuale innamorato della madre (Maraini, 2000, Vol. I:237).

Del 1979 è il brevissimo monologo *Provino*, andato in scena solo un giorno, e richiesto da Vittorio Gassmann per la chiusura del suo seminario teatrale (Maraini, 2000, Vol. I:237).

Gli anni Settanta si chiudono per Maraini con l'atto unico *Suor Juana* (1979), che verrà analizzato nel cap. 6, e che è frutto dell'incontro con l'attrice argentina Prudentia Molero, la quale aveva portato al Teatro della Maddalena un monologo su Eva Perón, e che le fa leggere le poesie della poetessa barocca messicana, ancora poco conosciuta in Italia.

Maraini ci dice che parallelamente al teatro ufficiale, porta avanti ancora quello "di barricata" della Maddalena e di strada, alla Maligna, a Civitavecchia, alla Garbatella. Ma gli anni Ottanta iniziano ad essere precari per i teatri sperimentali, sempre più difficili da autofinanziare, e allora, invece, di scrivere per le messe in scena Maraini inizia a organizzare seminari su drammaturgia e recitazione (Maraini, 2000, Vol. I:238). Aggiunge che erano soprattutto i teatri stranieri a tradurre i suoi testi teatrali e a metterli in scena all'estero (Maraini, 2000, Vol. I:700). Il Teatro della Maddalena ha un profondo valore per Maraini perché la sorella Yuki, scomparsa prematuramente, aveva composto le musiche per molti suoi spettacoli (Maraini, 2000, Vol. I:701).

Gli anni Ottanta sono comunque i più produttivi per il teatro di Maraini e in essi si intensificano le protagoniste femminili, tratte dalla realtà, dalla storia, dalla letteratura. “Maraini tende a incrinare la rigidità di ruoli sociali e sessuali cogliendo le dissonanze emotive, psicologiche, culturali tra l'io rappresentato e il mondo in cui vive o con cui deve entrare in relazione” (Cruciata, 2003:41).

Del 1980 è *Maria Stuarda*, uno dei testi più rappresentati nel mondo e più tradotti. L'opera è basata sul continuo scambio dei ruoli, dal momento che le protagoniste sono solo due, ma rappresentano quattro persone: due regine, che non si incontrano mai, e due dame di compagnia (Maraini, 2000, Vol. I:697). Tema centrale dell'opera è il potere e le donne.

Il testo successivo, *Erzebeth Báthory* (1980), uno di quelli mai andato in scena, è basato su un fatto reale di cronaca di cent'anni fa: “Una contessa ungherese si bagnava nel sangue delle sue serve, uccidendone a decine”, fa, quindi, perno sul male al femminile⁷⁵ (Maraini, 2000, Vol. I:697). Da lì a cinque anni, Maraini riprenderà e rielaborerà un altro fatto di cronaca reale e cruda anche in narrativa, con *Isolina*.

E ancora donne sono le tre protagoniste di *Mela* (1981), una nonna, una madre e una nipote che vivono insieme e rappresentano ognuna un tipo particolare di donna, dalla più cinica, ma che ama divertirsi; alla più scontenta, la più giovane, nonostante abbia tutto ciò che è mancato alle sue parenti.

Nel 1981 con *Donna Lionora Giacobina* Maraini affronta il tema della rivoluzione napoletana e riprende in chiave fiabesca la

⁷⁵ Per la presenza di scene forti solo una regista argentina l'ha messo in scena, aggiungendo, però scene erotiche inesistenti nell'originale (Maraini, 2000, Vol. I:697).

figura di Eleonora Fonseca Pimentel. L'opera verrà però messa in scena solo dieci anni dopo e ripresa nel 1997 dalle carcerate di Pozzuoli (Maraini, 2000, Vol. I:698).

A livello di produzione, oltre a *La storia di Piera*, Maraini vanta un'altra importante collaborazione con Piera Degli Espositi, *Lezioni d'amore* (1982), rappresentato solo dalle ombre cinesi di una coppia di mimi commentate dalla voce registrata di Degli Espositi, che usciva da una vecchia radio.

Rispettivamente del 1983 e del 1984 sono i due atti unici *Madre saginata* e *Le figlie del defunto colonnello*, quest'ultimo "liberamente tratto da un racconto di Katherine Mansfield" (Maraini, 2000, Vol. II:56).

Il testo successivo, *Pazza d'amore* (1984), è stato scritto su richiesta dell'attrice Imelde Marani, e affronta come altre opere, i temi della prostituzione e del mistero del corpo femminile.

Con *Norma '44* (1986), la storia di due cantanti ebraiche, Maraini porta l'opera nel teatro, ricalcando le avventure di Norma e Adalgisa di Bellini (Maraini, 2000, Vol. I:699).

Stravaganza (1986) è un altro importante testo che ha origine da un fatto reale di cronaca, questa volta, però, contemporanea alla Maraini: la chiusura dei manicomio-lager in Italia, che le permette di affrontare il tema delle malattie mentali.

La brevissima opera successiva in un atto unico, *Il gecko* (1987), mai messa in scena, stranamente ha per protagonista un uomo dalla complicata vita sentimentale, che vive con la madre e che crede che il padre lo visiti sotto forma di gecko (Maraini, 2000, Vol. I:699).

Delitto (1987) è ispirato a un racconto di Moravia, ma ha

avuto poca eco di critica e pubblico. Questa, come le ultime produzioni di Maraini degli anni Ottanta, sono molto brevi e articolate in un atto unico.

Giovanni Tenorio (1988) affronta il delicato tema dell'AIDS e delle sue conseguenze. È stato messo in scena con grande successo in Australia con il titolo *Sexual Acts* (Maraini, 2000, Vol. I:700). Del 1988 è *Un treno, una notte*.

Gli anni Ottanta si chiudono con un'opera più lunga, in due atti, basata su un altro personaggio storico: *Charlotte Corday* (1989). Il testo racconta i tre giorni anteriori alla decapitazione della protagonista che aveva ucciso a coltellate Marat (Maraini, 2000, Vol. I:700).

Questi anni sono molto ricchi di testi teatrali che hanno per protagoniste donne realmente esistite, la cui storia, però, viene alterata da Maraini con numerose invenzioni che le permettono di fornire il proprio punto di vista.

2.2.4 Gli anni '90: teatro su commissione e personaggi femminili storici tra realtà e finzione

Gli anni Novanta sono caratterizzati da testi scritti su commissione, che limitano in parte l'originalità dell'autrice, ma che le sono necessari come cerca di spiegare: “Non disponendo più di compagnie mie e di spazi fissi mi sono dovuta mettere a disposizione delle richieste altrui” (Maraini, 2000, Vol. II:329). Aggiunge, però, che non sente come una forzatura lavorare su richiesta, perché “il teatro è sempre stato un impegno collettivo” e l'importante è mantenere nel testo la propria essenza, attraverso il proprio linguaggio, elaborato negli anni (Maraini, 2000, Vol. II:330). Infatti Maraini, come ai suoi esordi, non cede all'avanguardia, ma continua a contraddistinguersi per la ricchezza e ricercatezza di un linguaggio proprio.

Più recentemente Maraini ha dichiarato che

La commissione è uno stimolo e non c'è nulla di male a scrivere su indicazioni date da altri. I miei lavori per il teatro, per esempio, sono nati tutti così, su richiesta di una compagnia, di un attore, oppure legati a un'occasione. Perché sono convinta che all'interno di quella indicazione (...) io finirò per inserire le cose che mi premono, che mi interessano. (...) L'importante è che all'interno della committenza io mi senta completamente libera, senza alcuna censura. (Viganò, 2007:69)

Il primo testo teatrale degli anni Novanta, *Celia Carli, ornitologa* (1990), racconta la storia di Gloria Liberati, “donna-

uccello che stava appollaiata su un ramo della mia memoria” (Maraini, 2000, Vol. II:327).

A *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1991), seguono, nello stesso anno, *Veronica, meretrice e scrittrice* e nel 1993 *Fotografie di casa Florio*. In *Veronica, meretrice e scrittrice*, come in *Marianna con l'antenata*, si rivisita un personaggio femminile storico: la poetessa Veronica Franco.

Veronica Franco⁷⁶ fu un personaggio particolare nella Venezia del Cinquecento per le due grandi attività che portò avanti contemporaneamente: la scrittura e la prostituzione, solo in apparenza in contraddizione, perché secondo Cruciana “la sua servitù sessuale la rende libera di pensiero, dandole agi e la possibilità di esprimersi, scrivendo versi” (Cruciana, 2003:44).

E proprio questi due luoghi proibiti al corpo delle donne, la strada e lo scrittoio⁷⁷, hanno attirato l'attenzione di Maraini, che come per *Marianna*, per anni ha raccolto informazioni prima di scrivere l'opera.

Ma proprio come *Marianna*, neanche il testo teatrale su Veronica è un documento storicamente veritiero, perché Maraini “con gli occhi dell'immaginazione apporta qualche modifica, integra, ricostruisce e aggiunge dettagli” (Cruciana, 2003:44).

Come per le precedenti eroine di Maraini, anche per Veronica Franco, Cruciana parla di eroine “opresse dalla rigidità di epoche ottenebrate dal pregiudizio sessista, [che] imparano a dialogare con se stesse grazie allo spazio privato ed esclusivo

⁷⁶ Era ricca, intelligente e colta, figlia di una prostituta, Paula. Fu ritratta da Tintoretto, frequentava Montaigne ed era in stretto contatto con rinomati scienziati e filosofi (Cruciana, 2003:44).

⁷⁷ “Proibiti in modo diverso: la strada per difendere la sua «onorabilità» e l'«onorabilità» della famiglia (...), lo scrittoio per difendere la sua credibilità femminile all'interno del matrimonio e della maternità” (Maraini, 2000, Vol. II:404).

della scrittura e dell'arte" (Cruciata, 2003:43).

Singolare poi il caso de *La terza moglie di Mayer* (1994), scritto su richiesta dell'attrice Adriana Asti che ha poi deciso di non recitarlo perché non era di suo gradimento (Maraini, 2000, Vol. II:328). "Il testo racconta la storia di un incontro: da una parte la madre di un ragazzo intelligente e «sospetto», dall'altra il padre di una ragazza che «veste come un idraulico», disprezza il matrimonio e crede nell'amore libero" (Maraini, 2000, Vol. II:328). Anche l'opera successiva del 1995 in due atti, *Camille*, si occupa di un personaggio reale, Camille Claudel, "della sua vita in manicomio e del suo carattere orgoglioso e ribelle in un'epoca che non capiva e non apprezzava la donna artista" (Maraini, 2000, Vol. II:328), che si analizzerà in dettaglio più avanti (v. cap. 6).

Memorie di una cameriera (1997) è ispirato al romanzo *Journal d'une femme de chambre* di Octave Mirbeau (Maraini, 2000, Vol. II:238).

Anche *Storia di Isabella di Morra raccontata da Benedetto Croce* (1998), recupera un personaggio femminile dimenticato dalla storia: "Una poetessa del Cinquecento uccisa dai fratelli per essersi messa in corrispondenza con un poeta, signore di un castello vicino" (Maraini, 2000, Vol. II:329). Il riferimento a Croce nell'opera è motivato dal fatto che il critico abbia dedicato alla poetessa delle "bellissime pagine" (Maraini, 2000, Vol. II:329).

E con *I digiuni di Caterina da Siena* (1999), che conclude la sua produzione teatrale, Maraini riprende la vita di una religiosa, come aveva già fatto negli anni Settanta con Sor Juana Inés de la Cruz. L'autrice è attratta dal rapporto ambiguo della mistica con il proprio corpo, e scrive: "Eppure è curioso perché quelle stesse

mistiche che umiliavano e mortificavano il loro corpo di donne, quando scrivevano poi ne parlavano come del centro di tutte le delizie” (Maraini, 2000, Vol. II:329).

Come in tutte le opere narrative di Maraini, anche nel teatro è fondamentale la “memoria”, che aiuta a ricostruire la storia, mescolandosi alle invenzioni letterarie. L'esigenza è quella di rappresentare gruppi sociali che colmino i vuoti e le dimenticanze della Storia (Cruciata, 2003:32).

Come si è cercato di spiegare, con il suo teatro Dacia Maraini ha voluto dare la parola alle donne, che per tutta l'antichità sono state escluse da questa forma artistica perché considerate impure, e solo nel Rinascimento hanno potuto finalmente entrare in scena e recitare in prima persona. Scrive Cruciata in proposito:

La parola diviene un'ossessione, [Maraini] vuole che in teatro trionfi, che in teatro venga data ai soggetti deboli della storia come le donne, che invada, espropriandoli, i regni inquietanti del non detto, del taciuto, del silenzio omertoso. (Cruciata, 2003:23)

Attualmente Maraini si dedica soprattutto alla stesura di testi e non, come nei decenni precedenti, al faticoso lavoro della messa in scena, collaborando alle prove solo su richiesta di registi, “tagliando, riscrivendo, aggiungendo, secondo i bisogni degli attori” (Maraini, 2000, Vol. I:XI).

3. La lunga vita di Marianna Ucria: romanzo, scrittura delle donne e memoria

*Le parole sono oggetti pericolosi,
non dimentichiamolo. Potrebbe nascere
una repubblica da una poesia*
(Virginia Woolf, *Le donne e la scrittura*, 1995:210)

Molti sono gli assi tematici che si possono individuare nel romanzo, e quasi tutti potrebbero essere interpretati in relazione all'esperienza autobiografica dell'autrice e ad una certa prospettiva di analisi rispetto alla realtà delle donne. In questo senso si analizzeranno qui soprattutto gli aspetti dell'amore per il padre, la condizione della donna e la sua emancipazione, il rapporto con il proprio corpo, la scrittura e la memoria, il viaggio.

3.1. La genesi e le opzioni stilistiche del romanzo

La lunga vita di Marianna Ucria, pubblicato dalla Rizzoli nel 1990, è stato subito accolto molto positivamente sia dalla critica che dal pubblico, come dimostrano i numerosi articoli apparsi su giornali e riviste (v. cap. 5) e soprattutto i premi ricevuti⁷⁸.

Vi si narra la storia di emancipazione di Marianna, sordomuta di famiglia aristocratica nata e vissuta nella Palermo del 700. Nella sequenza iniziale suo padre la obbliga ad assistere

⁷⁸ Il "Super Campiello" e "Libro dell'anno" nel 1990, seguiti nel 1991 da "Quadrivio", "Apollo", "Reggio Calabria" e "Marotta" nel 1992.

all'impiccagione di un ragazzino nella speranza che per lo shock riacquisti la parola. Solo alla fine scopriamo che tale brutalità del genitore è spiegata dalla volontà di far superare alla figlia un grosso trauma che le aveva tolto il dono della parola e dell'udito: lo stupro subito all'età di appena otto anni dal fratello della madre, lo zio Pietro, che anni dopo diventerà, contro la sua volontà, suo marito (destino che, secondo la famiglia è invece l'“unica alternativa riparatrice”). Il terribile segreto però riaffiora molti anni dopo alla coscienza di Marianna.

Al matrimonio in giovanissima età seguono varie gravidanze e nascite, fino all'arrivo del maschio, tanto agognato dallo zio-marito per la continuità dinastica. La comunicazione tra Marianna e il resto del mondo avviene attraverso dei biglietti. La scrittura e la lettura sono così preziosissimi strumenti che la porteranno ad una profonda trasformazione.

Nonostante, infatti, i primi anni di vita rispecchino quelli di una donna di quell'epoca, grazie alla lettura, soprattutto dei testi filosofici di Hume, Marianna cambia il proprio destino. Conosce l'amore e, morto il marito, diventa l'amministratrice effettiva delle sue proprietà e impara a farsi rispettare. Scoperto il segreto però Marianna non può continuare a vivere come in passato. Decide così di partire con la serva Fila.

Questa in sintesi la trama del romanzo, il cui successo di pubblico e di critica, come ha affermato Ida Bozzi, sorprende, dato che il romanzo è apparso in libreria senza “lo smodato *battage* pubblicitario e promozionale di certi colleghi di scaffale” (Bozzi, 21/04/90).

Il parere favorevole della critica è dovuto probabilmente alla

“raffinata scrittura nonché [alla] attenta e acuta rappresentazione di problematiche sociali a cui la Maraini si è sempre mostrata interessata” (Passione, 1997:82).

Anche Sumeli Weinberg attribuisce un importantissimo valore al romanzo sia per “la magistrale sapienza affabulatrice della scrittrice” che per il superamento dell'intero “discorso ideologico sulla donna al quale [Maraini] ha dato inizio nel lontano 1962 con la pubblicazione del suo primo romanzo, *La vacanza*” (Sumeli Weinberg, 1995:177).

Per Santagostino, invece, il valore di *Marianna Ucrìa* sta nell'aver affrontato alcuni temi cari alla teoria femminista degli anni '80, in particolare al pensiero della differenza di Luce Irigaray e all'interpretazione “italiana” data da Adriana Cavarero. Santagostino si occupa soprattutto del “revisionismo mitico”, riscoprendo nel romanzo i miti di Demetra/Core, Filomena/Penelope e Antigone, con un linguaggio e una scrittura propri (Santagostino, 1996:410). Anche per Cutrufelli la rilettura del mito è la via per “comunicare la differenza sessuale” (citata in Santagostino, 1996:410).

Un anno dopo la sua pubblicazione, il romanzo è stato adattato per il teatro dalla stessa autrice e messo in scena⁷⁹ (v. cap. 4). Inoltre, nel 1997 è stato portato anche sul grande schermo da Roberto Faenza (v. cap. 4) e negli anni successivi alla pubblicazione in Italia è stato inoltre tradotto in diciannove paesi⁸⁰. Nell'analisi del romanzo sono risultate fondamentali le numerose

⁷⁹ *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1991) contenuto in Dacia Maraini, *Fare teatro*, vol. II.

⁸⁰ Il romanzo viene subito tradotto in Germania (1991), Grecia (1991), Spagna, (1991), Danimarca (1992), Svezia (1994), Giappone (1996), Portogallo (1996), Brasile (1994), Polonia (1996), Bulgaria (1996), Gran Bretagna (1992), Ungheria (1998), Romania (2000), Russia (1996) e Finlandia (1998).

riflessioni della scrittrice stessa sulla scrittura e sul processo di stesura del testo.

Sulla questione dell'attribuzione del romanzo a un genere a differenza della critica militante che è abbastanza divisa, tanto che ne è scaturito un interessante dibattito (v. cap. 5), quella accademica è, invece, quasi unanime nel considerare *Marianna Ucrìa* un romanzo storico.

Per Sumeli Weinberg il romanzo è storico e la scelta di tale genere è molto importante perché:

mette in evidenza il rapporto della scrittrice con la storia, rapporto sincronico che, assumendo l'aspetto di un "processo", mette in causa, tramite la forma, le costrizioni sociali che tuttora operano sulla condizione del soggetto femminile. (Sumeli Weinberg, 1995:180)

Forti, invece, attribuisce un valore meno storico al romanzo affermando che ha piuttosto un "carattere di memoria familiare in un quadro storico", e definendolo romanzo di "formazione" della sua protagonista (Forti, 1995:205). Inoltre, contrariamente a quanto succede sulla stampa, parla di un "implicito antigattopardismo" in *Marianna Ucrìa*, dove viene descritto un mondo "spiccatamente femminile che, nei precedenti romanzi, aveva più dichiarato che fatto funzionare" (Forti, 1995:138). Ma come molti colleghi della stampa anche Forti inserisce Maraini e le sue due opere storiche, *Marianna Ucrìa* e *Bagheria*, nella tradizione romanzesca e antropologica siciliana, i cui padri sono stati: Verga, Capuana, Pitrè, De Roberto (Forti, 1995:156).

Nemmeno Monastra è d'accordo sulla definizione storica del

romanzo perché, mancherebbe la struttura tipica fondata su “una temporalità al passato”: il presente continuo di Marianna “fa piuttosto pensare a ben più moderni e intriganti modelli, aperti alle suggestioni delle tecniche cinematografiche” (Monastra, 1996:313).

La genesi di *Marianna Ucrìa* si può far risalire al 1988, anno in cui Maraini rilascia questa dichiarazione:

Sto lavorando a un nuovo romanzo. Probabilmente, quando sarà finito, lo intitolerò *Marianna*. La vicenda è ambientata nella Sicilia del 1700. Mi riferisco, come già in un'altra mia opera, *Isolina*, a una storia vera: quella di una donna, una muta, discendente di una grande e nobile famiglia. (...) Vivo, proprio in questi giorni, ore di dubbio: non so se scrivere direttamente di Marianna o se scrivere di me che scrivo di Marianna. (De Benedetti, 1988)

Nei cinque anni di stesura del romanzo Maraini ha condotto ricerche in biblioteche, librerie, su volumi del '700, soprattutto sui testi di Pitrè, considerato dall'autrice il primo grande sociologo siciliano oltre che “un umile osservatore della vita dei siciliani” (Maraini, 1991). La ricerca spaziava da carte topografiche locali e militari, a dati sull'orografia della zona. Maraini insiste sull'importanza della cura dei particolari e della descrizione degli oggetti che mettono in scena il personaggio e che stimolano l'immaginario del lettore.

Ma oltre alle ricerche su varie fonti dell'epoca, Maraini ne *La nave per Kobe* sottolinea l'importanza del racconto orale tramandato dalla madre: “Ai racconti di mia madre sulla vita a

villa Valguarnera quando lei era piccola e pullulava di ragazzi (...) mi sono ispirata per la descrizione della vita di Marianna Ucrìa e dei suoi fratelli, due secoli prima” (N.K.:83).

E ancora sulla genesi del libro in rapporto con la scrittura della memoria individuale Maraini scrive:

La lunga vita di Marianna Ucrìa è un libro che nasce da molta notte; è come se molte notti si fossero accavallate nascondendo qualcosa che, evidentemente, faceva parte della mia memoria, e che faticava a venir fuori, infatti ho scritto molti romanzi, ma non avevo mai parlato della Sicilia, e però questa notte si è trasformata in un mattino quando ho incontrato questo personaggio di sordomuta del '700 che poi era una mia antenata, in un quadro, e allora è venuto fuori il bisogno di raccontarlo (...) è sovraccarico di memorie, che sono memorie personali, ma che si sono trasferite su questo personaggio ormai morto da molto tempo, e questo mi ha permesso una distanza, perché altrimenti, forse sarei stata troppo ingolfata da queste memorie. (Maraini, 1991)

Già in un'altra occasione Maraini aveva scritto che “le idee sono già dentro la testa dello scrittore, depositate in una specie di serbatoio, nell'attesa dell'occasione giusta per essere scritte. Nascono, muoiono, ritornano” (Viganò, 2007).

Più che sulla femminilità della scrittura secondo la scrittrice il romanzo è incentrato invece sull’“ottica di una donna nei riguardi del mondo” (Prandin, 1990). Maraini riconosce che è stato arduo mettersi nei panni del personaggio principale sordomuta, e che c'è

“un cammino personale all'interno del libro” (Prandin, 1990).

Alla domanda “Perché la Sicilia?” Maraini risponde poi che, quando viveva a Roma si era imposta di dimenticare la Sicilia, ma afferma che essendo poi tornata a Palermo avrebbe sentito la voglia di rivedere luoghi che definisce: “luoghi della mia goffa «educazione al mondo»” (Maraini, 1990).

E al quesito “Quanto si sente vicino alla sua protagonista?”, ribatte che condivide con lei “un grande amore per la lettura ed una odissiaca ansia di ricerca della conoscenza”. Aggiunge che anche lei dopo la terribile esperienza in Giappone è stata afasica, ed è passata attraverso “un lungo periodo di rifiuto di contatto verbale, quasi un rifiuto di ritorno alla normalità” (Caradonna, 1990). Afferma di essere stata “tirata per la manica da una donna dai capelli grigi e una rosa malinconica appiccicata sopra”. Come Pirandello, l'autrice crede che siano i personaggi che vadano a cercare l'autore (Caradonna, 1990).

A proposito dell'ambientazione nel 700, Maraini spiega che Marianna, la donna del quadro e protagonista del romanzo, è nata agli inizi di quel secolo nella stessa villa in cui ha trascorso gli anni della sua adolescenza (Caradonna, 1990).

Per quanto riguarda il perché della fuga dal presente, Maraini afferma di aver scelto il passato, rispetto al presente, perché quest'ultimo risulta troppo frenetico, scontato, “troppo invaso da un'innumerabile messe di parole, immagini e suoni”. Il passato, invece, riserva ancora qualche segreto da scoprire e lascia più spazio all'immaginazione (Caradonna, 1990).

Così viene descritta in *Bagheria*, la scoperta del quadro della sua antenata, fonte di ispirazione della Marianna letteraria:

Rientriamo nel salone. I miei occhi cadono sul grande quadro dell'antenata che ricordo vagamente nei miei vagabondaggi infantili per la villa. È lei, Marianna, a grandezza naturale, chiusa in un vestito rigido, da cerimonia, con la croce di Malta dei grandi Nobili sul petto. I capelli gonfi, grigi, su cui spicca una rosa stinta, qualcosa di risoluto e disperato nei grandi occhi chiari. Le spalle scoperte, le braccia fasciate dalle maniche trasparenti. (*Bag.*:63)

E più avanti:

Dal ritratto di Pietro Valguarnera Gravina Palagonia, torno a posare gli occhi su Marianna. (...) C'è qualcosa in quel ritratto di Marianna che mi infastidisce, lì per lì, ed è quel suo stare impettita, irrigidita in una posa artefatta nonostante gli occhi insofferenti e vivacissimi. Ma so che ancora una volta si tratta di teatro. Sono di fronte alla solita affettazione fra ambigua e divertita di un secolo che amava le metamorfosi profonde accompagnate dalla ironica caricatura di sé. (*Bag.*:167)

È stato amore a prima vista tra le due donne, l'autrice ne è rimasta affascinata, soprattutto dalla sua menomazione e dal suo conseguente intenso rapporto con la scrittura (*Bag.*:138).

Come già detto, il romanzo autobiografico *Bagheria* si conclude con un'immagine che si riferisce proprio a Marianna, forse per sottolineare l'importanza di questa rivelazione che porta a galla “una parte sconosciuta e persa” del suo “passato bagariota” (*Bag.*:168).

Il legame tra i due romanzi è strettissimo, come nota Monastra:

Solo alla fine appare la specularità tra *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e questo libro di memorie [*Bagheria*], nel senso che le memorie illuminano la matrice personale del romanzo, mentre a sua volta il romanzo costituisce lo sfondo su cui si organizzano le memorie.

(Monastra, 1996:314)

Anche delle opzioni stilistiche presenti nel romanzo, è Maraini stessa a parlarcene:

Non ci sono dialoghi parlati, ma comunicazioni scritte a penna; frasi ricostruite, vergate su un foglio, oltre a citazioni, ricostruzioni mnemoniche, pensieri imprigionati. E spesso il dialetto vi regna come un piccolo mistero linguistico. (Maraini, 05/09/1990)

In *Marianna Ucrìa* Maraini riconosce un “cantabile e il ballabile” e aggiunge che lo stile, il linguaggio e la parola sono fondamentali perché “nel caso in cui la parola scritta diventi uno dei personaggi stessi del romanzo, essa deve in qualche modo farsi balia di se stessa e rendersi consapevole delle sue capacità di darsi latte” (Maraini, 05/09/1990).

Anche per Chemotti è fondamentale il linguaggio di Maraini, soprattutto il parlato, l'oralità “intesa come rivelatrice meno mediata di «zone d'ombra rimosse», la parola è documento di quella pulsione che si crea tra il corpo e il linguaggio dell'io

parlante” (Chemotti, 2003:283-284).

Il rapporto con la lingua sembra essere nel romanzo più “mediato” rispetto alle opere precedenti. *Marianna* rappresenta per l'autrice il desiderio di abbandonarsi a una nuova “musicalità” (Carrano, 1990). Se il linguaggio è importante, tuttavia la storia senza un linguaggio appropriato non esiste e il linguaggio senza storia è pura retorica⁸¹.

A proposito del linguaggio, Lina Passione associa il romanzo a *I Malavoglia*⁸²:

Il linguaggio ha in parte dei toni dialettali (...) e in parte ha le caratteristiche tipiche della lingua parlata (...) che traduce immediatamente le frasi dal dialetto all'italiano parlato lasciando inalterato il posto occupato dai singoli componenti nella frase originaria, cosicché la nuova espressione mantiene la sonorità della parlata tipica siciliana. (Passione, 1997:42)

Chemotti attribuisce un'importanza particolare all'uso dei proverbi e modi di dire perché ribadiscono “la continuità della trasmissione del pensiero dell'ordine maschile” (Chemotti,

81 Già Woolf ne *Le donne e la scrittura* sosteneva che le donne non solo trattano nelle loro opere temi diversi da quelli degli uomini, ma utilizzano anche un linguaggio particolare, ben riconoscibile, anche se molto difficile da creare perché “la forma stessa della frase non le corrisponde. Si tratta di una frase costruita dall'uomo, troppo dispersa, troppo pesante, troppo pomposa. (...) E la donna se la deve inventare, modificando e adattando la frase in uso finché ne scrive una che assume la forma naturale del suo pensiero senza frammentarlo o distorcerlo” (Woolf, 1995:43). Come modello, Woolf propone Dorothy Richardson, che ha “sviluppato e applicato ai suoi fini, una frase che si potrebbe definire la frase psicologica di genere femminile. È di fibra più elastica della vecchia frase, è capace di estendersi al massimo, di sostenere le più fragili particole, di abbracciare le forme più vaghe” (Woolf, 1995:202).

82 Anche se Passione aggiunge che Verga ricorre anche ai proverbi “a meglio sottolineare l'adesione alla realtà linguistica oltre che storica e sociale dei suoi diseredati” (Passione, 1997:42).

2003:294). Anche Forti afferma che le frasi e i proverbi dialettali detti dalla madre e dalle zie di Marianna sono “carichi di fosca e tradizionale rinuncia” (Forti, 1995:194).

Il romanzo è raccontato in terza persona, ma dal punto di vista di Marianna, soprattutto nell'ultima parte, la voce narrante ha la coscienza e lo sguardo della mutola (Santagostino, 1996:413).

Il narratore è etero-extradiegetico (ossia un narratore di primo grado che racconta una storia da cui è assente), e il racconto si svolge a focalizzazione interna, praticamente fissa (in quanto solo raramente viene abbandonato il punto di vista di Marianna). (...) La novità proviene dal fatto che, trattandosi di una sordomuta, la focalizzazione interna comporta, in via di principio, una completa assenza di parole. (...) L'autrice ha fatto ricorso alle “parole scritte”. (Monastra, 1996:310)

La voce narrante, continua Monastra, oscilla continuamente tra “adesione e distanziamento” (Monastra, 1996:312), racconta di Marianna, ma in terza persona e senza immedesimarsi del tutto. E, secondo Forti, la scelta del presente storico attualizza e potenzia la vicenda in ogni sua funzionalità (Forti, 1995:192).

Santagostino nota l'estraneità e la distanza di Marianna dal testo, per l'uso della terza persona, per la scelta del 700 come secolo dell'ambientazione e, infine, per il rimando alla mitologia greca-latina, come si vedrà nei seguenti paragrafi. Marianna è un personaggio doppiamente estraneo all'*establishment*, come donna e come menomata (Santagostino, 1996:422).

L'elemento che la distanza maggiormente è il ricorso

all'ironia, che “deriva dall'intreccio di molteplici strategie”, dal *pastiche* linguistico “dove italiano e dialetto siciliano sono vivacemente mescolati” (Santagostino, 1996:422) e infine dalla “contaminazione parodica di generi diversi”⁸³ (Santagostino, 1996:423).

Nel romanzo gli avvenimenti vengono spesso svelati retrospettivamente; è il caso per esempio delle successive gravidanze di Marianna (“Si guarda il ventre; il gonfiore si vede appena eppure sono già cinque mesi ed è la terza gravidanza”, *M.U.*:31); o della morte del marito (“E Sarò che da quando il signor marito zio è morto lasciandogli in eredità cento scudi” *M.U.*:147); o di quando Marianna scopre l'origine della sua menomazione: “All'alba la casa viene svegliata da un grido atroce e prolungato. (...) Non è possibile che sia stata la signora madre mutola, eppure il grido proveniva dalla sua stanza” (*M.U.*:192). Nella narrazione il segreto di famiglia viene svelato attraverso i pensieri del fratello che mentalmente ricostruisce la vicenda, quando la sorella gli chiede se è vero che non ha mai parlato:

Una sera si erano sentiti dei gridi da accapponare la pelle e Marianna con le gambe sporche di sangue era stata portata via, sì trascinata dal padre e da Raffaele Cuffa, strana l'assenza delle donne... il fatto è che sì ora lo ricorda, lo zio Pietro, quel capraro maledetto, l'aveva assalita e lasciata mezza morta...(...) E dopo, sì dopo, quando Marianna era guarita, si era visto che non parlava più, come se, zac, le avessero tagliato la lingua. (*M.U.*:209-210)

⁸³ Santagostino menziona il romanzo storico, nero, rosa, onirico, mitico, filosofico ed epistolare (1996:423).

Marianna, invece, lo scopre - lo sappiamo nelle ultime pagine- per caso: “Eppure quell'uomo l'ha violata quando non aveva ancora sei anni e di questo si chiede se riuscirà mai a perdonarlo” (*M.U.*:235). In questo senso è significativo che tutte le questioni traumatiche che riguardano la sfera femminile siano raccontate in una maniera chiara e non retorica e senza particolari accentuazioni.

3.2. Marianna come filo conduttore narrativo

Come si è illustrato nel paragrafo precedente, trattandosi dell'opera di una scrittrice contemporanea e, dato il grande successo ottenuto, è possibile reperire molti indizi di auto-interpretazione da parte dell'autrice.

Così, per esempio, Maraini parla del personaggio di Marianna:

Il personaggio principale, che poi è l'asse portante del libro, è Marianna Ucria, che è sordomuta, e pur essendo aristocratica parte da una condizione di difficoltà, di emarginazione, di impedimento, di minorazione che sembra le escluda ogni partecipazione alla vita del suo ambiente e della sua epoca, e invece lei che ha molto desiderio di capire, di apprendere attraverso lo studio (impara l'inglese e il francese), attraverso i libri, attraverso la scrittura, perché lei scrive biglietti per intendersi con i parenti e con gli amici, recupera piano piano, costruisce uno spazio di libertà, che poi la renderà vincente,

infatti questa è una donna che parte completamente perdente e poi, invece, si trasforma in vincente, proprio grazie a quello che io dico simbolicamente la chiave della biblioteca.

(Dacia Maraini, *Aquario*, 1991)

Marianna, la protagonista, appartiene a una nobile famiglia palermitana del Settecento. Il suo destino dovrebbe essere quello di una qualsiasi giovane nobildonna ma la sua condizione di sordomuta la rende diversa, le si schiudono saperi ignoti: Marianna impara l'alfabeto, legge e scrive perché questi sono gli unici strumenti di comunicazione col mondo. Sviluppa una sensibilità acuta che la spinge a riflettere sulla condizione umana, su quella femminile, sulle ingiustizie di cui i più deboli sono vittime e di cui lei stessa è stata vittima. Marianna nonostante e, forse proprio grazie alla menomazione, compie i gesti di ogni donna, gioisce e soffre, conosce la passione, forse più di altre donne della sua epoca: "Una pagina dopo l'altra la personalità di Marianna acquista sempre più chiarezza e si presenta in tutta la sua luminosità e onestà di intenti" (Passione, 1997:60):

Dacia Maraini mette in evidenza, con un'eleganza stilistica degna di nota, una realtà femminile siciliana che va al di là dei soliti parametri: Marianna si ribella e trasformerà il suo mutismo da menomazione a mezzo di riscatto sociale e culturale. La protagonista offre, infatti, un valido esempio di forza morale e di volontà di cambiare la propria vita nel desiderio di conoscersi e arricchirsi interiormente. (Passione, 1997:22)

Infatti, attraverso *Marianna*, Maraini esprime le sue idee su molti temi, soprattutto sulla condizione femminile nella Palermo del '700 e nella nostra attuale società.

Se in apparenza Marianna sembra soccombere agli eventi, alla fine acquisirà una forza che “le permetterà di ergersi sugli altri fino a raggiungere una statura che sovrasta le umane bassezze, le tradizioni maschiliste, che non sono solo appannaggio del popolo siciliano del suo tempo e dell'imperante ignoranza” (Passione, 1997:48); inoltre, poi, la cultura siciliana si sarebbe per lungo tempo basata su questa “mentalità anti-femminile”, ma probabilmente ciò è accaduto piuttosto per ignoranza, o mancata volontà di uscire e di liberarsi da tante paure ancestrali” (Passione, 1997:22).

Quella cultura, in definitiva, che arriva a considerare la donna necessaria al matrimonio solo per assicurarne la discendenza del marito, mentre poi gode nel vederla “sfiorire giorno dopo giorno e magari concederle qualche istante di riposo correndo nel letto di un'altra donna” (Passione, 1997:32).

Nel romanzo si rappresentano i continui tentativi di relegare Marianna al ruolo di inferiorità “negandole di scegliere della propria vita, non solo sociale, ma anche sessuale e privata” (Passione, 1997:46). Ogni volta che Marianna si allontana dalla “norma” per le sue spiccate doti intellettuali, viene giustificata con la sua menomazione, invece di riconoscerle i suoi meriti. “Si avverte, invece, tutta l'approvazione di Maraini, che guarda a lei [Marianna] come ad un'ava di cui poter essere orgogliosa” (Passione, 1997:71).

Anche Sumeli Weinberg sottolinea l'importante differenza

dell'essere donna ai tempi di Marianna:

Prototipo della donna che affronta la propria sorte con l'aiuto della sola intelligenza e della sua avidità di capire il mondo, anche Marianna si distacca dalle usanze del suo ambiente aristocratico corrotto da soprusi, pregiudizi e mollezze; di una classe, insomma, che la vuole, allo stesso tempo, padrona e serva, donna senza parole sue, senza il diritto di cercare un proprio discorso”.

(Sumeli Weinberg, 1995:181)

Per Dacia Maraini “è soprattutto la complicità femminile a dare sostegno all'irrigidimento dei ruoli nell'assetto sociale” (Sumeli Weinberg, 1995:184).

Il processo di liberazione di Marianna è tutt'altro che semplice e lineare: “è piuttosto spezzato, contorto, aperto all'ambivalenza, al dubbio, alla fuga, alla stanchezza, alla voglia di ricominciare” (Monastra, 1996:312).

Maraini riconosce e giustifica la centralità di Marianna: “Il carattere si porta dietro l'intreccio, l'ambientazione, il giudizio sull'epoca e tutto ciò che darà corpo al libro. (...) Dal personaggio nascono una situazione, un luogo, un periodo, fino a un corollario di rapporti” (Viganò, 2007:70).

Marianna è la protagonista, ma ci sono numerosi personaggi nel romanzo che le ruotano intorno e che contribuiscono a definirla:

parenti, zii, zie, nipoti, cugini, sorelle, fratelli, e tutto un mondo femminile, molto solidale. (...) Naturalmente i

personaggi più importanti sono i genitori che accompagnano per lunga parte la vita di Marianna, il marito a cui lei viene sposata a tredici anni, che è un personaggio difficile, cupo, solitario, che conosce solo la violenza, non certo la tenerezza; il padre che lei ama molto, la madre, ed una nonna che le insegna la storia di Bagheria e di Palermo e che impara a scrivere per scrivere alla nipote, perché Marianna non sente, per cui lei gliel'ha deve scrivere le cose.

(Dacia Maraini, *Aquario*, 1991)

La stessa Maraini definisce Marianna il filo conduttore dell'opera e lo considera “un romanzo corale, in cui gli altri personaggi non sono affatto figure secondarie ma fondamentali, soprattutto i figli e Saro, l'uomo di cui si innamora. Marianna rappresenta il punto di vista autoriale e non esisterebbe se non esistessero intorno a lei tutta una serie di altri personaggi” (Caradonna, 1990).

Anche Passione sottolinea che questi personaggi non sono delle semplici comparse senza valore, ma “sono parte integrante di un vasto e complesso quadro in cui ogni elemento gode di un suo spazio e di una sua luce”. Tutti i personaggi e gli avvenimenti sono legati insieme da una “voce sensibile, pura e raffinata che l'Autrice ha saputo dare a Marianna: una sordomuta” (Passione, 1997:28-29).

Per definire la natura degli altri personaggi di *Marianna Ucrìa*, si addice bene la definizione proposta da Woolf per descrivere quelli di Austen e Tolstòj: “Hanno mille sfaccettature. Vivono e esprimono la loro complessità attraverso il loro effetto su molte persone diverse che servono come specchi a ricomporre la

loro figura intera” (Woolf, 1995:133).

Maraini spiega anche il suo criterio nella configurazione dei personaggi e in particolare di Marianna:

Marianna Ucria è stata lei che mi ha cercata. Non mi lasciava in pace. Era insistente, assillante, fedele al suo destino personale. Alla fine ho ceduto e le ho prestato ascolto. Ha preteso che raccontassi la sua storia, che mi dedicassi a un genere che non avevo ancora affrontato: il romanzo storico, un'impresa per me quasi titanica. (...) I miei personaggi sono diversi da me. Anche se portano in sé delle tracce di esperienze fatte da me, finiscono per avere una vita propria, una loro identità. (Cruciata, 2003:138)

E ancora sulla nascita dei personaggi la scrittrice ribadisce che rappresentano in certa misura i figli che non ha mai avuto:

Molti pensano che il personaggio di un racconto, di un romanzo sia come un burattino: l'autore tira i fili e, quando ha finito, lo lascia lì e il burattino cade per terra, inerte. Non è così. Volendo rimanere dentro la metafora, preferisco pensare a Pinocchio. Mastro Geppetto gli dà forma, lo scolpisce, ma poi, una volta fatti i piedi, Pinocchio gli tira subito un calcio. (Di Paolo, 2005:122-23)

E sul fatto che la sua attenzione sia rivolta principalmente a personaggi femminili Maraini spiega che essendo donna, è più attratta da un universo a lei vicino e comprensibile, anche se, naturalmente, non mancano figure maschili, come il padre e Pietro,

lo zio-marito.

Quest'ultimo è un personaggio complesso, inizialmente connotato in maniera assolutamente negativa; poi effettivamente subisce una trasformazione⁸⁴ sotto la spinta di un sentimento di pietà (Cruciata, 2003:139). Risulta anche lui quasi vittima di un sistema di valori costruito sull'ingiustizia di genere. Marianna riconosce nel marito "ignoranza, orgoglio e timidezza" e crede che usi la violenza "per nascondere le sue povertà" (Passione, 1997:37).

Nell'intervista con Ida Bozzi, Maraini rinnega l'etichetta di femminista e conferma che i personaggi uomini sono arroganti, ma perché "incattiviti dal potere, e se le donne sono migliori è perché da quel potere sono fuori" (Ida Bozzi, 1990).

Marianna, un personaggio estremamente moderno, conferma la diversa accentuazione del romanzo scritto da donne nel Novecento, già indicata a suo tempo da Virginia Woolf. Mentre nell'Ottocento i romanzi delle donne erano autobiografici, come esternazione delle proprie sofferenze, nel Novecento "le donne incominciano ad esplorare il proprio sesso, a scrivere sulle donne (...), si rompe la tradizione per cui le donne in letteratura erano una creazione dell'uomo" (Woolf, 1995:44). La donna, inoltre, oggi distoglie l'attenzione da se stessa e si volge all'impersonale, in modo che i suoi romanzi risultano essere più critici (Woolf, 1995:45).

Anche in *Marianna* si racconta un personaggio storico, o pseudostorico, da un punto di vista femminile⁸⁵, che non rispecchia

84 Santagostino propone il termine di "metamorfosi", che anche in questo lavoro si è deciso di accogliere e utilizzare (Santagostino, 1996).

85 Proprio su questi aspetti del punto di vista maschile e femminile rispetto alla

più le aspettative maschili, come accade invece per le eroine di tutti i romanzi dell'Ottocento. Woolf ricordava a questo proposito, sempre ne *Le donne e la scrittura* che grandi scrittrici come George Eliot e le sorelle Brontë erano ricorse a pseudonimi maschili, non tanto nella speranza di ricevere critiche imparziali, ma soprattutto “per liberare la propria mente dalla tirannia delle aspettative ascritte al loro sesso” (Woolf, 1995:67).

3.3. Il rapporto con il padre, la madre e il figlio

Il rapporto di Marianna Ucrìa con il padre, che riprende probabilmente elementi autobiografici fondamentali, già menzionati anteriormente (v. cap. 2), è presente come tema costante del romanzo fin dall'incipit: “Un padre e una figlia, eccoli lì: lui biondo, bello, sorridente, lei goffa, lentigginosa, spaventata” (*M.U.*:7). La protagonista, come l'autrice, innamorata del padre, soffre di questo affetto-amore non sempre ricambiato: “E se gli desse un bacio? Quella guancia fresca coi segni di un impaziente rasoio le dà voglia di abbracciarlo” (*M.U.*:10), e più avanti “Il signor padre non appartiene a lui, ma a lei, a quella disgraziata mutola che nel mondo ha un solo bene e quello è il signor padre” (*M.U.*:18). Addirittura, in una delle scene iniziali, in cui il padre porta Marianna ad assistere all'impiccagione di un giovane ladruncolo, nella speranza che per lo spavento recuperi la parola, lei è gelosa del ragazzo a cui il padre si avvicina per ascoltarlo e assolverlo

narrazione di un personaggio femminile sono interessanti le riflessioni di Dacia Maraini nel saggio sul personaggio flaubertiano di Emma Bovary, con la quale l'autore pare avere un rapporto profondo e contraddittorio allo stesso tempo (cfr. *Cercando Emma*, 1993).

prima della morte:

Ora un desiderio le sale in groppa: essere lui [il ragazzino], anche solo per un'ora, essere quel ragazzo sdentato con gli occhi che spurgano per potere ascoltare la voce del signore padre, bersi il miele di quel suono perduto troppo presto, solo una volta, anche a costo di morire poi impiccata a quella fune che penzola al sole. (...) Con lei non è mai stato così tenero, così carnale, così vicino, si dice Marianna, non le ha mai dato il suo corpo da baciare, non le è mai stato addosso così come se volesse covarla coprendola di parole tenere e rassicuranti. (M.U.:20-21)

Marianna però sembra avere un atteggiamento contraddittorio nei confronti del padre: da una parte vorrebbe sentirlo suo e vorrebbe prendersi cura di lui, dall'altra "vorrebbe sentirsi voluta, amata da lui" (Passione, 1997:15). Questo amore impossibile e irraggiungibile le provoca sofferenza e rancore:

L'amore spasmodico per il padre non maschera solo l'attrazione per la madre, o meglio per il suo corpo, ma anche e soprattutto un sentimento di rancore e di rabbia per colui che incarna l'idea della violenza e del sopruso in quanto uomo. (Passione, 1997:19)

Sumeli Weinberg dà una straordinaria interpretazione del mutismo di Marianna legato all'amore per il padre:

Sedotta dal padre, quel padre bello e affascinante (...), la

figlia lo segue senza alcuna riserva nel suo volere di maschio, escludendo la madre. La perdita della parola diventa una scelta, anche se inconsapevole, del rifiuto di un'immagine di sé che è negazione (...) ma che diventerà la forza di una donna che ha il coraggio di guardare dentro se stessa. (Sumeli Weinberg, 1995:184)

Marianna prova un profondissimo dolore quando muore il padre; mentre i fratelli e i parenti litigano per il testamento, in disparte, lei piange il defunto. E, una volta morto, le continua ad apparire in sogno. Anche quando scopre che è lui la causa della sua menomazione, il suo amore non cambia, addirittura cerca delle spiegazioni:

Per amore o per distrazione non lo saprebbe dire; ma è lui che le ha tagliato la lingua ed è lui che le ha riempito le orecchie di piombo fuso perché non sentisse nessun suono e girasse perpetuamente su se stessa nei regni del silenzio e dell'apprensione. (*M.U.*:192-193)

Diversissimo da quello con il padre è il difficile, o meglio inesistente, rapporto di Marianna con la madre. La protagonista si rivolge a lei con molta tenerezza, ma la progenitrice non ha mai rappresentato un modello per lei e non si sono mai conosciute fino in fondo: “non saprebbe dire se è bella oppure no, c'è qualcosa in lei che la indispono, ma cosa? Forse quel cedere a ogni spinta, quella quiete inamovibile, quel suo sprofondare nei fumi dolciastri del tabacco, indifferente a tutto” (*M.U.*:28). E più avanti: “Innamorata del marito tanto da dimenticarsi. Si era fermata con

un piede nel vuoto e per non cadere si era seduta a rimirare affascinata il deserto davanti a sé” (*M.U.*:106).

Tra i miti individuati da Santagostino in *Marianna Ucrìa*, quello di Demetra e Core, spiega bene il difficile rapporto tra la madre e la protagonista. Infatti, il mito rappresenta “un matricidio originario, cioè un annullamento della feconda potenza materna (...) sopraffatta dall'ordine patriarcale”, proprio come in *Marianna*, che oltre a condividere con il mito l'ambientazione e la violenza dell'uomo sulla donna, risulta essere un romanzo del “vincolo infranto, quello madre-figlia” (Santagostino, 1996:411).

Fin dall'inizio la figlia osservando la madre dice di non volerle assomigliare (“non diventerò mai come lei” *M.U.*:8), ma la distanza tra le due donne si acuisce, anche e soprattutto a livello linguistico, dopo lo stupro subito da Marianna ad opera dello zio, fratello della madre, fatto di cui, però, lei ne è all'oscuro:

Come nel mito, la madre è assente o incapace di intervenire; madre e figlia non sono più in presenza l'una dell'altra, sono ormai in due mondi, in due territori linguistici diversi. Non è un caso che la descrizione del ratto di Core, evocata da Elvia Franco, sia così simile a quella della violenza di Marianna⁸⁶.

(Santagostino, 1996:411)

E sempre a proposito del mito, la critica femminista degli anni '80, sulla scia del pensiero di Luce Irigaray, incita ad andare oltre “un'Antigone messa a tacere dalla *polis* e prigioniera del

⁸⁶ “Gridò di terrore la bella Core, ma non poté essere udita, né soccorsa da nessuno” (citato in Santagostino, 1996:411).

distruttivo desiderio di identificazione nella madre Giocasta, anch'essa morta suicida” (Santagostino, 1996:420).

Marianna risulta essere un peso per tutta la famiglia, ma soprattutto per la madre che “prova per lei pena, ma anche imbarazzo, perché dover comunicare attraverso la scrittura la obbliga ad un impiego di forze contrario alla sua naturale pigrizia” (Passione, 1997:20).

Il personaggio della madre dopo la morte appare molte volte in sogno a Marianna:

Chissà perché torna così spesso alla memoria ora che è morta. E non sono ricordi ma visioni improvvise quasi fosse lì col suo corpo sfasciato dopo tanti parti e aborti a compiere quei piccoli gesti quotidiani che mentre era viva sembravano eseguiti da una moribonda e ora che non c'è più mantengono il sapore amaro e crudo della vita (*M.U.*:59).

In questo senso il difficile rapporto madre-figlia si potrebbe paragonare a quello di Jasmina Tesanovic, in *Matrimonium*, dove la morte della madre si configura come elemento attraverso il quale quest'ultima acquisisce visibilità: “Mi madre era invisible. Ahora que ha muerto se ha vuelto visible” (Tesanovic, 2003:51). E più avanti “Aunque invisible, tu huella es evidente. Tú has vivido y yo estoy aquí para probarlo” (Tesanovic, 2003:53)⁸⁷.

⁸⁷ Anche Jasmina dopo la morte della madre continua a sognarla: “Sueño contigo de muchas maneras. Anoche, por ejemplo, soñé que tú eras un perro y que venías para ayudarme” (Tesanovic, 2003:70). Tesanovic menziona il pessimo rapporto con la madre, sia a livello personale che politico (Tesanovic, 2003:35). La repressione materna pregiudicava Tesanovic anche a livello professionale, e solo ora con la sua morte riesce ad esprimersi liberamente (Tesanovic, 2003:129-130). La madre a livello politico sosteneva Milosevic, e nel 1948 si rifiutò di ripudiare Stalin come le aveva chiesto il Partito Comunista iugoslavo. Il diario che scrive Jasmina dura solo un anno

Un'altra caratteristica fondamentale che accomuna Maraini e Tesanovic è la scrittura, intesa come base della vita. Marianna, infatti, trova nella scrittura lo strumento di salvezza ed emancipazione⁸⁸. È singolare poi che anche in Tesanovic sia fondamentale l'esperienza della maternità, spesso associata ad immagini di morte⁸⁹. Pur notando diverse analogie tra le due scrittrici Tesanovic in un certo senso va oltre in questo discorso, cioè descrive una trasformazione che la porta ad assomigliare sempre più fisicamente e caratterialmente alla madre, attraverso immagini molto forti. Nel caso di Tesanovic è la madre il motore della sua scrittura e della metamorfosi⁹⁰, mentre in Maraini sono molteplici i fattori che la trasformano, come si analizzerà più avanti. Nemmeno la madre di Marianna la sostiene, anzi contribuisce ad acuire i problemi derivanti dalla sua menomazione: "La signora madre l'aveva convinta che una mutola non può fare quasi niente di quello che desidera senza essere afferrata «dai cani dalla lunga coda biforcuta»" (*M.U.*:85). Il padre, invece, viene connotato come personaggio che spinge Marianna a comportarsi normalmente ed è lui a darle gli strumenti per poter leggere, scrivere e comunicare con gli altri.

Oltre all'amore per il padre e per Saro, che verrà analizzato

perché è il tempo necessario a che si chiuda questa terribile ferita (Tesanovic, 2003:25).

88 Tesanovic si azzarda anche a definire la scrittura femminile in relazione a quella maschile e dice che gli uomini anche quando dicono di parlare degli altri, parlano di sé, mentre lei dice di scrivere su se stessa e sulla morte della madre (Tesanovic, 2003:36).

89 "Una madre es un lugar y un hijo es el hogar de la vida. Como en otros momentos de duelo en mi vida, desearía estar embarazada", (Tesanovic, 2003:15); "Me siento sola, mamá, no estoy embarazada y te necesito", (Tesanovic, 2003:22), e ancora: "Mi verdadero nacimiento a la muerte ocurrió cuando me tocó parir y pude vivirlo con plenitud. Por primera vez dependía totalmente de mí misma" (Tesanovic, 2003:50).

90 "Estoy llegando a los últimos días destinados a tu recuerdo, estoy en el umbral de una nueva vida" (Tesanovic, 2003:189).

nel prossimo paragrafo in relazione con la nuova consapevolezza di Marianna, è fondamentale, nello sviluppo del romanzo, anche il profondissimo amore per “Signoretto, l'ultimo nato” (*M.U.:72*), morto giovanissimo. Nella morte di Signoretto ritroviamo probabilmente il dolore provato da Maraini per la perdita dell'unico figlio:

Ora il bambino sembra che non respiri più per niente. Marianna gli spia le labbra violacee, si china su di lui inquieta, gli appoggia un dito sulle labbra. (...) è nato anzitempo, come Manina, lui è voluto saltare fuori con due mesi di anticipo. (...) Al seno lo sentiva che non sapeva tirare, dava degli strattoni, si ingurgitava e poi lo sputava il latte. Eppure è stato il più precoce nel riconoscerla, nel rivolgersi a lei con sorrisi irrequieti ed entusiasti. (...) Un bambino allegro e intelligente che sembrava avere intuito la sordità della madre e aveva inventato lì per lì un linguaggio per farsi capire da lei e solo da lei. (*M.U.:78-79*)

Marianna è cosciente di questo legame speciale: “Solo con il piccolo Signoretto ha strafatto, lo sa, il loro è stato un amore che andava al di là del rapporto madre e figlio, per sfiorare quello di due amanti. L'aveva capito prima lui di lei nella sua meravigliosa intelligenza infantile e aveva preferito andarsene” (*M.U.:87*). Naturalmente gli altri figli, tenuti a debita distanza dalla madre, riservavano al fratellino un profondo rancore. Inoltre il silenzio accomuna madre e figlio, infatti Signoretto fino all'età di quattro anni non parla (*Passione, 1997:35*).

La morte non viene descritta, ma si dà per scontata in un

capitolo successivo, tecnica, come già detto abituale nelle rappresentazioni degli eventi traumatici: “Da quando è morto il piccolo Signoretto, di notte non riesce a dormire” (*M.U.*:83).

3.4. La condizione femminile e la consapevolezza del corpo

Tema fondamentale, presente in tutta la produzione letteraria di Maraini, è la condizione femminile, che in questo caso si sviluppa in un contesto storico, la Palermo del '700, ma che si configura come metafora di una condizione più ampia nel tempo e nello spazio. Inoltre, nella rappresentazione della protagonista e della sua evoluzione è centrale anche il tema della consapevolezza del corpo.

Del resto tutte le protagoniste del romanzo, ma soprattutto Marianna, vengono rappresentate in un'epoca nella quale le donne non venivano considerate come “soggetto” e Marianna è inoltre metafora di una svolta determinante nella concezione della femminilità, anche di quella interiorizzata dalle donne stesse. A questo proposito scrive Sumeli Weinberg:

Secondo l'autrice, la donna, resa muta da secoli, è stata privata di uno spazio in cui avviare il processo di significazione. Oggetto di una realtà non sua, la donna è stata “parlata” dall'uomo, è stata rappresentata a sua immagine. Essa ha agito spinta da forze condizionanti e si è trovata di fronte a un simulacro della femminilità, riflesso deformante del proprio io. Alla donna senza passato non resta che la memoria umiliata, il corpo offeso dal silenzio.

(Sumeli Weinberg, 1995:178)

In questo senso Maraini racconta nel romanzo in maniera esemplare la vita delle donne dell'epoca, fin da piccole già predestinate o a sposarsi, o ad andare in convento. Quando viene imposto il matrimonio a Marianna, la madre, portavoce dell'accettazione di questo destino soffocante, le parla in questi termini:

Tua sorella Fiammetta si sposa con Cristo, Agata è promessa col figghiu del principe di Torre Mosca, tu hai il dovere di accettare lo zitu che ti indichiamo perché ti vogliamo bene e perciò non ti lasciamo nescere dalla famiglia per questo ti diamo allo zio Pietro Ucria di Campo Spagnolo. (...) Nessuno ti prende attia Mariannina mia. E per il convento ci vuole la dote, lo sai. (*M.U.*:29 e 31)

Come poi avverrà per le figlie e i figli di Marianna, anche il destino delle sorelle e dei fratelli è già segnato: Fiammetta sarà suora, Carlo diventerà abate e Geraldo dragone, mentre Agata, la più bella è destinata a un matrimonio che permetterà alla famiglia di aumentare le proprie influenze e conoscenze.

Le donne che si sposavano erano, ovviamente, obbligate ad offrire alla famiglia almeno un erede maschio, come esige il signor marito zio a Marianna, che sorride solo quando, finalmente, nasce un bimbo. D'altra parte nemmeno quando Marianna rimane vedova, la famiglia la considera libera di scegliere. Soprattutto Mariano, il primogenito, e l'altro fratello, portatori della logica maschile, le proibiscono di sposarsi con don Camaleone, uno

spasimante e “l'unico nobile che rappresenti una figura positiva nel romanzo” (Santagostino, 1996:421)⁹¹, per evitare uno scandalo alla famiglia: “Il disonore l'avete già provocato con le vostre stramberie. Da quando è morto nostro padre zio date continuamente scandalo” (*M.U.*:247). Il fratello, mandato in missione dal primogenito Mariano, troppo impegnato per risolvere la questione personalmente, cerca di convincerla a non sposarsi:

Voi siete donna, Marianna. La natura vi destina a una serena castità, avete quattro figli a cui pensare. Mariano il vostro erede è preoccupato che non alienate i vostri beni per un colpo di testa davvero increscioso. (...) È decisione della famiglia che voi non lo vediate più. (*M.U.*:234)

Il figlio le rimprovera, inoltre, di aver portato il lutto del marito solo pochi mesi, invece che per tutta la vita: “Per la morte di un padre: tre anni di nero, per la morte di un figlio: dieci anni, per la morte del marito: trent'anni, come a dire sempre” (*M.U.*:247). Marianna deciderà poi autonomamente di andarsene, di lasciarsi il passato alle spalle, ma non prima di aver provato e vissuto il vero amore, altro tema fondamentale nel romanzo.

Fortemente legato alla riflessione sulla condizione della donna è il tema della violenza contro le donne e dello stupro, ricorrente in tutta la produzione letteraria di Maraini⁹². Scrive a

⁹¹ Don Camaleone per Santagostino è anche l'unico insieme a Marianna ad aver intuito “l'esigenza di un ordine etico non più fondato su un sistema sociale di ingiustizia e ipocrisia, sistema che imbarbarisce l'uomo nel momento in cui fa violenza alle donne” (Santagostino, 1996:421).

⁹² Basti pensare al romanzo *Isolina* (2000) e a *Buio* (1999), che raccoglie dodici storie di sopraffazioni, violenze e soprusi, anche a bambini, compiuti con la “complicità” omertosa di chi sa e non denuncia.

proposito di abusi nei confronti di bambini parole che potrebbero riferirsi bene anche al caso di Marianna, violentata dallo zio all'età di sei anni:

Ma sarebbe grave confondere: il desiderio non si impone ma si propone, il desiderio vuole il piacere dell'altro, non il suo annichilamento e la sua umiliazione. Un corpo adulto che penetra, schiaccia, brutalizza un corpo bambino, è spinto più verosimilmente da odio, frustrazione, volontà di potenza e di vendetta. (Di Paolo, 2005:104)

E ancora, questa volta riferendosi a un corpo adulto, scrive: “Perché un uomo possa sentire il bisogno di violare e di distruggere il corpo di donna, per me è un mistero. Non c'è niente di sessuale nello stupro, ma nasce dalla volontà profonda di umiliare e ridurre in soggezione l'altro” (Di Paolo, 2005:185-186)⁹³.

Sempre nel contesto dell'emancipazione di Marianna come donna e della sua nuova percezione della corporeità, è importante analizzare anche il rapporto con lo zio-marito, soprattutto per capire l'evoluzione di Marianna e la sua progressiva liberazione dagli schemi patriarcali. Fin dalla prima notte di nozze, lo zio marito la prende con la forza, e continuerà a non interpellarla prima di ogni rapporto. Addirittura, “Una mattina, mentre lei ancora era immersa nel sonno, le si era buttato addosso e l'aveva violentata” (*M.U.*:33). Mai un sorriso, mai una

⁹³ Lo stupro è anche il tema centrale del pezzo teatrale di Franca Rame, *Lo stupro*, nato per esorcizzare il trauma vissuto in prima persona: “Avevo dentro quella cosa, quel ricordo che mi rodeva. (...) poi, un giorno, senza averlo pensato prima, mi sono seduta al tavolino e l'ho scritto” (Rame, 1993:117). Fino ad allora l'autrice non era riuscita a parlarne con nessuno. “Ogni volta che posso lo recito. Ma non per fare accapponare la pelle, per fare riflettere... E anche per aiutare altre donne, che quella «cosa» l'hanno provata, ad avere il coraggio di tirarla fuori” (Rame, 1993:117).

dimostrazione di affetto nei confronti della moglie. “Con lei era cortese ma freddo” (*M.U.*:33) e ancora:

Eppure hanno fatto cinque figli vivi e tre morti prima di nascere che fanno otto; otto volte si sono incontrati sotto le lenzuola senza baciarsi né carezzarsi. Un assalto, una forzatura, un premere di ginocchia fredde contro le gambe, una esplosione rapida e rabbiosa. (*M.U.*:125)

Rispetto al rapporto con il proprio corpo negli anni del matrimonio, agli assalti del marito “arido di sentimenti” e alla schiavitù delle ripetute gravidanze Marianna si sente quasi come un'estranea e significativamente gli assalti sono descritti mediante la metafora dell'atto dell'inforcare (Sumeli Weinberg, 1995:182).

Però Marianna, un giorno, rifiuta il marito: “Ora per la prima volta, guardando in faccia il signor marito zio, riesce a fare un segno di diniego con la testa. E lui si paralizza, con il membro rigido, la bocca aperta, talmente sorpreso del suo rifiuto da rimanere lì impalato senza sapere che fare” (*M.U.*:90). È questo l'inizio della presa di coscienza da parte di Marianna, nei confronti del proprio corpo, ossia capisce che può decidere, che non deve sempre sentirsi obbligata. Infatti da quella notte lui non la cerca più. Non è forse un caso che, poche pagine dopo, Marianna cerchi di parlare, forse il rifiuto del marito inizia a farle ricordare la sua infanzia, quando poteva parlare e sentire.

Maraini cerca comunque di salvare in parte la figura dello zio-marito, accennando a un fatto traumatico di cui è stato vittima da piccolo e che lo segna per tutta la vita. Era infatti molto

affezionato ad una capretta, tanto che la sera scappava nella stalla per dormire con lei. Ma “Nonna Giulia l'aveva saputo e aveva fatto uccidere la capra. E poi, davanti a tutta la famiglia, aveva frustato il figlio sulle natiche nude. Da quel giorno il paziente Pietro era diventato «reticu e strammu»” (*M.U.:*151-152). È inevitabile pensare alla capretta come alla piccola nipote Marianna che Pietro “prendevo in braccio e coccolava come aveva fatto con la capretta anni prima” (*M.U.:*152). Questo legame con la capretta è ancora più forte nell'opera teatrale (v. cap. 4).

Marianna nel romanzo si emancipa. Non è più una povera mutola incapace di fare qualsiasi cosa da sola, ma diventa l'amministratrice dei beni di famiglia. Nonostante la normale sfiducia iniziale (“E poi è una donna e per quanto padrona, che può capire una «fimmina» di proprietà, di grani, di campi de semina, di debiti, di gabelle, eccetera?”, *M.U.:*155), i suoi dipendenti impareranno ad amarla e rispettarla, ancor più del marito: “Ormai sono a Torre Scannatura da venti giorni. Marianna ha imparato a distinguere i campi di grano da quelli di avena, i campi di sulla da quelli lasciati a pascolo. Conosce il costo di una forma di cacio sul mercato e quanto va al pastore e quanto agli Ucria” (*M.U.:*169). Quando poi diventa la padrona cambia le regole del gioco e salva un gabellotto, da giorni tenuto prigioniero in condizioni orribili solo perché aveva rubato, e lo fa liberare immediatamente e paga il debito con il proprio denaro, causando un forte disappunto.

L'emancipazione di Marianna coinvolge anche la sfera fisica; la consapevolezza del corpo e della propria vita affettiva, rappresentata dall'amore per Saro, la trasformano. La vera

manifestazione del cambiamento del personaggio è infatti il coraggio di esprimere i propri sentimenti per Saro che sono ricambiati⁹⁴: “Il ragazzo le si pianta in piedi di fronte e ha qualcosa di spudorato che la indispette ma nello stesso tempo la incuriosisce. I loro sguardi si intrecciano un momento emozionati” (*M.U.*:129). Saro addirittura impara a leggere e scrivere per comunicare con Marianna che all'inizio continua a rifiutarlo (cercandogli persino una moglie per tenerlo lontano). In principio è combattuta, attratta, ma si obbliga a non cedere: “perché non lasciare per una volta, una volta sola, libero il desiderio imbracato nei lacci di una volontà nemica?” (*M.U.*:187). Saro rispettoso, aspetta pazientemente. Quando lui è ancora convalescente per i colpi infertigli da Fila che, presa da un raptus, tenta di accoltellare la moglie e il figlio, non immaginando che ci fosse anche l'amato fratello nel letto. Dopo tante atrocità raccontate e soprusi subiti, appaiono nella narrazione scene passionali:

Come abbia fatto a trovarsi spogliata accanto al corpo spogliato di Saro, Marianna non saprebbe dirlo. Sa che è stato semplicissimo e che non ha provato vergogna. Sa che si sono abbracciati come due corpi amici e accoglierlo dentro di sé è stato come ritrovare una parte del proprio corpo che credeva perduta per sempre. (...) Questo corpo invece lei lo ha chiamato e voluto come si chiama e si vuole il proprio bene e non le avrebbe portato dolore e lacerazione come avevano fatto i figli uscendo da lei, ma sarebbe scivolato via, una volta condiviso “lu spasimu”, con la promessa gioiosa di un ritorno.

⁹⁴ Forti parla di un vero e proprio “corteggiamento settecentesco” a cui è difficile resistere (Forti, 1995:140).

(*M.U.*:238)

Marianna soppesa la possibilità di affrontare questa svolta sentimentale in un monologo interiore: “Che fare di sé? Alla sua età molte delle sue conoscenti sono già state sepolte oppure si sono ingobbite e rattrappite” (*M.U.*:241). Decide grazie all'aiuto inconscio della cuoca Innocenza e di Saro: “Bisognerà allontanarsi in punta dei piedi e ci vorrà una spinta che solo una mano abituata a contare le monete può dare” (*M.U.*:243); “È stato lo sguardo di Saro a deciderla a partire. (...) Uno sguardo d' amore appagato e di apprensione” (*M.U.*:248). Marianna deciderà di andarsene, con la sola compagnia di Fila, la servetta che le aveva “regalato” il padre e sorella di Saro. Quando lo comunica alla famiglia, come è prevedibile, non trova appoggio: “Quando aveva fatto sapere al figlio Mariano che partiva, lui aveva corrugato la fronte in una smorfia buffa che voleva essere corrusca ma lasciava indovinare sollievo e soddisfazione” (*M.U.*:246). Il figlio cerca invano di dissuaderla, ormai Marianna ha piena coscienza di sé e delle proprie potenzialità.

La consapevolezza nuova del proprio corpo e della propria vita affettiva, rappresentata dall'amore per Saro, la trasforma. Don Camaleone, senza conoscere la vera causa di questo cambiamento “Diceva che lei si era fatta luminosa come «na lamparigghia». E lo specchio le diceva che era vero: la pelle le si era schiarita e distesa, gli occhi si erano fatti lucenti, i capelli le si gonfiavano sulla nuca come fossero impregnati di lievito” (*M.U.*:246).

Chemotti a proposito degli effetti dell'amore sul corpo della protagonista nota:

Il corpo riconquistato come fonte dell'eros, diviene il luogo designato a riconoscere la sua nuova identità che scaturisce dal riconoscimento della sua differenza nella pienezza sessuale e sessuata, e si trasforma in riconciliazione-ricomposizione con l'elemento femminile e quindi in rinascita nel divenire: *phyein*.

(Chemotti, 2003:302)

Questa scoperta è fondamentale perché porta Marianna ad allontanarsi da qualsiasi precetto maschile che le aveva negato “ogni rapporto con il suo corpo” perché considerato proprietà dei “padri” (Chemotti, 2003:303).

L'incontro con Saro rappresenta per Marianna l'appagamento di un sentimento amoroso, già provato nei confronti del padre e scatena inoltre nella protagonista turbamenti amorosi simili a quelli di un'adolescente.

Oltre all'amore per il padre, l'ultimo figlioletto e Saro, già descritti, ci sono riferimenti anche all'amore omosessuale. Ad esempio nella scena in cui Marianna contempla il corpo nudo di un'altra donna: la cuoca Innocenza.

Forti sentimenti che si agitavano nell'animo della protagonista che non riusciva a nascondere le sue sensazioni e le sue pulsioni alla vista di un corpo nudo: una donna che va quindi contro corrente alla morale del suo tempo, che la vorrebbe aliena da tali stati d'animo, tutta dedita al marito utilizzando il proprio corpo solo per mortificarlo con i continui assalti e relativi parti.

(Passione, 1997:31)

Non è la prima volta che Maraini allude all'amore tra donne. Oltre al chiaro esempio di *Lettere a Marina* in narrativa, ricordiamo l'opera teatrale *Suor Juana* (v. cap. 6).

La trasformazione completa di Marianna, però, avviene nelle ultime pagine del romanzo, durante il viaggio (che si analizzerà più avanti), quando la protagonista è decisa a non tornare più indietro:

Una pellegrina? Forse, ma i pellegrini vanno verso una meta. I suoi piedi invece non vogliono fermarsi. Viaggiano per la gioia di viaggiare. In fuga dal silenzio delle sue case verso altre case, altri silenzi. (...) mai veramente stanca, mai sazia di vedere nuovi luoghi, nuove persone. (*M.U.*:254)

Il finale dimostra che Marianna, rispetto ai personaggi femminili di Maraini, che nel tentativo di emanciparsi, ci riescono solo in parte, rappresenta una scelta sicura e consapevole, nel contesto di una prospettiva storica. Leggiamo, infatti, per esempio ne *Il treno per Helsinki*, allusioni a una sorta di senso di colpa nelle scelte meno tradizionali delle donne: “Mi sento vile carogna nel mio desiderio di vivere in futuro da sola e di non fare più figli” (*T.H.*:96). Marianna, invece, non esita più a seguire il proprio istinto, giovando anche a Fila. Chemotti, a questo proposito, nota che nell'ultima parte del romanzo prevalgono scene con l'acqua, simbolo del mito materno e per antonomasia luogo di rinascita (Chemotti, 2003:303).

La protagonista è più attratta dal futuro, “una nebulosa dentro alla quale si intravedevano delle luci da giostra”, che dal

passato, “una coda che aveva raggomitolato sotto le gonne e solo a momenti si faceva sentire” (*M.U.*:256). Leggendo la lettera che il pretore le scrive mentre lei è in viaggio, per aggiornarla sulla situazione del suo paese, si emoziona ripensando a Palermo, ha un momento di nostalgia, ma poi “ogni mattina si sveglia con l'idea di partire” (*M.U.*:264). Quando Fila, la sua fedele compagna di avventura, si sposa, Marianna potrebbe tornare al passato ma non vuole, “La voglia di riprendere il cammino è più forte. (...) Interroga i suoi silenzi. Ma la risposta che ne riceve è ancora una domanda. Ed è muta” (*M.U.*:265). Con questo enigma apparentemente irrisolto si chiude il romanzo.

È importante sottolineare che durante il viaggio cambia la relazione tra le due donne: da padrona e domestica a “pellegrine (...) in veste egualitaria” (Forti, 1995:142).

3.5. La corporeità e la forza di Marianna

Anche la menomazione di Marianna è un tema strettamente legato alla sua progressiva emancipazione come donna: fin dall'inizio del romanzo, il fatto di essere sorda e muta la isola, lei per gli altri è come se non esistesse, “una bambina ritardata, silenziosa e assorta che tutti avevano la tendenza a dimenticare in qualche angolo per poi ricordarsene tutto d'un tratto e venirla a rimproverare di essersi nascosta” (*M.U.*:16). Ma a poco a poco questa menomazione diventa la forza del personaggio.

Il mutismo di Marianna assume cioè una doppia valenza nella ricerca del soggetto femminile: da una parte è lo

“svuotamento dell'io” e dall'altra “lo libera dall'ignominia del ruolo ricevuto e dal determinismo del condizionamento sociale” (Sumeli Weinberg, 1995:182).

Proprio la “mancanza” è il fattore da cui scaturisce una sensibilità tutta femminile: Marianna come Manila in *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1978) “raccolge in sé i pensieri degli altri e si cala interamente nell'altro” (Sumeli Weinberg, 1995:182). La protagonista inoltre impara a leggere e scrivere, e addirittura verso la fine della sua lunga vita il suo problema fisico risulta essere un motivo di grande fascino anche per personaggi come il pretore di Palermo, don Camaleò:

La menomazione dell'interlocutrice non sembrava preoccupare affatto il signor Pretore. Anzi era quasi contento che lei non potesse parlare perché questo gli permetteva di sciorinare le sue conoscenze per iscritto, tralasciando gli intermezzi di chiacchiere di cui evidentemente era stufo. (*M.U.*:222)

Il pretore ribadisce il suo interesse per lei nella lettera finale che le scrive quando lei è in viaggio:

Una compagnia femminile scortata dalla pratica del pensiero, cosa rarissima presso le nostre donne che sono tenute in uno stato di ignoranza gallinacea. (...) È la vostra mutilazione a rendervi unica: fuori dai privilegi nonostante ci stiate dentro per diritto di nascita fino al collo, fuori dagli stereotipi della vostra casa nonostante essi facciano parte della vostra stessa carne. (...) Anche voi sapete vedere al di là dei damaschi e

delle perle, la menomazione vi ha portata alla scrittura e la scrittura vi ha portata a me. Ambedue ci serviamo degli occhi per sopravvivere e ci nutriamo come tarme golose di carta di riso, carta di tiglio, carta di acero, purché vergate dall'inchiostro. (*M.U.*:261-262)

Secondo Santagostino la “mutilazione” di Marianna può essere ben definita con il termine francese *naïveté*,

perché la sua etimologia esprime molto meglio che non i termini “ingenuità” o “innocenza” la prossimità di Marianna alla categoria della nascita. Infatti, sordità, mutismo, e rimozione dell'offesa la “esonerano” dall'udire, dal pronunciare e dal ricordare la verità totalizzante della parola e del potere patriarcale, la esonerano dunque da uno stato di sottomissione supina ad essi e di “deportazione” totale. (Santagostino, 1996:413)

La menomazione di Marianna, apparentemente insignificante, si trasforma in “uno straordinario principio di organizzazione narrativa in quanto l'autrice presceglie come punto di vista quello stesso del suo personaggio” (Monastra, 1996:309).

Rispetto alla scelta di un personaggio di donna diversa, anche proprio per il fatto di essere muta, Maraini adduce il suo interesse per aspetti della realtà che procurano dolore, fatica, ingiustizia, e che come scrittrice sente il dovere di raccontare (Di Paolo, 2005:16-17). In questo senso si attribuisce un valore positivo al silenzio, “consapevolezza dell'indicibile” (Monastra, 1996:312).

Il silenzio di Marianna potrebbe però anche essere interpretato come “fulcro di una nuova identità femminile che respinge l'identità di una genealogia divulgatrice del sapere maschile e che rintraccia e identifica nel suo corpo sessuato una nuova fonte di formazione e di riconoscimento” (Chemotti, 2003:285).

Maraini ha dedicato a questo tema anche i versi di “Ricamare, tu dici”:

Fino a che punto
la magia della sottomissione
l'incanto del silenzio
mi fanno forte e furiosa
fino a che punto mi fanno debole
ed esposta
(da *Mangiarmi pure*, 1978)

A questo proposito si può notare con Patrizia Magli che: “L'universo della significazione parla anche là dove la parola tace. (...) Anche il silenzio è segno” (Magli, 1985:11). Inoltre c'è un'intenzione ironica non solo nelle parole, ma anche nel silenzio: “il silenzio pubblico, l'opposizione collettiva muta alle proposte che venivano dall'esterno, interpretabile come citazione, ripetizione, ribaltata di senso, del silenzio sempre imposto alle donne” (Mizzau, citato in Magli, 1985:54).

Anche Sumeli Weinberg si esprime sul valore del silenzio di Marianna e scrive: “Se da una parte, il silenzio raffigura il vuoto, una mancanza che spinge l'io verso il desiderio di completezza,

dall'altra, invece, si rende necessario quale funtuivo di una messa in guardia contro le insidie di un'identità precostituita della donna” (Sumeli Weinberg, 1995:184).

Il silenzio di Marianna la rende più attenta a se stessa e agli altri, rendendola “un'osservatrice disincantata della sua gente” (*M.U.*:219).

Il corpo diventa per Marianna il luogo “d'interesse conoscitiva e di ricerca di sé” e molti sono, infatti, i riferimenti alla corporeità e ai sensi che sono sottoposti a continue metamorfosi (da sensi ad emozioni a pensieri), pur partendo dall'iniziale rifiuto a fondersi l'uno con l'altro. “Ma col passare degli anni, i sensi, un tempo acerbi e capricciosi, si affinano e si compenetrano. (...) Per esempio lo sguardo può assumere le stesse qualità del tatto, tenuto a freno dalla disciplina interiore o dalle convenzioni sociali” (Santagostino, 1996:416).

Con il passare del tempo ci accorgiamo che i sensi si trasformano in emozioni, che Marianna percepisce proprio attraverso il gusto e l'odorato. Anche quando Maraini parla dell'amore di Marianna per la pittura, descrive i colori ad olio con “un'incalzante serie di sinestesie” (Santagostino, 1996:417).

Tra le facoltà extrasensoriali rientra l'ossessione di Marianna per gli odori. Essendo Marianna muta e sorda deve sviluppare notevolmente gli altri sensi, soprattutto l'olfatto. Proprio la doppia differenza di Marianna, donna e menomata, “la mette in contatto con la corporeità, luogo della *quête* di una soggettività in divenire” (Santagostino, 1996:414).

In questo senso il romanzo rende in maniera efficace l'universo delle percezioni della protagonista che rimandano ad

una fisicità che è peraltro anche sottolineata come elemento di connessione con il mondo dalla stessa Dacia Maraini:

I sensi sono il mio strumento di conoscenza storicamente più vicino, e riconosco in questa evidenza anche un'appartenenza di genere. Sono molto legata agli odori, ai sapori: questo fa parte del mio rapporto col mondo, non riesco a scrivere se non passo attraverso una fisicità, una tangibilità delle cose.

(Di Paolo, 2005:59)

Fin dalle prime pagine, i rimandi agli odori sono moltissimi. Così viene rappresentato nel testo il meccanismo di ipertrofia degli altri sensi in Marianna: “Gli occhi hanno l'ambizione di possedere le forme complete nella loro integrità e l'odorato a sua volta si impunta pretendendo di fare passare il mondo intero attraverso quei due minuscoli fori di carne che si trovano in fondo al naso” (*M.U.*:8). Ogni persona che la circonda, così come le situazioni, sono associate ad odori ben definiti. Per esempio, la madre rimanda al tabacco e alle droghe che consumava; la figlia Giuseppa a “un tenero odore di sudore misto a fior di spigo” (*M.U.*:118); la cuoca Innocenza ai tipici odori da cucina. Gli odori derivano spesso anche dalla dimensione dei colori: “Marianna annusa l'odore dei colori: quella trementina pungente, quel grasso oleoso” (*M.U.*:74) e ancora: “Il sapore dei colori sulla lingua” (*M.U.*:110).

È stata notata l'importanza di “impressioni sensoriali e sensuali”, nuove in Marianna rispetto alle precedenti protagoniste, ma necessarie perché lei è sordomuta (Sumeli Weinberg, 1995:181).

D'altra parte già molti testi moderni, partendo da Flaubert, “hanno delegato appunto agli odori il ruolo di sonde nel buio, nella misteriosa realtà di cui facciamo parte” (Monastra, 1996:317)⁹⁵.

Rimanda alla sfera della percezione, infine, anche l'importanza della scoperta del quadro di Marianna Ucrìa, da parte di Maraini, come momento ispiratore per la genesi dell'opera, ripresa anche nel romanzo: “Frugando fra i vecchi bauli e le damigiane d'olio è saltata fuori una vecchia tela scurita e impolverata. (...) È il quadro interrotto quella mattina (...) il giorno stesso in cui la signora madre le aveva annunciato che avrebbe sposato lo zio Pietro” (*M.U.*:109). Ancora una volta è la memoria il filo conduttore delle vicende.

Anche gli occhi sono un importantissimo strumento di conoscenza ed emancipazione: “Nel rapporto con il mondo, affidandosi al dominio degli occhi sugli altri sensi – occhi attoniti, (...) feriti nel profondo – Marianna conserva il potere di penetrare al di là delle apparenze. Tutto filtra attraverso il suo sguardo che si fa scrittura, discorso inconsueto, interiorizzato ma che sarà, infine, concretamente suo” (Sumeli Weinberg, 1995:183).

Gli occhi sono sempre presenti in ogni capitolo per dimostrare che oltre alle sensazioni tattili e olfattive, Marianna ha sviluppato la capacità “di conoscere le parole degli altri, i sentimenti e i pensieri, attraverso uno sguardo attento volto soprattutto all'analisi dei tratti degli occhi di chi le sta di fronte” (Passione, 1997:77).

In conclusione sono fondamentali le seguenti considerazioni

⁹⁵ Chemotti addirittura associa Maraini alle mistiche per il ricorso a questo “affinamento extrasensoriale” (Chemotti, 2003:296). Senza menzionare le mistiche, anche Forti parla di “vie extrasensoriali” (Forti, 1995:199) di Marianna.

di Maraini sul corpo:

Dare voce alla voce delle donne significava raccontare una lunghissima storia di silenzi, di soprusi, di umiliazioni. Per millenni il destino femminile è stato identificato con il corpo. Per millenni il solo modo lecito di esprimersi per una donna partiva e si concludeva nel suo corpo: la pubertà, la verginità, il matrimonio, la gravidanza, la maternità, la vecchiaia. Qualsiasi discorso, per una donna, si scontrava con questa realtà storica, questa presenza-assenza del corpo-parola, del corpo-linguaggio.

(Di Paolo, 2005:47)

È proprio il corpo, sede dell'*eros*, da cui bisogna partire per creare un'autentica soggettività della donna. Aveva affermato Maraini dialogando con Serena Anderlini: "La letteratura è molto legata all'*eros* (...) e nella misura in cui questo *eros* vive, vive anche la parola femminile" (citato in Sumeli Weinberg, 1995:180).

Il corpo è fondamentale per tutte le protagoniste di Maraini e soprattutto per Marianna come tentativo di uscire "dal vortice dell'annientamento" (Sumeli Weinberg, 1995:178). Questa ricerca "che predilige unicamente una visuale al femminile" è alla base della scrittura di Maraini che cerca di "ripristinare integralmente la soggettività della donna e di ricostruire uno spazio e un tempo che le sono propri" (Sumeli Weinberg, 1995:178). Le teorie di Julia Kristeva, con la "centralità di un io parlante che, designato a luogo della produzione dell'enunciato, momento imprescindibile della significazione, si erige a soggetto dell'enunciazione" (Sumeli Weinberg, 1995:178) sono fondamentali per l'interpretazione del

romanzo in questo senso.

È proprio la scoperta del linguaggio, infatti, attraverso l'amore per Signoretto e Saro, che "le permette di intraprendere la via dell'indipendenza, libera per la prima volta di ritornare come Proserpina al mondo della madre, fonte di saggezza atavica" (Sumeli Weinberg, 1995:184).

3.6. Viaggio, filosofia, scrittura e memoria

Il motivo del viaggio è fondamentale non solo nel romanzo, ma anche nella vita dell'autrice, che lo definisce come un grande sforzo, soprattutto fisico. "Cerco di entrare nel paese verso cui mi sto dirigendo in due modi: con il corpo, e con la mente, attraverso la conoscenza dei libri" (Di Paolo, 2005:121). Dacia Maraini insiste soprattutto sull'unicità di questa esperienza conoscitiva e la traspone anche al personaggio di Marianna che, oltre alla conoscenza ottenuta dai libri, vuole entrare nel vivo delle cose, conoscerle direttamente.

Nel romanzo il tema del viaggio finale è il coronamento della trasformazione avvenuta in Marianna, che decide di partire, accompagnata solo dalla fedele Fila, per dimenticare il passato e mettere in pratica tutto quello che ha imparato. È un ennesimo atto di coraggio nelle sue condizioni fisiche, soprattutto quando decide di continuare sola a peregrinare senza meta anche quando Fila si sposa.

Al tema del viaggio come percorso intellettuale e alla conoscenza dei libri inoltre si ricollega la presenza dell'elemento

filosofico, esemplificato dall'interesse della protagonista per le letture del filosofo inglese David Hume, che contribuiscono alla sua trasformazione.

Nel '700 non esisteva ancora una genealogia femminile e grazie alle idee filosofiche Marianna “potrà ri-membrare se stessa, ritrovare il suo essere donna, ritrovare una parte del proprio corpo che credeva perduta per sempre” (Santagostino, 1996:419). A questo proposito Lina Passione afferma:

I pensieri di Hume, un filosofo, le aprono nuovi orizzonti, ed è come se la sua personalità, forte e remissiva allo stesso tempo, trovasse un supporto in quei concetti espressi con un linguaggio diverso da quello a cui era abituata. Legge e rilegge per poterne capire bene il valore e i significati più intrinseci.

(Passione, 1997:40)

Proprio grazie alla lettura di Hume Marianna si renderà consapevole “della potenzialità positiva del silenzio” (Chemotti, 2003:288). La sua trasformazione comincerebbe in questo senso nel capitolo XIX proprio con la scoperta di Hume.

Troviamo una prima riflessione sulle teorie del filosofo, “La ragione non può mai da sola essere motivo di una qualsiasi azione della volontà. (...) La ragione è e deve essere solo schiava delle passioni e non può rivendicare in nessun caso una funzione diversa da quella di servire e obbedire a esse” (*M.U.*:164), quando la protagonista scopre Saro nella stanza di Fila e, non sapendo ancora che sono fratelli, la curiosità la spinge a spiarli: “Lo sdegno lasciamolo alle anime belle, la curiosità sta alla radice

dell'inquietudine come direbbe il signor David Hume di Londra, ed è parente di quell'altra curiosità che la porta a intrufolarsi nei libri con tanta passione. Allora perché fare gli ipocriti?” (*M.U.*:126-27). Marianna si ripete continuamente le parole di Hume, quando pensa ai propri sentimenti verso Saro. Anche per Maraini, del resto, “La conoscenza è un'esperienza che passa attraverso i sensi e certamente coinvolge anche le emozioni. Le quali emozioni non appartengono solo al «basso cuore», ma anche all'intelligenza e al pensiero speculativo” (Di Paolo, 2005:130-31).

Secondo Sumeli Weinberg, più che con la lettura di Hume, è “con quella delle grandi storie d'amore che Marianna, novella Francesca, riscopre la forza simbolica della parola e con essa la riconquista del proprio corpo come espressione vivente del desiderio” (Sumeli Weinberg, 1995:183). Ed effettivamente la scrittura e la lettura sono altri temi fondamentali nel romanzo, oltre che nell'esperienza esistenziale dell'autrice. Ricorda, infatti, Maraini in una recente intervista: “Il mio rapporto con la scrittura è di puro piacere, non a caso quando sono alla tastiera mi dimentico del tempo” (Viganò, 21/05/07).

Nel romanzo si descrive la biblioteca di Marianna, scaffale per scaffale, gusto questo, tipico di molti altri testi di scrittori italiani degli anni '80 - '90⁹⁶. “La parte bassa degli scaffali, quelli raggiungibili da mani infantili contengono soprattutto vite di santi. (...) Più sopra, negli scaffali ad altezza d'uomo si possono trovare i classici (...)” (*M.U.*:124). Marianna è spesso descritta occupata in

⁹⁶ Lo ritroviamo anche in altri scrittori più giovani, per esempio nella raccolta *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli (1980); nel racconto *Quando il dito indica la luna* di Francesco Piccolo (1996); e ancora in *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi (1996). Per Elisabetta Mondello la descrizione della biblioteca “come specchio, matrice e prodotto di una cultura generazionale, con i suoi tic e le sue mode, si presenta quasi come un *topos* narrativo” (2004:24) nella letteratura degli anni '90.

letture “prostranti ma anche dense di piacere”, (*M.U.*:124) fino a notte fonda. Sono numerosi i riferimenti alla lettura e ai vantaggi che se ne traggono: “Uscire da un libro è come uscire dal meglio di sé” (*M.U.*:125).

Per Sumeli Weiberg l'amore per la parola di Marianna nasce da una mancanza, dal proprio corpo mortificato e *Marianna Ucria* sarebbe allora romanzo sulla scrittura:

Comunicando con il mondo esterno con i biglietti, la “parola parlata” di Marianna, la sua “voce”, si trasforma in “segno” che, da “vuoto”, si apre ora ad essere “colmato”. Con la scrittura, si crea infine per la donna uno spazio tutto personale, inedito. Paradossalmente, dal dolore del corpo nasce il piacere del testo. (Sumeli Weinberg, 1995:182)

Il grande amore per la lettura di Marianna è come un vuoto affettivo da colmare: “Marianna non può che trasferire il suo desiderio d'amore sui libri che la compensano di un sentimento non soddisfatto, (...) è come spezzare un incanto a lei sconosciuto, violare un'intimità di cui, attraverso la lettura, si sente partecipe” (Passione, 1997:45).

La “microscrittura” (perché limitata a bigliettini) di Marianna diventa la sua “dimensione alternativa” perché “la scrittura trattiene le parole, le salva in qualche modo dalla transitorietà dell'oralità e della voce (...) le fissa, le ferma trasformandole in documento, in prova” (Chemotti, 2003:287).

Per Santagostino invece il valore della scrittura in Marianna

si spiega bene con il mito di Filomena⁹⁷, conosciuto e amato dall'autrice (citato in Santagostino, 1996:425), ma non tanto per le chiare analogie di mutilazione e oppressione patriarcale, quanto per la loro manualità: il tessere in Filomena e lo scrivere di Marianna, sono entrambi strumenti preziosi di “comunicazione, conoscenza e sopravvivenza” (Santagostino, 1996:415).

Infatti, nel romanzo di Maraini sono molte le parti dedicate alla descrizioni di mani, soprattutto di Marianna, ma anche di altre donne (cameriere, cuoche, levatrici, suore, nobildonne) e di uomini.

Anche Chemotti riprende e approfondisce i due miti ovidiani di Eco⁹⁸ e Filomena affermando che, sebbene in modo opposto, entrambe rappresentano una Marianna: Eco la Marianna “dell'accettazione paralizzante” e Filomena quella trasformata, emancipata, “quella della ribellione che mette a frutto la potenzialità immaginativa della creatività femminile” (Chemotti, 2003:296-297).

Un altro tema importante e ricorrente nell'opera di Maraini, come si è già visto, è la memoria: “La mia scrittura in fondo nasce da una necessità di recupero, di ricongiungimento con il passato tramite il riscatto di una memoria pacificata” (Cruciata, 2003:139).

In più di un'occasione Maraini parla della memoria secondo la distinzione proposta da Platone:

97 Nel mito Filomena è una principessa greca che viene violentata, mutilata della lingua e tenuta prigioniera in un bosco dal cognato Teseo. Filomena, però, abile tessitrice, riesce a far sapere alla sorella Procne, attraverso un peplo su cui ha tessuto l'immagine del fatto, che cosa le è successo. Procne si vendica e Filomena viene liberata (Santagostino, 1996:415).

98 Nel mito di Ovidio Eco, figlia dell'Aria e della Terra, amò Narciso non corrisposta e morì non rimanendo di lei che la voce vagante (Santagostino, 1996:415).

Una volta ho letto su Platone una cosa che mi è piaciuta. Racconta che esistono tre tipi di memoria: una incisa nella pietra e quindi che non si dimentica più; poi c'è quella che è come l'impronta del piede sul fango, o sull'argilla che, seccandosi mantiene la forma, però basta bagnarla e va via. La terza memoria, in cui mi identifico, secondo Platone, è quella di un albero su cui si posano gli uccelli, che sono i ricordi. Ma l'albero non ha la capacità di chiamare gli uccelli, vengono quando vogliono loro. Così è fatta la mia memoria: io non posso suscitare i miei ricordi quando voglio, sono loro che vengono a caso, e se ne vanno magari quando li sto contemplando. (v. cap. 7)

Per Maraini la memoria è la nostra stessa coscienza, perciò “va coltivata, anche se una certa quantità di dolore la porta sempre con sé” (Di Paolo, 2005:142-143). E proprio una frase di Sant'Agostino, “la memoria è il ventre dell'anima” è posta come epigrafe al suo romanzo *A memoria*, del 1967. Anche in *Marianna Ucrìa* tutto è basato sul ricordo e la memoria, soprattutto nella ricostruzione delle vicende familiari. È la memoria che porterà la protagonista a ricordare il trauma vissuto da piccola, che è la causa della sua menomazione e che la spingerà ad andarsene lasciandosi alle spalle il passato.

Forti sottolinea a questo proposito che la memoria è proprio l'elemento che distingue *Marianna Ucrìa* dalle opere precedenti perché compie uno “scavo della memoria, che i precedenti libri, (...) pur brillanti intellettualmente e funzionali nella sua ricerca narrativa e nella polemica culturale degli anni in cui erano concepiti, non avevano lasciato fino in fondo emergere” (Forti,

1995:192).

Legata al viaggio e agli interessi culturali della protagonista va ricordata anche la presenza del teatro, tema fondamentale nel romanzo. In uno dei primi capitoli viene messo in scena un teatrino, che per la prima volta rappresenta un'impiccagione in parallelismo con la scena iniziale del romanzo e in cui appare tra l'altro un'attrice donna. E verso la fine, Marianna e Fila, in viaggio ormai da giorni, si uniscono ad una compagnia di attori dopo averne visto lo spettacolo: "Videro una operina mezza cantata e mezza recitata in cui la comica Gilberta Amadio si cambiava dieci volte di abito correndo dietro le quinte (...) mentre uno dei due castrati cantava con voce soave e l'altro ballava vestito da pastore" (*M.U.*:256).

Nel romanzo c'è così una "contaminazione di codici" proprio per la coesistenza del teatro popolare dei pupi e della pittura. Il teatro è nel romanzo "mimesi ravvicinata della vita, mentre la pittura ha un significato profondo e forte perché è metafora della scrittura come memoria storica e mitica di una genealogia femminile" (Santagostino, 1996:423).

Come Passione suggerisce nel suo saggio, ne *La lunga vita di Marianna Ucrìa* è importante anche il trascorrere del tempo, perché è legato alle trasformazioni del corpo. Marianna "ha raggiunto l'età di trentasette anni e se il suo corpo presenta qualche segno del tempo anche a causa dei numerosi parti, è anche vero che la sua mente e la sua interiorità sono fresche come quelle di una ragazza di una generazione più moderna" (Passione, 1997:41)⁹⁹.

⁹⁹ Oltre ai temi qui affrontati in dettaglio, Passione ne individua altri che ci limitiamo

A proposito del tempo, Forti nota che rispetto alle prime opere, qui Maraini ha un atteggiamento diverso: inizialmente naturalista e flaubertiana, ora Maraini sembra “aver assorbito a modo suo la temporalità proustiana” (Forti, 1995:200).

La dimensione della memoria storica si percepisce, per esempio, nelle parole della nonna Giuseppa che intratteneva la piccola Marianna con racconti su Bagheria, come quello delle “rivolte del pane”, del ritorno del Vicerè dalla Spagna, ecc.

Monastra riconosce un alto valore a *Marianna Ucria*, sempre rispetto al Tempo e alla Storia:

Le pagine della Maraini non possono essere lette (...) come una confessione, ma si inscrivono in un più ampio e complesso universo letterario, che del problema Tempo ha fatto anzitutto un problema di forma e ai dilemmi della Storia ha risposto sollevando quelli dell'individuo. (Monastra, 1996:317)

Alla storia è legata la ricorrente critica alla chiesa da parte di Maraini, non solo attraverso le ingiuste esecuzioni commesse dalla Santa Inquisizione¹⁰⁰, ma anche per la dubbia vocazione dei personaggi, che viene affrontata anche in alcune opere teatrali, tra cui *Suor Juana* (v. cap. 6): “In nessuno di questi personaggi si avverte una predisposizione alla vita spirituale: vivere in convento vuol dire avere dei privilegi e servirsene ogni volta che lo si ritenga

solo ad elencare perché non rientrano nella nostra ricerca: la Natura, il paesaggio, il mare e la Storia, che “ha quasi le sembianze di un personaggio che muta a seconda di chi se ne fa portavoce” (Passione, 1997:28).

100 A proposito dell'Inquisizione, Passione ricorda altri scrittori italiani che si sono occupati di questo tema: il siciliano Leonardo Sciascia in *Morte dell'Inquisitore* e il genovese Sebastiano Vassalli ne *La chimera* (Passione, 1997:93).

opportuno” (Passione, 1997:33), come ad esempio nel caso della monaca di Monza manzoniana. Si percepisce in questo senso la posizione critica nei confronti della concezione della donna sottomessa all'uomo, trasmessa dalla Chiesa. Nella parte conclusiva del suo saggio, *Appendice storica*, Passione ricostruisce, attraverso i dati storici presenti nel romanzo, la data di nascita di Marianna Ucrìa e dei momenti più importanti della sua vita¹⁰¹, e nonostante qualche incongruenza di date:

Questo errore, se tale può essere, è giustificato dal fatto che la Maraini, più che rivolgersi alle problematiche temporali, ha voluto soffermarsi sulla figura di una donna che nasce in una società oscura, qual era quella del secolo dei lumi, si è avviata alla sua lenta ma decisa emancipazione.

(Passione, 1997:101)

3.7. Marianna Ucrìa come svolta fondamentale nel percorso creativo di Maraini

Come segnala quasi tutta la critica, sia accademica che militante (v. cap. 5), *Marianna Ucrìa* rappresenta una svolta nella poetica di Maraini, anche se questo sviluppo è stato in parte anticipato dalle opere precedenti. Come scrive Monastra *Marianna*:

È il frutto maturo, polposo e fragrante di un lavoro ormai più che trentennale: un lavoro che attraverso le forme del

¹⁰¹ Marianna, per esempio, sarebbe nata intorno al 1710, avrebbe assistito all'esecuzione nel 1717, si sarebbe sposata nel 1723.

racconto-diario, del racconto-memoriale e del racconto-epistolare (...) ha sempre sostanzialmente perseguito una stessa dilemmatica ricerca di identità femminile, a partire da specifici contesti familiari e sociali.

(Monastra, 1996:307)

È d'accordo anche Chemotti che afferma che *Marianna Ucria* è allo stesso tempo “punto di approdo e nuovo transito” (Chemotti, 2003:284) per il discorso ideologico sull'identità femminile iniziato nel 1962.

Il romanzo del '90 è comunque molto più esteso rispetto ai precedenti, forse perché, come anticipa il titolo, racconta il percorso completo della vita della protagonista. In questo si riscontra un'analogia con *Memorie di una ladra*, ma i riferimenti all'infanzia sono in quest'ultimo resi con la tecnica del *flashback*, mentre in *Marianna Ucria* viene raccontata cronologicamente tutta la vita della protagonista.

Sono soprattutto l'ambientazione geografica (la Sicilia) e temporale (il 700), la novità rispetto alle opere precedenti. Infatti, eccetto *Isolina* che fa riferimento a un fatto avvenuto all'inizio del secolo scorso, i romanzi anteriori sono ambientati negli anni 50, 60, e 70. Come già spiegato, l'ambientazione del romanzo è quella del 700, perché in quel secolo era vissuto il personaggio reale a cui si ispira Marianna.

Solo in *Lettere a Marina* e poi in *Bagheria* ci sono chiari riferimenti alla Sicilia, soprattutto ricordi dell'infanzia (“Mi ricordano struggenti pomeriggi palermitani”, *L.M.*:102; “Eravamo in Sicilia. Non c'erano soldi. Era il dopoguerra”, *L.M.*:129). Si è già detto, che in altri romanzi, pur pensando all'isola, Maraini ambienta i fatti

a Roma. Ma molti precedenti personaggi erano siciliani: Vannina di *Donna in guerra*; Clitennestra e Agamennone della commedia *I sogni di Clitennestra*; e Bianca di *Lettere a Marina*, che ha trascorso l'infanzia in Sicilia.

Forti sottolinea l'importanza della Palermo del '700 nel romanzo perché, benché esistessero ancora “privilegi feudali e una religiosità spagnolesca e controriformista, cominciano tuttavia a mostrarsi i primi germi dell'illuminismo francese e del pensiero pragmatico inglese, che alla lunga ne modificheranno il quadro” (Forti, 1995:194).

In *Marianna Ucrìa e Bagheria* il ritorno alle origini siciliane non rappresenta per l'autrice così un punto di arrivo, ma piuttosto:

Il luogo che metaforicamente esprime il tempo del silenzio, delle impressioni abbacinanti, della violenza e della dolcezza estreme. (...) Come Marianna, Maraini non vuole accasarsi da nessuna parte, non vuole smettere di interrogarsi sul “senso delle cose”, ben sapendo che ogni risposta che si riceve “è ancora una domanda”.

(Monastra, 1996:318)

Solo dopo *Marianna*, ne *La nave per Kobe*, Maraini parla di tutta la sua famiglia e degli anni trascorsi a Bagheria.

In più di un'occasione ne *La nave per Kobe*, si rimanda direttamente a *Marianna*: “È questa la «divina vendemmia della letteratura?» Cito Marianna Ucrìa che di letture se ne intendeva” (N.K.:18). E la madre di Maraini viene paragonata a Marianna:

Qui mia madre si è rimboccate le maniche, proprio come ha

fatto due secoli prima la sua ava Marianna (anche mia madre si chiama Marianna di secondo nome) per supplire all'inerzia o all'assenza del marito e costruire una casa per sé e per i figli. (N.K.:49)

Addirittura, quasi alla fine de *La nave per Kobe*, Maraini riporta fedelmente, tra virgolette, l'*incipit* del romanzo del '90: «Un padre e una figlia eccoli lì», quasi non parlavano fra loro» (N.K..149).

Marianna Ucrià è l'unico romanzo, insieme a *Isolina*, che presenta già nel titolo il nome della protagonista. Questo sottolinea la centralità della donna e il fatto che le vicende e gli altri personaggi ruotino intorno a lei.

Come già *Isolina*, *Marianna* è il secondo romanzo che parte da un fatto reale del passato. In *Marianna*, inoltre, si percepisce nettamente anche una grande attenzione verso la caratterizzazione psicologica dei personaggi che ruotano intorno alla protagonista, almeno quelli più significativi come la madre, il padre, lo zio-marito, Saro e il figlioletto perso quando era piccolo.

Mentre i romanzi degli anni 70 si preoccupano soprattutto di portare in letteratura le discussioni femministe di quegli anni e sono, come li ha definiti Maraini, di "realismo d'intervento", *Marianna* presenta piuttosto un "realismo di riflessione" (Di Paolo, 2005:173).

Per quanto riguarda il genere del romanzo, *Marianna* riassume in sé in certo modo quelli in cui la scrittrice si è cimentata precedentemente: il romanzo di formazione, il romanzo epistolare (per la lettera conclusiva scritta da don Camaleo a Marianna), il

romanzo-denuncia sulla condizione della donna e il romanzo onirico (come in *Lettere a Marina*, è forte nel tessuto romanzesco la presenza dei sogni). Come è stato notato Dacia Maraini infatti: “considerando la scrittura come una forma di pratica politica, (...) ha colto l'esigenza di porre questa distanza cautelare per rendere metaforicamente narrabile la ricerca teorica di un nuovo ordine etico femminile contaminando e intrecciando i generi e le forme” (Santagostino, 1996:422).

Tuttavia l'aspetto veramente innovativo è soprattutto il fatto che Maraini riprenda i temi trattati in passato, smussandone il punto di vista e con un linguaggio non più così provocatorio, ma al contrario molto ricercato, frutto di continue rielaborazioni. Spiega così la scrittrice riguardo alle scelte stilistiche:

Sono convinta che ogni frase possa sempre essere scritta meglio. (...) In genere stampo la parte che mi interessa e la leggo a voce alta: non solo perché così riesco a percepire la musicalità della scrittura, ma soprattutto perché è un modo efficace per accorgermi delle ripetizioni, che per me sono una vera maledizione. (Viganò, 21/05/07)

Per la prima volta inoltre in *Marianna* Maraini ricorre al dialetto siciliano, senza fornire la traduzione al lettore. L'uso di tale dialetto dà un tocco mimetico al romanzo, pur considerando il fatto che in generale nella scelta del linguaggio si propende piuttosto per una forma anacronistica, dato che i personaggi parlano come personaggi moderni e non secondo il linguaggio settecentesco.

Tutti i temi principali di *Marianna*, analizzati nei paragrafi precedenti sono in qualche modo già presenti in una o più opere

anteriori. L'amore per il padre è sempre visibile, soprattutto in *Lettere a Marina*, nei ricordi dell'infanzia di Bianca, innamorata del padre; la condizione della donna è un tema che Maraini affronta in ogni romanzo, e non solo, offrendo però solo in *Marianna* un orizzonte di riuscita emancipazione. Il rapporto con il corpo è presente fin dal primo romanzo (*La vacanza*), ma mentre in questo la protagonista pare non avere la percezione dell'importanza della fisicità del corpo, in *Marianna*, invece, proprio la protagonista, che parte da una menomazione, ne scopre le potenzialità. La scrittura e la memoria cominciano a prendere forma cosciente in *Lettere a Marina*, perché la protagonista scrive un romanzo e a sua volta scrive all'amata per dimenticarla. L'aborto, descritto già con molti dettagli e con una certa crudezza ne *L'età del malessere* e in *Isolina*, in *Marianna*, invece, è presente, ma è naturale. Anche il viaggio in relazione alle figure femminili e con un mutamento di prospettiva è sempre presente nelle opere di Maraini anche se con diverse finalità: villeggiatura o pellegrinaggio, o dimensione conoscitiva, come in *Memorie di una ladra*, dove la protagonista è in fuga da una città all'altra e da un carcere all'altro, oppure nell'ultimo romanzo *Il treno dell'ultima notte*, dove il viaggio è invece per la protagonista ricerca della verità del passato collettivo recente e di una figura importante del suo passato personale.

La figura della madre, che ne *L'età del malessere* è molto forte, anche se destinata a scomparire presto, in *Marianna* è quasi sempre negativa, o inesistente, almeno fino alla sua morte, come nella maggior parte delle opere precedenti. Scrive Chemotti che “la madre appare subito ai suoi occhi di figlia come una vittima passiva e assente, incapace di affrancarsi dalla storia e da se

stessa” (Chemotti, 2003:291). Più avanti aggiunge: “L’atteggiamento della madre appare subito remissivo e irritante e trasmette lo statuto di un soggetto femminile che ha rinunciato a vivere e a esistere, diventando complice sostegno all’irrigidimento dei ruoli nell’assetto sociale convenzionale” (Chemotti, 2003:293).

La grande svolta del romanzo del 90 è rappresentata dalla prospettiva più positiva del personaggio di Marianna, donna “emancipata” del passato; mentre le protagoniste precedenti erano piuttosto delle anti-eroine, raccontate ancora come vittime dell’uomo, in momenti conflittuali, prigioniere della logica delle donne come corpi-oggetti, più che soggetti. Soprattutto le prime Anna ed Enrica, che non riescono ad andare oltre la loro semplice esistenza o Isolina, che viene completamente annullata, e della quale non verrà ricordato nemmeno il nome.

Nei primi romanzi, soprattutto ne *La vacanza* e *L’età del malessere*, che potrebbero essere definiti in certo modo come romanzi di formazione, le protagoniste sono ragazzine, inesperte, alle prese con le prime esperienze sessuali. Entrambe, come Teresa la ladra, ambiscono a cambiare, anche se in realtà questo cambiamento poi non avverrà. Ne *La vacanza* le esperienze vissute da Anna, non cambiano effettivamente nulla nella vita della protagonista; finita la vacanza tutto torna come prima, ma Anna cresce almeno dal punto di vista delle esperienze sessuali. Erica, invece, finisce gli studi, va a lavorare, capisce che ha bisogno di un’altra soluzione nella vita e soprattutto ha la forza di chiudere le due storie sentimentali che portava avanti in parallelo. La frase conclusiva del primo romanzo è: “La vacanza era finita” (*Vac.*:153), mentre ne *L’età del malessere*: “L’estate è vicina

pensai e presto comincerà per me una nuova vita. Ma intanto devo rassegnarmi a tornare alla villa. E il giorno dopo mi sarei alzata all'alba per andare a cercare un impiego” (*E.M.*:195). In definitiva rimane aperta la questione delle reali possibilità di cambiamento per la protagonista.

Lo stesso finale si ritrova in *Memorie di una ladra*: “Quando esco, basta, voglio smettere di fare la ladra. (...) Voglio mettere su casa, con Ercoletto e Orlandino, tranquilla, quieta, in un posto bello, pacifico. In carcere non ci voglio tornare più” (*M.L.*:297).

Ancora ne *Il treno per Helsinki* Armida non riesce a portare a termine il suo sogno, che resta tale:

Sogno di volare. Da mesi. Volo appena mi addormento. Mi tolgo le scarpe per non pesare. (...) E spicco il volo. Spiccare è la parola giusta con quel senso di distacco deciso e delicato della polpa dal nocciolo. Mi distacco dalla forma raggomitolata di una donna abbracciata ad un eterno marito e mi levo verso l'universo dei tetti cittadini” (*T.H.*:9).

Invece, Marianna avrà la forza per spiccare il volo, avverrà una profonda trasformazione per cui la protagonista non tornerà più indietro.

Il grande passo avanti che Marianna rappresenta rispetto alle precedenti protagoniste di Maraini viene così definito da Sumeli Weinberg:

La mancanza di una propria voce nelle prime eroine (...) ammutolite dall'effetto dello scontro con la realtà circostante; la memoria labile di Armida nel *Treno per*

Helsinki (1984) e la duplice mutilazione di *Isolina* (1985) si manifestano nel personaggio di Marianna come vera lesione fisica, un vivere nella dimidiazione, che tuttavia la donna riscatta non solo per se stessa ma per tutte le altre figure di donne che l'hanno preceduta, nel suo lungo cammino verso la conoscenza. Il percorso di Marianna assume infatti un significato notevole, emblematico, nell'ambito del programma artistico della Maraini in quanto rappresenta, come lei stessa spiega, il passaggio del soggetto femminile dalla "preistoria" alla "storia".

(Sumeli Weinberg, 1995:177)

Marianna Ucria rappresenta allora una cesura e una svolta nella poetica di Maraini per vari aspetti. L'ambientazione storica appare nel romanzo ormai un'opzione consolidata e coerente in cui si fondono racconto del passato e invenzione. Risulta particolarmente azzeccata poi anche la scelta di una protagonista che, proprio per il fatto di essere muta e di vivere in silenzio, metafora del silenzio delle donne e sulle donne nella storia, per necessità deve adottare diversi mezzi espressivi e di emancipazione personale (tra cui la scrittura e la lettura). Ciò, paradossalmente, le conferisce una posizione "altra" e la rende più libera, e nello stesso tempo più forte e autonoma rispetto alle donne della sua epoca e le fa superare la condizione iniziale di afasia (v. Trapassi 2004:398).

Maraini con il personaggio di Marianna rappresenta un modello di donna diverso da quello proposto dai colleghi uomini, insistendo sulla differenza e le peculiarità femminili. Si può affermare allora con Sumeli Weinberg che:

Le opere [di Maraini] confermano il profondo rifiuto della nozione di donna desunta dall'immaginario maschile e dall'ideologia dominante che mirano ad inserirla in un sistema di valori in cui è l'uomo ad essere la misura di tutto, agente stesso dell'atto di acculturazione, il referente per eccellenza. [...] Se il romanzo è la raffigurazione del mutismo storico della donna, esso è anche la testimonianza della parola scritta come mezzo per il recupero di una sua nuova coscienza che però non scopre nemici imperdonabili, ma che vede, in quella lotta che è la vita umana, anche le ragioni degli altri.

(Sumeli Weinberg, 1995:179-186)

4. Marianna Ucrìa: l'opera teatrale e il film

*Confrontare gli adattamenti con l'originale
è fondamentale per capire meglio l'arte
del raccontare (...) e per capire come del racconto
possano farsi carico diversi media espressivi,
ognuno con le sue specificità
(Cortellazzo, Tomasi, 1998:17)*

4.1. Marianna Ucrìa: gli adattamenti

Allo scopo di analizzare *La lunga vita di Marianna Ucrìa* all'interno del discorso sulla costruzione dell'identità femminile nella letteratura italiana, dopo aver trattato la produzione di Maraini, sia narrativa che teatrale, e il romanzo, ci si soffermerà adesso sui due adattamenti del testo e su come, attraverso un altro linguaggio, si definisce in essi il personaggio storico di Marianna. In questo capitolo si tenterà allora di configurare gli sviluppi e le modalità del racconto in quello che può essere qui definito l'"ipertesto" di Marianna, cioè un insieme di motivi-chiave intorno al discorso sull'identità femminile, che sebbene strettamente correlati nei tre testi, si muovono in maniera autonoma e rimandano alla possibilità di molteplici percorsi di indagine critica e di lettura.

I due adattamenti sono quello teatrale, già menzionato, realizzato dalla stessa Maraini nel 1991, a un anno dalla pubblicazione del romanzo, che ha mantenuto il medesimo titolo rispetto al romanzo e quello cinematografico di Roberto Faenza

del 1996, intitolato *Marianna Ucrìa*¹⁰².

A questo proposito bisogna aggiungere che, a parte la collaborazione alla sceneggiatura dei due film tratti dalle sue opere *Teresa la ladra* (1973) e *Storia di Piera* (1983), il primo tratto da *Memorie di una ladra* (1969) e il secondo dall'opera omonima (*Storia di Piera*, 1983), è la prima volta che Dacia Maraini esprime lo stesso tema in due generi, il romanzo e il teatro, probabilmente proprio perché in *Marianna* confluiscono stilemi e nuclei tematici fondamentali nella scrittura di Dacia Maraini.

Peraltro la scrittrice, come già Pier Paolo Pasolini, ha utilizzato il mezzo cinematografico e letterario indistintamente. Nel caso di Pasolini i due mezzi espressivi si fecondano tanto che la letteratura può essere visuale e il cinema rompe la narritività con espressioni poetiche.

È importante notare inoltre che il cinema, come il teatro, accompagna Dacia Maraini fin dal suo esordio letterario e proprio il cinema, come si è detto, svolge un importante ruolo nella produzione artistica di Maraini, che ha diretto¹⁰³ e sceneggiato¹⁰⁴

102 Scheda tecnica del film: Durata: 108 minuti/ Origine: Italia/ Genere: Drammatico/ Musiche: "Ucchiuzzi beddi" e "A la fiera di lu paisi" di Franco Chillemi/ Produzione: Vittorio e Rita Cecchi Gori per Cecchi Gori Group, Tiger cinematografica (Italia), in collaborazione con Arcturus Production (Francia), Fabrica de images (Portogallo)/ Distribuzione: Cecchi Gori Distribuzione - Cecchi Gori Home Video /Regia: Roberto Faenza/ Attori: Emmanuelle Laborit (Marianna Ucrìa); Roberto Herlitzka (Duca Pietro); Philippe Noiret (Duca Signoretto, il nonno); Laura Morante (Maria, la madre di Marianna); Lorenzo Crespi (Saro); Laura Betti (Giuseppa); Bernard Giraudeau (Grass); Eva Grieco (Marianna da bambina); Leopoldo Trieste (Pretore Camaleo); Selvaggia Quattrini (Fila); Olivia Magnani (Peppinedda)/ Sceneggiatura: Roberto Faenza, Sandro Petraglia/ Montaggio: Roberto Perpignani/ Scenografia: Danilo Donati/ Fotografia: Tonino Delli Colli/ Musiche: Franco Piersanti/ Effetti: Interactive Milan/ Costumi: Danilo Donati. La sintesi del titolo è la prima scelta di Faenza che dimostra un certo allontanamento dall'originale. Infatti, subito dopo, appare la scritta "Liberamente tratto da...".

103 In quanto regista si è occupata soprattutto di cortometraggi realizzati fino agli anni Ottanta. In ordine cronologico ricordiamo: *L'amore coniugale* (1971), liberamente tratto dal romanzo dallo stesso titolo di Alberto Moravia e di cui Maraini ha scritto: "Il film, dignitoso, nonostante fosse stato girato in estrema economia, ha avuto

molti film. Inoltre alcune delle sue opere sono state adattate al grande schermo¹⁰⁵.

Maraini ha lavorato in passato, all'inizio della sua carriera, per il cinema, realizzando anche “traduzioni e adattamenti per il doppiaggio dall'inglese all'italiano, dal francese all'italiano” (Maraini, 2006:129). Il primo approccio con la sceneggiatura di un film tratto da un suo libro è avvenuto nel 1972 quando le è stato chiesto di scrivere la versione cinematografica di *Memorie di una ladra*, esperienza che la scrittrice ricorda in maniera molto positiva e che ha portato alla realizzazione di un film che lei stessa ha definito “intenso e ben recitato, umoristico, caloroso e umano” (Maraini, 2006:131) .

pochissimi spettatori e la critica l'ha ignorato” (Maraini, 2006:131); *Le ragazze di Capo Verde* (1976), documentario sulla situazione lavorativa delle colf capoverdiane immigrate in Italia; *Ritratto di donne africane* (1977), documentario sulla condizione femminile in Costa d'Avorio in tre puntate: la prima sulle donne Lobi, la seconda sulle donne Fanti e la terza sulle donne di Abidjan; *Giochi di latte* (1977); *Mio padre amore mio* (1978); *La bella addormentata nel bosco* (1979); *Lo scialle azzurro* (1981), coregiste Giustina Laurenzi e Paola Raguzzi.

104 Come sceneggiatrice, la ricordiamo per: *Cuore di mamma* (1969), coautore Salvatore Samperi, regia di Salvatore Samperi; *Uccidete il vitello grasso e arrostitelo* (1970), coautore Salvatore Samperi, regia di Salvatore Samperi; *Teresa la ladra* (1973), coautrice Di Palma Agnes, regia di Carlo Di Palma; *Il fiore delle mille e una notte* (1974), coautore Pierpaolo Pasolini, regia di Pierpaolo Pasolini, film che Maraini definisce “una dimostrazione d'affetto verso i derelitti e i diseredati del mondo antico” (Maraini, 2006:132); *Storia di Piera* (1983), coautore Marco Ferreri, regia di Marco Ferreri, “una storia scabrosa e difficile che Ferreri ha girato con molta delicatezza, senza mai cadere nello scandaloso e nell'osceno” (Maraini, 2006:134); *Il futuro è donna* (1984); coautore Marco Ferreri, regia di Marco Ferreri, nato dalla precedente positiva collaborazione con Piera degli Espositi, ma anche questo ignorato dal pubblico e dalla critica; *Paura e amore* (1988), coautore Margarethe von Trotta, regia di Margarethe von Trotta.

105 “L'età del malessere” (1968), tratto da *L'età del malessere*, regia di Giuliano Biagetti; “Certo certissimo... anzi probabile” (1969), tratto da *Diario di una telefonista*, regia di Marcello Fondato; “Teresa la ladra” (1973), tratto da *Memorie di una ladra*; “Io sono mia” (1977), tratto da *Donna in guerra*, regia di Sofia Scandurra a cui Maraini non ha collaborato e di cui ha scritto “Un'opera non molto riuscita che ha avuto una risposta mediocre da parte del pubblico e della critica” (Maraini, 2006:135); “Storia di Piera” (1983), tratto da *Storia di Piera*; “Voci” (2001), tratto da *Voci*, regia di Franco Giraldi, a cui Maraini non ha collaborato né alla sceneggiatura né ai dialoghi. Dura la critica di Maraini nei confronti del film: “Gli sceneggiatori hanno travisato l'intento del libro, hanno addirittura cambiato il finale, trasformando un assassino in un'assassina” (Maraini, 2006:136).

Anche la trasposizione dell'opera teatrale su *Marianna Ucrìa* nasce da un suggerimento dello Stabile di Catania (v. *Fare teatro*, vol. II:327). L'opera va in scena dall'11 novembre al 1° dicembre 1991 sotto la regia di Lamberto Puggelli proprio al Teatro Stabile di Catania. Sono poi seguite negli anni successivi numerose rappresentazioni.

Il film, *Marianna Ucrìa*, invece, è stato girato nel 1996, proprio da un regista come Faenza che dagli anni Novanta si è dedicato quasi esclusivamente alla trasposizione di opere letterarie¹⁰⁶.

Sia il testo teatrale che il film¹⁰⁷, come il romanzo di partenza, hanno riscontrato subito grande eco nell'opinione pubblica. Maraini parla stupita del successo immediatamente riscosso dalla sua *pièce* teatrale:

Il successo non me l'aspettavo così strepitoso. Mi ha sorpreso. È uno spettacolo che va avanti da una decina di anni e ancora gira, anche quest'anno. Molto lo devo al

¹⁰⁶ Roberto Faenza (Torino, 1943) esordisce nella regia, dopo essersi diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia ed aver fatto una breve esperienza come documentarista, con *Escalation* (1968), contro la società capitalista e i condizionamenti che essa impone alla libertà dell'individuo. Seguono: *H2S* (1969), sulla linea della prima produzione; *Forza Italia!*, (1977) e *Si salvi chi vuole* (1980), satire politiche e *Copkiller*, (1983). Poi inizia a dedicarsi alla trasposizione di opere letterarie, tra cui: *Mio caro dottor Gräsler*, (1990); *Jona che visse nella balena*, (1993); *Sostiene Pereira*, (1995); *L'amante perduto*, (1999). Nel 2003 ha girato il film *Prendimi l'anima*, incentrato sul percorso umano di Sabina Spielrein e sul suo innamoramento per Jung, che curò e guarì la malattia della donna secondo il metodo appreso dal maestro Freud. Del 2007 è *I Vicerè*, adattamento dell'omonimo romanzo di Federico De Roberto (1894). Brunetta ha scritto di lui che "i suoi film non sono riconoscibili dal punto di vista dell'unità stilistica, delle paternità, degli influssi, quanto piuttosto da quello tematico (la ferocia con cui per molti anni rifiuta il mondo capitalistico), dalla propensione per i toni grotteschi e paradossali, dal rifiuto degli stili e delle strutture narrative tradizionali" (Brunetta, 2007:455).

¹⁰⁷ Gli vengono assegnati il *Premio David* 1997 per la migliore fotografia (Tonino delli Colli), migliore scenografia (Danilo Donati) e migliore costumista (Danilo Donati); e il *Nastro d'Argento* 1998 per la migliore fotografia, scenografia e costumi.

regista Pugelli che è stato bravissimo a mettere in scena i personaggi, al Teatro Stabile di Catania che ha prodotto lo spettacolo, allo scenografo Laganà che ha saputo lavorare su grandi e suggestive invenzioni sceniche e anche agli attori, devo dire, che sono stati bravissimi e hanno preso molto a cuore il testo. (v. cap. 7)

E a proposito del successo del film Maraini ha scritto:

Ha avuto un'ottima critica. Il pubblico lì per lì non l'ha amato, ha avuto una risposta tardiva ma lenta e costante e ancora oggi si continua a comprarlo (...) e so che viene proiettato nelle scuole, così come il libro viene letto quale esempio di racconto storico. (Maraini, 2006:136)

In questo capitolo ci si concentrerà soprattutto sulla rappresentazione del personaggio di Marianna ma, chiaramente, essendo un romanzo corale, e soprattutto la storia di una famiglia, anche sulle relazioni tra la protagonista e tutti gli altri personaggi che contribuiscono a definirla. Oltre agli elementi di base come il titolo, il tempo, la conclusione, necessari per capire se negli adattamenti viene mantenuto il messaggio originale o come quest'ultimo subisce delle variazioni, si vedrà anche se e come i temi principali dell'originale vengono affrontati anche negli adattamenti.

Secondo Sánchez Noriega (2000) adattare vuol dire sperimentare un'opera in un linguaggio diverso da quello in cui è stata concepita; cioè l'adattamento è un processo per cui un racconto, la narrazione di una storia, espressi sotto forma di testo

letterario, divengono, attraverso successive trasformazioni nella struttura, nel contenuto e nella realizzazione in immagine, un altro racconto molto simile all'originale, espresso nella forma di un testo cinematografico o teatrale.

Per poter effettuare un'analisi comparativa tra originale e adattamento si considerano due aspetti importanti del testo (letterario e cinematografico): la storia (personaggi e avvenimenti) e il discorso (l'insieme dei procedimenti per raccontare la storia). Il paragone non può essere fatto sul piano della lingua, ma del racconto, cioè partendo dal modo in cui il materiale viene organizzato¹⁰⁸.

L'analisi dettagliata è possibile, proprio perché la struttura della storia è indipendente dalla tecnica utilizzata¹⁰⁹. La differenza principale è tecnologica: non raccontando allo stesso modo, i due generi artistici non possono raccontare la stessa cosa. E questo spiegherebbe anche perché il pubblico sia in genere sempre deluso dall'adattamento di un'opera letteraria. In definitiva ciò che è diverso è il valore attribuito alla parola e all'immagine nei tre generi (letterario, teatrale e cinematografico). La parola si situa in un livello di astrazione, mentre l'immagine è concreta, rimanda direttamente a un referente.

108 Umberto Eco sostiene che troppo spesso si banalizza il confronto tra le due forme e aggiunge che in entrambi i "generi" artistici è possibile determinare almeno una specie di omologia strutturale sulla quale poter lavorare; entrambi sono arte d'azione. Il concetto di azione è inteso nel senso dato da Aristotele in *Poetica*: una relazione che si stabilisce tra una serie di avvenimenti, uno sviluppo di fatti ridotto ad una struttura di base (cfr. Sánchez Noriega, 2000:82).

109 Per Sumeli Weiberg il romanzo si presta bene all'adattamento perché molte scene vengono descritte con "la tecnica della cinepresa", soprattutto quella della scoperta della menomazione (Sumeli Weinberg, 1995:181). Anche Forti afferma che il romanzo è ben adattabile cinematograficamente per l'abilità scenografica di Maraini nel descrivere le feste e i loro movimenti, e perché è una "consumata ritrattista dei personaggi" (Forti, 1995:214).

La trasposizione di opere letterarie per il cinema o per il teatro è una tendenza contemporanea non solo italiana ma anche internazionale. In Italia, oltre alle opere di Maraini, sono molte le opere del Novecento portate al grande schermo¹¹⁰.

Sicuramente la scelta di adattare per il teatro e il cinema *La lunga vita di Marianna Ucrìa* è stata molto coraggiosa, dal momento che la protagonista è sordomuta e il teatro e il cinema si basano spesso proprio sulla parola dei dialoghi¹¹¹.

L'opera teatrale si articola in due atti, di cui il secondo è più esteso e caratterizzato da lunghi monologhi dei diversi personaggi.

Nel primo (*M.U.*, 2000:344-366) Maraini ci racconta le tappe principali di Marianna, fino a poco prima di conoscere Saro; nel secondo (*M.U.*, 2000:367-395) assistiamo, sebbene in modo meno diretto rispetto al romanzo, alla trasformazione della protagonista

110 Per ricordare solo alcuni film tratti da opere di scrittrici italiane, in ordine cronologico di apparizione del film: da *L'ora della fantasia* (1944) di Anna Bonacci sono nati due adattamenti cinematografici, uno del 1952, *Moglie per una notte* di Camerini, cugino dell'autrice, e l'altro del 1964, *Baciarmi stupido*, di Billy Wilder; da *L'isola di Arturo*, (1957), di Elsa Morante, il film omonimo nel 1962, diretto da Damiano Damiani; da *Va' dove ti porta il cuore* (1994) di Susanna Tamaro, il film omonimo (1996) diretto da Cristina Comencini; da *Non ti muovere* (2004) di Margaret Mazzantini, Premio Strega 2002, il film omonimo diretto e interpretato da Castellitto a fianco di Penelope Cruz e Claudia Gerini. Nel 2002 è stato presentato il cortometraggio (9 minuti) "Sputiamo su Hegel" realizzato e interpretato da Juli Mazzocchi e Sara Pagliai (interpretato anche da Simona Baggiani), prima al festival "I laghi di Marte" (Martellago, 16/05/2002) e poi all'"Hypergonar Fest" (Reggio Calabria, 17/07/2002), partendo dal celeberrimo *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, di Carla Lonzi. Attualmente il regista Ferzan Oztepek sta girando le scene del suo nuovo film "Un giorno perfetto", adattamento dell'omonimo romanzo (2005) di Melania Gaia Mazzucco.

111 I testi letterari più adattabili per il cinema sono quelli il cui intreccio è più plasmabile a livello audiovisivo. Quindi si preferiscono testi d'azione, a quelli con risvolto psicologico. Esistono comunque degli stratagemmi per poter riprodurre il mondo interiore dei personaggi, tra cui l'utilizzo del primo piano, del colore e dell'illuminazione, ecc. Più difficili da rappresentare sono i romanzi moderni che non rispettano i canoni classici dell'unità di luogo, tempo e azione, e quindi adattati, deludono sempre lo spettatore. Nel caso di testi teatrali sono più adattabili quelli che hanno diversi spazi e azioni che possono essere narrate in modo visuale e il cui effetto drammatico non è affidato solo alla parola (Cfr. Sánchez Noriega, 2000:83 e s.).

e alla conseguente presa di coscienza.

Il primo atto si conclude con la morte delle due persone più amate da Marianna, il padre e l'ultimo figlio nato, del quale lei stessa annuncia la morte¹¹², e che assume un particolare significato: si chiude una fase per la protagonista e ne comincia un'altra con caratteristiche proprie. Infatti da lì a poco conoscerà Saro, l'altro uomo fondamentale nella sua vita.

Anche il film è articolato in due parti, divise dalla scritta "sette anni dopo", e la seconda si apre con l'introduzione dell'unica figura completamente inventata da Faenza: "il precettore delle figlie del duca", necessaria nel film per fornire a Marianna un interlocutore, che fosse anche il testimone della sua trasformazione interna oltre che colui che l'ha portata a conoscenza delle teorie di David Hume e Pascal. Difficilmente Faenza avrebbe potuto ricorrere ad un altro espediente per farci capire come Marianna si appropria di quelle teorie.

Sicuramente la principale differenza tra il testo originale e i suoi adattamenti sono i personaggi¹¹³, perché anche se quasi tutti presenti nel film presentano molte variazioni¹¹⁴ e creazioni *ex novo*.

112 "Un padre e un figlio si sono messi in cammino insieme. (...) Un padre e un figlio attraverso il corpo muto e interdetto di una donna figlia a sua volta e madre" (*M.U.*, 2000:364). Questo è l'unico momento in cui Marianna, nel teatro, dichiara apertamente il suo amore per il padre: "Fin da quando avevo sei anni quel cavaliere mi ha ammaliata col suo pennacchio di bianco pavoncello e poi quando mi sono messa a inseguirlo lui se n'è andato ad ammaliare altri cuori, altri occhi inquieti" (*M.U.*, 2000:365). Addirittura si colpevolizza di questo amore non corrisposto: "Forse si è stancato di aspettare che parlassi" (*M.U.*, 2000:365).

113 In generale il cinema e il teatro forniscono informazioni più dettagliate rispetto alla letteratura, attraverso elementi come la voce, l'aspetto fisico, ecc. In letteratura esiste solo il personaggio, mentre nel teatro e nel cinema sono presenti sia l'attore che il personaggio (nel teatro, coesistono, mentre nel cinema, invece, si fondono).

114 La variazione "Si dà ogniqualvolta un certo elemento del romanzo è sì presente nel film, ma con caratteristiche diverse" (Cortellazzo, Tomasi, 1998:24).

Eccezion fatta per Marianna che è muta, nel teatro e nel cinema, rispetto al romanzo, predominano i dialoghi¹¹⁵ che ci permettono di cogliere meglio la personalità di ogni personaggio. Nel teatro, per esempio, la madre è molto frivola quando parla con il marito, è più interessata ai pettegolezzi della corte che alla salute della figlia.

In linea di massima, come si vedrà nei prossimi paragrafi nell'analisi del trattamento dei nuclei tematici fondamentali, dal punto di vista dei personaggi, il film è un ampliamento rispetto all'originale, mentre il teatro è più fedele al romanzo. Nel film alcuni motivi inoltre vengono interpretati in maniera autonoma rispetto al romanzo, mentre l'opera teatrale, pur mantenendo gli stessi personaggi e la funzione che svolgono nella storia, sviluppa e approfondisce Marianna con l'espedito della frammentazione in tre figure.

Dalla definizione del rapporto tra Marianna e gli altri personaggi emerge comunque la sua personalità e il discorso sull'identità femminile in prospettiva storica.

115 Il cinema e il teatro, rispetto alla letteratura, hanno il grande vantaggio della simultaneità nei dialoghi, nello spazio e nel tempo, e lo svantaggio di non poter riprodurre fedelmente le descrizioni come in un testo scritto. Le descrizioni non utilizzano gli stessi meccanismi nel cinema, nel teatro e nella letteratura: nel cinema e nel teatro l'immagine è descrittiva e narrativa; nel romanzo dobbiamo separare la descrizione dello spazio o dei personaggi dalla narrazione delle azioni. Però, il dialogo cinematografico è diverso sia da quello teatrale che da quello letterario: nel teatro e nella letteratura le parole dei personaggi, i commenti dell'autore, ecc. sono gli unici elementi che aiutano il pubblico a ricostruire la scena; invece, nel cinema, i dialoghi passano in secondo piano. Alain García ha addirittura affermato che in un romanzo la situazione viene creata dalle parole scritte, in un'opera teatrale dalle parole dette e in un film le parole sorgono dalla situazione (Cfr. Sánchez Noriega, 2000:123).

4.2. Marianna e i rapporti con le figure familiari

Nel teatro la questione del mutismo della protagonista è risolta con l'ingegnoso ricorso a tre Marianne (una adulta, una giovane e una bambina) che a margine del palco raccontano le avventure della Marianna che sta al centro e non parla. Così, le parole che nel romanzo sono scritte su foglietti, qui si articolano nelle diverse voci delle protagoniste.

Nel film, invece, per poter raccontare la lunga vita di Marianna, Faenza ricorre a due attrici, che rappresentano una la Marianna piccola e l'altra quella adulta. Il passaggio dall'una all'altra è scandito a metà circa dalla scritta "sette anni dopo". Le due Marianne, però, non parlano mai, scrivono solo messaggi e spesso sentiamo dei rumori, che sono quelli che rimbombano nella loro testa, soprattutto nei numerosi momenti in cui Marianna ha la sensazione di sentire e di aver parlato in passato.

Nei due adattamenti la frammentazione di Marianna sottrae forza al carattere unitario del personaggio, ma nel linguaggio del teatro la prospettiva è più critica. La Marianna adulta, in disparte sul palco, infatti, commenta le scene di cui è protagonista la Marianna bambina¹¹⁶.

Inoltre, chiaramente nel teatro, ancor più che nel cinema, è molto forte e determinante la presenza del corpo degli attori, mentre nel romanzo prevalgono in questa sfera le sensazioni, e spesso anche gli odori percepiti da Marianna, (aspetto a cui si è già dedicato ampio spazio nel capitolo precedente in rapporto al

¹¹⁶ Spesso la Marianna adulta prende le distanze dalla bambina che fu: "La nonna Giuseppa è sparita presto nel buio, assieme con quella bambina che non mi assomiglia neanche un poco... neanche un poco..." (*M.U.*, 2000:348).

romanzo).

In questo senso, inoltre, nel teatro Marianna sembra più consapevole di cosa significhi il piacere sessuale, se parla di “abbraccio da lupo” del marito e dice di non poter provare piacere o “segreta beatitudine sensuale” in “una cosa così meccanica e crudele”, come invece aveva più volte immaginato nella madre “annusando il corpo tabaccoso e sonnolento (*M.U.*, 2000:363). Più avanti, quando Saro le si dichiarerà, si risveglia in lei il desiderio: “Il mio corpo era morto, morto e sepolto... solo ora, nel mio futuro, fra quelle braccia appesantite, sue quelle mani rovinare, si posano le due parole sospirate... VI AMO” (*M.U.*, 2000:374).

Marianna nella *pièce* teatrale è poi anche molto religiosa, la vediamo pregare e addirittura recitare una parte del *Cantico dei cantici*.

Il primo atto dell'opera teatrale, a differenza di quanto ci si aspetterebbe, non inizia come il romanzo con un primo piano su un padre e una figlia (scena ripresa solo a pagina 349, “un padre e una figlia eccoli lì, lui biondo, bello sorridente, lei goffa, spaventata, cerea”), ma con la presentazione della Marianna piccola in mezzo al palco e di “un uomo vestito di rosso [che] la spia non visto” (*M.U.*, 2000:345). E subito la Marianna adulta ci anticipa che alla bambina è successo qualcosa di grave, “quella mattina di ottobre in cui giocava con il suo cavallo di legno in mezzo ad una stanza di villa Ucraina” (*M.U.*, 2000:345), ma non ricorda cosa, “mi è difficile voltare gli occhi all'indietro” (*M.U.*, 2000:345). Di una cosa è certa: “Io sono Marianna, quella bambina non esiste più” (*M.U.*, 2000:345). Poi sembra ricordare e parla di una “mano [che] l'ha messa a tacere, con molta delicatezza e

passione” (M.U., 2000:345). Fin dall'inizio dell'opera teatrale Maraini dunque ci svela il segreto della protagonista e cerca di fornire una spiegazione a quella brutalità: “ogni bambina è un agnello e c'è da qualche parte un lupo che la guata... perché ha fame...” (M.U., 2000:345). Nemmeno nel successivo stacco appare l'amato padre, che vedremo solo in un secondo momento, ma la madre, Maria, accompagnata dalla cuoca Innocenza. Capiamo subito che nel teatro sono più centrali la figura dello zio-marito, e della madre che, come vedremo, riveste un ruolo importante.

A differenza del teatro, ma come nel romanzo, nel film la scena iniziale si apre su un uomo di una certa età e una ragazzina, sicuramente Marianna perché ha in mano una tavoletta su cui scrivere, sono seduti in una lussuosa carrozza ed entrambi indossano vestiti rossi. Il rosso è in tutto il film il colore che predomina sia nei capi di abbigliamento che negli oggetti di arredamento, per ribadire la presenza ossessiva dello zio-marito anche quando è fisicamente assente. Ma immediatamente ci rendiamo conto che l'uomo che accompagna Marianna non è il padre, ma il nonno che in tutto il film farà le veci del padre del romanzo, morto tempo prima. È questo il primo grande cambiamento operato da Faenza rispetto al testo originale: la figura del padre è inesistente nel film ed è sostituita *in toto* da quella del nonno¹¹⁷.

Anche nella *pièce* teatrale non è per nulla evidente il grande amore che Marianna prova per il padre e il rapporto con la madre è quasi inesistente.

117 In questo caso si parla di condensazione del personaggio, nel senso che nel nonno vengono inglobate tutte le qualità che nel romanzo sono divise tra più personaggi, padre compreso (Cortellazzo, Tomasi, 1998:23).

Il nonno nel film è sempre dipinto in uno stato di grande degrado morale. Infatti, non solo confessa alla nipote di aver ripetutamente tradito la consorte (come il padre nel romanzo), ma addirittura muore in un luogo e modo ignobili. Entra in un bordello, il cui ambiente viene riprodotto in modo molto sobrio da Faenza, con donne sinuose, *champagne*, musica, poi il nonno prende per mano la “solita” e si reca in camera. All'uscita dal luogo di perdizione muore accoltellato da due delinquenti che gli rubano le monete. Questa invenzione di Faenza rispetto al romanzo dimostra la bassa considerazione in cui il regista tiene il nonno, forse per condannarlo della sua complicità nella menomazione della nipote.

Nel film subito dopo viene presentato anche lo zio-marito, un uomo, magro, incavato, vecchio, che sfiora una spalla a Marianna, la quale si allontana con disappunto e disgusto. Anche Faenza, come Maraini nel teatro, presenta subito gli uomini determinanti nella vita di Marianna, espediente che rende chiaro uno dei temi principali del romanzo e dell'ipertesto costituito dalle tre opere, la conflittualità dei rapporti di genere nella storia della cultura.

Nel teatro Maraini, rispetto al romanzo, pare fornire all'inizio dell'opera molte più informazioni, anche fisiche, della madre:

Era bellissima, dicono, da ragazza; ma non aveva gusto per il matrimonio. Si sposò con il broncio che pareva andasse al patibolo. (...) Dopo un mese di matrimonio si innamorò perdutamente del marito e tanto lo amava che cominciava a tirare tabacco e siccome la notte non dormiva prese a bere acqua e laudano... (M.U., 2000:347)

E ancora, alla figura della madre nel teatro sono associate

con insistenza immagini di cani¹¹⁸, menzionati, invece, solo una volta nel romanzo: “La signora madre l'aveva convinta che una mutola non può fare quasi niente di quello che desidera senza essere afferrata «dai cani dalla lunga coda biforcuta»” (*M.U.*, 2003:85).

Fin dall'inizio dell'opera teatrale la madre non crede in Marianna, la considera un peso di cui disfarsi “La bambina è sorda e muta, a che ci serve l'alfabeto?” (*M.U.*, 2000:346) e in varie occasioni ribadisce la sventura che rappresenta per lei la figlia: “Cosa ho fatto per meritare una figlia così?” (*M.U.*, 2000:351).

Anche nel film la madre è sempre ritratta in uno stato di degrado morale e fisico. Infatti, nella prima scena in cui appare, Marianna, prima di entrare nella sua stanza, la spia dalla porta e la vede infilarsi un paio di calze bianche e poi tirare del tabacco, ma non sembra sorpresa da questa abitudine della madre. Le poche volte che la vediamo in scena, è quasi sempre nella sua camera, afflitta e spesso in vestaglia e spettinata. Ma nel film la madre riveste un ruolo molto più significativo che nel romanzo perché è lei a svelare a Marianna il segreto della sua menomazione. Infatti, già in una scena precedente, la madre assiste involontariamente al momento in cui lo zio-marito accarezza una caviglia a Marianna e vorrebbe risalirle la gamba, ma lei lo blocca con lo sguardo. La madre se ne va allora preoccupata, forse perché sa qualcosa in più rispetto al romanzo. Nel teatro e anche nel film, dunque, la madre svolge un ruolo più importante che nel testo di partenza.

Solo in un secondo momento nel teatro appare il padre

¹¹⁸ “Maria: L'azzanneranno i cani... i cani dalla coda arrotolata che si svegliano, dio ne scampi” (*M.U.*, 2000:346); e ancora “Maria: Non mi tormentare anche tu Innocenza... già ci sono i cani che la notte mi corrono appresso. Se non faccio presto mi azzannano, hai capito, mi azzannano, le bestiacce...” (*M.U.*, 2000:355).

diretto con Marianna, come nel romanzo, alla Vicaria e anche qui la figlia è gelosissima dell'imputato. Ma nel teatro è riportato chiaramente il dialogo tra i due, mentre nel romanzo Marianna può solo immaginarlo, leggendo le labbra del padre, sempre più vicine al ragazzino.

In questo momento chiave, nel teatro Maraini riporta fedelmente le conclusioni a cui nel romanzo giunge la piccola Marianna sul padre, trasformandole, per necessità teatrali, dalla terza persona alla prima, e apportando interessanti modifiche. Nel romanzo trapela chiaramente l'amore della figlia per il padre, più contenuto nel teatro. Nel primo leggiamo: "Con lei (...) mai così carnale (...) non le ha mai dato il suo corpo da baciare (...) come se volesse covarla coprendola di parole tenere e rassicuranti" (*M.U.*:21); e nel teatro: "Con me non è mai stato (...) così premuroso" (*M.U.*, 2000:350). Nel film, invece, forse perché la figura fondamentale è il nonno e non il padre, scompare completamente la gelosia di Marianna nei confronti del ragazzino.

Nel teatro sono molto più sensuali ed erotiche anche le scene tra i genitori di Marianna, in particolare una delle prime in cui il padre si rivolge alla moglie così, provocando la gelosia della figlia: "Padre: Venite vicino... sapete che avete una bocca come una ciliegia matura... Fatemi sentire la lingua, Maria mia... accostatevi, abbracciatemi..." (*M.U.*, 2000:351).

In generale la relazione tra figlia e genitori nel teatro appare connotata in maniera molto più negativa che nel romanzo e un altro personaggio importante, sia nel film, che nel teatro, è la nonna, che in diverse occasioni, sempre spiacevoli per Marianna, consola la nipote, e inoltre negli adattamenti è lei che le ha

insegnato a scrivere. Leggiamo, infatti, nell'opera teatrale: “No, tu devi restare qui, delinquente, tu devi imparare, babbasunedda mia. Solo io ho questa pazienza, figghiuzza... quando sarò morta nessuno ti insegnerà e tu rimarrai ignorante come una capra” (*M.U.*, 2000:347) e più avanti leggiamo: “Ma le parole ti daranno forza. (...) Ormai sai leggere e scrivere e sono contenta, non sarai perduta nel deserto” (*M.U.*, 2000:354), svolge quindi un ruolo fondamentale che non ha, invece, nel romanzo.

Nel film, dopo la prima notte in cui lo zio-marito l'ha assalita, Marianna torna alla casa paterna e una zia religiosa l'ammonisce aspramente, ma poi è la nonna che la difende e la consola sempre premurosa, addirittura le nasconde tra le mani un biglietto che leggerà più tardi: “Quando sei triste chiudi gli occhi e scappa via”.

Nel film, il matrimonio di Marianna viene rappresentato utilizzando quella che Cortellazzo e Tomasi definiscono “sintesi drammatica”¹¹⁹. Marianna in chiesa ha un'espressione triste e sofferente, la vediamo ancora più piccola, minuscola, di fianco al nonno imponente. Con un'inquadratura che parte dai piedi e sale riconosciamo subito lo zio-marito, in un impeccabile abito rosso, che si avvicina dal fondo della chiesa a Marianna, e quando gli viene consegnata dal nonno, le dice: “La mia vita è nelle vostre mani”.

119 Il processo di condensazione che arriva a porre in immediata successione due eventi drammatici forti e, solitamente, di natura opposta (Cortellazzo, Tomasi, 1998:23).

4.3. Lo zio-marito e gli altri personaggi maschili

Personaggio maschile fondamentale nel romanzo è lo zio-marito, per il quale, nel teatro, Maraini sembra dimostrare maggiore pietà rispetto al testo originale. Infatti, durante un ballo solitario Pietro ricorda vicende dolorose della propria infanzia, tra cui la triste storia della capretta fatta brutalmente sgozzare dalla madre davanti ai suoi occhi. Ma a differenza del romanzo, qui Pietro confessa il suo amore per Maria, sua sorella e madre di Marianna. La similitudine tra l'ingenuità della capra e quella della piccola Marianna è espressa da un monologo di Pietro, costituito da espressioni in francese, sintomo di una raffinatezza aristocratica che contrasta ed è antitetica al carattere concreto e degradante del suo pensiero: “Mon dieu, quelle beauté!... fate vedere? Le [a sua sorella] assomiglia... ha un buon odore di latte e di tabacco... comme sa mère...” (*M.U.*, 2000:358)¹²⁰.

Meno presente nel romanzo, la capretta assume tutto un altro significato nell'opera teatrale, dove è molto più evidente l'associazione che Pietro fa tra Marianna e la capretta e l'affetto che dimostra ad entrambe, passaggio quasi automatico da una all'altra quando muore la capretta: “Mon dieu, quelle beauté!... (...) assomiglia alla mia capretta... parbleu, Monsieur, questa non me la toglierà mai nessuno, giuro su Dio... questa bambina è mia” (Maraini, 2000:358).

Anche nel film la capretta ha un ruolo più importante perché

¹²⁰ Anche Forti nel suo articolo ha sottolineato l'amore di Pietro per la sorella Maria, madre di Marianna, fino a quando lei si sposa, poi sostituito da quello per la capretta e infine, venuta a mancare anche lei, per Marianna, per la quale fin da piccola aveva provato un'immensa tenerezza (Forti, 1995:209).

contribuisce a far capire l'importanza che questa bestia ha avuto nei comportamenti dello zio-marito, provocando nel pubblico una maggiore pietà che nel romanzo.

In una scena, Pietro ne porta in regalo una, Sissina, alle figlie, nella loro casa di campagna, ma Marianna non la vuole in casa e non se ne capisce il motivo. Poi Sissina scappa e lo zio-marito e il figlioletto Mariano la seguono. È questa l'occasione che Faenza crea per poter raccontare la tragica esperienza vissuta dallo zio-marito bambino. Nel film il Pietro adulto è durissimo nel condannare la madre, che non perdona nemmeno sul letto di morte, e a cui dice: "Spero che starete bene lì sotto, all'inferno!".

Nella scena successiva del film mentre Marianna dorme, Pietro è nel chiostro del giardino della loro villa con Sissina e inaspettatamente la strozza. Poi l'indomani Saro lo trova morto con la capretta in braccio. Difficile da spiegare questa reazione di Pietro, forse solo una rivalsa nei confronti dell'animale e di ciò che ha rappresentato per lui o forse un desiderio di protezione: presentando la propria morte, non ha voluto lasciare l'animale nelle mani di altri.

Nel film quando Saro trova morto lo zio-marito indossa una giacca rossa. In questo modo Faenza probabilmente intende ricreare un'ipotetica continuità tra i due uomini, o semplicemente riprende un passo del romanzo in cui leggiamo che il servetto eredita parrucche e vestiti dal defunto padrone: "Saro da quando il signor marito zio è morto lasciandogli in eredità cento scudi più tutti i suoi vestiti ha preso un'aria di studiata lentezza" (Maraini, 2003:147).

Ma oltre al sentimento di pietà, Maraini nel teatro si dimostra

anche dura nei confronti dello zio-marito e degli schemi patriarcali di cui è il simbolo. Per esempio, l'arrivo di Fila a casa sua pare significare l'invasione delle "femmine" e lo vediamo aspettare speranzoso l'arrivo di un erede maschio. È molto duro nei confronti di Fila a cui si rivolge con impropri come "scema" e "cretina" (*M.U.*, 2000:361). Ma poi sembra quasi che cerchi di possederla con la forza, così come aveva fatto con Marianna bambina: "La afferra per la vita, le tappa la bocca con una mano. Lei si divincola. Esce" (*M.U.*, 2000:361).

Anche nella scena in cui Marianna partorisce il primo figlio maschio, chiamato come il nonno materno, Signoretto, emerge la mentalità autoritaria e l'ottica patriarcale dello zio-marito che, dialogando con il cognato-suocero, vuole assicurarsi che il neonato sia sano come un toro ("L'arnese, ce l'ha l'arnese a posto?"; *M.U.*, 2000:361), animale che per lui rappresenta la massima virilità, però messa in discussione da Signoretto: "I torelli... una fama usurpata. Hanno due grandi borse ma l'arnese... uno spillo" (*M.U.*, 2000:361).

Del rapporto tra Marianna e lo zio-marito nel teatro sono interessanti le osservazioni di quest'ultimo sulla moglie, come figura nuova di un altro secolo: "Marianna appartiene a un secolo nuovo, incomprensibile, ha qualcosa di triviale nel volere per forza fare, fare... L'azione è aberrante, signora moglie mia, è pericolosa, inutile e falsa" (*M.U.*, 2000:363).

Da quanto afferma Pietro possiamo così capire che è già in corso la trasformazione di Marianna, che si allontana sempre più dalle norme del suo tempo imposte alle donne e capisce le gravi conseguenze che ciò comporta per il marito. A differenza del

romanzo, dove la metamorfosi inizia proprio con la morte del coniuge, qui è lui a riconoscerla e a preoccuparsene per primo, anche se è in generale meno evidente. Nel film lo zio-marito è descritto nel peggiore dei modi, soprattutto nei vari assalti notturni a Marianna fino alla sera in cui lei, finalmente, lo rifiuta.

Naturalmente nelle tre opere è centrale anche la figura di Saro, che fa da contraltare alla figura dello zio-marito Pietro e che instaura un importante rapporto con Marianna. Anche la scena dell'incontro con Saro nel teatro viene rappresentata in maniera più conflittuale rispetto al romanzo: Marianna sorprende Fila litigare con un ragazzo molto bello e le dà uno schiaffo (*M.U.*, 2000:368). Ma qui a differenza dell'originale, la protagonista ammette già a se stessa di essere attratta da quest'uomo: "Cos'è che mi incanta in quel giovane corpo colore del pan di Spagna?" (*M.U.*, 2000:368).

La scena d'intimità che segue tra Saro e Marianna nel teatro è più difficile da rendere e risulta dunque molto più sfumata rispetto al romanzo¹²¹. Maraini nelle indicazioni di scena elenca le azioni della protagonista ("gli pettina i capelli, lo bacia sulla fronte e poi sulla bocca, ricambia la stretta di lui") e solo nel monologo successivo la Marianna giovane ci racconta cosa ha provato:

Si può avere nostalgia del futuro? (...) Come può un corpo morto capire un corpo vivo? Quanti anni ci sono voluti,

121 Nel romanzo la scena è molto più dettagliata e sensuale, dopo aver percorso tutto il corpo maschile con il proprio indice, si sorprende: "Come abbia fatto a trovarsi spogliata accanto al corpo spogliato di Saro, non saprebbe dirlo. (...) Sa che non aveva mai pensato di racchiudere nel proprio ventre una carne maschile che non fosse un figlio o un invasore nemico" (*M.U.*, 2003:238). "E invece ecco qui ora un grembo che non le è estraneo, non la assale, non la deruba, non le chiede sacrifici e rinunce ma le va incontro con piglio sicuro e dolce" (*M.U.*, 2003:239).

sorella, per svegliare quel buio? (...) Non amori vedevo ma solo rapine... ora so che il piacere scorre verso l'alto come un fiume in piena. (*M.U.*, 2000:387)

Nel film il rapporto tra Fila e Saro è molto più ambiguo fin dall'inizio. Quando Marianna involontariamente li sorprende, si vedono delle ombre delinearsi sulla tenda della camera di Fila e sembra che la donna stia avendo un rapporto sessuale con un uomo. Questa ed altre scene nel film fanno quasi intendere che Fila e il fratello abbiano una relazione incestuosa, mentre nel romanzo ciò che trapela è soprattutto un forte legame fraterno. Solo una frase del romanzo rivela una certa ambiguità: “C'è un braccio nudo che ciondola sospeso al bordo del letto, un piede calzato che si alza e si abbassa” (*M.U.*:126).

Importante nel teatro, come nel romanzo, è anche il fratello di Marianna, Carlo, rivelatore del segreto della menomazione della sorella. È questo uno dei momenti centrali e più emotivi dell'opera: quasi tutta la rivelazione è la trascrizione fedele del romanzo.

E anche nel teatro, come nel romanzo, Marianna al momento della rivelazione giustifica il genitore. La perdita della memoria sarebbe un tentativo di salvare “l'adorato padre da un sospetto ignobile” (*M.U.*, 2000:381) e Marianna paragona il fratello all'Arcangelo Gabriele, perché è lui che le ha annunciato la verità (*M.U.*, 2000:381).

Nel teatro invece, la morale di Carlo è piuttosto discutibile. Prima della rivelazione infatti chiede dei soldi a Marianna, ricordandole *en passant* che loro padre aveva lasciato tutto a lei: “Io non ebbi niente da nostro padre... un prestito mi sarebbe

gradito” (*M.U.*, 2000:380). Invece, sia nel romanzo che nel film, viene dedicata una lunga scena alla lettura del testamento del padre e alle reazioni successive degli eredi: tutti si accaniscono contro Marianna, l'unica vera erede, ed è lei la sola che soffre in disparte per la perdita dell'amato padre.

Nel film, invece, c'è una dura critica alla chiesa, soprattutto attraverso il personaggio del fratello sacerdote di Marianna. Quando lei lo raggiunge proprio in chiesa per chiedergli se lei ha mai parlato, all'inizio ingenuamente le dice che si ricorda di quella filastrocca e che anche Marianna la cantava, ma poi nega tutto, le dice che è sempre stata muta. Mente proprio nel luogo sacro a cui lui ha dedicato tutta la sua vita (anche se poche e meno comode erano le alternative che gli si prospettavano). Quindi anche lui è complice del terribile segreto che non sarebbe mai dovuto essere svelato alla vittima.

Ultimo, ma non meno importante nella definizione di Marianna, è il rapporto con Don Camaleone nei due adattamenti. Nel teatro la prima scena in cui appare, Don Camaleone è contrariato quando gli annunciano che la duchessa Marianna Ucria di Scannatura vuole parlargli: “Sempre seccature... ditele che non ci sono” (*M.U.*, 2000:385). Ma quando gli dicono che è sordomuta decide di riceverla: “Come? sordomuta? Ma davvero? Che stranezza! Fatela entrare...” (*M.U.*, 2000:385). Per la prima ed unica volta è proprio la menomazione di Marianna che la fa accettare benevolmente da qualcuno. Nel testo teatrale rispetto al romanzo, Don Camaleone ricorre ad uno scrivano per poter comunicare con Marianna, decisione che fa perdere l'intimità tra i due interlocutori.

Rispetto al romanzo, nel teatro l'incontro tra i due è molto più dettagliato ed è presente l'elogio alla protagonista, mentre nel romanzo leggiamo solo: "Infine dopo due ore di sfoggio letterario, le aveva scritto che Fila era già ai Leprosi per il suo interessamento e che poteva stare in pace, non l'avrebbero impiccata" (*M.U.*:222).

Nel film tutto viene rappresentato in maniera più veloce, ma la scena che introduce don Camaleone è molto scenografica e simmetrica, perché dall'alto si vedono due carrozze: una della polizia con Fila ammanettata che esce dal cortile della villa e un'altra che entra e da cui scende il pretore Don Camaleone.

Faenza accelera quindi i tempi rispetto al romanzo, dove solo in un secondo momento Marianna chiede al pretore di intercedere per Fila, perché la mandi in un manicomio piuttosto che alla forca. Nel film manca anche tutto il passionale corteggiamento del pretore a Marianna, tutto per iscritto.

Un'importantissima variazione presente solo nel film è che l'ultimo figlio di Marianna non muore. Eliminando questo episodio, con tutte le conseguenze che prevede, il regista rende meno drammatica l'opera e si concentra solo su un tipo di amore, quello di Marianna per Saro, mentre nel romanzo sono fondamentali anche quello per il padre (qui addirittura inesistente) e per l'ultimo figlio. L'ultimo nato non solo non muore, ma nel film non instaura nemmeno una relazione speciale con la mamma, come, invece, succede nel romanzo e nel teatro. Ma secondo l'interpretazione di Cortellazzo e Tomasi, "eliminare un dato elemento significa considerare altri suoi elementi più significativi" (Cortellazzo, Tomasi, 1998:22). Quindi Faenza, invece di frammentare i

sentimenti di Marianna tra più persone, come nel romanzo, si concentra solo sul legame con il nonno e Saro, con quello della madre sullo sfondo.

Nel teatro è il padre di Marianna, e non lei come nel romanzo, a svelarci quel segreto e speciale legame che la univa all'ultimo nato:

Ti aggrappi a tua madre come un poppante... ho visto come la baci, come la stringi incollando la bocca senza denti al suo seno... e lei stravede per te (...) un amore smodato, fuori misura (...) è come se l'avessi svegliata all'amore quella tua povera madre mutola, svegliata ai baci, alle carezze (...) la felicità ti arrossa le guance e tu lustra gli occhi, al felicità che solo la gioia della carne...solo la gioia delle voglie soddisfatte.

(*M.U.*, 2000:364)

4.4. La parola negata e l'evoluzione del personaggio di Marianna

Mentre nel teatro e nel romanzo la causa della menomazione viene raccontata a Marianna dal fratello, nel film è invece la madre a svelare il mistero. Marianna è ansiosa di saperne di più dopo essersi concessa a Saro. E nella vasca, appagata mentre si insapona, all'improvviso sente i soliti rumori di una capretta, la voce di una bambina che canta una filastrocca e per la prima volta quella dello zio Pietro.

Subito dopo Marianna in una carrozza corre all'impazzata dalla madre. È arrabbiatissima entra nella sua camera e butta per

terra tutti i suoi trucchi e le dà un foglio. Questa volta Marianna è risoluta, vuole risposte convincenti, la madre dapprima cerca di scappare ma lei la ferma, allora la genitrice le svela il doloroso segreto; ma, come già detto, la genitrice si rende in qualche modo complice della logica maschile e della crudeltà del destino di Marianna: da piccola cantava sempre, poi un giorno lo zio l'assalì e la lasciò piena di sangue. Poi si addormentò e al suo risveglio non parlava più. Aggiunge che lo zio lo fece per amore e che ormai gli apparteneva, per questo le era stata data in sposa a tredici anni invece di essere chiusa in un convento.

Del resto, come sottolinea Passione, anche nel romanzo questa scena “ha un piglio cinematografico che rende realisticamente l'agitazione che si è impadronita dei sentimenti della protagonista” (Passione, 1997:62).

Come già detto nel film la madre svolge un ruolo determinante rispetto al romanzo, dove è relegata in secondo piano. Nel testo di partenza lei, come le altre donne di famiglia, erano completamente estranee al fatto, mentre nel film ne è a conoscenza e aveva addirittura promesso al marito di non svelare mai alla figlia il terribile segreto.

Come reazione alla scoperta del trauma vissuto e causa della sua menomazione Marianna torna a casa e cerca di parlare davanti allo specchio. Emette dei suoni, che sono solo dei versi strani nel tentativo di pronunciare il suo nome completo. Neanche la Marianna cinematografica, nonostante vari tentativi, riesce a riacquistare la parola. Nel romanzo, invece, solo una volta, si narra di una prova di Marianna davanti allo specchio, ed è forse da questo episodio che Faenza trae spunto per lo sviluppo di questo

motivo nel film:

Con un gorgoglio che sale dal fondo del palato, una parola sembra emergere dalla cavità della memoria atrofizzata: la bocca si apre ma la lingua resta inerte fra i denti, non vibra, non suona. Dalla gola rattrappita esce infine uno strido acuto che fa paura a sentirsi (*M.U.:92*).

Effettivamente nel film sono molto più numerosi sia i tentativi di parlare che i momenti in cui sembra che Marianna senta qualcosa. Nel romanzo sono più sporadici i riferimenti a quest'aspetto e li troviamo soprattutto all'inizio del romanzo, quando è ancora bambina:

Nella conchiglia dell'orecchio, ora silenziosa, conserva qualche brandello di voce familiare: quella gorgogliante, rauca, della signora madre, quella acuta della cuoca Innocenza, quella sonora, bonaria del signor padre che pure ogni tanto si impuntava e si scheggiava sgradevolmente (*M.U.:16*).

La rappresentazione di questi tentativi di parlare e sentire, nel film di Faenza è un espediente per accrescere maggiormente la sofferenza di Marianna che non si spiega questi mormorii interni, dal momento che le hanno sempre detto che non ha mai parlato. Addirittura prima di scoprire Saro in camera di Fila, Marianna in cucina versa del miele sul tavolo, che attira subito molte formiche, e poi avvicina l'orecchio per cercare di percepire un minimo rumore provocato dagli insetti. L'ossessione di poter

sentire non l'abbandona mai nel film.

E in una delle ultime scene, durante una piacevole cena in campagna durante la quale Saro e Marianna si scambiano languidi sguardi mentre le figlie ballano, cantano e suonano spensierate, Marianna, per cercare di sentire la musica, tocca le corde della chitarra sperando di appropriarsi delle vibrazioni. Il tormento che la affligge risulta molto più accentuato che nel romanzo.

Ma l'aspetto che più ci interessa è come avviene l'evoluzione del personaggio di Marianna nei due adattamenti.

Nel teatro è chiara solo alla fine quando Marianna dice: “Sono presa da un desiderio tutto nuovo di pace e novità (...) sono presa da una voglia improvvisa di pellegrinare. Per dove? Con chi? Quando? Col pensiero del ritorno?” (*M.U.*, 2000:391).

Nel film l'emancipazione di Marianna è graduale, come nel romanzo, ed è scandita dalla corrispondenza con il precettore, un'invenzione di Faenza, indispensabile per scoprire le piccole trasformazioni interne e l'espedito permette al regista di raccontare più velocemente le vicende e di riassumere piccoli fatti che nel romanzo occupano pagine intere.

L'idea del precettore nasce probabilmente a partire dalla figura dell'amico del figlio di Marianna che nel romanzo le regala di nascosto il libro di Hume, con una dedica. Ma qui finiscono le analogie, perché poi il precettore si offre di insegnarle il linguaggio dei segni¹²², tema assolutamente assente nel romanzo ma che

¹²² Anche in occasione dell'incontro a Salsomaggiore, Maraini racconta brevemente la nascita del linguaggio dei segni e la sua importanza: “Tra parentesi, devo dire che i sordomuti nel diciottesimo secolo erano considerati incapaci di intendere e di volere. Il linguaggio dei sordomuti è nato alla fine del Settecento. Nella prima parte del secolo i sordomuti venivano rinchiusi in manicomio, trattati come dementi, maltrattati, non rispettati. Il loro destino era molto duro. Anche la chiesa aveva un atteggiamento intollerante verso di loro: poiché non

permette a Faenza di creare un legame più forte tra Marianna e i suoi figli, che, infatti, lo impareranno per comunicare con lei o forse è utile al regista per attribuire un valore più storico al film, come nel caso del romanzo.

Dagli insegnamenti del precettore trapela il messaggio di Hume: la prima parola che proietta mentre istruisce Marianna e i suoi figli è “freedom”, seguita da “necessità”. Il fratello di Marianna, il religioso, spia preoccupato le lezioni.

Il precettore cita Hume che sosteneva che non bisogna mai confondere “essere” e “dovere”, perché tutto è una libera scelta. La mente, che non distingue tra il bene e il male deve essere schiava delle passioni. Intanto una delle figlie allatta la sua bambola! Sicuramente rispetto al romanzo, nel film sono molto più approfondite le idee del filosofo illuminista, proprio grazie alla presenza del precettore che le spiega.

Nel film Marianna è immediatamente attratta dalla lettura, anche se perplessa e forse spaventata dalle idee di Hume, tanto che in una delle scene legge di nascosto in spiaggia con una lampada e il libro in mano. Dopo questa scena Marianna racconta al precettore di ricordare la voce dei genitori e una filastrocca. È un primo passo verso la presa di coscienza grazie a Hume, come nel romanzo e nel teatro.

Alla fine il precettore viene allontanato da casa di Marianna senza che si possa congedare da lei, perché il fratello di Marianna parla con lo zio-marito e lo mette in guardia dal precettore che sta

potevano ascoltare la parola di Dio, erano persone tenute fuori dal consorzio umano, destinati dopo morti al Purgatorio. La posizione dei sordomuti è cambiata alla fine del Settecento, proprio a ridosso della Rivoluzione francese. Gli illuministi hanno dichiarato che anche loro avevano un'anima e dovevano dunque essere rispettati” (v. cap. 7).

inculcando idee strane alla sorella e ai nipoti, e addirittura definisce “peccaminoso” il linguaggio dei segni e fa intendere che l'insegnante abbia una relazione amorosa con Marianna. Accusa inoltre la sorella di essere “strana”, diversa dalle altre donne perché allatta i suoi figli invece di lasciarli alle cure della balia, vuole vivere in campagna e lontana dal marito, e preferisce leggere piuttosto che dedicarsi ad attività mondane. Da questa separazione nasce un'intensa corrispondenza tra i due (inesistente nel romanzo) che velocizza molti fatti del romanzo e che ci tiene informati sulla progressiva trasformazione di Marianna.

Nel teatro, Marianna si ricorda delle letture di Hume in momenti di vita quotidiana, come nella scena della cripta, di fianco al marito ormai morto, la protagonista si sdoppia e dialogano le due Marianne: “Una ancorata al passato, giovane, persa; una lanciata nel futuro, pronta ad acciuffare l'amore con i denti, senza pentimento” (*M.U.*, 2000:376). Iniziano a farsi sentire le letture “proibite” di Hume quando si interroga: “Può una donna a quarant'anni aprirsi come una rosa ritardataria per succhiare il miele della primavera quando è già inverno e il vento gelato bussa alle finestre?” (*M.U.*, 2000:376). Ma la Marianna teatrale è più dura con il filosofo, spesso gli rimprovera di predicare senza conoscere tutte le realtà, tra cui quella che a lei tocca vivere, “della Sicilia, di una donna mutilata, torturata dall'orgoglio e dal dubbio” (*M.U.*, 2000:383) e ancora: “Potrà ripeterlo cento volte che le passioni vanno servite, la ragione esautorata... ma che ne sa lui di un paese in cui basta una piccola distrazione per trovarsi morto a una tavola di morti senza che nessuno se ne ricordi più? (*M.U.*, 2000:391). È questo un utile artificio per preannunciare la

trasformazione, il passaggio dalla Marianna del passato a quella del futuro.

In tutti e tre i testi Marianna fin dall'inizio cerca di ribellarsi, ma non ha ancora gli strumenti per farlo. Infatti tenta di opporsi al matrimonio, ma fallisce. Sicuramente è questo il primo elemento che evidenzia la diversità e le potenzialità di Marianna e che si conserva in tutti e tre i linguaggi in tutta la sua gravidanza e carattere simbolico.

Per quanto riguarda il personaggio di Marianna il film rispetto al romanzo e al teatro è molto più intriso di simbolismo. Gli occhi, in questo caso quelli dello spettatore, sono continuamente chiamati in causa, per permettere al pubblico di immedesimarsi nel mondo di Marianna, che ha investito tutto sulla vista. Infatti, per esempio, quando Marianna è già nella casa coniugale, durante il trasloco dei suoi averi, spiccano in primo piano tre bambole, di cui una visibilmente vestita da suora, come se anche le bambole riproducessero le varie sorti che spettavano allora alle donne. O forse sono solo un presagio di ciò che sta per succedere: Marianna entrerà definitivamente nel mondo degli adulti.

E ancora, dopo il rifiuto di Marianna, che è per lo zio-marito una pugnalata, lo vediamo subito dopo avvolto in un lenzuolo bianco, seduto in giardino, sconsolato. Lei lo raggiunge e da lontano sembrano due statue, che non hanno più nulla da aggiungere alla propria vita insieme.

Come nel romanzo (*M.U.*:90), anche nel film questa scena è fondamentale perché è il primo rifiuto di Marianna nei confronti di una situazione già prestabilita, che lei poco a poco sovvertirà. Da allora, infatti, lo zio-marito né la cercherà né la possiederà più.

In definitiva, come si è visto le Marianne dei due adattamenti, rendono in maniera fedele, seppure con diversi mezzi (per esempio la frammentazione in diversi personaggi nel teatro), l'emancipazione della Marianna del romanzo.

Come nel romanzo, anche nel teatro tra i temi principali collegati con la sua figura c'è la scrittura, presente soprattutto nel secondo atto dove, in uno dei lunghi monologhi, Marianna cerca di spiegare cosa rappresentano le parole per lo scrittore e paragona il suo lavoro a quello di un vendemmiatore:

Le parole, dice lo scrittore, vengono raccolte dagli occhi come grappoli di una vigna sospesa, vengono spremuti dal pensiero che gira come una ruota di mulino e poi, in forma liquida, si spargono e scorrono felici per le vene... è questa la divina vendemmia della letteratura?. (M.U., 2000:367)

4.5. Espedienti stilistici: dalla letteratura al teatro e al cinema

Per quanto riguarda lo stile e il linguaggio degli adattamenti, nel teatro si fa più ricorso al dialetto, la lingua è molto più colloquiale e colorita che nel romanzo, soprattutto quando i personaggi si rivolgono alla servitù. Questo aspetto si perde, invece, nel romanzo dove Marianna impara a scrivere correttamente l'italiano, l'inglese e il francese. Nel romanzo appaiono solo alcuni elementi lessicali che conferiscono un colore siciliano all'ambientazione. Un altro elemento popolare, presente anche nel romanzo, sono le filastrocche, qui in dialetto bagheriota, già utilizzate in precedenti opere teatrali (v. *Suor Juana* e le

filastrocche in una lingua indigena messicana). Qui per esempio è ricorrente la cantilena “E pi e pi e pi / sette fimmini p'un tarì/ e pi e pi e pi/ un tarì è troppu pocu/ sette fimmini p'un percuocu” (M.U., 2000:347).

Anche nel film, fin dall'inizio i personaggi si esprimono in un dialetto, molto vicino a quello siciliano, ma non così stretto da risultare incomprensibile al pubblico. Come nel romanzo, poi, si forniscono molte notizie *en passant* e soprattutto non nel momento in cui avvengono, ma attraverso le loro conseguenze e il ritmo è molto più incalzante. In generale nel film, molte scene sono anticipate e ridotte rispetto al romanzo. Faenza, infatti, ricorre spesso alla condensazione, non solo, come si è visto, nella rappresentazione dei personaggi (v. nota 16 di questo capitolo), ma anche per quanto riguarda le scene¹²³. Tutti i fatti salienti del romanzo vengono presentati nel film in maniera da poter mantenere la durata media di un film.

Per quanto riguarda il tempo¹²⁴, sia nel film che nel teatro possiamo parlare di equivalenza rispetto all'opera letteraria originale, perché sono riprodotti tutti i momenti importanti del romanzo.

Per quanto concerne l'ordine, i due adattamenti rispettano la non-linearità del testo originale: infatti, tutta la storia è raccontata, attraverso continui *flashback*, e l'ordine degli avvenimenti del romanzo cambia secondo le necessità drammaturgiche. Il film è,

123 La condensazione è quella tecnica che permette che un evento, che nel romanzo si protrae per molte pagine, nel film sia reso da brevi immagini (Cortellazzo, Tomasi, 1998:23).

124 Altro fattore da considerare è la manipolazione del tempo molto studiata sia nel cinema che nella letteratura, secondo tre parametri: l'ordine, la durata e la frequenza (Cortellazzo, Tomasi:25).

inoltre, ubicato temporalmente¹²⁵, perché appaiono le scritte: “Palermo, 1743”, all'inizio, e a metà film circa: “Sette anni dopo”.

Nel film ci sono anche molte scene all'aperto¹²⁶, soprattutto tra le proprietà di Marianna, che in certa misura rendono più realistico il racconto. Quella più significativa è la scena della ricerca della moglie per Saro. Marianna e le figlie sono in carrozza e sfilano in campagna tra tutte le dipendenti impegnate nelle loro quotidiane faccende. Le figlie, abbastanza superficiali e maliziose si scherniscono di queste donne, non rendendosi conto che anche il loro destino è manipolato e deciso da altre persone, proprio come le loro dipendenti. Alla fine la designata è Peppinedda.

Per quanto riguarda le parti storiche, nel teatro sono brevissime e molto colorite, sembra che Maraini si voglia beffare della presunta serietà di chi le pronuncia: “Pietro: Sapete bene cosa pensava Argigulfo Ucria.../ Signoretto: Cosa volete che ne sapesse quel coglione lì... (...) Signoretto: E voi siete un emerito rompiscatole” (*M.U.*, 2000:362). Altre volte gli pseudo-dialoghi sulla storia d'Italia non sono espliciti e soprattutto non è chiara la posizione di chi parla. Viene quindi in un certo senso affrontata in maniera sarcastica l'ottica storica. A questo proposito del resto anche per quanto riguarda l'attribuzione del romanzo al genere storico si era scatenata un'interessante disputa soprattutto nel

125 Secondo la definizione di Cortellazzo e Tomasi possiamo parlare di ubicazione temporale quando vengono forniti dati precisi sulla data dei vari eventi (Cortellazzo, Tomasi, 1998:23).

126 Per Sánchez Noriega lo spazio è un altro elemento importante nella comparazione tra testo letterario ed adattamenti e ha senso in relazione ai personaggi, senza i quali non esisterebbe. L'autore letterario e cinematografico hanno più possibilità di ideare lo spazio narrativo, mentre quello del teatro è limitato allo scenario. Inoltre, lo spazio teatrale non ha il potere di immaginazione del romanzo e allo stesso tempo non può nascondere il carattere di rappresentazione e creare uno spazio naturale, fisico, come il cinema. A sua volta, però, lo spazio cinematografico limita l'immaginazione del pubblico perché è concreto e fisico (Sánchez Noriega, 2000:112-113).

contesto della critica militante (v. cap.5).

In certi punti l'opera teatrale è vicina ad alcune atmosfere del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, soprattutto quando Pietro cerca di spiegare al figlio chi è il nobile: una persona che disprezza il denaro, che non fa calcoli e che non conosce l'aritmetica, che delega tutto agli altri e da lì il disprezzo per i “borghesucci che un giorno si mangeranno tutto, come già sta succedendo, rosicchiando come topi. (...) Il mondo in futuro apparterrà agli speculatori, agli arruffoni (...) Si inventerà l'arte del risparmio e l'uomo conoscerà la volgarità di spirito” (*M.U.*, 2000:375). Ma come ben sappiamo, le analogie finiscono qui, perché completamente diversa è la situazione di partenza e di arrivo di Marianna e la sua famiglia. Inoltre, in varie occasioni “mondane”, nel testo teatrale si percepisce la netta critica all'aristocrazia palermitana impegnata a consolidare privilegi e risolvere questioni di poco conto, come ad esempio quella della precedenza quando si è in carrozza. Rappresentante di questa classe sociale è Mariano, il primogenito, sempre pronto a chiedere soldi al padre: “Allora me li date questi soldi o no? (...) Se non mi negate il necessario non vi augurerei mai la morte” (*M.U.*, 2000:372).

Molte scene in teatro assumono connotazioni più intense. Per esempio, nella scena in cui Marianna, alla vista dell'impiccagione sviene, l'amato padre “per la rabbia le dà uno schiaffo. La bambina sviene” (*M.U.*, 2000:350). Inoltre, nella scena in cui, nelle proprietà di campagna di Marianna, Saro affronta il campiere che osa mancare il rispetto alla padrona: “Calò tira fuori il coltello. Saro gli si avventa contro. (...) Si rotolano per terra

avvinghiati. Calò riprende il coltello. Ferisce Saro” (*M.U.*, 2000:379). Anche nel film del resto è presente la rissa tra Saro e il campiere, ma è meno cruenta.

A questo proposito si può fare però anche l'esempio della scena di gelosia di Fila nel film, che è molto più dettagliata che nel romanzo. Faenza prepara bene il momento culminante. È sera, Fila è in cucina a tagliare il pesce, ma è distratta, infatti, si ferisce a un dito. Inizia a zampillare il sangue e lei lo tampona strappandosi una parte del vestito, che lascia intravedere un seno. La scena è ben costruita e anticipa perfettamente ciò che seguirà. Si precipita nella stanza del fratello che dorme con la moglie e il figlio, c'è molta luce che li illumina, quindi lei non dovrebbe sbagliarsi come avviene nel romanzo, dove invece la luce è assente e lei, convinta di accoltellare il nipotino e la cognata, colpisce ferocemente l'amato fratello. Nel film la scena non è, però, cruenta perché non si vede nulla, si sentono solo delle grida e poi subito lo stacco alla scena successiva.

Il funerale dello zio-marito nel film è molto folcloristico ma riproduce in modo realistico quello di una ricca famiglia del sud nel Settecento: un imponente baldacchino nero su cui giace il morto nel centro di una grande sala dove sono presenti molte persone che cantano e pregano in modo inquietante, strazianti le voci che si odono. C'è anche il piccolo Mariano che, spaventato, scappa via. Come commenta Forti la scena rappresenta un funerale dell'epoca in pieno stile aristocratico: “nove giorni di cerimonie funebri (...), di messe, lamentazioni, cene fra parenti, preparazione di addobbi e di vesti a lutto” (Forti, 1995:208).

Invece, la scena del manicomio nel film è molto forte, ma si

presta bene ad essere portata al grande schermo, perché, come afferma Passione: “Queste immagini si susseguono con un ritmo incalzante creato dall'alternarsi delle porte e dalla punteggiatura frequente che, spezzando il ritmo della frase, si fa interprete dell'agitazione di Marianna” (Passione, 1997:71). La trasformazione di Fila rinchiusa in una cella è sorprendente: è infreddolita, distrutta e quasi calva. Stenta a riconoscere Marianna e a fatica si avvicina alle sbarre che le separano. A differenza del romanzo, qui è lei che rifiuta inizialmente un contatto fisico con la padrona ma poi cede e accetta uno scialle che Marianna le regala per scaldarsi. Nel libro, invece, è Marianna ad essere titubante all'inizio (*M.U.*:230). All'improvviso nel film si sente una voce maschile che grida “È mia, non la toccare!”. Quest'uomo si avvicina bruscamente a Fila, la solleva di peso e la porta in un angolo dove sembra che stia per violentarla, Marianna chiude gli occhi. Qui senza dubbio Faenza ha volutamente travisato il chiaro messaggio di Maraini, che non dà adito a fraintendimenti: “Un galeotto... l'agguanta per la vita (...). Marianna fa per reagire, ma si accorge che in quel gesto c'è della tenerezza. Mentre l'uomo solleva la ragazza le parla dolcemente, cullandola fra le braccia” (*M.U.*:231). Forse la crudezza della scena serve per anticipare la scoperta della causa della menomazione di Marianna.

Nel teatro l'incontro tra Fila e Marianna nel manicomio, a differenza del romanzo, in cui si dedicano varie pagine a questa scena, è appena accennato e non vi sono dialoghi, forse perché Fila non sa scrivere e quindi comunica solo a gesti con Marianna. È assente inoltre anche il tentativo di stupro a cui si allude nel romanzo. Il galeotto si avvicina a Fila e se la porta via in braccio.

Maraini nel teatro riesce anche a farci sorridere con scene ridicole. È il caso dell'incontro tra Mariano e la madre, in cui lui la vuole rimproverare per il suo dubbio comportamento con don Camaleone. È molto comico perché Mariano cerca qualcuno che possa fargli da scrivano, perché lui è nobile e non si può abbassare a tanto, ma non lo trova, meno tra le sorelle che sostengono la madre: "Giuseppa: Non ho nessuna voglia di vergare le vostre pompose parole... scrivete voi se vi aggrada", (*M.U.*, 2000:390) e anzi difende la libertà della madre: "Se la mamma ha voglia di sposarsi si sposerà. Non deve rendere conto a voi..." (*M.U.*, 2000:389). Alla fine Mariano non potrà dire alla madre le dure parole che aveva pensato ("Alle soglie del trapasso, signora, dovrete pensare a prepararvi l'anima invece di... (..) Siete anziana. La natura vi destina a una modesta castità..."; *M.U.*, 2000:388-389), perché Marianna spazientita dal litigio dei due figli, li allontana e si rimette a leggere.

Per quanto riguarda la conclusione nei tre testi, le destinazioni del viaggio di Marianna sono tutte diverse: nel romanzo la prima meta sarà Napoli (*M.U.*:246), mentre nel teatro Roma (*M.U.*, 2000:392), e addirittura, nel film è Londra, dove andrà a trovare il precettore, invenzione tutta cinematografica. Ma ciò che conta è la decisione di partire e accompagnata da Fila anche nei due adattamenti.

Nel teatro il figlio Mariano è durissimo con la madre al momento della sua partenza: "Sempre questa parola in bocca: libertà! Un cervello da galline dentro un corpo da signore... (...) Una cieca che si fa accompagnare da una orba!", (*M.U.*, 2000:392), apparendo molto più insicuro e debole rispetto al romanzo

(*M.U.*:246).

Nel film, invece, i familiari non cercano di dissuadere Marianna dal partire. La vediamo che prepara i bagagli perché ha deciso di lasciare la sua terra e il suo passato e dice al precettore di non risponderle perché sarà in viaggio e la sua prima tappa sarà proprio Londra. Marianna aggiunge anche nella lettera al precettore che ha affidato la sua casa e le sue figlie a Don Camaleo e che porta con sé Fila, l'unica persona che conosce davvero l'amore e il dolore. Marianna è pronta a volare.

Nel teatro la lettera di don Camaleo a Marianna già in viaggio è riportata in modo particolare, perché, per non riprodurre integralmente il testo, che sarebbe risultato un lungo monologo, Maraini alterna le battute di Camaleo (che aggiorna Marianna sulla vita a Palermo) a quelle di Fila che racconta le loro disavventure durante il viaggio, dal furto che hanno subito ad opera di briganti, al gruppo di attori che hanno conosciuto e seguito per un certo tempo (*M.U.*, 2000:394), temi presenti anche nel romanzo e qui riprodotti fedelmente, compreso il matrimonio di Fila, ormai trentacinquenne, (*M.U.*:258). Ci sono inoltre delle piccole variazioni rispetto al romanzo in ciò che commenta Marianna: per esempio, quando sta pensando se tornare a Palermo, da Saro, nel pezzo teatrale tra le possibilità appare anche quella di sposare Camaleo (*M.U.*, 2000:394). Inoltre Fila non si sposa, ma resta con Marianna fino alla fine.

Faenza, invece, elimina la lettera conclusiva di Don Camaleo, e chiude il sipario sulle due donne in carrozza, Fila finalmente con le scarpe ai piedi.

I tre testi arrivano in ogni caso alle stesse conclusioni che

nel teatro, per ovvie ragioni, sono espresse in prima persona: “Ma la voglia di riprendere il cammino è più forte dell'attesa. Se interrogo i miei silenzi la risposta che ricevo è ancora una domanda. Ed è muta...” (*M.U.*, 2000:395).

Dopo l'analisi di tutti questi punti, si può concludere che il testo teatrale di Maraini e il film di Faenza sono trasposizioni del romanzo, dato che, per quanto riguarda il trattamento dell'originale nucleo romanzesco, si situano a metà strada tra l'“adattamento fedele” e l'“interpretazione”¹²⁷.

Faenza, alterando i personaggi, dà un tono personale alla rappresentazione. Ma le sue intenzioni sono chiare fin dall'inizio, quando in apertura appare la scritta: “Liberamente tratto”.

Maraini, su suggerimento di Pippo Baudo (allora direttore del teatro stabile di Catania), avrebbe adattato dunque il suo romanzo per divulgazione, cioè per contribuire a farlo conoscere anche attraverso altri canali; invece, la *Marianna Ucrìa* di Faenza si troverebbe tra la “divulgazione” e la “necessità di avere storie da raccontare”, (si è già ricordata la precedente produzione cinematografica del regista, che include altri adattamenti). Inoltre Faenza si è affidato sicuramente al successo commerciale assicurato da *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, ottenuto sia a livello di pubblico che di critica, grazie anche alle traduzioni realizzate.

127 Come già detto in apertura del capitolo, per Sánchez Noriega la trasposizione o “adattamento è un processo per cui un racconto, la narrazione di una storia, espressi sotto forma di testo letterario, divengono, attraverso successive trasformazioni nella struttura, nel contenuto e nella realizzazione in immagine, un altro racconto molto simile all'originale, espresso nella forma di un testo cinematografico o teatrale” (Sánchez Noriega, 2000:47). Si parla di “adattamento fedele” quando l'opera è fedele al testo originale, e quindi si tratta di un procedimento passivo, perché si riproducono fedelmente i dialoghi, a scapito di commenti personali. La sua finalità è la divulgazione. Ci si riferisce all'“interpretazione” per l'intento di dare un tono personale alla rappresentazione (Sánchez Noriega, 2000:64-66).

In conclusione l'opera teatrale mantiene il nucleo inventivo originario del romanzo, ma se ne allontana soprattutto per la maggiore espressività dei dialoghi e delle scene, e per il ricorso alle tre Marianne, fondamentale per fornire i diversi punti di vista che ci aiutano a ricostruire la complessa personalità della protagonista.

Il film potrebbe sembrare un liberissimo adattamento dell'originale. Si è visto però che le numerose variazioni apportate da Faenza (la figura inventata del precettore, l'inesistenza del padre e la storia di Mariano sono gli aspetti che più discostano l'opera di Faenza da quella di Maraini) non alterano il messaggio finale dell'opera. Infatti, come Cortellazzo e Tomasi sottolineano, la trasposizione è un nuovo testo rispetto all'originale con delle proprie singolarità, “un buon film è un'opera che ha saputo trovare efficaci soluzioni per trasporre audio-visivamente un testo scritto” (Cortellazzo, Tomasi, 1998:15).

Anche il personaggio di Marianna è reso bene, forse perché come afferma Brunetta, Faenza

sembra maturare di film in film nella capacità di affrontare storie i cui personaggi, soprattutto, femminili, sono raccontati a tutto tondo, sia nella potenza travolgente delle passioni che nella capacità di lottare per non essere travolti dal flusso della storia. (Brunetta, 2007:456)

Anche Lina Passione concorda sul fatto che, nonostante le variazioni apportate al film da sceneggiatore e regista, “il film non ha turbato il «candore» di Marianna, né i tratti del suo carattere e dei suoi sentimenti più intimi” (Passione, 1997:83). E conclude il

suo saggio proprio con un commento sull'adattamento cinematografico:

Anzi il film, trascurando gli eventi storici e lo svolgimento delle vite di quanti sono legati alla protagonista, ruota soprattutto intorno alla figura di Marianna e del suo ambiente, ricostruito con lodevole precisione e accuratezza. Non a caso, comunque, il film è intitolato *Marianna Ucrìa*, mentre il romanzo, nel suo ampio apparato argomentativo, non poteva che intitolarsi *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. (Passione, 1997:83)

Dall'intervista realizzata da chi scrive e riportata in appendice, sono emerse inoltre interessanti posizioni di Dacia Maraini anche nei confronti degli adattamenti cinematografici e teatrali in generale e di *Marianna Ucrìa* in particolare.

Rispetto alle difficoltà che l'autrice ha incontrato nel trasformare il testo narrativo in testo teatrale e agli aspetti che ha voluto mantenere e cambiare, ha menzionato soprattutto la difficoltà tecnica della resa di una protagonista sordomuta attraverso l'espedito delle tre Marianne. Afferma però di sentirsi più vicina alla Marianna del romanzo, perché cresciuta gradualmente in "anni di ricerche e fantasie". Invece per quanto riguarda il film la scrittrice afferma di aver controllato solo i dialoghi.

In un'altra intervista ha dichiarato che il film è "un'opera riuscita, sostanzialmente fedele al romanzo, con delle belle immagini, degli splendidi costumi e un gruppo di attori di grande professionalità" (Maraini, 2006:136).

A proposito delle variazioni¹²⁸ apportate da Faenza nel film e di un suo parere, ha scritto:

Penso che *Marianna Ucrìa* diretto da Faenza sia un bel film, ne sono contenta. Credo sinceramente che uno scrittore non si debba aspettare una specie di illustrazione del proprio romanzo, perché il cinema è un altro linguaggio. Deve solo sperare che ne venga fuori un buon film. Che in un film ci sia tutto quello che il romanziere ha scritto è quasi impossibile perché nel passaggio da un linguaggio all'altro si perdono molte cose. I ritmi e i tempi poi sono completamente diversi. (v. cap. 7)

Grazie anche ai commenti personali dell'autrice possiamo così concludere che in *Marianna Ucrìa* Faenza, pur con le variazioni apportate, è riuscito a rendere il messaggio originale del testo di partenza.

128 La sostituzione della figura del padre con quella del nonno; la presenza di un precettore, inesistente nel romanzo; e il modo in cui Marianna scopre la causa della propria menomazione.

5. Percorsi della critica giornalistica e ricezione in Spagna

Si è comparato l'atto della creazione letteraria al gesto del naufrago che getta in mare una bottiglia: il paragone è calzante soltanto nel momento in cui il naufrago immagina il salvatore al quale ha indirizzato il suo messaggio, si senta solidale con lui, ma ignori verso quali rive sconosciute le correnti porteranno il suo messaggio.
(Escarpit, Robert, *Sociologia della letteratura*, 1994:23)

5.1 Criteri dell'analisi e caratteristiche comuni

In questo capitolo ci soffermeremo in modo dettagliato sulla critica a *La lunga vita di Marianna Ucrìa* apparsa sulla stampa, perché la quantità di interventi dovuta al grande successo ricevuto dal romanzo dimostra come il dibattito intorno al libro coinvolga tutte le tematiche fondamentali, non solo del romanzo, ma anche dell'opera complessiva di Dacia Maraini e del suo impegno rispetto alle questioni della condizione femminile.

Proprio attraverso questo canale d'altra parte l'autrice stessa aveva dato a conoscere le sue prime opere (non solo racconti, ma anche poesie). Per esempio gli articoli che formano la raccolta *La bionda, la bruna e l'asino* (1987) erano già apparsi su riviste e giornali, tra cui "Paese sera", "Il messaggero", "La stampa", "L'espresso", "Panorama".

In fase di raccolta delle recensioni e degli articoli critici su *La lunga vita di Marianna Ucrìa* ciò che colpisce sono, in primo luogo, la quantità e la varietà delle fonti giornalistiche. Il romanzo ha avuto infatti un notevole successo già al momento della pubblicazione, visto che le molte testate (non solo quelle più note)

gli hanno concesso ampio spazio attraverso recensioni e articoli. È interessante inoltre notare che ciò è accaduto anche in riviste convenzionali dirette al cosiddetto “pubblico femminile”, come “Annabella”, “Grazia”, ecc., nonostante Dacia Maraini rappresenti nella cultura italiana, dal punto di vista di un'immagine femminile “tradizionale”, un personaggio spesso scomodo, per le sue posizioni dichiaratamente femministe.

Si sono analizzati per questa ricerca almeno un centinaio di articoli apparsi nei giorni e nei mesi successivi alla pubblicazione del libro. Data la difficile reperibilità di molti contributi, la prospettiva di analisi qui si limiterà ai giornali e alle riviste di maggior diffusione, e solo occasionalmente si prenderanno in considerazione periodici di diffusione minore.

Si esamineranno dettagliatamente recensioni e articoli su quotidiani e riviste, individuando alcune linee interpretative comuni, e all'interno dei raggruppamenti tematici, seguendo l'ordine cronologico di pubblicazione, che, come si dimostrerà, costituisce un fattore importante nell'evoluzione del discorso critico sul romanzo e dei riferimenti interni tra le singole opzioni critiche. Si prenderà così in esame la posizione di ciascun recensore e l'impatto che il romanzo ha avuto nella critica giornalistica, ambito chiaramente più attento a fenomeni di cultura e diffusione delle idee più generali rispetto alla critica accademica. Si dedicherà particolare attenzione alla tematica delle donne, leggendo tra le righe i giudizi di valore e i pregiudizi legati alla questione della memoria delle donne.

Gli articoli rispecchiano essenzialmente tre tipologie: testi essenzialmente informativi (sulla pubblicazione del romanzo); di

commento alla consegna del Campiello o di altri premi e annunci di presentazione del libro in un determinato luogo. Sicuramente gli articoli più produttivi dal punto di vista che qui interessa sono quelli che recensiscono e commentano il libro al momento della pubblicazione. Si ritiene opportuno soffermarsi anche sui titoli degli articoli, che, come è noto, sono fondamentali nel linguaggio giornalistico per attirare l'attenzione del lettore.

Prima di esaminare in dettaglio gli articoli si segnaleranno le caratteristiche comuni riscontrate nei vari contributi¹²⁹.

Si può osservare, come aveva già sostenuto Mary Ellmann (1968), che effettivamente la critica ha un approccio diverso se elaborata da un uomo o da una donna, e non solo per la scelta dei temi, ma anche e soprattutto per i termini con cui si esprime. I critici uomini in questo caso insistono soprattutto sul genere del romanzo cercando i diretti modelli in scrittori e utilizzando termini e aggettivi che solitamente si attribuiscono, con un certo disprezzo, alle donne. Mentre le giornaliste insistono molto di più sulla condizione di Marianna, in quanto donna inserita in un contesto storico particolare, e più in generale sulla condizione femminile.

Colpisce inoltre la quasi totale assenza nella critica giornalistica dei riferimenti importanti alla cultura e alla filosofia del 700 presenti nel romanzo. Si sarebbe infatti potuto sviluppare di più anche a livello della critica giornalistica il riferimento alle teorie di Hume, fondamentali nell'evoluzione del personaggio di Marianna e nell'acquisizione dell'autonomia intellettuale. Non si è sottolineata abbastanza neppure l'importanza della scelta del 700,

¹²⁹ Dei numerosi articoli sul romanzo, solo una trentina sono disponibili in rete, nel sito ufficiale di Maraini, da quotidiani di una certa importanza (www.dacia-maraini.it).

come contesto storico del romanzo¹³⁰.

Quasi tutti i giornalisti concordano sull'unicità del romanzo rispetto alle opere precedenti, soprattutto per l'ambientazione in Sicilia, terra ripudiata dall'autrice fino a *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e per la scelta del secolo.

Infine, tra le caratteristiche comuni si è riscontrato che molto spesso gli interventi dell'autrice riportati nell'articolo non sono interviste rilasciate per la testata, ma affermazioni riprese da precedenti lavori o da opere della stessa Maraini. Questo è un segnale probabilmente in molti casi più della necessità di portare a termine un incarico giornalistico, che di un reale interesse verso il romanzo e l'autrice.

5.2. Le questioni fondamentali del dibattito giornalistico

Si è tentato in questo lavoro di raggruppare i contributi analizzati secondo linee di tendenza principali, che si potrebbero sintetizzare probabilmente menzionando alcuni articoli, che, pur non essendo particolarmente significativi dal punto di vista critico-contenutistico, in un certo senso le riassumono.

Le principali linee di tendenza si possono così schematizzare:

- interpretazione del romanzo come romanzo storico;
- necessità di inserirlo nella tradizione letteraria italiana;
- discorso sulla rappresentazione della condizione femminile nel

¹³⁰ Un secolo fondamentale per la donna, che culmina infatti con la *Dichiarazione dei Diritti della Donna e della Cittadina* di Olympe de Gouges (1791).

romanzo.

Il primo articolo che menziona il romanzo risale al 1988 (addirittura ancora alla fase di scrittura). *A caccia di passato*, di Antonio Debenedetti, ("Corriere della Sera", 11/01/1988) annuncia che Maraini sta scrivendo un nuovo romanzo, ne anticipa la pubblicazione e ne ipotizza il successo, dopo cinque anni di silenzio da parte della scrittrice. Si tratta di un brevissimo articolo, però emblematico perché, in un certo senso, introduce anche il discorso e le opzioni interpretative che si svilupperanno in seguito, dopo la pubblicazione del romanzo. Sembra però esser stato scritto più per ricordare la recente produzione di *Stravaganza*, testo teatrale sulla follia del 1987¹³¹, che per recensire l'ultimo romanzo pubblicato.

Anche in un altro brevissimo articolo posteriore, *In onore dell'ava* di Marisa Rusconi, ("Espresso", 11/03/1990), si rivolgono due domande all'autrice che riassumono le fondamentali questioni dibattute: la rappresentazione della condizione femminile e la definizione del genere storico. Maraini risponde affermando che ha scritto "una storia di invenzione" ispirata a un reale personaggio femminile, e che la cornice in cui è collocata la vicenda, è una "ricostruzione molto fedele dei costumi sociali, familiari, religiosi dell'epoca".

Nello stesso articolo Maraini parla della propria Sicilia, altro tema trasversale, sempre presente nei commenti al romanzo, come "un paese malato di cancrene terribili eppure vitalizzato da

¹³¹ In cui "Dacia Maraini tende a incrinare la rigidità di ruoli sociali e sessuali cogliendo le dissonanze emotive, psicologiche, culturali tra l'io rappresentato e il mondo in cui vive o con cui deve entrare in relazione" (Cruciata, 2003:41).

una forte e autentica passione per la cultura; non penso solo alla presenza di grandi scrittori o all'antica tradizione filosofica; ma anche a certe forme di cultura popolare e orale”.

Un articolo difficile da inserire nelle successive divisioni è *Andreotti e gli spot di Marianna Ucria* (“L'Unità”, 06/09/90) di Emanuele Macaluso, per il modo inusuale di presentare il libro, viene cioè associato ad una questione politica, ad esso contemporanea: la discussione al Senato sulla legge che doveva regolare l'emittenza. Mentre il giornalista assiste alle numerose riunioni, si lascia trasportare dai ricordi della lettura del libro di Maraini e si immagina spot con scene tratte da questo. Macaluso sostiene, infatti, che dopo la lettura “nei giorni seguenti con la fantasia ricostruiamo, come in un film, le scene che ci hanno colpito di più”. Quest'ultimo articolo conferma come il romanzo abbia raggiunto sfere del sapere, ad esso estranee.

5.2.1. La definizione di “romanzo storico”: la questione dell'attribuzione di genere

Si analizzeranno qui in ordine cronologico i contributi in cui si dibatte la questione del genere del romanzo. Per la maggior parte dei critici si tratta di un “romanzo storico” e solo in pochi articoli viene definito romanzo “di costume”.

D'altra parte, anche Maraini in questo senso non attribuisce l'opera a un genere in particolare:

Non lo considero un libro storico, perché implicherebbe una impresa storicizzante con un adeguamento alla mentalità

del tempo. Marianna potrebbe essere una donna d'oggi, come sensibilità, come pensiero anche se è imbrigliata da una società di grande fascino, in un momento di transizione di grandi cambiamenti. ("L'Arena", 11/04/90)

Aggiunge in un altro articolo: "Certamente mi sono documentata il più possibile, percorrendo gli annali della mia famiglia materna, ma il contributo dell'immaginazione, dell'ipotesi letteraria restava insopprimibile" ("La Sicilia", 28/03/1990).

Nel considerarlo storico, molti critici trovano il diretto antecedente in *Isolina*, come la stessa autrice conferma ("Corriere della Sera", 11/01/1988).

Alessandra Venezia ne *Il filo di Marianna. Tra romanzo storico e storia d'amore Dacia Maraini narra il suo Settecento* ("Panorama", 04/03/1990) si preoccupa subito di definire il genere del romanzo attraverso le parole di Maraini: "Insomma, il mio personaggio è realmente esistito e alcuni dati sono documentati (...) anche se il resto del romanzo è frutto della mia fantasia". Però come dice il titolo dell'articolo si tratterebbe anche di un romanzo d'amore, come conferma Maraini: "La storia di una vita, di nascite e matrimoni, di morti e poi di un grande amore". Interessante è nell'articolo la ricostruzione delle opere precedenti a *Marianna Ucrìa*; oltre alla già citata *Isolina*, vengono menzionate "una dozzina di romanzi e testi teatrali dedicati per lo più a rappresentare personaggi femminili quotidiani, spesso piccolo-borghesi".

È una delle poche recensioni che cita anche gli autori le cui letture hanno portato Marianna al cambiamento (Hume, Vico,

Pascal e Montesquieu), ma in conclusione si afferma che “è piuttosto la storia d'un amore imprevisto e lacerante a condurre il gioco del romanzo”.

“*Marianna Ucrìa*” e la memoria sepolta di Dacia Maraini di Antonio Debenedetti (“Corriere della Sera”, 26/03/1990) conferma il diverso approccio al romanzo quando si tratta di giornalisti uomini. Fin dalle prime righe l'autore cerca di definire il genere come romanzo “su scenario storico”, e, come poi altri giornalisti, menziona i “padri” italiani di questo genere, ricorrendo alle parole di Enzo Siciliano: “Va a situarsi di diritto in quella tradizione dove Verga, De Roberto, Lampedusa hanno generato spirito e stile”.

Sull'importanza della Sicilia Maraini aggiunge che rappresenta per lei una “maternità linguistica e sensoriale mentre Roma è il difficile presente che cambia tutti i giorni, anche linguisticamente”. Nel titolo si annuncia il tema fondamentale della memoria.

Ne *Il riscatto dal silenzio*, di Angelo Pizzuto, (“La Sicilia”, 28/03/1990) si avvertono chiaramente la necessità e la difficoltà del critico nel definire il genere del romanzo: “Questo romanzo (...) è in parte un grande affresco storico, in parte una delicata orditura di sentimenti, solitudini, amori incompresi”. Anche Pizzuto interroga l'autrice sulla funzione della protagonista all'interno della condizione femminile, insistendo sulla “cadenza soprattutto corale, pur mantenendo intatto il primato di Marianna Ucrìa”. Maraini risponde accennando alla situazione della donna nella Palermo di allora:

Il rispetto che l'aristocrazia maschile nutriva nei confronti

della donna era innegabile, ma circoscritto in un ambito di formalità, galanteria, buone maniere. Alle donne, in sostanza, era precluso l'accesso al sapere, molte volte l'alternativa al matrimonio restava la via del convento: e ciò era motivo di grande disagio e sperequazioni psicologiche. Ecco allora Marianna Ucria farsi simbolo di un riscatto che passa attraverso la sete di conoscenza, l'accesso alla biblioteca di famiglia, il rifiuto del matrimonio quale tomba dei sentimenti e della gioia di vivere.

(“La Sicilia”, 28/03/1990)

Quando Pizzuto interroga l'autrice sul suo eventuale debito verso *I Viceré* o *Il Gattopardo*, lei prende le distanze rispondendo:

Sono letture che ho apprezzato e maturato a tempo debito, e sarei felice se il mio romanzo potesse iscriversi nella grande tradizione del romanzo a sfondo meridionale. Le cornici storiche e la sensibilità di scrittura sono, nel mio caso, del tutto diverse ed autonome rispetto a questi grandi modelli. Non tralascerei, tuttavia, la grande lezione verghiana. Chi leggerà il mio romanzo si accorgerà che il giro d'orizzonte non comprende solo la cerchia dei nobili e dei possidenti, ma anche la miseria dei contadini, dei salariati, di chi vive da sempre all'ombra del potere.

(“La Sicilia”, 28/03/1990)

Pizzuto, come Siciliano (v. paragrafo seguente) e Debenedetti, riconosce il valore di Maraini solo in funzione di uomini autorevoli. Il titolo dell'articolo comunque è molto interessante perché fa leva sull'importanza del silenzio nel

romanzo e sull'emancipazione (il riscatto) di Marianna.

Addirittura Giancarlo Vigorelli in *Dacia Maraini volta pagina con un romanzo gattopardesco* ("Il Giorno", 01/04/90), fin dal titolo non lascia dubbi sul genere del romanzo. Ma secondo lui si tratta di una tendenza tipica di questo decennio, "Tira aria di romanzo storico, oramai l'avvertono tutti". Anche lui prima di parlare di Maraini menziona Citati, Nigro e Vassalli, come rappresentanti della ripresa del genere storico negli anni Novanta. Vigorelli consiglia di ignorare l'opera precedente di Maraini, per potersi godere pienamente questo "inaspettato romanzo". Si schiera infatti tra coloro che fin dall'inizio l'hanno criticata, probabilmente per colpire indirettamente Moravia. Secondo Vigorelli *Marianna* è un romanzo storico nel senso che è un "reintegrante ritorno alle radici". Ma il suo parere è negativo, perché citare Hume non sarebbe sufficiente per dare credibilità al romanzo, che non risulta essere assolutamente né intellettuale né per intellettuali, ma al contrario sarebbe *Familienroman*, denso di personaggi e trame, un romanzo di costume, paragonabile a *Via col vento* e solo per la sicilianità al *Gattopardo*.

Bruna Cordati ("L'Unità", 04/04/90) in *Marianna muta e in rivolta contro il sangue* afferma con decisione che si tratta di un romanzo storico perché presenta il necessario "armamentario", ma chiarisce anche che il personaggio di Marianna prende le distanze dalla sua epoca proprio perché, grazie alla sua sordità, cresce "senza essere influenzata dal mediocre – seppure ricco e nobilissimo di sangue – ambiente che la circonda. (...) viene così a liberarsi dai condizionamenti di quei caratteri sociali che influenzano gli altri personaggi" e che sono tipici della Sicilia di

quel secolo.

Ne *La liberazione attraverso la scrittura* (“Il tempo”, 11/05/90) di Dina D'Isa è ancora una volta la stessa Maraini che ci parla del genere affermando che più che un romanzo storico, con *Marianna* ha voluto realizzare un sogno sul Settecento e per farlo ha dovuto sì documentarsi su usi e costumi di quel secolo, ma il resto è invenzione, ha cambiato anche il cognome dell'antenata.

Anche in *Ecco il mio sogno ad occhi aperti*, (“Il Mattino”, 10/09/90) Maraini risponde a Luciana Rollo Bancale sul genere ribadendo l'idea di un sogno realizzato: “Non lo chiamo un romanzo storico. Io lo definisco un «sogno a occhi aperti», perché non ha la pretesa di ricostruire un'epoca, ma è piuttosto una mia visione personale del Settecento”. Maraini tuttavia difende il romanzo storico dicendo che non va considerato letteratura d'evasione, ma al contrario “riscoperta dell'impegno”.

Invece, Francesco Servida, per “Amica”, (*Il silenzio di Marianna. Nell'ultimo romanzo di Dacia Maraini la delicata storia di una donna e del suo difficile cammino verso la libertà. Alla ricerca di una più profonda coscienza di se stessa*, 14/05/90), a proposito della definizione del romanzo, aveva già affermato che l'autrice non è riuscita a ricreare un “paludamento storico”.

Ampio spazio è dedicato alla recensione del romanzo anche in “Libro Aperto” (maggio-giugno 1990). Qui si inizia con la battuta dello zio-marito sul futuro negativo del mondo, che andrà in rovina, e subito si rivela che non è pronunciata dal principe di Salina, come forse ci si aspetterebbe, ma dal duca Pietro Ucrìa di Campo Spagnolo, “un suo potenziale antenato, un altro [gattopardo], di circa un secolo e mezzo prima”. Nessun dubbio, quindi, riguardo al

genere storico dell'opera ed esplicito, ancora una volta, il riferimento ad un padre della tradizione italiana.

Anche in *Perché questa donna? Mi è venuta a cercare* di Filippo Abbiati ("Il Giorno", 10/09/1990), scritto per ricordare la consegna del Campiello si riportano le considerazioni di Maraini sul genere dell'opera: "Non è propriamente un romanzo storico...".

Per il resto vengono riproposte domande e risposte già apparse sulla stampa in precedenza.

Come fraintendere il '700 e vincere il Campiello di Luigi Tallarico, apparso nel quotidiano conservatore, "Secolo d'Italia" (11/09/90) il romanzo viene definito pseudo-storico ("offre uno spaccato superficiale e improbabile della vita siciliana del XVIII secolo"). Tallarico intervista l'autrice che conferma di non aver voluto scrivere un romanzo storico "fatto a tavolino". Durante il processo di scrittura si è venuta a creare una metafora ben più ampia, quella di una "Sicilia *menomata* e *mutilata*, proprio come Marianna". Il giornalista prosegue definendo con aspre parole Maraini, un'"autentica femminista, con le carte in regola della «dolce» sinistra, tutt'altro che settecentesca e... sordomuta come la sua protagonista".

A dissipare qualsiasi dubbio relativo al genere, c'è *Coraggio. Il romanzo storico è il nostro forte* ("Famiglia cristiana", 8/07/92), uno dei più recenti articoli su *Marianna*, dove Chiusano racconta l'incontro tra critici letterari tedeschi che si sono riuniti sul Lago di Como per studiare il fenomeno del romanzo storico in Italia. Tra le "sei cavie", c'è anche Dacia Maraini. Il giornalista riassume le motivazioni che spingono oggi gli scrittori a dedicarsi a tale genere: la "chiusura" a cui portava il neorealismo; l'importanza

attribuita all'infanzia, considerata come i “precedenti storici da cui nasce il presente”, così come insegna C.G. Jung; gli strumenti (“possibilità visionarie, immaginifiche, coloristiche”), che offre la storia, di fronte ai quali “il presente impallidisce”. Chiusano, a differenza di altri critici, conclude con una nota positiva: secondo lui, i nostri scrittori, “eredi del grande poema epico e cavalleresco, del grande romanzo storico dell'Ottocento”, stanno raggiungendo ottimi risultati.

Tra i critici, invece, che considerano *Marianna* un “romanzo di costume che ricrea un Settecento fastoso e crudele” c'è Leda di Malta con *Cinque in corsa per il Supercampiello* (“Grazia”, 09/09/90).

In definitiva la questione della precisa catalogazione di un'opera letteraria, normalmente affidata alla critica accademica tradizionale¹³², si riflette anche nell'ambito della critica giornalistica preoccupata di inserire il romanzo nella linea del romanzo storico. Questa tendenza risulta essere molto meno presente nel caso di giornaliste donne, forse più attente alla “scrittura femminile”, meno catalogabile secondo schemi prestabiliti e più incline ad una “scrittura mista” che combina e sperimenta vari generi, dall'autobiografia, alla biografia, al romanzo storico e di memoria,

132 Anche Cruciana annovera il romanzo tra quelli storici, scrive infatti: “(Maraini) costruisce un profondo e intenso romanzo storico, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, un'opera strutturata con originalità e di forte impronta realistica. Essa nasce da una ricerca storica protrattasi per cinque anni, nonché dalla consultazione di lettere, di testamenti, di cronache cittadine, di documenti d'epoca” (Cruciana, 2003:95). Anche per Passione il romanzo è storico: “il quadro storico fa da sfondo alle vicende della protagonista” (Passione, 1997:9) anche se alla fine afferma: “raramente vengono fornite delle date precise (...) si tratta solo di riferimenti generici” (Passione, 1997:96). Ma nella frase conclusiva del saggio scrive: “Più che rivolgersi alle problematiche temporali, Maraini ha voluto soffermarsi sulla figura di una donna che in una società oscura, (...) si è avviata alla sua lenta ma decisa emancipazione” (Passione, 1997:101).

e in cui si può certamente riconoscere anche la produzione letteraria di Dacia Maraini.

È emersa, inoltre, la forte necessità da parte di giornalisti uomini, di inserire sempre Maraini in una tradizione letteraria creata e imposta da scrittori uomini.

5.2.2. Il romanzo e la tradizione letteraria italiana

Si passerà adesso al dibattito intorno al posto da assegnare a *Marianna Ucria* nella tradizione letteraria, molto presente nelle recensioni analizzate e sempre legato ad un'esigenza di classificazione e di definizione tipica della critica più convenzionale e che, come vedremo, molto spesso si ricollega solo a modelli di scrittura italiani, soprattutto siciliani, e oltretutto non prende in considerazione la scrittura delle donne. In questo senso invece la prospettiva dovrebbe essere più ampia e comparata ad altri contesti culturali.

Questo aspetto di identificazione di una tradizione si ritrova nell'articolo di Enzo Siciliano, scrittore, giornalista e amico di Maraini¹³³ (“Corriere della Sera”, 11/03/1990), che pur conoscendo l'autrice molto meglio di tanti altri giornalisti, sembra voler attribuire a Dacia Maraini un posto nella tradizione letteraria italiana, prevalentemente solo in riferimento ad autori-uomini, e, più concretamente, siciliani. Infatti, come è già stato segnalato, inserisce subito l'autrice nell'ambito della scuola verista.

133 Con Maraini e Moravia, Siciliano fonda la compagnia teatrale “del Porcospino”, inoltre, dirige la rivista “Nuovi Argomenti” a cui ha collaborato anche Maraini.

È un sentimento di fatalità e decadenza, di sottintesa, religiosa pietà a rendere plastici i personaggi, a farne i segni di una sorte inebriata ma anche obliquamente piegata alla morte: è questo che lega il libro a quella tradizione, in parallelo a una scrittura dai profumi segretamente densi, campita anche di qualche esplicito vocalizzo dialettale, secondo il modello insuperato del *Gattopardo*. (“Corriere della Sera”, 11/03/1990)

Anche Siciliano associa il romanzo al mondo del *Gattopardo*, ma, mentre nell'opera di Tomasi di Lampedusa la decadenza della famiglia è presente fin dall'inizio, e si afferma con la morte del principe, in *Marianna Ucrìa*, la famiglia non è in declino, ma piuttosto si trasforma, ed è la protagonista che apporta un'aria di novità e cambiamento. Nel caso di Maraini, più che di decadenza si dovrebbe parlare di grandi trasformazioni sociali. Siciliano prosegue parlando dei toni di Maraini: “Forse un eccesso di concetti, un eccesso di programmaticità —l'impegno di sinistra, il femminismo — hanno spesso indurito la sua pagina”. Si concorda anche qui sul fatto che il romanzo in questione sia un importante punto di arrivo nella traiettoria professionale della scrittrice. Siciliano coglie il profondo, quasi “morboso”, rapporto di Marianna con la lettura: “Marianna sviluppa un piacere finanche morboso per le rilegature, la carta a stampa, le costole dei volumi impilati nella biblioteca”, dato che la lettura era per lei l'unico strumento, insieme alla scrittura, per mantenere contatti con l'esterno. Siciliano parla inoltre di una “ferita” di Marianna e il romanzo sarebbe il modo per rivendicarne il risarcimento. Non si conferisce forse però il giusto peso alla storia dell'amore con Saro e alla

partenza di Marianna:

Rimasta vedova, si innamorerà d'un servitorello di casa; finché, intimorita dalle sciagure che l'amore porta con sé, abbandonerà per mare Palermo e finirà i suoi giorni lontana, magari a Roma —, via via, si troverà davanti a se stessa, fatta "creatura" (per dirla alla Pirandello), quasi spogliata del silenzio che l'ha circondata per la gran parte della via. ("Corriere della Sera", 11/03/1990)

Come si è già osservato nell'analisi del romanzo la motivazione della partenza di Marianna non è la paura, ma il fatto che sia avvenuta in lei una profonda trasformazione per cui non può e non vuole tornare indietro. Risulta, invece, pertinente una delle ultime affermazioni, riprese poi anche in un'altra intervista, in cui Maraini sostiene che "Scrivere è un destino: e quel destino nasce da un'amputazione, un'amputazione che la vita ha inferto, e che la vita ricompone nell'ampiezza misteriosa delle sue volute".

Titti Marrone ne *"La lunga vita di Marianna Ucrìa" della Maraini. Crimini e misfatti in versione serial*, ("Il Mattino", 17/04/90) prima di parlare dell'opera di Maraini, dedica alcune frasi alla scrittura femminile oggi. È indubbia l'esistenza di "un punto di vista femminile", ma è "opinabile" l'esistenza di una scrittura "al femminile". Piuttosto si dovrebbe parlare di "una riflessione delle donne su se stesse", che si rivela soprattutto a livello saggistico. E il romanzo di Maraini sarebbe "un tentativo di produrre una saldatura tra il piano della riflessione e quello narrativo (...) che dovrebbe far emergere una parabola esemplare della storia delle donne". La seconda parte del romanzo inoltre assumerebbe "toni

da museo degli orrori della condizione femminile”, sarebbe una sorta di “feuilleton femminista”.

Il titolo dell'articolo di Claudio Toscani, *Lo zio di Sicilia*, (“Brescia Oggi”, 19/04/1990), sembra dare più importanza alla figura maschile dello zio che a quella femminile della protagonista, tuttavia nell'articolo si insiste sulla novità del romanzo rispetto alle opere anteriori, per quanto riguarda il contenuto (“L'autrice accosta il genere storico per riappropriarsi di una Sicilia di primo Settecento che custodisce il più antico battito del suo stesso sangue”) e lo stile (“adottando una lingua filante, che visita un lessico e una parlata locale, vi coglie qualche sapido frutto tra dialetto e sentenza, tornando poi a un limpido italiano ufficiale, non senza corredarlo di parole... in costume”). Toscani insiste anche sull'importanza del silenzio nell'opera: “Il romanzo di Marianna è sin dall'inizio, quello di una specialissima oralità del silenzio” e, come in altre recensioni (v. paragrafo seguente), si individuano momenti decisivi che fanno da cesura tra una parte e l'altra. La prima parte è chiusa proprio dalla scoperta di Hume: “Al punto in cui Marianna scopre la biblioteca di casa, e vi legge tra l'altro, occasionalmente filosofiche riflessioni di Hume del suo Trattato (la ragione deve inchinarsi alle passioni e non viceversa), il romanzo della Maraini sembra trovare un suo secondo inizio”. Un altro momento-chiave sarebbe “Quando Marianna conosce l'amore: quello giusto”. Nella frase conclusiva si racchiude un'interpretazione del romanzo:

Marianna Ucrìa è, allora, romanzo storico, tanto quanto di idee; di movimento, tanto quanto di suspense, di riflessione

tanto quanto d'azione. Dentro non poteva mancare il travaglio secolare della donna lungo gli eterni gradini della sua femminilità tagliata. E quei lumi del secolo che giungono fino alle segrete più buie dell'isola non distenebrano mai il pregiudizio, la repressione, l'interdizione. Dacia Maraini, restituendoci parole e situazioni, scrive capitoli di storia: quella dell'intelligenza e della coscienza. ("Brescia Oggi", 19/04/1990)

Il titolo dell'articolo (*Lo zio di Sicilia*) allora allude alla tradizione della letteratura siciliana con *Gli zii di Sicilia* di Leonardo Sciascia. Anche qui non si ricercano le influenze letterarie all'interno della tradizione della scrittura delle donne, più complessa e multiculturale, ma piuttosto in quella siciliana, che normalmente si tesse invece a partire dalla prospettiva di scrittori. La scelta del titolo banalizza, invece, il messaggio dell'opera, considerando, poi, che nell'articolo si menziona, solo di sfuggita lo zio.

Anche Sebastiano Addamo, ne *La donna non parla*, ("La Sicilia" 11/05/1990), per introdurre il romanzo di Maraini ha sentito la necessità di ricordare altri due scrittori che hanno raccontato la Storia, naturalmente uomini, Luigi Malerba con *Pece greca*, sul lontano impero bizantino e la burocrazia politico-amministrativa che lo governava, e Sebastiano Vassalli con *La Chimera*, che rappresenta il Seicento italiano, l'epoca della Riforma e della Controriforma, di processi e torture, terrori e vittime, forse per chiarire fin dal principio che, se esiste una tradizione del romanzo storico in Italia, ciò è dovuto al contributo di questi ed altri autori (uomini). Addamo, però riconosce, seppur sottilmente, il grande

valore del romanzo di Maraini, non solo come romanzo storico: “Senza parere, a poco a poco la Maraini riesce a introdurre la tematica della condizione femminile, un filo denso che permea di sé le vicende, ne costituisce la ragione che dà a esse senso e necessità”. E ancora, più avanti, quasi nella conclusione: “Sono le donne che plasticamente popolano il bel romanzo della Maraini, un'angoscia che serpeggia, piega verso la malinconia perenne, verso la tristezza, verso la solitudine più cieca”.

Riguardo all'aspetto della configurazione della figura femminile si commenta: “Il fatto che il personaggio-protagonista sia muto, è l'escogitazione più produttiva della scrittrice. Una metafora dentro la metafora”. Questo aspetto però non viene sviluppato ulteriormente.

Anche in *Donna Uomo Romanzo* di Ivo Prandin, (“Il Gazzettino”, 10/09/1990), si cita un uomo, Vassalli, con una massima del quale si chiude l'articolo: “L'uomo è qualche volta romanzo, il suo romanzo”. Anche il titolo d'altra parte è molto diretto e sintetico e in esso si sente la necessità di far comparire la parola “uomo”, anche se dopo “donna”.

Ancora nel 1991, Mimma Forlani ne *Gli interrogativi di Dacia Maraini* (“Bergamo 15”, 31/05/91) si interroga sulla relazione del romanzo con la tradizione, e dice che il ritorno al passato non è “un inno al decadentismo”, perché se è vero che il paesaggio è in declino, “Marianna racconta la propria storia di successo “storicizzato”, cioè lasciato vivo nella memoria dei posteri”.

Come si è visto, anche rispetto a questa linea della critica giornalistica che si è definita di inserimento nella tradizione letteraria, sono soprattutto gli uomini che intervengono sulla

posizione da attribuire a Maraini all'interno della tradizione, mentre alle donne interessano di più, come si illustrerà nel seguente paragrafo, la condizione della donna e la sua emancipazione. In questo senso il punto di vista femminile o maschile e/o la prospettiva di genere del critico si possono certamente considerare fattori fondamentali nella nostra analisi, soprattutto nel contesto di una tradizione letteraria che ha sempre privilegiato un punto di vista di scrittori più che di scrittrici.

Mentre nella critica militante si è visto che sono presenti solo dei riferimenti alla tradizione letteraria maschile, soprattutto siciliana, e ci si limita a fornire nomi di scrittori (non solo siciliani) e opere, la critica accademica è molto più precisa nel giustificare l'eventuale debito di Maraini nei loro confronti. Per esempio, Passione, nel suo saggio, più volte avvicina Maraini ai colleghi uomini (Manzoni, Sciascia¹³⁴, Verga, Vassalli¹³⁵) spiegandone il perché e in che modo la scrittrice va oltre il modello. Per esempio nel caso di Manzoni scrive:

Il quadro che si evince da questo romanzo [*Marianna Ucria*] è molto più realistico di quello che ci viene presentato dal Manzoni, che si proponeva di rappresentare il vero storico, ma che in effetti ha taciuto su verità anche documentate, quali la presenza del Tribunale dell'Inquisizione e dei relativi aberranti processi.

(Passione, 1997:34)

134 Passione associa "la descrizione degli interni dei tuguri in cui uomini e donne vivono insieme, dividendo miseria e sporcizia" presenti in *Marianna* alle "sensazioni di disagio morale e ambientale" del romanzo *Le parrocchie di Regalpetra* di Sciascia (Passione, 1997:61). Più avanti azzarda un'analogia anche con frammenti di *Morte dell'Inquisitore*.

135 In chiusura del saggio, c'è un brevissimo riferimento alla scena de *La chimera* in cui viene descritto un *auto da fè*, proprio come in *Marianna* (Passione, 1997:93).

Passione paragona anche la parte di *Marianna*, in cui la protagonista affronta il campiere, alla novella *Nedda* di Verga, ma sebbene in apparenza gli autori sembrano avere lo stesso atteggiamento nei confronti dei deboli, Verga dimostra di avere “pietà e comprensione per i diseredati [solo] finché essi non si ribellano ai loro signori (come avviene nella novella *Libertà*)”, (Passione, 1997:57).

5.2.3. La scrittura femminile e la rappresentazione della condizione della donna

Rispetto alle due linee interpretative, per molti aspetti affini, riscontrate nell'analisi degli articoli e recensioni e delineate nei paragrafi precedenti, bisogna invece nettamente differenziare i contributi che si occupano dell'aspetto più vicino alla tematica generale della produzione letteraria di Dacia Maraini, e a quella specifica del romanzo, cioè all'aspetto della condizione della donna e alla sua rappresentazione letteraria. Allo sviluppo di questa linea interpretativa nella critica giornalistica sul romanzo si dedicherà qui particolare attenzione, soprattutto analizzando da un lato lo scetticismo da parte del recensore, o del giornalista nei confronti della scrittura femminile e, dall'altro, i contributi che invece valutano positivamente la rappresentazione del destino femminile nel romanzo.

5.2.3.1. Silenzio e scetticismo nei confronti della scrittura femminile

Monica Ricci Sargentini fin dalle prime righe de *Il Settecento delle donne? Un secolo muto*, (“L'Unità”, 07/03/1990) riassume l'interpretazione che dà al romanzo: “A rompere questa rigida, tranquillità, la presenza di una bambina sordomuta che riesce a fare della sua menomazione una grande arma di libertà”. Anche dall'intervista a Maraini si deduce che il romanzo secondo l'autrice non è storico e non è “un libro preciso, veristico”. (“È stata veramente una visione che mi ha incantato”). È molto interessante la definizione di Ricci Sargentini rispetto alla menomazione di Marianna: “Si direbbe quasi che il suo non sia un mutismo ma un silenzio voluto”. E Maraini conferma che il romanzo può essere letto come “una metafora del silenzio, della mutilazione femminile” e aggiunge: “La prigionia fisica le dona una libertà mentale, spesso viene esclusa dai discorsi che si fanno in famiglia perché gli altri non la considerano, quasi fosse invisibile. Marianna fa di questo non esserci la sua forza”.

Si fa riferimento anche ad un'importante caratteristica della scrittura femminile, il rapporto con il proprio corpo, a proposito del quale Maraini afferma che esiste un parallelismo fra la parola e il corpo, e che:

è un'esperienza femminile quella di separare la parola dal corpo perché la parola come istituzione non ci appartiene storicamente. Per questo le donne sono state abituate a esprimersi con il corpo, hanno sempre usato le armi della seduzione, gli sguardi, i sorrisi. Nel caso di Marianna,

però, è come se con la parola se ne fosse andato anche il corpo. Proprio perché non è come le altre donne, non sa nemmeno usare il linguaggio del corpo.

(“L'Unità”, 07/03/1990)

La riconciliazione tra Marianna e il proprio corpo avviene, come già detto, grazie all'ultimo figlio maschio: “Poi arriva il quarto figlio che si inventa un linguaggio fisico e la porta a riconciliarsi con il suo corpo”. Ricci Sargentini, come già anticipato, nota che nel romanzo c'è una netta divisione in due parti e che “nella seconda (...) c'è un cambiamento di clima, si sente un'aria nuova, quasi più libertina”. Maraini la giustifica così:

È un cambiamento storico. All'inizio del romanzo si respira ancora l'atmosfera del Seicento, cioè di un mondo molto rigido, religioso, chiuso. Quando il romanzo finisce, siamo nella seconda metà del Settecento, si parla di Voltaire, di Rousseau. Palermo a quel tempo era un grande centro, i contatti con la Francia e l'Inghilterra erano frequenti. È un momento di immenso ripensamento su tutto.

(“L'Unità”, 07/03/1990)

Ancora Bruna Cordati (“L'Unità”, 04/04/90) in *Marianna muta e in rivolta contro il sangue* parla dell'importanza del silenzio nel romanzo, perché è liberatore e allontana Marianna dal mondo in cui vive: “Il suo silenzio diviene quel silenzio di solitudine che le donne tanto spesso si sono costruite, ritagliandosi un loro tempo fermo all'interno dei rumori e delle voci”.

Dina D'Isa ne *La liberazione attraverso la scrittura* (“Il

Tempo”, 11/05/90) ha intervistato l'autrice su temi allora non ancora trattati. A proposito dei meccanismi di “rimozione” in termini psicoanalitici, e all'eventuale intenzione di descrivere tale fenomeno attraverso un intreccio narrativo, Maraini ribadisce che è piuttosto la reazione della piccola protagonista al sopruso subito, soprattutto grazie alla scrittura. “La scrittura per Marianna non è sterile, o fine a se stessa, ma le consente di (...) entrare nel mondo della conoscenza”, aspetto fondamentale su cui si incentra il romanzo.

Francesco Servida sottolinea fin dal titolo, *Il silenzio di Marianna. Nell'ultimo romanzo di Dacia Maraini la delicata storia di una donna e del suo difficile cammino verso la libertà. Alla ricerca di una più profonda coscienza di se stessa*, (“Amica”, 14/05/90), il messaggio del romanzo. Si individua come filo conduttore “il riscatto femminile” e si riconosce l'importanza di essere sordomuta per il vincolo fortissimo con la scrittura, “la sua mente avida di conoscere, privata del suono, si apre una strada nello spazio intellettuale della lettura”. Anche Marianna, come la madre, le sorelle e le figlie, segue il corso segnato per loro in quell'epoca, ma “combatte per conservare uno spazio per l'intelletto”.

Una possibile risposta alla posizione di Addamo, già analizzato precedentemente (v. 5.2.2.), è l'articolo *Quando la donna è senza parola. La lunga vita di Marianna Ucrìa è il simbolo delle violenze siciliane (e non) sul mondo femminile I risvolti autobiografici*, di Antonella Caradonna, (“Giornale di Sicilia”, 10/04/1990), anche se è cronologicamente anteriore. “Una donna sordomuta rimedia alla solitudine e alla parola che la natura le ha negato, rifugiandosi in una biblioteca regno di quel sapere che - a

causa della sua condizione di donna - le sarebbe altrimenti precluso”, Caradonna sottolinea il valore verista del romanzo e sul fatto che si allontani un po' dalla produzione precedente dell'autrice: “Si respira nel romanzo un'atmosfera diversa, più distesa e rilassata, data sia dall'impianto storico del libro, sia dalla narrazione scorrevole e in più parti descrittiva che rimanda al verismo siciliano dei Viceré e di Mastro don Gesualdo”. Si fa inoltre riferimento all'impegno della scrittrice negli anni caldi del femminismo nella lotta per il riscatto della donna “da una inferiorità in cui una tradizione di tipo maschilista l'aveva relegata” e all'identificazione dell'autrice con la protagonista, che, come afferma Dacia Maraini, sarebbe dimostrata da alcuni tratti comuni: “un grande amore per la lettura ed una odissiaca ansia di ricerca della conoscenza; inoltre (...) una certa esperienza della afasia”. In molte occasioni Maraini sostiene di aver avuto difficoltà a parlare con gli altri, dopo la tragica esperienza del Giappone.

Per la prima volta, a proposito del genere del romanzo la scrittrice sembra considerarlo dichiaratamente storico, come appare dalle riflessioni riportate nell'articolo:

Questo è il mio primo romanzo storico, in passato avevo scelto delle ambientazioni storiche, ma solo per quanto riguarda il teatro. Effettivamente è strano che ci siano in questo momento tutti questi romanzi a carattere storico (...). I dati storici riguardano la nascita della protagonista, la sua condizione di sordomuta, il matrimonio con il marito, il resto è letteratura. (“Giornale di Sicilia”, 10/04/1990)

Questo articolo, anche nella formulazione del titolo, risulta

più curato. Caradonna non si limita infatti a far parlare Maraini del romanzo, ma indaga sulle relazioni della scrittrice con la sua Sicilia¹³⁶.

Ne *Una sovrana solitudine come forma di vita*, (“Il Manifesto”, 02/06/1990), Rossana Rossanda, dapprima assegna a Maraini il giusto posto all'interno del femminismo italiano, poi sceglie la chiave interpretativa della scrittura in rapporto con la rappresentazione del femminile, facendo riferimento anche alla figura della madre e ad altre figure femminili:

Eppure, da che mi ricordi, è una femminista militante, prima di moltissime altre; ha scritto da femminista, creato un luogo separato di donne, lavorato con loro; prima di altre è andata in fondo al tema della sessualità femminile”. (...) Questo sembra un libro prima di tutto per sé, lavorato in cinque anni, e nel quale si può pensare che Dacia parli di sé, ma con il distacco, la padronanza e anche la disperazione dello scrittore cui di assoluto non resta che la scrittura. È la storia d'una solitudine dominata. (...) La madre, sempre intravista come corpo disfatto in un letto disfatto e troppo odorante di sé e del laudano in cui trova la fuga dal reale; diversamente dalle figlie impigliate in domestici affanni, diversamente dalla servente Fila, che pure è quella che più le somiglia nella percezione ma non nella riflessione sulle cose, e più di lei è trascinata dalle ondate feroci del quotidiano e dell'irrompere in esso delle

¹³⁶ Per esempio, le si chiede di parlare del pittore bagariota Renato Guttuso: “Conservo ancora un pastello, fatto da Renato all'età di 16 anni, che ritrae appunto una villa di Bagheria. I ricordi su Guttuso mi arrivano comunque tramite mia madre, allora io ero molto piccola. Mia madre mi racconta che era un bellissimo ragazzo, uno sportivo, gli piaceva il mare e il nuoto; loro andavano spesso all'Aspra, quando l'Aspra era ancora una meraviglia” (Caradonna, 1990).

vicende esterne. ("Il Manifesto", 02/06/1990)

Rossana Rossanda apprezza soprattutto la tenacia della protagonista, che è diversa da quella "lamentosa" della protagonista de *La Storia* della Morante, perché Marianna non è mai schiacciata dal mondo. Conclude inserendo Marianna nel "filone classico delle storie di formazione", ed è l'unica giornalista a farlo.

Si inserisce in questo gruppo di articoli anche quello di Cesare De Michelis, *Marianna*, ("Gazzettino di Venezia", 03/06/1990) perché contiene alcune affermazioni molto ricorrenti e contraddittorie sulla scrittura femminile, utilizzando anche aggettivi e termini che appaiono ormai irrimediabilmente datati e poco adeguati agli sviluppi della critica rispetto a quest'ambito:

Uno strano e inquietante romanzo storico nel quale finalmente si sciogliono in una divertita e sapiente costruzione metaforica i nodi più ispidi e aggrovigliati del suo mondo interiore, quelli stessi che è possibile riconoscere in tutti gli altri sui libri, ma li ancora polemicamente aggressivi, ruvidamente protestatari. (...) Nessun altro libro di Dacia Maraini è così immediatamente e candidamente autobiografico come questa vita settecentesca, e la distanza temporale, anziché allontanare la figura di Marianna in uno scenario immaginoso, consente all'autrice di svelarne i risvolti più umani e persino più teneramente femminili. ("Gazzettino di Venezia", 03/06/1990)¹³⁷

¹³⁷ Le sottolineature sono di chi scrive.

Appare chiaramente in queste parole la posizione scettica del giornalista di fronte alla scrittura femminile, “autobiografica, candida, tenera”, toni che ne sminuiscono l'importanza. Anche qui l'autore, come già altri critici, sente la necessità di chiamare in causa uno scrittore, Alberto Moravia, per dare autorità ai romanzi di Maraini:

Quando, nel 1962, Dacia Maraini pubblicò il suo primo romanzo *La vacanza* Alberto Moravia definì subito la scrittrice “realista”, nel senso che “ama la realtà per quello che è e non per quello che dovrebbe essere, cioè soltanto e appunto perché è realtà; e non si ritrae di fronte ad alcun aspetto per quanto “imprevisto” di questa realtà.

(“Gazzettino di Venezia”, 03/06/1990)

Come altri giornalisti concorda sul fatto che il romanzo, anche se nasconde “polemica femminista” è molto più controllato dei precedenti, soprattutto di *Memorie di una ladra* (1973) e *Donna in guerra* (1975). Aggiunge:

Affiorano persino, tra le pagine di questo libro, uno struggente desiderio di maternità, una tenerezza affettuosa, dei sospiri d'amore che finora la Maraini aveva ostinatamente represso, restia com'è a qualsiasi vibrazione sentimentale: “non esiste al mondo un calore più dolce delle pietre arenarie di Bagheria che accolgono le luci e le serbano in grembo come tante lampade cinesi”.

(“Gazzettino di Venezia”, 03/06/1990)

Tuttavia il romanzo, prima definito da De Michelis realista, viene poi interpretato come una metafora:

Eppure è proprio nel gioco dell'invenzione metaforica, delle suggestioni allusive, dei travestimenti settecenteschi che il sentimento della vita di Dacia Maraini acquista nitore e consistenza, si rivela spesso e forte, mescolando dolori e stupori con toni persuasivi e suadenti.

(“Gazzettino di Venezia”, 03/06/1990)

Per concludere sul tema della scrittura femminile, è interessante ricordare il commento di Maraini nell'intervista con Luciana Rollo Bancale per “Il Mattino”, (*Ecco il mio sogno a occhi aperti* 10/09/90), in cui si esprime l'importanza del linguaggio letterario, minacciato da quello tecnologico “che tende all'astrazione”, mentre lo scrittore ha bisogno di “una lingua sensuale” che parte dagli oggetti, dagli odori, dai sapori e poi arriva ai concetti.

5.2.3.2. Rappresentare il destino femminile

Patrizia Carrano in *Viaggio nel silenzio* (“Elle”, Aprile 90), identifica in questo romanzo, una tematica cara all'autrice: “La fatica che le donne hanno sempre fatto per conquistare il diritto alla cultura e all'istruzione”. A proposito delle conquiste delle donne negli ultimi anni e la consapevolezza di se stesse, Maraini, nelle affermazioni riportate nell'articolo, è dell'opinione che la curiosità e l'inquietudine delle donne, che si riflettono nella

scrittura, sono elementi fondamentali. L'elemento che più preoccupa gli scrittori invece è forse, secondo Maraini, che dopo aver scritto tanto di sé, oggi le donne si cimentino anche nella descrizione di uomini e abbiano voglia di farlo.

Anche il commento di Leda Di Martino su "Grazia" (01/04/90, *Vita di una donna siciliana del Settecento*) è basato sull'importanza del secolo e del luogo di ambientazione, la Palermo di allora, "dal respiro cosmopolita, (...) ricettiva alle idee di novità. Novità che poco influenzavano i costumi, tanto meno la vita delle donne". Poi, però, Viene sottolineata la diversità di Marianna che riesce ad emanciparsi proprio grazie alla cultura.

Gabriella Filippini in *Marianna, come s'affranca una donna*, ("L'Arena", 11/04/1990) sottolinea l'aspetto femminista delle opere della scrittrice:

Dacia Maraini è una scrittrice attenta ai problemi femminili: negli anni '60 i suoi libri rivelarono il desiderio di libertà e di autonomia della donna. Passando gli anni una maturità sofferta ed attenta la portò ad analizzare con una nuova profondità le situazioni e soggetti dei suoi romanzi.

In certa misura il romanzo sarebbe da considerare storico, pur con la riserva che ciò "implicherebbe una impresa storicizzante con un adeguamento alla mentalità del tempo", mentre, invece, "Marianna potrebbe essere una donna d'oggi, come sensibilità, come pensiero".

Si fa anche riferimento a Hume (è una delle poche critiche a farlo) riprendendo le riflessioni di Maraini sul personaggio di Marianna e la filosofia di Hume e sulla condizione della donna:

Hume con il suo pensiero le dà la sensazione di poter esistere e contemporaneamente le infonde forza. (...) Questa provocazione le mette in moto una serie di pensieri, completamente nuovi, diversi, lontani, da quella che poteva essere la sua educazione. Sono i concetti più profondi dell'arbitrio; la mettono di fronte al principio della libertà, che lei impara a conoscere appunto attraverso gli scritti di Hume. Marianna fa tesoro di tutte queste sollecitazioni, soprattutto perché Hume le dà la misura della libertà del pensiero. Quando lo legge per la prima volta si terrorizza, nasconde il libretto fra le pieghe della gonna, perché lei sa che per quei pensieri esiste la Santa Inquisizione e il rogo. ("L'Arena", 11/04/1990)

Per essere veramente libera la donna deve basarsi secondo Maraini sulla propria forza di carattere e il proprio intelletto, "posizione che si ottiene approfondendo la conoscenza. Il pensiero non è una astrazione, fa parte del corpo femminile, anche se ne siamo state considerate prive; questa è una fondamentale riacquisizione".

Filippini riesce così a svelare una parte fondamentale del suo pensiero, aspetti che non traspaiono da altri articoli. Il titolo (*Marianna, come s'affranca una donna*) è forse da un lato volutamente ambiguo per la scelta del verbo (*s'affranca*), e dall'altro sembra quasi alludere ironicamente alla presentazione di un manuale per donne.

Nell'articolo già commentato in questo capitolo Titti Marrone ("Il Mattino", 17/04/1990), nota che nel romanzo ci sono tutti gli

elementi necessari, “padri-padroni, preti omosessuali, lunghe sequenze di aborti, parti e matrimoni, situazioni di sorellanza tra sole donne, improvvise accensioni di consapevolezza di sé da piccoli gruppi di autocoscienza Anni Settanta”, per considerarlo femminista.

In un'altra recensione, *La storia di Marianna Ucrìa. L'affascinante '700 siciliano della Maraini*, (“Giornale di Brescia”, 21/04/90), Ida Bozzi nega invece per il romanzo l'etichetta di femminista. I personaggi uomini sono arroganti, perché “incattiviti dal potere, e se le donne sono migliori è perché da quel potere sono fuori”. È l'unica giornalista a segnalare che il romanzo è apparso in libreria senza “lo smodato *battage* pubblicitario e promozionale di certi colleghi di scaffale”.

Claudio Marabini in *Silenzioso trionfo della nobildonna*, (“Il Resto del Carlino”, 25/04/1990), afferma che più che il genere del romanzo (“Il romanzo storico desta sempre qualche perplessità e oggi fa pensare a una fuga dalla realtà e dalle idee”) al lettore interessa “l'invenzione rischiosa ma redditizia di una sordomuta e il suo «punto di vista focale», intorno al quale tutto ruota, centro della realtà e costante perno narrativo.” La femminilità di Marianna arriverebbe, secondo Marabini :

a un vertice di esaltazione insolita e per qualche verso simbolica, quasi la scrittrice avesse voluto elevare la condizione femminile oggettiva a storica alla condizione carceraria di chi non può esprimersi e nemmeno ascoltare, e deve vincere l'isolamento e conquistarsi il mondo con mezzi eccezionali. Sia chiaro che la Maraini non fruga metafisicamente in questa condizione la dipinge, invece,

con oggettiva esattezza e con naturalistica “verve”.

(“Il Resto del Carlino”, 25/04/1990)

Si tratterebbe della “rappresentazione di una condizione che scavalca la realtà e investe pienamente quella della donna vista per se stessa, padrona delle cose solo in parte ma privata della parola e dell'udito”.

Anche in un altro articolo *Ali di farfalla malata. Marianna Ucria, muta e fragile ma con tante cose nel cuore, diventata inutilmente donna*, (“La Gazzetta di Mantova”, 03/06/1990) si parla della condizione della donna nel '700, ma anche nel titolo si allude alla mancanza di prospettive dell'emancipazione che si racconta. Marianna “diventa inutilmente donna, in una strada che non porta a niente, cerca soltanto di nascondersi in se stessa, tra i meandri della sua anima”. Si sottolinea il pessimismo del romanzo e si paragona la protagonista del romanzo a un angelo che dal contatto con un mondo triste ha perso le ali. L'autrice si opporrebbe allora al mal di vivere, ritraendo “creature deformi, indifese”, come un “felino rampante”.

Storia di una donna “murata” (“Il nostro tempo”, 6/05/1990) di Luca Desiato non tratta esplicitamente la realtà femminile, ma aspetti ad essa collegati, come gli odori, il mondo sensoriale, le sensazioni olfattive, che in definitiva caratterizzano la sfera della protagonista: “Odori, sapori, immagini sono i lacerti captati come un risarcimento da una vita impedita di espandersi e di godere della normalità”. Anche qui si accenna ai toni più tenui utilizzati in questo romanzo dall'autrice rispetto alle opere precedenti:

La Maraini in questo romanzo ha felicemente messo la sordina a certe asperità precedenti e si è lasciata coinvolgere da una ricca sfaccettata figura femminile, questa Marianna Ucrìa, donna murata che vive interiormente la sua menomazione come una sorta di dolce e pregnante pena di vivere.

(“Il nostro tempo”, 6/05/1990)

Si legge nel romanzo un'idea di decadenza di certe classi sociali: “Un mondo variato da un'impalpabile decadenza, consumato da una sensuale volontà di corruzione e annientamento”. È interessante il paragone con la letteratura sudamericana e in particolare con il “realismo magico”: “Una vicenda, c'è da aggiungere, che richiama certi romanzi sudamericani, perché sudamericano, per toni, vicende, tagli di luce è il nostro antico mezzogiorno”. Azzecato l'aggettivo “murata” presente nel titolo, perché lascia spazio a molte interpretazioni e sicuramente incuriosisce il lettore.

“L'Informatore librario” (Luglio 1990), mensile bibliografico-culturale, inserisce *Marianna Ucrìa* nella pagina dedicata a “I Best seller”, con l'articolo *Pensieri e silenzi di Marianna*, di Emilia Folcarelli. La giornalista insiste sulla reazione della sordomuta alla sua menomazione: “Si libera attraverso la più straordinaria delle sensibilità comunicative, la scrittura”. La cultura è qui paragonata a “un olimpo”.

Anche Folcarelli segnala l'importanza dell'ultimo figlio, “una lama di luce violenta e diversa.” A conclusione della recensione, nello spazio “Il Parere di Dacia Maraini”, viene riportata interamente la dichiarazione della stessa autrice sul rapporto con

la psicoanalisi, già apparsa sul quotidiano romano, "Il Tempo", l'undici maggio 1990.

A una settimana dall'assegnazione del Campiello, "Grazia" (09/09/90) pubblica nella sezione "I libri della settimana" le recensioni dei romanzi concorrenti al premio, con l'articolo già citato, *Cinque in corsa per il Supercampiello*, di Leda di Malta. Il primo romanzo che viene commentato, molto brevemente, è proprio *Marianna*, di cui scrive che, grazie alla sua menomazione, sfugge "al comune destino femminile", scoprendo la cultura, "veicolo di emancipazione e di riscatto".

Daniela Pasti, che firma il breve ma chiaro articolo *Lunga vita al piccolo guerriero* ("Il Venerdì di Repubblica", 21/09/1990), in occasione del Campiello, concorda sulla specificità del romanzo rispetto alle opere anteriori. Marianna sarebbe allora un personaggio simbolico di tutta la condizione femminile, non solo del sud dell'Italia, e non solo del passato. Il mutismo della protagonista sarebbe allora "simbolo del silenzio storico delle donne, della loro cancellazione dalla scena del mondo". Rispetto alla "libera maturità" e conseguente "scoperta e accettazione dei propri desideri" e alla "consapevole scelta dell'amore sensuale" del personaggio principale poi si riconoscono "esperienze largamente condivise da donne che la crescita dei figli, il distacco dal compagno o semplicemente l'età matura liberano da ruoli costrittivi o condizionanti". A differenza delle opere precedenti, questo romanzo non sarebbe tuttavia ideologico, ma piuttosto "romanzo affettuoso, soffice e ben lievitato come un pane fragrante".

Il titolo dell'articolo (*Lunga vita al piccolo guerriero*) è particolarmente interessante, perché senza far leva, come gli altri,

solo sul romanzo, insiste, invece, sulla forza dell'autrice, qui paragonata a un piccolo guerriero, che ha resistito a feroci attacchi della critica: "Ha continuato tranquillamente a provocare con le sue allarmanti storie di donne, con le sue serene dichiarazioni di bisessualità, con la sua difesa intelligente e puntuale del femminismo anche quando è sembrato un movimento fuori moda e fuori dai salotti".

Sempre in occasione del Campiello, Stella Pende scrive *Dacia Maraini vincitrice del Campiello con "La lunga vita di Marianna Ucrìa". Perché anch'io sono stata muta*, ("Europeo", 21/09/1990). Qui, però, Maraini non viene più paragonata a un "guerriero", ma a un "piccolo e rosso scoiattolo" perché quando va a ricevere il premio "scappa a nascondersi come sempre. I piccoli scoiattoli, si sa, non sopportano le luci della ribalta". Ma subito dopo, la giornalista riconosce all'autrice tenacia e forza: "Da sempre sta dentro all'impegno delle donne. Ha costruito luoghi, fondato gruppi, toccato temi coraggiosi". Anche Pende, come altri critici, insiste sull'importanza degli altri sensi sviluppati dalla "mutola": "Marianna non può dire, non può esprimere ma affina e affila i suoi sensi. Odora, sente, cattura i pensieri degli altri, vive più degli altri". Il grande valore del romanzo starebbe nel fatto che Maraini, per la prima volta, si sia lasciata andare assomigliando sempre più alla protagonista, affermazione confermata dalla scrittrice stessa:

Perché anche Dacia è donna di silenzio, anche Dacia è stata tanto discreta di se stessa, dei sentimenti, dei lavori, da diventare quasi invisibile, indifferente. Muta (...) Anche

Dacia come Marianna ha trovato nella scrittura la voce. Quella voce balbettata, sputata dal cuore di una bimba tritata per sempre dal campo di concentramento.

(“Europeo”, 21/09/1990)

Inoltre, in questo articolo Maraini, per la prima volta, conferma l'amore per il padre:

Ero innamorata anche io di mio padre. Non della sua protezione, lui faceva l'antropologo, non c'era mai, ma della sua assenza, degli odori che mi portava, di terre lontane, di stazioni, di mele. A lui devo la curiosità, il coraggio della diversità, dell'autonomia. La voglia di sapere e di leggere. (“Europeo”, 21/09/1990)

Ed è sempre Dacia Maraini che spiega il suo personale destino:

Io ho fatto un percorso al contrario. Per gli altri l'infanzia e l'adolescenza sono la culla fatata, il ricordo, poi arriva la maturità e con quella le durezze della vita. Per me solo oggi, a cinquantatré anni, arriva un po' di quiete. Oggi forse mi riprendo la spensieratezza e l'incoscienza di quella bambina che ha visto l'inferno.

(“Europeo”, 21/09/1990)

Di maggio 1990 è *Un silenzio che dice di più. La lunga vita di Marianna Ucria, storia di una muta che seppe emanciparsi. E di una aristocrazia al tramonto in una Sicilia struggente*, di Maria Rosa Cutrufelli (sul mensile “Noi Donne”). Secondo l'autrice

dell'articolo, giornalista e scrittrice molto attenta alla questione delle donne¹³⁸, Marianna sarebbe una ribelle vincitrice. Dalla violenza iniziale subita la protagonista si isola dal mondo diventando sordomuta, ma questo le permette di trasformarsi ed emanciparsi. L'autrice, esperta di questioni di genere, dedica alcune frasi anche allo stile:

Viene narrato con una pietà partecipe e commossa che rende il linguaggio di questo libro eccezionalmente denso, sensuale e delicato, corposo e immateriale al tempo stesso. Un linguaggio in cui sapientemente si fondono, riproducendo il colore di un'epoca e di un luogo, termini dialettali e termini colti, termini arcaici e moderne strutture sintattiche. ("Noi Donne", maggio 1990)

Si riconosce anche un altro valore al romanzo: "È in realtà la saga di una famiglia e la rappresentazione emblematica di una società e di una cultura che non vogliono morire al cambiare dei tempi, che a ogni cambiamento si oppongono con lunga sapienza e tenacia. Solo le donne cambiano, e pretendono vendetta quando il marito le tradisce". In questo senso il romanzo si discosterebbe dalla rappresentazione nostalgica e ambivalente di questa cultura che traspare nel *Gattopardo*.

In realtà nel romanzo, non tutte le donne sono descritte positivamente, anzi, come già detto, la madre non rappresenta un modello da seguire, perché si lascia andare senza reagire alle

138 Oltre alla sua attività di saggista e giornalista in riviste di critica femminista (tra cui la già citata *Tuttestorie*) è autrice di numerosi romanzi. Il penultimo è proprio un romanzo storico sulla figura di Olimpia de Gouges, *La donna che visse per un sogno* (2004).

avversità. Cutrufelli conclude l'articolo entrando nella questione del genere del romanzo, ma non propende verso una rigida definizione come romanzo storico, nonostante il romanzo dimostri “rigore della ricostruzione ambientale e della psicologia dei personaggi, accurata descrizione della vita quotidiana e dei costumi sociali della Sicilia del settecento”. Inoltre, rispetto al valore simbolico del silenzio: “Il grande silenzio di Marianna Ucrìa: un silenzio che non significa sconfitta e rassegnazione ma volontà di resistenza. La resistenza che tante donne, nel corso dei secoli, hanno opposto alla violenza del mondo”.

In conclusione l'aspetto più dibattuto nella critica giornalistica è stato proprio quello della condizione della donna e il rapporto con la scrittura. A prescindere dagli orientamenti e dall'appartenenza, o dalla maggiore o minore attenzione verso questioni di genere, la critica giornalistica sul romanzo giunge dunque prevalentemente alle stesse conclusioni. Nonostante le differenze evidenti con le opere precedenti, pare ci sia stata nella critica giornalistica una certa tendenza ad affermare che ne *La lunga vita di Marianna Ucrìa* Maraini porta avanti ancora una volta un tema a lei caro: la donna nel tempo.

Si può concludere che molti temi ignorati o parzialmente trattati dalla critica militante, quali le teorie di Hume e le ripercussioni su Marianna, l'importanza del 700 come secolo di ambientazione del romanzo e della cultura siciliana, sono invece stati approfonditi dalla critica accademica, come si è visto nei capitoli precedenti. Questo dimostrerebbe che nonostante la superiorità numerica dei contributi militanti rispetto a quelli accademici, la loro qualità è spesso discutibile, soprattutto

all'interno del discorso di una letteratura femminile.

Infine, è interessante notare che anche in Spagna, nell'unico articolo apparso sulla stampa al momento della pubblicazione della traduzione del romanzo ("La Vanguardia", 24/05/91), si giunga quasi alle stesse conclusioni, come si illustrerà in dettaglio nel seguente paragrafo.

5.3. La ricezione dell'opera di Dacia Maraini in Spagna

In questo paragrafo si tenterà di individuare il contesto della ricezione nella critica giornalistica dell'opera in Spagna, collocandolo però anche in un contesto più ampio che riguarda la letteratura italiana contemporanea in generale. Bisogna premettere che il concetto di "ricezione" qui si intende esclusivamente nel senso del reperimento della diffusione delle opere dell'autrice in spagnolo e dell'interesse nella critica giornalistica che ha suscitato in Spagna il romanzo oggetto di questo studio.

In generale per quanto riguarda la ricezione della letteratura italiana in Spagna, ancora negli anni '30 Ezio Levi aveva fatto un bilancio poco allegro sulla penetrazione della letteratura italiana nel mondo iberico sostenendo che i maggiori sforzi erano stati fatti dai traduttori, ma aggiungendo poi: "con la traduzione non si esaurisce il compito di conquista di una letteratura aspra e tormentata com'è la nostra. Occorrono ben altri strumenti di lavoro, e ben più disciplinati ed affinati propositi" (Citato in Múñiz Múñiz, 1990:246).

A fine del secolo XIX effettivamente sono apparse in Spagna

le opere fondamentali¹³⁹ del filologo Manuel Milà y Fontanals, molto significative perché si occupano delle due letterature, a cui sono seguite poi le traduzioni dei classici italiani ad opera di Menéndez Pelayo. Così i testi italiani vennero presentati non più come un “fenomeno «esotico» da «importare», bensì come una componente, per così dire naturale, della cultura spagnola” (Múñiz Múñiz, 1990:246). Successivamente, nei primi decenni del Novecento, la tendenza subisce, per così dire, un'inversione di tendenza. Dopo la moda dannunziana, infatti, “il nascente pirandellismo non ebbe la stessa portata e la letteratura italiana non fu più identificata in particolare con uno stile, con un nome, con un mito fondamentale” (Múñiz Múñiz, 1990:247).

Nemmeno Svevo, che nell'ambito della prosa italiana rappresenta una rottura con il passato, è riuscito ad occupare in Spagna il posto che merita. Secondo Múñiz Múñiz ciò è dovuto al fatto che “negli anni '40 e '50 la narrativa era più incline ai modi realistici dell'impegno sociale che alle analisi circostanziate di una coscienza perplessa” (Múñiz Múñiz, 1990:249).

A metà del secolo scorso due nuove correnti letterarie italiane cominciano a riscuotere successo in Spagna: l'Ermetismo prima (soprattutto con Ungaretti e Quasimodo) e il Neorealismo dopo. Ma il fatto curioso è che sono soprattutto gli autori “minori” ad essere più ammirati e imitati in Spagna.

Rispetto alla situazione attuale, invece, le case editrici spagnole sono sempre più interessate al mercato librario italiano e ci sono sempre più italianisti nelle università spagnole, che favoriscono lo studio della letteratura italiana. Però l'editoria è

¹³⁹ Tra cui *Sobre la influencia de la literatura italiana en la catalana*, (in *Obras completas*, 1888).

sempre più interessata ad importare velocemente l'ultimo scrittore di moda, le cui opere sono spesso tradotte contemporaneamente alla loro comparsa in Italia, come nel caso di De Carlo e Busi.

Nella ricezione di un autore inoltre influisce molto anche la "mitografia" che ciascun paese crea di un altro, che è "funzionale e complementare rispetto all'immagine che esso vuole creare di se medesimo" (Múñiz Múñiz, 1990:251). Per esempio, in Spagna sussistono ancora i *cliché* che rappresentano l'Italia o come il paese dell'arte, della musicalità e della bellezza o come l'eterno teatro della miseria meridionale e della "comicità" napoletana, anche se in seguito si è affiancato a queste componenti "un terzo stereotipo che punta a proiettare sul paese «gemello» i propri sogni tecnocratici della via «blanda» e postmoderna alla ricchezza" (Múñiz Múñiz, 1990:251).

Per la diffusione della letteratura italiana in Spagna è stata molto importante per una decina d'anni, la rivista letteraria madrileña *El Urogallo* fondata nel 1985 da Elena Soriano e José Antonio Gabriel y Galán e pubblicata fino al 1996, perché tra gli aggiornamenti sulla letteratura straniera, ha dedicato ampio spazio a quella italiana attuale.

Si può affermare comunque che si è data molta importanza alla letteratura italiana degli ultimi 50 anni del secolo scorso, più al Neorealismo, che allo sperimentalismo italiano. Pochissimi, se non inesistenti, sono stati i riferimenti alla nuova avanguardia italiana. (v. Camps, 2002).

Il passato politico spagnolo spiega in parte le tendenze e gli interessi verso altre culture. A partire dalla metà degli anni '70 si assiste ad un nuovo interesse ispano-catalano verso le novità del

mercato estero. Anche nel caso delle traduzioni dell'opera di Maraini, come si vedrà più avanti, sono state soprattutto case editrici catalane a pubblicare le sue prime traduzioni.

Delle cinque scrittrici italiane che Dacia Maraini considera sue maestre (Lalla Romano, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Anna Banti e Natalia Ginzburg, v. 1.1.) sono state tradotte in Spagna varie opere, così come di molte altre autrici, come Sibilla Aleramo, Matilde Serao, Alba de Céspedes, Orianna Fallaci, Susanna Tamaro e Isabella Bossi Fedrigotti¹⁴⁰.

Curiosamente nulla è stato pubblicato in Spagna di Gianna Manzini. Si trova solo il catalogo di una mostra bio-bibliografica dedicata a lei: *Gianna Manzini tra letteratura e vita*¹⁴¹.

In Spagna ha suscitato molto interesse il dibattito sorto tra Oriana Fallaci e Dacia Maraini sulla questione musulmana, in

140 Alcune delle opere tradotte delle scrittrici italiane sono: Anna Banti: *Las moscas de oro: Novela* (1966), *Artemisia* (1992); Anna Maria Ortese: *La iguana* (1968), *Entre vela y sueño* (1989), *El puerto de Toledo: recuerdos de la vida irreal* (1991) e *El colorín afligido* (1995); Natalia Ginzburg: *Léxico familiar*, in varie edizioni, (1989, 1998), ristampe e titoli, tra cui *Vocabulari familiar* (1989), *Querido Miguel* (1989 e 2000), *La ciutat i la casa* (1990), *Las palabras de la noche* (1994 e 2001), *Nuestros ayeres* (1996), *El camino que va a la ciudad* (1997), *Les veus del vespre* (1999), *Las palabras de la noche* (1999), *Hirira dona bidea* (2001), *Las pequeñas virtudes* (2002); Elsa Morante: *La historia* (1991, 1992), *La isla de Arturo* (1995, 1996, 2004), *Las extraordinarias aventuras de Caterina* (2005) e *El chal andaluz* (2006), *L'isola di Arturo* e *La Storia*; Lalla Romano *Suaves caen las palabras* (2005); Sibilla Aleramo esistono in castigliano: *Una mujer* (di cui sono state realizzate due traduzioni, una del 1976 e una del 1990), *Selva de amor* (1987), e *La bola de cristal* (1999); Matilde Serao: *La bailarina* (1907), *El castigo* (1911), *Flor de pasión* (1994), *Sogno di una notte d'estate = Sueño de una noche de verano* (testo bilingue del 2002), *El vientre de Napoles* (2002). Di Alba de Céspedes: *Antes y despues* (1966), *Cuaderno prohibido* (1958, 1962, 1965, 1973), *Narraciones* (1944), *El mejor de los esposos* (1952) *Invitación a cenar* (1962); Oriana Fallaci *Carta a un niño que nunca nació* (1990), *Entrevista con la historia* (1986), *Un hombre* (1984), *Inshallah* (1992 e 1994), *Nada y así sea* (1990), *Penelope en la guerra* (1980, 1990), *La rabia y el orgullo* (2002), *La fuerza de la razón* (2004) e *Oriana Fallaci se entrevista a sí misma: el apocalipsis* (2005). Susanna Tamaro: *El caballero Corazón de Melón* (1995 e 1997); *La cabeza en las nubes* (1996 e 1997); *Donde el corazón te lleve* (1997), di cui esiste addirittura una versione in braille; *Para una voz sola* (1998); *Anima mundi* (1997 e 1998). *Cada palabra es una semilla* (2005); Isabella Bossi Fedrigotti: *Saludos cordiales* (2005), *De buena familia* (1997) e *Amigas enemigas* (1999).

141 Martignoni, Clelia, Palazzo Strozzi, Firenze, 28 maggio - 23 giugno 1983.

seguito agli attentati dell'11 settembre. La risposta di Maraini a *La rabbia e l'orgoglio* della Fallaci, è stata pubblicata in traduzione su "El Mundo" (*El dolor no tiene bandera. Contra el choque de civilización*, 6/10/01), un giorno dopo la sua pubblicazione in Italia ("Corriere della sera", 5/10/01). La scrittrice prende le distanze da Fallaci e si sorprende di tanto ardore nel difendere gli Stati Uniti e nel condannare i musulmani¹⁴². Oltre al contenuto, è importante segnalare che nella brevissima biografia dell'autrice posta alla fine dell'articolo, si menziona *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, insieme a *Viva Italia* e *A memoria*.

Le opere tradotte in Spagna di Dacia Maraini sono le seguenti:

- *L'età del malessere* (1963) in castigliano: *Los años turbios* (Seix Barral, 1963);
- *Storia di Piera* (1980, scritto in collaborazione con Piera Degli Esposti) in castigliano: *Historia de Piera* (Plaza & Janés 1983), di cui esiste anche una versione video del 1984;
- *Isolina* (1985) in castigliano: *Isolina: la mujer descuartizada* (Lumen, 1998);
- *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990); che si esaminerà più avanti nelle tre edizioni esistenti (1991, 1995, 2008);
- *Voci* (1994) in castigliano: *Voces* (Seix Barral, 1995);
- *Un clandestino a bordo* (1996), saggio che in castigliano ha lo

¹⁴² Interpellata su questo tema anche a Salsomaggiore, ha risposto: "La religione musulmana si direbbe che attraversi oggi quella fase che la religione cristiana ha conosciuto nei suoi anni bui. Di fanatismo e intolleranza. Per molti secoli la religione musulmana è stata tollerante, aperta all'amicizia, alla convivenza, allo scambio fra i popoli. I fanatismi portano con sé catastrofi e lutti" (v. cap. 7).

stesso titolo (Lumen, 1998);

- *Dolce per sè* (1997) in castigliano: *Dulce de por sè* (di cui esistono due edizioni: una del 1998 di Seix Barral e una del 2001 di Planeta-Agostini).

Esiste anche una traduzione in catalano del libro per bambini *Storie di cani per una bambina* (2001): *Històries de gossos per a una nena* (Cruilla, 2002).

Inoltre è da menzionare anche l'edizione valenziana della prima raccolta di poesie *Donne mie* del 1974, tradotta con il titolo *Dones meves*, (Edicions Alfons El Magnànim, Valencia, 1992).

Per quanto riguarda *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, esistono al momento tre edizioni: due della Seix Barral, rispettivamente del 1991 (biblioteca breve) e del 1995 (biblioteca de bolsillo), e una recentissima (disponibile nelle librerie spagnole dall'8 aprile 2008) di Herce Editores, di Madrid.

A questo proposito si è cercato di indagare sulle ragioni della ristampa: l'editore madrilenò sul perché di questa nuova edizione dopo tanti anni dalla seconda pubblicazione e il poco successo riscontrato in questo lungo intervallo di tempo, risponde:

La fundadora de esta editorial, Carmen de la Fuente Herce, ha seguido muy de cerca toda la obra de Dacia Maraini, autora que considera merece una difusión mucho mayor en España que la que ha tenido hasta ahora. Es cierto que ni el público ni la crítica españoles han sabido apreciar la calidad literaria de Dacia Maraini, pero queremos darle otra oportunidad y, por ello, seguiremos

publicando su obra. (...) La traducción que publicó Seix Barral, de Atilio Pentimalli, ha sido revisada y actualizada por Mario Merlino. (...) Herce Editores ha vuelto a publicar esta novela, a pesar del poco éxito que tuvo su anterior publicación en España, porque consideramos que es una gran novela y que los lectores españoles deben tener una nueva oportunidad de conocerla. Nuestra línea editorial es la de publicar novelas de calidad, que enseñen, emocionen y entretengan, y ésta cumple con creces estos requisitos¹⁴³.

Oltre a *El dolor no tiene bandera*, si è reperito un altro articolo su *Marianna Ucrìa* in Spagna, *La escritura nacida del silencio*¹⁴⁴, di Robert Saladrigas, che ci interessa molto perché, come già accennato, rientra perfettamente nelle tematiche discusse anche dalla critica italiana, già affrontate in dettaglio nei paragrafi anteriori di questo capitolo.

L'articolo occupa più di metà della pagina dedicata ai *Libros* ed è immediatamente successivo alla prima traduzione di Seix Barral (1991), è articolato in tre parti: una breve introduzione, "Hacia la liberación" e "La duda".

Saladrigas non menziona mai che la donna del quadro che ispira Maraini, era una sua antenata. Questo non sarebbe in realtà un dato fondamentale, ma poco più avanti, il giornalista si sorprende addirittura dell'interesse di Maraini per la Sicilia. ("Maraini que curiosamente no es de origen siciliano sino florentino"). Ignorando le origini materne siciliane dell'autrice

143 Lourdes Lucia, corrispondenza privata con chi scrive, 10 marzo 2008.

144 "La Vanguardia", nella sezione: "Libros, Días de varia luz", 24 maggio 1991, p. 3.

Saladrigas non percepisce un importante valore aggiunto a *La lunga vita di Marianna Ucrìa*.

Un altro errore nell'articolo è l'affermazione che Marianna “nació sordomuda”, mentre sappiamo che la causa di tale menomazione è fondamentale nella trama e nell'economia narrativa del testo. Spesso Saladrigas, come i colleghi italiani e la stessa Maraini, si contraddice sul genere del romanzo, perché esordisce dicendo “La historia rigurosamente inventada es esta” e più avanti non esita a scrivere: “Esta es la urdimbre de la obra, admirablemente documentada. Se trata en principio de una novela histórica”. Addirittura nella colonna successiva, come è già avvenuto sulla stampa italiana, abbozza un confronto con *Il Gattopardo*, confermando quindi il taglio storico del romanzo:

La referencia a la obra obligada emblemática de Lampedusa es una vez más obligada. Los Ucrías son los antecedentes históricos de los Salina, ambas familias entrañablemente fieles a la naturaleza de la Sicilia que las inspiró. La Sicilia que rehúsa encarar la realidad y prefiere a ella una somnolencia onírica que acelerará su declive.

Inoltre, come succede nella critica giornalistica italiana, Saladrigas inserisce Maraini esclusivamente nella tradizione letteraria italiana fissata da scrittori uomini. Cercando di illustrare come Maraini sia approdata al genere storico dopo i romanzi scandalistici di esordio come *L'età del malessere* (*Los años turbios*) il giornalista aggiunge che, nonostante le affinità con *Il Gattopardo*, l'interesse del romanzo di Maraini è proprio “el defecto físico” della protagonista:

El hecho de que el personaje de la novela sea sordomuda como su modelo real, confiere a la narración un juego de referencias persuasivamente atractivo. ¿Tal vez artificioso? Qué importa. La literatura es siempre artefacto, por definición.

Nell'articolo si riconosce l'importanza dello sguardo di Marianna attraverso cui si mette in relazione con l'esterno e si emancipa. A questo proposito è molto originale e chiara la metafora che si propone:

La larga vida... vendría a ser también para Marianna y a la vez para el lector, como asistir a la proyección de una película muda comentada por alguien que anota sus impresiones visuales.

Rispetto al grande potere che ha la scrittura per Marianna, così si commenta:

La sonoridad de la palabra suplantada por la estética del texto. Lo singular de Marianna reside en que, anclada en la asfixia sin remisión del siglo XVII, conoce los primeros atisbos de liberalismo del XVIII y transformando su debilidad física en energía regeneradora, a través de la lectura de (...), los grandes innovadores de la moral histórica, grita – paradójicamente- su necesidad de independencia.

Ma se una prima conclusione è “Creo que Dacia Maraini ha producido una lograda y bella ficción”, nelle righe finali Saladrigas

conclude: “La duda es, en el caso de esta novela, el valor añadido”, come se tutti gli aspetti positivi da lui precedentemente riconosciuti e approfonditi, non bastassero a rendere unico questo romanzo.

Come già detto, quello che sorprende è che l'autore dell'unico articolo apparso sulla stampa spagnola al momento della pubblicazione della traduzione del romanzo giunga quasi alle stesse conclusioni dei colleghi uomini italiani.

Sul retro copertina di entrambe le edizioni di *La lunga vita di Marianna Ucrìa* della Seix Barral vengono riportati due articoli tradotti, uno dal “The Times Literary Supplement” e l'altro da “Il Messaggero”.

In quella della Biblioteca de bolsillo leggiamo:

La principal fuerza del libro reside en su casi pasivo personaje central, un destino cuya condición se asemeja a la del lector... Los profundos contrastes de lujo y salvajismo, de refinamiento y decadencia, de superstición y cinismo, se nos presentan sin comentario; pero la imagen que nos formamos de este mundo es vívida y convincente.

Come ultima osservazione a proposito della ricezione in Spagna di Dacia Maraini, si può aggiungere che nonostante vari dei suoi romanzi siano stati adattati per il grande schermo non hanno però oltrepassato il confine italiano. Neanche *Marianna Ucrìa* di Roberto Faenza del 1997 ha avuto ripercussione, non contribuendo dunque alla diffusione dell'opera.

6. Altre protagoniste tra realtà e finzione: Suor Juana e Camille

Oltre allo studio dei documenti storici del Settecento per l'ambientazione del romanzo, si è già accennato (v. 2.2.) al complesso lavoro di ricerca di Dacia Maraini nelle opere teatrali, che hanno come protagoniste donne realmente esistite, spesso figure di donne bollate come “diverse” nell'epoca in cui sono vissute e, in base a criteri patriarcali condannate all'isolamento. La rappresentazione delle loro vicissitudini nasce, come nel caso di Marianna Ucria dalla rielaborazione armoniosa della realtà e finzione.

Del resto Dacia Maraini in quest'operazione si attiene sempre alla verità; sostiene infatti che “Lo scrittore (...) sa dire le cose con le parole giuste e questo suo parere non può prescindere dalla verità. Non la Verità con la V maiuscola, ma una verità che sente propria e profondamente necessaria” (cit. da Cruciana, 2003:144).

Per illustrare le modalità della scrittura in questo gioco tra ripensamento e riscrittura di un personaggio storico si prenderanno adesso in esame le due opere teatrali *Suor Juana* (1979) e *Camille* (1995) che hanno come protagoniste rispettivamente la poetessa messicana barocca sor Juana Inés de la Cruz, poco conosciuta in Italia, e la scultrice francese Camille Claudel, di cui, invece si è scritto e si continua a scrivere moltissimo. Ci sono sembrati due ottimi esempi per integrare il discorso su Marianna e dimostrare come attraverso le sue *pièces*, Maraini restituisca la parola a chi non l'ha avuta, fornendoci anche

il proprio punto di vista.

6.1. Suor Juana

*Como ella [suor Juana] se anticipó
a su época con anticipación
tan enorme que da estupor,
vivió en sí misma (...) la fiebre
de la cultura en la juventud;
después el sabor de fruta caduca
de la ciencia en la boca, y por último
la búsqueda contrita de aquel simple
vaso de agua clara, que es la eterna
humildad cristiana.*

(Gabriela Mistral, citata in Sor Juana, 1995:XLV)

Nel 1979 Dacia Maraini dedica un atto unico a Sor Juana Inés de la Cruz, *Suor Juana*, la potessa barocca messicana, conosciuta anche come la “Décima Musa” o “El Fénix de México”¹⁴⁵.

La scelta scaturisce dall'interesse di raccontare la vita di una religiosa in convento, per il difficile rapporto che si instaura tra le donne “in una situazione di costrizione e di regole fisse” (cit. da Cruciata, 2003:49).

Dacia Maraini in *Bagheria* (2000:127) a proposito della passione per la lettura e la scrittura, arriva a definirsi una “novella

145 L'opera è stata messa in scena dalla Compagnia Stabile, presso il Teatro “La Maddalena” di Roma, dal 6 dicembre 1979 al 10 gennaio 1980, (Regia di Giustina Laurenzi e Dacia Maraini, interpreti: Prudentia Molero e Paola Pozzuoli). Di quest'opera esiste un'altra versione del '97, *Le ragioni di suor Juana*, rappresentata in America Latina (Santiago, Buenos Aires, Montevideo, Rosario, Mar del Plata, ecc), ma stranamente non in Messico, paese natale della poetessa. Esiste anche un'altra opera di teatro su suor Juana: *La fenice* di Maura del Serra, che è stata solo letta a Milano, presso il teatro “I Filodrammatici”, dalla compagnia “I raddomanti”, il 14 febbraio 1993. A differenza della *pièce* di Maraini, questa è in versi e basata su dialoghi senza nessuna citazione della monaca e con personaggi più simbolici che reali. Su Juana Inés de la Cruz è stato girato anche un film, *Yo la peor de todas*, (regia di Maria Luisa Bemberg), presentato al Festival di Venezia nel 1990.

Minerva, armata di penna e carta, pronta ad affrontare il mondo attraverso un difficile lavoro di alchimia delle parole” e il riferimento a Minerva era presente tra l'altro proprio nel titolo scelto per la pubblicazione nel 1690 del polemico scritto in cui Suor Juana confuta il sermone del predicatore Viera, la *Carta Atenagórica*, (“degnata di Minerva”)¹⁴⁶.

In questo paragrafo si cercherà di indagare i nessi tra invenzione e storia reale nella rappresentazione delle difficoltà che un intellettuale donna, troppo intelligente per i suoi tempi, ha dovuto affrontare nel Messico del Seicento.

I fatti reali della vita della suora sono desunti oltre che dalla *Carta de la muy Ilustre Señora sor Filotea de la Cruz*, (inclusa nella *Carta atenagórica* del 25 novembre 1690), dalla *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (del 1 marzo 1691), ma non vengono presentati in ordine cronologico, cioè nel testo teatrale appaiono prima riferimenti alla *Respuesta* e in un secondo momento alla *Carta Atenagórica*, per illustrare gli avvenimenti più importanti della vita della suora.

L'opera di Maraini comincia nel convento, nella cella di suor Juana, ancora sveglia alle due di mattina, mentre fuori si festeggia il Carnevale. È il 1691 e fin dall'inizio Maraini sottolinea il grande interesse della suora per lo studio: “Suor Juana rimane sola

¹⁴⁶ Per le controverse vicende della questione della pubblicazione della *Carta Atenagórica* di suor Juana, del prologo-reprimenda che lo precede *Carta de la muy ilustre Señora Sor Filotea* (di cui è autore in realtà il vescovo di Puebla, Fernández de Santa Cruz) e della *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691), che è in sostanza una sorta di autobiografia di suor Juana, e inoltre sulle pesanti conseguenze per suor Juana, costretta ad abbandonare gli studi e l'attività letteraria (cfr. tra l'altro anche Silvestri, 1999). Nella *Respuesta*, suor Juana si difende dalle accuse rivoltele di scrivere su questioni profane e racconta la propria vita, contraddistinta da una grande passione per la lettura e la scrittura che non poté coltivare per il fatto di essere donna (cfr. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, 1969).

sveglia a scrivere” (S.J.:677)¹⁴⁷.

Maraini pare condividere l'idea di alcuni biografi riguardo all'incerta vocazione della suora, entrata in convento quando non aveva ancora diciotto anni e viveva felice e rispettata presso la corte dei viceré. In effetti la prima battuta che pronuncia è molto ironica: “Piove... Dio, fa che non piova domani” (S.J.:677) e del resto anche la presenza nella scenografia dell'opera di “un grosso Cristo iperrealistico, che sta appeso in un angolo” (S.J.:677) ci fa sorridere e allo stesso tempo riflettere. Maraini è molto attenta alla scelta dei verbi che descrivono i movimenti della suora. “Si accuccia” (S.J.:677), come fosse un cane e mangia la “pappa fredda”, termine utilizzato generalmente con i bambini. Ciò prepara il lettore all'atteggiamento che poco dopo assumerà la suora nella *Respuesta*, dove appare umile e indifesa.

Personaggi fondamentali per la definizione di Juana sono la serva meticcia Rosario e il reverendo che la rimprovera nascondendosi dietro il nome di suor Filotea.

Rosario è un importante personaggio realmente esistito, ma con un altro nome, Juana de San José. Era stata regalata dalla madre a Juana in occasione della presa dei voti nel 1669 (un po' come Fila a Marianna, anche se in diverse circostanze). Questo primo cambiamento del nome realizzato da Maraini le permette di prendere le distanze dal personaggio e di farlo agire e parlare liberamente, soprattutto nei confronti di Juana. Infatti i dialoghi tra le due donne, sono una delle invenzioni apportate da Maraini che

¹⁴⁷ Anche in tutti i ritratti che si conoscono della suora, viene sempre rappresentata nel proprio studio, che legge o scrive con più di 10.000 libri sullo sfondo. Secondo quanto scrive Castro Leal, suor Juana arrivò a possedere più di 4000 volumi e la sua sarebbe stata quindi la biblioteca privata più grande di tutta la Nuova Spagna e di tutte le colonie spagnole in America. I primi libri che lesse, i classici spagnoli, le furono dati dal nonno materno (Sor Juana, 1988:xxviii).

conferiscono spesso una certa ambiguità ai due personaggi e diverse possibilità interpretative.

Maraini allude con frequenza ad un rapporto tra loro che va oltre quello di padrona-serva. Rosario pare potersi permettere certi comportamenti con Juana, la sua padrona, perché è al corrente della sua situazione di figlia illegittima¹⁴⁸. Leggiamo, infatti, in una delle prime pagine: “Bastarda (...) Bastarda (...) Tuo padre non è tuo padre. (...) ha un'altra moglie in Spagna” (S.J.:680), e suor Juana smentisce dicendo: “Mia madre ha avuto otto figli, tutti legittimi. (...) Mio padre mi bagnò i polsi con l'acqua benedetta” (S.J.:679).

L'opera teatrale mette l'accento sul forte sentimento amoroso che suor Juana prova verso altre donne, soprattutto nei confronti della seconda viceregina, María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes, che appare trionfalmente in una delle prime scene, annunciata addirittura dal suono delle campane. La poetessa aveva già scritto varie poesie per la prima viceregina, Leonor, (rivolgendosi a lei con il nome di Laura), ma è con le poesie dedicate alla María Luisa¹⁴⁹ (detta “Lysi” o “Filis”), che

148 In realtà Juana è il frutto dell'unione non ufficiale tra il basco Pedro Manuel de Asbaje e la creola messicana Isabel Ramírez. La questione della illegittimità è molto importante perché, anche se sembra che nel XVII secolo in Messico fosse una condizione abbastanza comune, secondo i suoi biografi, quando suor Juana scopre la verità, ne viene molto scossa. Per alcuni, tra cui Castro Leal, sembra che sia il motivo che la spinge a lasciare la corte per entrare in convento, proprio per evitare che un giorno si scoprissero le sue vere origini con la conseguente impossibilità di contrarre un buon matrimonio (Sor Juana, 1988:8). In questa prima fase dell'opera teatrale, Maraini ce la presenta ancora inconsapevole della realtà.

149 Grazie alla seconda viceregina oggi possiamo leggere molti testi di suor Juana, da lei gelosamente conservati. La prima poesia che viene riportata nell'opera di Maraini è il romance *Lámina sirva el cielo al retrato* (Sor Juana, 1988:13) riportata con un salto di strofe e dove il “Lisida” del testo originale appare come “Lysi”. Dalla descrizione fisica che fornisce sembrerebbe proprio che Juana conoscesse personalmente il corpo della viceregina. Nella seconda poesia le dichiara apertamente il suo amore: “Io non dubito, Lisarda, che ti

raggiunge l'apice della poesia amorosa.

Come si è visto il rapporto tra Rosario e Juana è piuttosto ambiguo fino alla fine, ma importante, e la serva è sempre presente in scena.

Il vescovo, invece, nelle vesti di suor Filotea, appare solo in un secondo momento quando esordisce dicendo a Juana: “Non pretendiamo che cambiate il vostro genio, gentile suor Juana, rinunciando ai libri, ma vorremmo che vi dedicaste al migliore di essi, quello sulla vita di Gesù Cristo” (S.J.:682). In questa prima fase non ha ancora un atteggiamento ostile, ma la situazione cambierà da lì a poco¹⁵⁰.

Infatti, quasi in chiusura, riappare, ancora come suor Filotea, e citando esempi della storia, come quello di San Girolamo, che “fu frustato dagli angeli perché leggeva Cicerone preferendo il piacere dell'eloquenza alla frequenza delle Sacre Scritture” (S.J.:693), esorta suor Juana a immergere il “ricco galeone” del suo ingegno “nell'alta marea della perfezione divina” perché già da troppo si dedica a queste “scienze insidiose” (S.J.:694). Poi critica la teoria del libero arbitrio che suor Juana difende nella *Carta Atenagórica*. L'esortazione iniziale del vescovo si trasforma poi in ordine:

amo” (S.J.:688). Qui Maraini unisce due sonetti, che perdono la loro originale struttura diventando quattro quartine. I due sonetti sono *Detente, sombra de mi bien esquivo*, (Sor Juana, 1969:143) di cui Maraini riporta solo la prima strofa e *Yo no dudo Lizarda que te quiero* (Sor Juana, 1969:150) di cui invece trascrive il primissimo verso e le tre strofe successive. Il *collage* delle parti più significative delle poesie di suor Juana, ci racconta in definitiva l'amore tra le due donne. L'altra poesia nel testo è quella che Juana le dedica in occasione della sua morte; l'unica in spagnolo e frutto della fusione di due parti del sonetto originale: *De la beldad de Lysi enamorados* (Sor Juana, 1969:155).

150 La risposta della suora nell'opera è la famosissima *redondilla Hombres necios*, (S.J.:682) che “arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres, que en las mujeres acusan lo que causan” (Sor Juana, 1988:34), trascritta in italiano, ma omettendo le tre strofe centrali e le ultime sei.

Vi esorto, cara sorella, per non dirvi che ve lo ordino, con l'anzianità che mi compete, da oggi a non scrivere più un rigo e a non leggere più una parola scritta. Venderete i vostri libri e il ricavato lo regalerete ai poveri. Brucerete le vostre carte e farete penitenza. (...) Zapperete l'orto assieme alle vostre sorelle e non riceverete più alcun visitatore che non sia prelado. (S.J.:695)

Naturalmente qui il testo sottolinea alcuni aspetti biografici e li integra con la finzione: in realtà, per esempio, quella di vendere tutte le proprietà e di darne il ricavato ai poveri (S.J.:695), era stata un decisione spontanea della suora¹⁵¹.

Nell'opera teatrale Juana nella lettera si rivolge al vescovo dapprima con "Illustrissima signora, suor Filotea de la Cruz" (S.J.: 678), mentre nell'originale appare "Muy ilustre Senora, mi Senora" (Sor Juana 1969:440). Nel testo riportato nell'opera di Maraini si perde così il sarcasmo con cui suor Juana volutamente gli si rivolge chiamandolo "señora, mi señora" (ben sapendo chi si nasconde dietro al personaggio di suor Filotea, presunta autrice della lettera di accusa).

Si alternano inoltre continuamente il presente e il passato di Juana. Del passato Maraini rappresenta gli aneddoti più conosciuti, tra cui quello in cui Juana, non ancora religiosa, venne invitata a corte dal viceré per sfidare un gruppo di uomini saggi

151 Secondo vari critici l'ammonimento del vescovo non fu in realtà così duro, ma servì alla suora per riflettere sulle proprie scelte. Da quanto dice il vescovo, a quell'epoca suor Juana era già famosa in tutta Europa, e forse questo dava fastidio ai colleghi uomini: "In Spagna, in Germania, in Olanda si pubblicano i vostri libri e con questo pensate di esservi guadagnata la libertà di agire come volete" (S.J.:695).

che avrebbero dovuto mettere alla prova la sua preparazione, oppure si allude al fatto che Juana aveva già acquisito grande fama, non ancora diciottenne, per la sua bellezza fisica e la sua cultura, presso la corte: “Ecco Juanita la bella, che ne sa più del Papa” (S.J.:681).

Nei dialoghi pronunciati a corte, che ricordano quelli del teatro dell'assurdo, colpisce l'atteggiamento razzista di alcuni nobili nei confronti degli indigeni: “Sono fatti di pastafrolla (...). È la pigrizia che li uccide./ È l'ignoranza che li uccide (...) Dopo morti si forse siamo uguali. In vita ci tengo ai miei privilegi. Li difendo. (S.J.:681). L'indigenismo è un aspetto autobiografico molto presente in suor Juana, sempre divisa tra i due mondi.

Si rappresentano anche le autopunizioni che Suor Juana si infliggeva¹⁵²: “Mi sforzavo di astenermi dal mangiare formaggio poiché avevo sentito dire che rendeva rozzi di cervello” (S.J.:684). Si tagliava i capelli quando non aveva imparato quello che si era proposta: “Non mi sembrava ragionevole che una testa così nuda di notizie fosse vestita di capelli” (S.J.:685). Questo atteggiamento dimostra, più che avversione verso il proprio corpo, ricerca di una corrispondenza tra il dentro e il fuori della testa, l'esigenza cioè di conformare l'interiorità con l'aspetto esteriore, mostrando così di considerare il proprio corpo come un'entità in cui la forma è inscindibile dalla sostanza. In due scene Juana si frusta. Nella prima chiede a Dio di perdonarle i suoi peccati, e si rivolge a Lui con solennità in latino: “Domine, non sum digna” (S.J.:688), ripetuto due volte. Questa frase sembra quasi riprendere

¹⁵² Il suo primo biografo, Diego Calleja, racconta che suor Juana trascorse gli ultimi anni infliggendosi “sofferenze spietate” con cilici e strumenti di tortura (cfr. Sor Juana, 1995:45 e s.).

ironicamente la situazione della *Respuesta* dove la suora ripete continuamente di non essere degna, di rispondere alla lettera di una persona tanto importante come suor Filotea e di scrivere, sia di questioni religiose che pagane. La seconda volta, le appare la madonna, descritta con elementi tipicamente messicani (è coperta di serpenti, teschi, mezzelune, ecc.) che si china su di lei nella semioscurità e le traccia dei segni di sangue sulla schiena, lì dove Juana si è frustrata (S.J.:695).

Dacia Maraini seleziona e ripropone, a volte in italiano altre in spagnolo, poesie di suor Juana su temi che le stanno a cuore. Per esempio sull'amore, ripropone in italiano il sonetto: *Al que grato me deja, busco amante* (Sor Juana, 1988:47), che si conclude con la considerazione che ciò che deve prevalere è la ragione sul gusto.

Il tema della maternità è presente anche qui, come in altre opere della scrittrice. Suor Juana in una scena prende il Bambino Gesù dal presepe e lo posa sulla paglia: “Lo afferra, si denuda il seno e lo allatta. Subito dopo lo riposa vergognandosi del gesto inconsulto” (S.J.:692), in una scena significativa, che introduce la lettura della *Respuesta*, in cui la suora ha scritto: “Mi feci religiosa per la totale negazione al matrimonio” (S.J.:692). Maraini allude invece al fatto che la maternità fosse molto importante per Juana, e confermerebbe, quindi, l'ipotesi che non fosse entrata in convento per vocazione, ma per necessità o vergogna delle proprie origini.

Appare anche il tema della donna e la cultura. Suor Juana parla dei propri studi e cerca di difendersi dicendo che una donna non impara solo sui libri, ma anche dall'esperienza. Maraini riporta

la famosissima frase, riutilizzata poi da molte femministe per rivendicare i propri diritti: “Che cosa possiamo sapere noi donne se non filosofia di cucina? Però io penso che se Aristotele avesse dovuto cucinare, avrebbe scritto con più succo” (S.J.:693).

La suor Juana di Maraini è poi tormentata dal senso di colpa per il fatto di essere una donna con velleità da studiosa e da scrittrice: “Ma c'è più orgoglio nel mio voler sapere o più nel mio volermi punire per aver voluto sapere? Strana sorta di martirio il mio, in cui sono la martire e nello stesso tempo il boia” (S.J.:692-693). Dovrebbe rinunciarvi ma non può: “Molti, pur considerando il mio bene, dicono che i miei studi non servono, che si perderanno e io perderò me stessa” (S.J.:692).

Anche il tema della morte è ricorrente nell'opera, ed è associato significativamente alle donne, quasi a voler denunciare la mancanza di spazi e la loro estrema sofferenza. Tutte le protagoniste donne infatti muoiono¹⁵³. Del resto però la forza di Juana sta proprio nella sua opera che è sopravvissuta alla sua morte. Qui sembrano riecheggiare le parole di Anna, protagonista dell'opera teatrale del 1969 *Il manifesto*: “La ribellione è rimasta nel Manifesto di Miriam e di me che è volato come un'aquila di letto in letto e sveglierà più donne di una tegola o di un fucile o di un grilletto” (M.:232).

In definitiva il gioco tra finzione biografica e rappresentazione letteraria del personaggio storico in *Suor Juana* è caratterizzato dalla rielaborazione di molti temi e da molti espedienti stilistici, come: l'esordio in *media res* (è notte e suor Juana è ancora sveglia nella propria cella); la presenza di molte

¹⁵³ Nell'ultima scena, tipicamente messicana, la morte è rappresentata con lunghe trecce nere e un vestito ad ampie falde rosa, un cappello coperto di rose che, quando si solleva, rivela un teschio brillante di *paillettes*, che balla delicatamente, felicemente, e trasmette libertà e positività.

citazioni e frammenti di opere di Juana; la rappresentazione del senso di colpa di Juana (sempre combattuta tra quello che sente e quello che le è permesso, in quanto donna).

Risulta allora difficile la fruizione dell'opera, che reinterpreta la figura di Juana, senza i necessari riferimenti reali e letterari. Non viene toccata invece da Dacia Maraini, in questa sorta di interpretazione critica della scrittrice barocca attraverso il linguaggio del teatro, la questione del dubbio sull'attribuzione delle opere. Il vescovo del testo teatrale infatti non dubita che sia stata Juana a scrivere le varie opere; ed è proprio questo il pretesto per attaccarla: "Ci dicono che avete partecipato al ballo popolare, che avete scritto dei villancicos che sono stati recitati da contadini indios (...) Ci dicono che scrivete poesie d'amore, come una dama di Corte" (S.J.:694).

Suor Juana può essere inteso allora non solo come interpretazione critica, ma anche come denuncia del pregiudizio ai danni delle donne nel corso della storia, donne la cui unica "colpa" è stata il talento e che per questo motivo, per esempio nel caso di Juana Inés de la Cruz, sono state discriminate rispetto agli uomini (altri religiosi, come Lope de Vega hanno potuto scrivere impunemente anche di questioni profane). L'invenzione o l'accentuazione di alcuni aspetti (come l'avversione al matrimonio o l'attrazione verso altre donne) ha valore inoltre di provocazione anche nei confronti della contemporaneità.

Si può dunque concludere che, grazie al *collage* di una selezione di testi originali e alla reinvenzione, Maraini sia riuscita a trasmettere l'importanza di sor Juana Inés de la Cruz e a rafforzarne l'immagine.

6.2. Camille

*Avrei fatto bene a comprare bei vestiti e
graziosi cappelli che evidenziassero
le mie qualità naturali piuttosto che dedicarmi
alla passione per le sculture, per i gruppi
più o meno arcigni. Quest'arte disgraziata
è fatta piuttosto per le grandi barbe e
le brutte facce, che non per una donna
verso cui la natura è stata benevola.
(L'idolo eterno, Ferrantelli, 2007:21)*

Come si è già detto, a differenza di suor Juana, poco conosciuta in Italia, su Camille Claudel si è scritto molto in tutto il mondo¹⁵⁴. Si analizzeranno qui i motivi del dibattito intorno alla scultrice, così come appaiono nel testo teatrale di Maraini a lei dedicato¹⁵⁵.

Camille di Maraini, in due atti (1995), è la rappresentazione della tragica esistenza della scultrice francese, sorella del poeta e drammaturgo Paul Claudel¹⁵⁶, assistente e amante dello scultore Rodin, anche loro personaggi nella *pièce* teatrale. Di loro, a proposito della diversità della sorte rispetto a Camille scrive Rosa Montero: “Mientras ellos dos, su hermano y su amante,

154 Esistono moltissimi testi, sia critici che biografici, in tutte le lingue, tra cui ricordiamo solo: *Vita immaginaria di Camille Claudel, scultrice*, (1993), di Paolina Preo; *Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, the Fin de Siècle Sculptress*, (1989), di Claudine Mitchell. Anche Ángeles Caso ne *Las olvidadas* menziona solo di passaggio Camille Claudel ma la definisce “extraordinaria” (2007:250). È stato realizzato anche il film: *Camille Claudel* (1979), diretto da Bruno Nuytten, e interpretato da Isabelle Adjani.

155 Si abbozzeranno anche dei confronti soprattutto con tre testi su Camille: *Camille Claudel (L'idolo eterno)* di Paola Ferrantelli (2007), perché è anch'esso una breve opera teatrale; “Camille Claudel. Sueños y pesadillas” (contenuto in *Historias de mujeres*, 1995) di Rosa Montero, perché riassume brevemente la storia privata e artistica di Camille; il saggio introduttivo “Con le tenere bianchissime mani nelle cose meccaniche. Le scultrici” di Beatrice F. Buscaroli contenuto nel catalogo *L'Arte delle Donne dal Rinascimento al Surrealismo* (2008).

156 Nella *pièce* come nella realtà il rapporto tra i due fratelli è molto forte, quasi morboso: “Si amavano, fratello e sorella, ma non hanno saputo tenersi vicini” (C.:569).

conquistaban un clamoroso éxito, Camille se fue hundiendo silenciosamente en las tinieblas” (Montero, 2005:245). Però in qualche modo, come scrive Beatrice F. Buscaroli con una nota di dispiaciuta rassegnazione, per una sorta di strano fenomeno della storia, “anarchica e volubile”, le donne devono spesso la loro “sopravvivenza nella storia” agli uomini (Buscaroli, 2007:45).

Il personaggio di Rodin nel testo di Maraini, così come quello dello zio-marito in *Marianna Ucrìa*, è osservato con uno sguardo misto di condanna e pietà e svolge l'importante ruolo del cantastorie, che dal margine del palco ci introduce le scene e i diversi personaggi, commentandoli.

Come anche in *Camille Claudel (L'idolo eterno)* di Paola Ferrantelli (2007), i personaggi di Maraini sono, oltre ai due uomini già ricordati, il padre¹⁵⁷ e la madre di Camille (presentati da Rodin nel lungo monologo iniziale: il padre “uomo di poca fantasia (...) timido e autoritario” (C.:563) e la madre “tignosa casalinga attaccata al suo dovere come una cozza alla sua roccia”, C.:563); Rose, la compagna di Rodin; Michel, un allievo di Rodin e Debussy¹⁵⁸, presentato da Rodin che dice: “Camille non ha mai amato la musica (...) eppure lui è riuscito ad incantarla proprio con la musica”, (C.:596).

Si allude alla questione che Rodin abbia approfittato del lavoro di Camille e permesso che gli attribuissero delle sue opere: “Rodin: Sì, ho preso, succhiato la sua purezza (...) ho fatto man

157 Insolitamente rispetto alle altre opere di Maraini, dove la figlia ama il padre, qui il genitore è duro come la madre e disprezza la figlia, che definisce spesso una “selvaggia”, perché è sempre sporca, spettinata e molto risoluta.

158 In Maraini il loro rapporto è di mutuo scambio: lei gli chiede delucidazioni sui suoni e lui sulle forme. “Anche i suoni hanno forme, ma sono forme inquietanti, sempre sul punto di sfaldarsi, di perdersi... mentre le forme che voi trattate sono così solide, così costanti, e rimangono lì ad aspettarvi anche per anni in muta compostezza” (C.:597).

bassa della sua giovinezza (...) ho adoperato il suo talento nel mio studio, per rifinire i miei lavori” (C.:565)¹⁵⁹.

Rodin rappresenta nel testo di Maraini in definitiva la tipica mentalità maschile e la logica patriarcale. È lui infatti a sostenere:

Talento per la scultura poi, la più scellerata delle arti... una mano femminile è perdente in partenza, come non capirlo? (...) Sebbene le sue mani siano molto femminili, esse conoscono la passione della metamorfosi plastica. Un nonsenso biologico? Forse. (C.:564)

E ancora si domanda Rodin: “Se fosse stata uomo avrei forse temuto la sua forza di allievo che supera, sviluppandosi, il suo maestro?” (C.:565).

Come già per suor Juana, Maraini rappresenta i momenti salienti della vita di Camille, soprattutto le difficoltà affrontate per poter seguire la propria passione.

Nel testo di Maraini emerge la fondamentale diversità di posizioni tra Camille e la madre. Quest'ultima resta fedele al sistema di valori tradizionale, mentre Camille è “diversa”, e cerca di opporsi al sistema prestabilito e impostole. Per esempio, quando si oppone al matrimonio, la madre la redarguisce:

Una donna senza marito è come un passero senza nido.
Non resiste a lungo in nessun posto, anche un gattino di passaggio può mangiarselo e addio... (...) Che bisogno hai tu di costruire corpi di marmo quando potresti costruirne

¹⁵⁹ Anche Rosa Montero scrive in proposito: “Rodin se aprovechó de la escultura (...) y cuando la apoyaba, era por culpabilidad y con cierto paternalismo” (Montero, 2005:251).

uno di carne, tanto più tenero e gentile?” (C.:570-571).

La risposta di Camille sottolinea invece la sua vocazione artistica:

Qualsiasi cagna sa fare un figlio... io voglio sfidare la materia... voglio fare di un pezzo di marmo un corpo vivente per gli occhi di chi guarda... la gioia che trasmetterà quel pezzo di marmo sarà uguale a quella che può trasmettere un bambino di carne e sangue. (C.:571)

Quando Camille si presenta da Rodin, appare chiaramente il difficile futuro che la aspetta. Il maestro è geloso della prima creazione di Camille, che ha terminato la mano che dovrebbe completare un a sua opera¹⁶⁰.

Io non voglio l'invenzione, voglio l'esecuzione pura e semplice di quello che dico io, chiaro? (...) Lavora col cervello invece che con l'istinto. Io non ti ho fatto venire qui perché mettessi qualcosa di tuo nei miei lavori, ma solo per eseguire, eseguire e basta... e ora vai, ma getta via quella mano (C.:579).

In un'altra occasione leggiamo: “Sembra un lavoro di qualcuno più grande, più forte e più esperto di te...” (C.:584). Eppure è proprio la determinazione di Camille ad attrarre lo scultore:

¹⁶⁰ Probabilmente si tratta di *Las puertas del infierno*, per la quale, come ci racconta Montero, Camille realizzò le mani e i piedi.

Quella ragazza ribelle e sottomessa allo stesso tempo, mi ha cacciato fuori dai miei pensieri solitari. (...) Quando mi chinavo sulla creta mi accorgevo che le mie mani continuavano a modellare ciecamente il suo corpo e niente altro. (C.:584)

Rosa Montero intitola il capitolo dedicato a Camille, *Camille Claudel. Sueños y pesadillas*, ispirandosi alle parole di Camille: “He caído en el abismo. Del sueño que fue mi vida, esto es la pesadilla” (Montero, 2005:257). Anche Camille in effetti ricorre al motivo onirico nel titolo di una delle sue opere: *Rêve au coin du feu* (1899-1905), detta anche *Au coin de l'âtre, Femme assise devant une cheminée, Au coin du feu*. In molti testi dedicati a Camille si insiste sul fatto che tutti i suoi sogni siano stati infranti, soprattutto quello dell'unione ufficiale con Rodin e quello di diventare, in vita, una scultrice affermata. Ferrantelli nella brevissima introduzione alla sua *pièce* ricorda: “La sua opera, pur straordinaria per sensibilità e modernità, resterà dimenticata fino agli anni Ottanta” (Ferrantelli, 2007:9). Rosa Montero menziona la scoperta tardiva di Camille: “A finales de siglo unos cuantos críticos empezaron a decir que Claudel era genial” (Montero, 2005:252).

L'opera di Maraini fa allusione ad una gravidanza e ad un aborto a cui Camille fu spinta da Rodin ed anche Rosa Montero accenna a diverse possibili gravidanze di Camille (“No se sabe si llegó a dar a la luz y entregó a los niños en adopción o si prefirió abortar, pero la existencia de embarazos parece muy probable. Una experiencia considerablemente brutal, en cualquier caso”; Montero, 2005:248-249).

Rodin è duro, spietato dice a Camille di non potersi occupare di lei e del bambino, perché ci sono già Rose e suo figlio.

Nonostante Camille cerchi di opporsi, alla fine obbedisce all'amante e da quest'esperienza resta provata, come si evince dalle parole dello stesso Rodin: "Rodin: Non riusciva a guarire dal suo aborto... come se fosse una malattia, sì, una malattia giovanile" (C.:598).

D'altra parte però Rodin considera Camille ispiratrice e allo stesso tempo esige da lei una sorta di misura e giusto equilibrio artistico¹⁶¹:

La mia scultura è diventata più sensuale, più giocosa, più felice... io ero diventato veramente più sensuale, più giocoso e più felice... (...) Era diventata così brava che non la distinguevo più da me stesso. (C.:591)

E ancora: "Non mi piace quando inventi, lo sai, io ho bisogno di qualcuno che mi tenga a freno, e non di qualcuno che mi faccia storpiare i corpi più di quanto già non faccia io..." (C.:591).

Il declino generale di Camille si sviluppa gradualmente: ha perso Rodin, si trova in una situazione di costante difficoltà economica, e la critica continua ad ignorarla. Come ammette infatti anche Rodin: "Pochi critici la prendevano sul serio... era ancora e

¹⁶¹ Buscaroli scrive invece di un vero e proprio scambio di idee: "Capitava, nei tempi esaltanti della passione, per entrambi, che le opere di Rodin e della geniale promessa che era arrivata nello studio con una formazione già compiuta, già inconsciamente rodiniana, raggiungano consonanze particolarissime, come se il maestro e l'allieva potessero attingere, separatamente, a una sorta di comune terreno, di stili intrecciati, influenze segrete, echi reciproci, complici scambi di idee" (Buscaroli, 2007:46).

sempre «una mia allieva»... difficile uscire dall'ombra di un maestro” (C.:599). E più avanti, a proposito dell'opera di Camille *Sekoutala* Rodin ci racconta:

C'era qualcosa che non convinceva i critici ufficiali... dicevano di lei che era “debosciata” e poi una donna... come osa? “Incomprensibile e biasimevole” (...) sono arrivate proteste di cittadini furiosi che la denunciavano per “oltraggio alla morale” (...) alla fine l'hanno buttata nelle cantine. (C.:601)

Quando incontra il fratello Paul, prossimo alle nozze, e in partenza per Shangai dove sarà console, Camille inizia a farneticare, è continuamente ossessionata da un sogno in cui c'è un paniere da frutta, simile ad una culla, appeso al soffitto e dentro cui, però, non c'è nulla, è “vuoto come un dente cariato” (C.:600).

Quando Paul le dice che loro padre è morto, lei si accanisce contro entrambi i genitori: “Canaglia! Verme! (...) Castigato da Dio. (...) È lei [la madre] che l'ha ucciso (...) sa che io l'infilzerei col coltello... zac zac zac, madre mia, sei morta!” (C.:607).

In seguito si apprende che Camille sarà ricoverata in manicomio. Le si dice “in una casa dove avrai qualcuno che si prende cura di te” (C.:607), notizia alla quale Camille lucidamente ribatte: “Un manicomio? Ho sempre saputo che mio fratello Paul mi avrebbe portata in un manicomio, era scritto nelle stelle” (C.:608). E sarà proprio l'amato fratello a condurla alla Maison de Santé di Ville-Evard, dove inizierà il suo periodo di reclusione

forzata¹⁶².

In una delle visite a Camille la madre le comunica che sarà allestita una grande mostra con le sue opere e subito dopo le dice che se un giudice le farà delle domande, dovrà dire che si trova lì rinchiusa per proprio volere e aggiunge: “altrimenti tuo fratello potrebbe essere danneggiato” (C.:610).

A questo proposito, attraverso le parole di Rodin si scopre che molti giornali accusavano i Claudel di “sequestro legale” con il beneplacito “del fratello diplomatico e della madre bigotta” (C.: 611)¹⁶³.

La madre e Paul dialogano sulla situazione di Camille e trapela che la giovane donna si trova in una situazione disastrosa: “È trattata come una criminale, privata della libertà e questo lo sappiamo, ma anche del nutrimento e del fuoco... ti sembra possibile?” (C.:612). Sembra di vedere la Fila di *Marianna Ucrìa* a San Giovanni de' Leprosi (v. cap. 3).

In una delle ultime scene, Camille parla con la madre morta di polmonite e nemmeno in questa occasione riesce a perdonarla: “Camille: Hai paura dell'inferno, vero? Se potessi spingerti nel fango bollente lo farei” (C.:618). Anche qui sentiamo l'eco di una scena di *Marianna Ucrìa*: lo zio-marito che maledice la madre sul letto di morte.

Al declino di Camille, però, nella *pièce*, si accompagna anche quello di Rodin incapace, dopo la loro separazione, di creare: “Rodin: Modellavo, ma era sempre la stessa statua che

162 Dal testo di Montero apprendiamo che Camille non ricevette mai una visita né della madre né della sorella (Montero, 2005:254).

163 Anche Montero accusa Paul di averla fatta ricoverare e di non averla liberata nemmeno alla morte della madre. “No parece que fuera verdaderamente necesario que la tuvieran encerrada” (Montero, 2005:255).

veniva fuori, la stessa inutile maledettissima statua. Un fantasma senza carne” (C.:604).

Nella scena finale siamo in una Parigi rovesciata, l'al di là pronosticato da Rodin, dove lui e Camille prendono una cioccolata bollente con panna. Dacia Maraini sembra voler concludere con una nota positiva la sua opera teatrale dedicata alla grande scultrice dimenticata per decenni dalla critica.

Nell'opera si accenna alle sculture di Camille, ma solo in pochi casi se ne menzionano i titoli: come per la *Valse* (in bronzo), di cui Debussy dice “Mi piace la vostra *Valse*... è musicale” (C.: 597) e per la *Sekoutala* che Rodin descrive così: “un uomo nudo in ginocchio davanti ad una donna nuda, supplisce lui, accondiscendente lei... due torsioni nobili, sospesi di grande bellezza” (C.:601)¹⁶⁴.

Inoltre Maraini, come Montero, riprende l'idea secondo cui Camille si sentiva perseguitata da Rodin¹⁶⁵: distrugge tutte le sue opere per evitare che lo faccia lui. “Camille: Ha desiderato la mia morte. (...) So che è stato lui a entrare di notte nel mio studio per rubarmi il marmo” (C.:606). Si sente spiata da lui: “Non ha mai smesso di spiarmi... è una volpe travestita da maiale...” (C.:615).

Come in molte opere, anche qui Maraini utilizza un

164 Anche Rosa Montero ne menziona alcune: “obras maestras como *El vals*, *Sakuntala*, *Clotho*, *Las bañistas*...” (Montero, 2005:249). Invece in Ferrantelli le opere sono parte integrante della sua *pièce* teatrale, le menziona continuamente, le fa dialogare con i personaggi e spesso sono riprodotte stilizzate in apertura delle scene e aiutano a comprendere i dialoghi. Alla fine dell'opera c'è addirittura la sezione “Riferimenti iconografici” in cui vengono descritte e commentate tutte le sculture citate. Spesso le voci dei personaggi sfumano in quelle delle statue: “La voce di Camille si trasforma alla fine nella voce della statua” (Ferrantelli, 2007:67).

165 Montero afferma: “Toda su frustración y su agudo sentimiento de injusticia se volcó contra Rodin. (...) Camille creía que Rodin le robaba las ideas y que incluso capitaneaba una conspiración para matarla” (Montero, 2005:253).

linguaggio molto colloquiale, moderno e spesso colorito.

In conclusione, dall'analisi di *Camille* di Maraini e dal confronto, seppure sommario, con i testi di Ferrantelli e Montero, risalta l'operazione di ripensamento creativo attraverso la scrittura teatrale della storia di Camille. Come in *Suor Juana*, Maraini sceglie come protagonista un personaggio storico e lo "strumentalizza" per denunciare il pregiudizio contro le donne che si cimentano con talento in campi considerati "maschili". Anche qui allora la finzione letteraria e il gioco con la realtà è provocazione anche per il presente, dove continua ad essere difficile per una donna la realizzazione artistica.

Rispetto ad altre donne davvero dimenticate ("olvidadas", riprendendo il titolo dell'opera già menzionata di Ángeles Caso), Camille Claudel è stata ed è ancora al centro di molti studi, anche se Montero, a conclusione del suo capitolo, fa notare che nella recente Enciclopedia Británica a Claudel è dedicata solo questa riga: "(c. 1883-1898) amante y modelo de Rodin" (Montero, 2005: 256). La voce tra l'altro fornisce solo le date relative al periodo che Camille ha trascorso con Rodin, e non quelle anagrafiche (1864-1943).

Occuparsi e scrivere di destini di donne nella storia, in definitiva, è anche un contributo di Maraini alla ricostruzione di una genealogia femminile senza confini geografici:

Non c'è distinzione di classe innanzi a un destino che riguarda tutte, indistintamente, sia nel pubblico che nel privato. I fantasmi [delle donne morte] (...) devono entrare quanto prima in contatto con le "sorelle" vive, per metterle in guardia, per tramandare loro un sapere che non vuole

arrendersi alla buia notte del pregiudizio, ma soprattutto per dare un senso a esperienze sacrificali dalla potente carica di polemica storica e sociale.

(cit. da Cruciata, 2003:40)

7. Appendice. Parla Dacia Maraini

In quest'ultimo capitolo si lascia la parola direttamente a Dacia Maraini che chi scrive ha avuto la possibilità di incontrare personalmente in diverse occasioni.

La prima è stata il 10 giugno del 2007 a Salsomaggiore, in occasione del festival "DONNE... maneggiare con cura"¹⁶⁶, in cui Maraini presentava il testo iniziato a quattro mani con il padre Fosco Maraini e poi concluso da sola per la scomparsa del genitore: *Il gioco dell'universo. Dialoghi immaginari tra un padre e una figlia*.

Nonostante l'occasione dell'intervento esuli dai temi da noi affrontati in questo lavoro, si è deciso di riportarne qui la trascrizione, perché Maraini ha ampliato la sua presentazione, permettendo al pubblico di conoscere meglio sia la sua infanzia, soprattutto in Giappone, che l'importante legame con il padre che ha influito sulla sua produzione. Le domande finali poste dal pubblico, e anche da chi scrive, hanno chiarito ulteriormente altri aspetti del suo essere scrittrice.

Quell'occasione ha rappresentato la possibilità di dialogare direttamente con l'autrice, la quale, successivamente attraverso una piacevole e stretta corrispondenza elettronica, si è prestata gentilmente a rispondere alle domande dell'intervista che qui si

¹⁶⁶ Organizzato dall'Associazione Culturale "Incontrarsi a Salsomaggiore", con il Patrocinio Europeo per l'anno delle Pari Opportunità, del Comune di Salsomaggiore Terme, della Provincia di Parma e della Regione Emilia Romagna dal 9 al 17 giugno 2007. Il festival ha visto la partecipazione di importanti personaggi della politica, della cultura, del giornalismo e dello spettacolo, tra cui Edgarda Ferri, Lidia Ravera, Anna Bonaiuto, Francesca Comencini. Ideazione e Direzione di Emilia Cestelli dalla Chiesa. Direzione Artistica e Regia di Velia Mantegazza.

allega. Le risposte sono state ricevute il 29 dicembre 2007.

I quesiti sono finalizzati ad una migliore comprensione del rapporto tra letteratura, teatro e cinema per l'autrice e al personaggio di Marianna nei vari generi.

L'occasione successiva di ascoltare la scrittrice è stata un breve intervento televisivo al programma *Femminile singolare. Una storia da sfogliare*, andato in onda su RAIUNO sabato 23 febbraio 2008, in cui Maraini ha risposto a varie domande su di lei come scrittrice e sul suo futuro. In quell'occasione chi scrive sostiene che i quesiti posti non hanno dimostrato una grande conoscenza dell'autrice da parte dell'intervistatrice che, a volte, ha creato non poco imbarazzo. L'unico aspetto interessante dell'intervista, che si trascrive, è un giochetto di associazioni di idee rivolto alla scrittrice, che ci permette di entrare nel suo mondo creativo. La tipologia del "gioco" ci ricorda quella utilizzata da Gioconda Marinelli, in *Dizionarietto quotidiano*¹⁶⁷.

Il più recente incontro con Maraini risale alla Fiera Internazionale del Libro (10 maggio 2008)¹⁶⁸, dove l'autrice ha parlato del suo ultimo romanzo, *Il treno dell'ultima notte*.

È stato forse questo l'intervento più completo, arricchente e illuminante. Attraverso la presentazione dei due esperti (una più focalizzata sulla condizione della donna artista e l'altra sulla

¹⁶⁷ Le associazioni sono state: Rinuncia: arresa/ Viaggio: gioia/ Schiaffo: pena/ Femminismo: rivendicazione/ Buio: paura/ Futuro: libro (finché sarò viva continuerò a scrivere). Il breve saggio di Marinelli raccoglie 229 (risposte di Dacia Maraini a domande su vari argomenti frivoli (foulard) o quotidiani (minestra), oppure legati alle passioni e alle battaglie portate avanti (teatro, violenza) (Marinelli, 1997).

¹⁶⁸ Fiera Internazionale del Libro (8-12 maggio 2008): "Il treno dell'ultima notte. Viaggio nel cuore di tenebra dell'Europa del Novecento. Incontro con Dacia Maraini". L'iniziativa è stata introdotta dal direttore della fiera Ernesto Ferrero, e Maraini è stata poi presentata dalla giornalista Chiara Valentini e da Frediano Sessi, studioso della *Shoah*.

storia) e i commenti dell'autrice si è avuto un quadro molto chiaro dell'opera di Maraini, con particolare attenzione al genere storico, che già con *Marianna Ucrìa* aveva suscitato un interessante dibattito.

Di seguito si trascrivono prima l'intervista personale e poi, in ordine cronologico, gli interventi completi di Dacia Maraini, non solo perché nuovi importanti strumenti critici per la comprensione di vari aspetti dell'opera, ma anche perché nel corso di questo lavoro di ricerca vi si è fatto spesso riferimento¹⁶⁹.

7.1. Intervista alla scrittrice

C.S.: Come definirebbe il Suo rapporto con il teatro in generale? E quello con il romanzo?¹⁷⁰

D.M.: Scrivere romanzi significa lavorare col tempo che passa. Il romanzo è, secondo me, un continuo interrogarsi sul perché del passaggio del tempo. Il mistero arcano del passaggio del tempo. Mentre il teatro è la pietrificazione del tempo. Tutto diventa presente nel teatro e legato all'oggi. Per questo il teatro è sempre politico mentre il romanzo no.

C.S.: Quali aspetti del cinema la interessano maggiormente?

D.M.: Sia del cinema che della pittura mi interessa, come romanziera, il momento narrativo. Ma sono capace di godere anche delle immagini e dei colori e delle forme che sono

¹⁶⁹ Tutte le trascrizioni qui riproposte sono state riviste e autorizzate da Dacia Maraini attraverso corrispondenza privata del 14 agosto 2008.

¹⁷⁰ Le risposte sono state ricevute via mail il 29 dicembre 2007. Si ringrazia infinitamente Dacia Maraini per la grande disponibilità. Le sue parole illuminano il percorso critico che si è scelto per questo lavoro.

fondamentali sia nella pittura che nel cinema.

C.S.: Cosa ne pensa dei sempre più numerosi adattamenti cinematografici di opere letterarie? Rappresentano, secondo Lei, una minaccia alla lettura da parte di un pubblico sempre più pigro?

D.M.: Non credo che rappresentino una minaccia per la lettura, anzi la incoraggiano. Molti, dopo avere visto un film, sentono il bisogno di leggere il libro da cui è tratto. In quanto ai film che sono nati dai miei romanzi, il giudizio dipende dall'opera. Ce ne sono di riusciti e di falliti. *Marianna Ucrìa* di Faenza mi sembra un'opera riuscita. *Voci* invece no.

C.S.: Nella produzione teatrale chi sono state le sue "maestre" italiane e non?

D.M.: Maestre italiane purtroppo ce ne sono state poche, non per colpa loro, ma perché il teatro è sempre stato un campo di grandi figure maschili. La sola autrice italiana del Novecento che conosco e che potrei chiamare maestra è Franca Valeri, anche se è lontanissima da me come scelta di temi e come stile. Ma è maestra in quanto ha dimostrato che con la tenacia, l'energia e l'intelligenza si può in qualche modo scalfire il monopolio maschile del teatro e portare avanti le proprie idee.

C.S.: Qual è il messaggio che ci ha voluto trasmettere nel romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa*? Secondo Lei, la critica in generale l'ha colto?

D.M.: Il messaggio di *Marianna Ucrìa*? Più d'uno direi. Non amo i messaggi comunque, perché riducono le cose a slogan. Mentre un

romanzo indaga sulla complessità e nel profondo. Poi, una volta pubblicato, molti ci trovano dentro dei messaggi, ma vengono a posteriori. La critica, per la prima volta nella mia vita di scrittrice, è stata unanime e molto favorevole nel caso di *Marianna*. Ci voleva un romanzo storico per metterli tutti d'accordo. Quando parlo dell'attualità incontro molte più diffidenze.

C.S.: Che difficoltà ha incontrato nel trasformare il testo narrativo de *La lunga vita di Marianna Ucrìa* in testo teatrale? Che aspetti ha voluto mantenere e quali cambiare? Perché?

D.M.: C'erano molte difficoltà: la principale consisteva nel fatto che la protagonista è muta mentre in teatro gli attori parlano. Ho superato l'ostacolo inventando tre Marianne, di tre età diverse, che si raccontano a vicenda. Così il personaggio che sta in mezzo agli altri personaggi in scena, è muta e viene vissuta come tale, ma da un canto del proscenio ci sono altre due Marianne, di età diversa, che commentano, descrivono, immaginano. È diventato un personaggio tridimensionale. Il successo non me l'aspettavo così strepitoso. Mi ha sorpreso. È uno spettacolo che va avanti da una decina di anni e ancora gira, anche quest'anno. Molto lo devo al regista Pugelli che è stato bravissimo a mettere in scena i personaggi, al Teatro Stabile di Catania che ha prodotto lo spettacolo, allo scenografo Laganà che ha saputo lavorare su grandi e suggestive invenzioni sceniche e anche agli attori, devo dire, che sono stati bravissimi e hanno preso molto a cuore il testo.

C.S.: Che valore attribuisce alle variazioni apportate nel film di

Faenza, tra cui la sostituzione della figura del padre con quella del nonno; la presenza di un precettore, inesistente nel suo romanzo; e il modo in cui Marianna scopre la causa della propria menomazione?

D.M.: Non si può pretendere che un film sia la illustrazione di un libro. Nel trasferire una storia in un altro linguaggio nascono delle esigenze che non si immaginano nemmeno, come quelle del cast, del costo degli attori, della distribuzione, dei luoghi dove si gira ecc.. So che quella parte doveva farla Mastroianni, poi lui stava male, e si è scelto l'attore francese.

C.S.: L'ambientazione, i costumi, le scenografie del film di Faenza, rispecchiano il clima che Lei ha voluto ricreare nel romanzo e nel teatro?

D.M.: Faenza ha voluto con sé un grande costumista, Donati, che ha saputo creare un Settecento di invenzione, non tanto realistico quanto visionario e credo che abbia servito bene il film.

C.S.: Delle due Marianne che Lei ha creato nel romanzo e nell'opera teatrale, a quale si sente più vicina? Perché?

D.M.: Più vicina certamente è la Marianna del romanzo. Perché è nata così, dentro un lungo racconto che mi ha fatto lavorare e sognare, che è cresciuta piano piano in anni di ricerche, di fantasie su quel bel secolo e sulla Sicilia.

7.2. Intervento al Festival “DONNE... maneggiare con cura” (10 giugno 2007)

“Il libro è nato così: stavo aiutando mio padre a raccogliere del materiale che lui aveva nei suoi quaderni, vecchissimi quaderni che datano 1937-1938, dove racconta del suo primo viaggio in Tibet, con Tucci, e poi in Giappone.

Stavo lavorando con lui quando nel 2004 è morto. Mi sono trovata con un compito difficile: dover terminare un lavoro per un contratto fatto con la Mondadori che non è neanche il mio editore, dovere finire da sola un libro che avevamo iniziato in due. Non è stato semplice. È stato un lavoro doloroso perché quando muore una persona che ti è cara vorresti avere uno spazio per elaborare il dolore, per riflettere su quello che è successo. Invece mi sono trovata con questo compito e l'ho dovuto portare a termine. E devo dire che quando l'ho finito mi sono sentita meglio.

Analizzare e commentare i suoi quaderni mi ha permesso di conoscere meglio mio padre. Mi ha costretta a fare un viaggio all'interno di una memoria non mia- è la prima volta che facevo una operazione del genere con una persona vicina e sconosciuta, perché fra genitori e figli ci sono grandi vicinanze ma anche grandi lontananze- ci si conosce ma anche ci si ignora, ci sono spazi di mistero tra genitori e figli e io ho avuto un certo imbarazzo nel rompere questo mistero. Lui nei suoi quaderni spesso compila elenchi di case in cui ha vissuto, di donne che ha conosciuto e amato, insomma non è facile per una figlia addentrarsi nelle strade così intime di un genitore. Ho cercato di farlo con rispetto e discrezione.

Molte cose non le sapevo, perché lui era silenzioso, parlava poco, alcuni fatti li avevo saputi da mia madre, a cui lui li aveva raccontati. Molte sono state le sorprese, come la descrizione dettagliata del suo viaggio in Tibet. Erano i primi italiani che entravano all'Asa negli anni Trenta, una grande novità per l'epoca. Poi il viaggio in Giappone, di cui certi suoi ricordi si intrecciano ai miei. Per esempio, la prima casa che abbiamo abitato in Giappone a Sapporo, in una zona molto nevosa, ricordo che spesso uscivamo dalla finestra perché la porta era sepolta sotto la neve. La fotografia del retrocopertina del libro mostra la casa di Sapporo in cui io e mio padre abbiamo vissuto. Io ho gli sci ai piedi, me li ha appena agganciati lui e per l'appunto stiamo uscendo dalla finestra. In copertina, invece, c'è la foto molto bella di una principessa tibetana, fatta da lui.

Fosco era un intellettuale, io penso, un po' nello stile rinascimentale. Oggi gli intellettuali tendono a specializzarsi, scelgono un settore, diventano specialisti di una cosa e trascurano tutto il resto. Lui era un intellettuale a tutto tondo, aveva talenti diversi, era uno scalatore, scriveva molto bene, era un fotografo straordinario, (si continuano a fare mostre in tutto il mondo), era filologo, antropologo, si interessava di filosofia e di storia, conosceva bene l'oriente e leggeva in continuazione. Per mestiere era etnologo ma i suoi interessi andavano oltre: si espandevano in tanti altri campi, e questo lo rendeva un po' anomalo rispetto alla tradizione degli intellettuali italiani. Forse proprio per la sua anomalia è stato tenuto un po' da parte. L'interesse verso i suoi scritti è arrivato tardi, quando era vecchio ormai. Di carattere era un uomo silenzioso, schivo, timido, anche se con gli amici più cari

era socievole, ma non amava mettersi in mostra, anzi si teneva sempre in disparte. Era un vero cosmopolita. Un grande viaggiatore. Poco interessato ai dettagli della vita intellettuale italiana, spesso fatta di amicizie e inimicizie furiose, pettegolezzi, dispetti, maldicenze, esclusioni e intolleranze.

Aveva una grande conoscenza della cultura giapponese. Il che, oltre a renderlo vicino al paese di adozione, gli è servito in diverse occasioni. Per esempio, quando nel '43 hanno chiesto a mio padre e a mia madre di firmare l'adesione alla Repubblica di Salò, entrambi, separatamente, hanno detto di no. Il rifiuto di firmare ci ha messi nella condizione di "nemici traditori della patria", così ci definivano i giapponesi e con questa giustificazione ci hanno chiusi in un campo di concentramento. Gli italiani erano pochi, diciotto in tutto. Gli altri italiani residenti in Giappone avevano firmato. Per me è stato un grande esempio di coerenza con le proprie idee. Non avevano un'ideologia politica precisa i miei genitori, ma non tolleravano il razzismo, e l'arroganza del nazifascismo.

Siamo stati due anni in questo campo di concentramento, è stato molto molto duro. La fame era disperante, tanto è vero che abbiamo preso il beri-beri, lo scorbuto e tutte le malattie che derivano dalla mancanza di vitamine e proteine.

Mio padre sapeva, per conoscenza profonda, che c'è un'antica tradizione della cultura giapponese per cui se tu hai un nemico e ti tagli un dito e poi glielo getti addosso, gli crei un'obbligazione. Sapendo questo, una volta che alla solita sua protesta che le bambine non potevano essere considerate prigioniere politiche, il poliziotto gli ha ripetuto che eravamo

traditori e meritavamo il trattamento a cui ci sottoponevano, mio padre ha preso una accetta e si è tagliato un dito. Quindi l'ha gettato addosso al poliziotto dicendo: "Non siamo traditori ma abbiamo solo idee diverse". Lì per lì c'è stato uno scompiglio di pugni e calci, l'hanno messo in una cella in isolamento nonostante perdesse sangue, ma dopo una settimana, sono arrivati con una piccola capra che ci ha salvato la vita. Perché dava quei 150 grammi di latte al giorno che davvero ci hanno permesso di sopravvivere.

La vita al campo era veramente dura: magri e deboli, eravamo preda di tutti i tipi di parassiti: pulci, pidocchi, cimici e vermi intestinali. Ricordo che a un certo punto camminavo a quattro zampe perché non ce la facevo a stare in piedi. Tutto questo per dire che la ricerca della libertà, la difesa della libertà, che aveva allontanato mio padre dall'Italia fascista, si è ripresentata pari pari in Giappone. Il rifiuto l'abbiamo pagato caro, ma se dovessi tornare indietro chiederei ai miei di rifare la stessa scelta, perché è stato un grande esempio di coerenza che è valsa più di mille insegnamenti a parole.

In questo libro ci sono molte osservazioni sulle religioni monoteiste e politeiste o animiste. Il Giappone ha questa strana particolarità di essere un paese che riesce a far convivere il politeismo con il monoteismo. In origine avevano una religione animista, per cui tutto: gli alberi, i laghi, le nuvole, le rocce, i fiumi, era dotato di un'anima.

Un'altra cosa bella della cultura giapponese è il rapporto coi morti. Noi abbiamo un rapporto pessimo coi morti, ne abbiamo paura e li seppelliamo il più lontano possibile. Abbiamo fretta di

rinchiuderli e metterli sotto terra. E perfino da là sotto ci fanno paura. I cimiteri sono luoghi da evitare. Nella cultura giapponese invece c'è l'idea che i morti stanno in mezzo ai vivi, sono sempre presenti e danno consigli, suggerimenti, insomma vegliano sui vivi. In ogni casa giapponese ci sono due altari: uno per gli antenati, su cui ogni sera si sistemano in offerta cibi e bevande. E uno per il Budda davanti a cui si dicono le preghiere. Il teatro Nō, che è un bellissimo teatro, rimasto uguale dal Seicento, è tutto basato sui morti che conversano coi vivi sui grandi temi dell'etica sociale, dell'etica familiare. Cosa che trovo molto poetica.

Mio padre ha scritto anche poesie. Era molto interessato al linguaggio: parlava nove lingue. Era portato a confrontare le lingue tra di loro, e aveva un interesse giocoso per l'etimologia delle parole. Ciò lo portava a sperimentare e manipolare i linguaggi.

Ha scritto e pubblicato un libretto di poesie (*Gnosi delle Fanfole*), usando parole inesistenti, come fa Dario Fo quando racconta col suo *gremlot* le storie antiche. Anche se non conosci le parole, ne percepisci perfettamente il significato. C'è luminosità linguistica nelle sue poesie. Anche attraverso suoni che sembrano privi di senso si raggiunge la comprensione piena del testo. Lui si divertiva a giocare con il linguaggio. Era bilingue fin dalla nascita, perché sua madre, mia nonna Yoi, era inglese, - una scrittrice anche conosciuta che scriveva romanzi di viaggio, ai primi del 900. La passione di Fosco per l'Oriente l'ha portato a imparare prima il tibetano e poi il giapponese. Inoltre conosceva lo spagnolo, il portoghese, il tedesco. Aveva una grande facilità a imparare le lingue. La sua memoria era vivissima e instancabile.

Una volta ho letto su Platone una cosa che mi è piaciuta.

Racconta che esistono tre tipi di memoria: una incisa nella pietra e quindi che non si dimentica più; poi c'è quella che è come l'impronta del piede sul fango, o sull'argilla che, seccandosi mantiene la forma, però basta bagnarla e va via. La terza memoria, in cui mi identifico, secondo Platone, è quella di un albero su cui si posano gli uccelli, che sono i ricordi. Ma l'albero non ha la capacità di chiamare gli uccelli, vengono quando vogliono loro. Così è fatta la mia memoria: io non posso suscitare i miei ricordi quando voglio, sono loro che vengono a caso, e se ne vanno magari quando li sto contemplando.

La memoria di mio padre invece era sistematica, scientifica, pronta ad adeguarsi ad ogni sistema linguistico. Lui pretendeva da me che avessi la sua stessa elasticità con le lingue, che non avevo, anche se parlo tre lingue e mi sembra già moltissimo.

Sapporo è stato uno dei periodi più belli del nostro soggiorno in Giappone. Penso che ogni famiglia abbia i suoi momenti di perfezione, di pienezza che poi entrano nella memoria quando le cose rotolano e vanno male. A Sapporo andavo all'asilo con lo slittino o con gli sci, a Sapporo avevamo una casa di legno dove invitavo i miei compagni di scuola giapponesi per giocare con loro, a Sapporo ascoltavo le prime favole da una tata giapponese che era molto affettuosa con me, a Sapporo ancora i miei due genitori si amavano ed erano molto allegri. Poi le cose si sono sfaldate. La guerra è entrata con prepotenza nella nostra vita. I miei genitori hanno cominciato a litigare. Tornati in Italia poi si sono separati: io sono andata a vivere per un periodo con mio padre a Roma e mia madre è rimasta in Sicilia. La felicità si scopre sempre dopo, non mentre la si sta vivendo. La pienezza la

riconosci quando l'hai perduta”.

7.2.1. Domande del pubblico

1) (C.S.): Che rapporto ha con i registi, soprattutto con Roberto Faenza in *Marianna Ucrìa*? È intervenuta nella sceneggiatura o nella stesura dei dialoghi o come tutti noi è andata a vederlo al cinema come spettatrice?

D.M.: Non sono intervenuta nel lavoro di sceneggiatura, salvo per i dialoghi che Faenza mi ha chiesto di rivedere. I dialoghi per me sono molto importanti. Credo che la sceneggiatura per uno scrittore sia mortificante perché è funzionale all'organizzazione del film, poi si butta via. Qualche volta si conserva come testimonianza del lavoro fatto, ma non ha una validità di scrittura. Non ha nessuna importanza come sia scritta una sceneggiatura perché la sua funzione è quella di fare da guida ai tecnici, agli scenografi, ai costumisti. È sempre stato mortificante per me lavorare alle sceneggiature. Fra l'altro non hai nessuna libertà, perché alla fine decide tutto il regista, e tu non hai autonomia. Anche quando ho lavorato con Pasolini e con Ferreri, per quanto abbia imparato molto sul cinema da loro, per quanto sia stata bene in loro compagnia, non vedevo l'ora che finisse il lavoro per dedicarmi interamente alla scrittura, e cioè al romanzo che stavo scrivendo.

Penso che *Marianna Ucrìa* diretto da Faenza sia un bel film, ne sono contenta. Credo sinceramente che uno scrittore non si debba aspettare una specie di illustrazione del proprio romanzo, perché il cinema è un altro linguaggio. Deve solo sperare che ne venga fuori un buon film. Che in un film ci sia tutto quello che il

romanziera ha scritto è quasi impossibile perché nel passaggio da un linguaggio all'altro si perdono molte cose. I ritmi e i tempi poi sono completamente diversi.

2) In *Marianna Ucrìa* quanto vi è di vero e quanto di fantasioso?

D.M.: Di storico c'è l'esistenza di questa donna che si chiamava Marianna, non Ucrìa, ma Gravina, Alliata e altro, aveva parecchi cognomi. È vissuta nella prima metà del Settecento, era sordomuta ed è stata sposata allo zio quando aveva tredici anni. Questa è storia. Per il resto, siccome non ho trovato dettagli, ho inventato. Mi aveva incuriosita la contraddizione di questa donna menomata che apparteneva a una grande famiglia e quindi era privilegiata, ma nello stesso tempo era priva di privilegi.

Tra parentesi, devo dire che i sordomuti nel diciottesimo secolo erano considerati incapaci di intendere e di volere. Il linguaggio dei sordomuti è nato alla fine del Settecento. Nella prima parte del secolo i sordomuti venivano rinchiusi in manicomio, trattati come dementi, maltrattati, non rispettati. Il loro destino era molto duro. Anche la chiesa aveva un atteggiamento intollerante verso di loro: poiché non potevano ascoltare la parola di Dio, erano persone tenute fuori dal consorzio umano, destinati dopo morti al Purgatorio. La posizione dei sordomuti è cambiata alla fine del Settecento, proprio a ridosso della Rivoluzione francese. Gli illuministi hanno dichiarato che anche loro avevano un'anima e dovevano dunque essere rispettati. Non solo, ma col primo romanticismo si cominciano a studiare i linguaggi altri, prende a diffondersi l'idea che l'uomo bianco cristiano non è il centro del mondo, ma ci sono altri popoli, altri linguaggi, altre

realtà che vanno conosciute e tenute in considerazione. Fra questi diversi c'erano anche i sordomuti, fino ad allora esclusi dal mondo civile.

3) La sofferenza imposta alle donne (in *Marianna Ucrìa*) in quel periodo è storica o fantasia?

D.M.: No, no, no. È storica. Io ho inventato solo i personaggi e i rapporti tra di loro, ma è un libro molto documentato, ci ho impiegato cinque anni a documentarmi e tutta la vita che descrivo è assolutamente reale. La prima fonte sono stati i libri di storia, ma questi non ti danno i particolari della vita di tutti i giorni, allora ho pescato nei documenti, tra cui testamenti, diari, lettere e altro.

Fra l'altro a Palermo c'era un signore, il Marchese di Villabianca, considerato dai suoi contemporanei un pazzo, perché aveva la mania di riempire degli enormi quaderni con tutti i particolari che oggi chiameremmo di "microsociologia". Ma allora erano considerati una mania pedante che non interessava a nessuno. Per esempio annotava: "Oggi a Palermo ci sono state dieci monacazioni" e poi descriveva tutti i nomi dei partecipanti. Era un fatto molto comune, ce n'erano centinaia al mese di monacazioni, perché la maggioranza delle figlie delle famiglie nobili andavano monache, solo una o due si sposavano.

Il marchese descriveva pignolamente ogni cosa: i cibi che erano stati serviti a tavola, le musiche suonate, descriveva le danze, le livree della servitù, le carrozze, gli abiti, il costo di ogni oggetto e regalo. Per me è stata una fonte importantissima, soprattutto per quanto riguarda i cibi che ora non ci sono più. Quando il Marchese di Villa Bianca è morto, i suoi famigliari hanno

preso tutti i quaderni e li stavano per bruciare, ma per fortuna qualcuno li ha salvati e oggi sono considerati importanti testi di sociologia sulla società siciliana del XVIII secolo.

4) La storia di suo padre che è andato in Asia è simile all'esperienza di Terzani? Perché?

D.M.: Terzani era un giornalista, un pensatore, un mistico potremmo dire. Mio padre era un antropologo che voleva descrivere i mondi poco conosciuti e riflettere sulle differenze. Aveva un approccio più scientifico che filosofico. Mio padre è partito per il Giappone per studiare gli Ainu, una popolazione del nord, cacciatori di orsi. Terzani mi sembra che abbia viaggiato spinto più da esigenze spirituali che scientifiche.

Ci sono, però, anche delle somiglianze fra i due: entrambi hanno scoperto nella cultura orientale dei motivi di ricchezza, di crescita, ne hanno fatto uno strumento per capire meglio il mondo. Inoltre mio padre si è sposato in seconde nozze con una giapponese e a casa nostra si mangiava giapponese, ci si vestiva col kimono, c'era da parte sua, e nostra, una completa immersione nella cultura giapponese.

5) Com'è il suo rapporto con il sacro?

D.M.: Per me, come per mio padre, l'ateismo è un'arroganza. È come dire che sai con certezza che non c'è nulla. Come fai a saperlo? Mi definirei una agnostica semmai. Non nego con certezza che ci sia un dio, ma credo che più sappiamo e meno sappiamo. Non sono cattolica ma ho un profondo rispetto del sentimento religioso. Anche se la nostra religione ha fatto troppo

spesso degli errori di etnocentrismo, pretendendo di rappresentare il vero assoluto, armando le crociate che erano semplicemente degli eserciti che andavano a invadere, uccidere, sottomettere popoli inermi perché li consideravano “in peccato”. Una volta hanno perfino organizzato una crociata di bambini, “l’innocenza in guerra contro i senza Dio” e li hanno mandati al massacro. Le crociate sono state davvero una cosa orribile. Oggi si pensa che la Santa Inquisizione sia stata un gravissimo errore, una malattia della religione, ma credo che per lo meno ne siamo usciti vaccinati e che ci abbia insegnato.

La religione mussulmana si direbbe che attraversi oggi quella fase che la religione cristiana ha conosciuto nei suoi anni bui. Di fanatismo e intolleranza. Per molti secoli la religione mussulmana è stata tollerante, aperta all'amicizia, alla convivenza, allo scambio fra i popoli. I fanatismi portano con sé catastrofi e lutti. Il fondamentalismo di solito nasce da una minoranza che col ricatto e il terrore, soggioga la maggioranza. Quando la maggioranza è passiva e ignorante, la minoranza riesce nel suo intento e la trascina nei suoi progetti violenti e aggressivi. Le inocula con l’adulazione l’idea che il fanatismo la renda superiore, migliore, e quindi in diritto di aggredire chi è diverso.

6) Com'è nato il nome di *Colomba* per la protagonista del suo ultimo romanzo?

D.M.: Il romanzo *Colomba* racconta la ricerca di una persona che scompare nei boschi abruzzesi negli anni 2000. Ma dentro questa storia ce n’è un’altra che riguarda una famiglia nelle sue diverse generazioni. Attraverso la genealogia di questa famiglia che inizia

nel 1890 con il matrimonio fra una siciliana e un abruzzese, si racconta tutta la storia d'Italia. Da pastori analfabeti, piano piano si evolvono e diventano persone acculturate, l'ultima è una donna che ha fatto l'università, traduce Calderón De la Barca e riflette sulla storia.

Il nome Colomba viene da una santa abruzzese: era una ragazza di una grande famiglia del 1100 che a un certo punto ha abbandonato tutto ed è andata a rifugiarsi in una grotta del Gran Sasso, che c'è ancora, e ha vissuto lì come un'eremita, nella povertà più assoluta. La cosa curiosa è che aveva un fratello che invece ha fatto la carriera religiosa ed è diventato vescovo. Un giorno questo fratello è andato a trovarla con tutto il suo seguito e quando si è affacciato e ha visto la sorella ridotta in stracci, si è vergognato delle sue vesti eleganti, si è spogliato di tutto ed è andato a parlare con la sorella nudo. Così dice la leggenda.

7) Ci parla del suo rapporto con persone importanti, come Moravia, Pasolini, la Callas?

D.M.: Moravia e Pasolini e io avevamo una casa in comune a Sabaudia. Moravia era generoso, si faceva amare da tutti, aveva una grande vitalità, sembrava un giovanotto anche quando aveva ottant'anni. Era allegro e modesto. Pasolini era silenzioso e schivo. Aveva una intelligenza vorace e profonda. Una volta ho fatto un sogno che mi è rimasto impresso: Pier Paolo veniva con i suoi collaboratori e mi diceva: "I tecnici si rifiutano di lavorare, che devo fare?" E io mi rivolgevo a loro dicendo: "Perché non volete lavorare?" Uno di loro, un tecnico delle luci che conoscevo bene mi diceva "Ma Dacia, è morto, come facciamo a lavorare con un

morto? Diglielo tu che è morto”. Io non osavo dirglielo. Pasolini insisteva e poi mi diceva: “Questa morte mi ha fatto dimagrire di dieci chili, ma eccomi qui, di nuovo in forma. Voglio riprendere a fare cinema”. Ma i tecnici scuotevano la testa e si allontanavano e io lo prendevo a braccetto per non fargli vedere quanto erano scettici. Cercavo di distrarlo parlando d’altro.

8) Esiste in lei anche una genealogia femminile?

D.M.: In questo libro ho parlato di mio padre perché è dedicato a lui, ma ho scritto anche un libro ispirato a mia madre, si chiama *La nave per Kobe*. Sono partita dai suoi diari, raccontando il viaggio dall’Italia al Giappone alla fine degli anni Trenta. Mia madre è molto presente nella mia vita e anche nei miei libri. In *Colomba* c’è l’autore che diventa personaggio e continuamente chiede alla madre di raccontare delle storie: “racconta ma”. È come se tutto il libro fosse un lungo racconto che sta facendo una madre a una bambina. Per me quando un bambino dice alla mamma “raccontami una storia” lì comincia il romanzo. La letteratura risponde a un bisogno naturalissimo, biologico, di sentire narrare delle storie. Prima si tramandavano oralmente, oggi lo si fa con la scrittura, ma è un istinto radicato nell’uomo. Tutti abbiamo bisogno di sentire raccontare delle storie.

7.3. Intervento alla Fiera Internazionale del Libro (10 maggio 2008)

“Ho lavorato molto sui documenti, perché la storia racconta i grandi fatti, ma non i dettagli. Ho interpellato anche Frediano Sessi mentre scrivevo il libro, per chiedergli dei particolari. È lui

che mi ha raccontato esattamente come funzionava l'uscita dei grani di Ziclon B dal soffitto delle camere a gas. Sono andata molte volte a visitare i campi ma questi particolari minimi non te li descrivono.

Sessi mi chiede come mi ha cambiata questo romanzo. Il libro l'avevo cominciato ancora prima di *Colomba*, negli anni Novanta e mi ha accompagnato per tanti anni. Non è nato per caso, da un giorno all'altro, ma ha avuto una lunga gestazione. Con le immagini dei campi di sterminio, posso dire, ci sono cresciuta: le deportazioni da tutti i paesi d'Europa, i lunghi treni merci, chiusi a volte con le assi inchiodate o con i fili spinati, le facce che occhieggiano disperate, l'arrivo, la cernita, la camera a gas per gli anziani e i bambini. I cadaveri ammucchiati nei fossi, e i vivi, quei poveri corpi tutto pelle e ossa che si affacciano dai letti a castello, ma dire letti è improprio, sono come stie per polli. Quelle immagini sono entrate dentro di me e certamente hanno trovato la strada facilitata dal fatto che sono stata due anni in un campo di concentramento anch'io. L'esperienza giapponese mi ha reso sensibile alle storie di deportazione, anche se il mio campo non era di sterminio ma c'era tutto: l'orrore, la paura, la fame, i parassiti.

Non è solo il libro che mi ha cambiata, ma tutto ciò che l'ha preceduto, mi ha aiutata a vedere e a capire le connessioni della storia. La mia esperienza era lì incapsulata ma dovevo trovare degli anelli, delle connessioni che ho mano mano rintracciato e ricostruito lavorando sulla storia del 900, un secolo terribile.

Terribile la persecuzione degli ebrei e in generale il nazismo. Ma anche terribile la caduta di un mito, di un'utopia,

come quella del comunismo, che proponeva un mondo di uguali, giusto e soccorrevole verso i più deboli: un mondo in armonia, senza aggressioni e repressioni. Lì c'è stata una grossa delusione, di cui la rivolta di Budapest è stata uno degli esempi. Sembrava che il comunismo stalinista, col ventesimo congresso e le denunce di Krushev, avesse fatto autocritica, sembrava che volesse cambiare il suo modo di governare. La rivolta di Budapest nasce dall'incontro di intellettuali e operai che, con questa speranza di revisione e di cambiamento, osano scendere in strada e dire basta alla censura, all'autoritarismo, al partito unico e alla cieca idolatria del capo. Non è che volessero chissà che: volevano solo un socialismo democratico. I Sovietici lì per lì non hanno reagito, anzi hanno fatto credere che accettavano il nuovo governo di Nagy. E invece ai primi di novembre del '56 sono arrivati coi loro carri armati e hanno invaso il piccolo paese che chiedeva solo un poco di libertà. È stato un trauma, un delitto che il comunismo ha pagato carissimo a livello di credibilità. Sia Tito che Mao che Togliatti hanno autorizzato l'invasione. E questo è stato ancora più uno shock per il comunismo italiano. Da quel momento molti hanno preso le distanze.

A Budapest per dieci anni hanno continuato ad uccidere e a fare processi a persone che non c'entravano nulla. Io ero una ragazzina ma anche per me, come per tanti che avevano creduto nel comunismo è stata una grande delusione.

Comunque nello scrivere il romanzo non ho tenuto conto di ideologie, non ho neanche voluto dimostrare niente: tutto è venuto fuori molto spontaneamente, non sapevo nemmeno come sarebbe andato a finire il libro, che è un viaggio nell'oscurità della storia. Si

scrive un romanzo anche per capire dove si sta andando. Sono stati i personaggi che mi hanno condotto tenendomi per mano, dentro queste vicende. Non c'è nessun progetto, nessuna ideologia, nessuna prospettiva politica, anche se rileggendo il libro può apparire così. Il discorso è davvero nato piano piano dall'interno, vagando in questa Europa che si scannava.

Un elemento importante è il treno: il romanzo comincia e finisce in treno. Incontri, pensieri, decisioni, avvenimenti avvengono in treno. Ho cercato di raccontare anche i paesaggi di una Europa della guerra fredda, di fare sentire gli odori di quei treni poveri e lenti. Ricordo un viaggio che ho fatto negli anni cinquanta per visitare i musei nella Germania dell'est. Alla frontiera fra Germania ovest e Germania est si saliva su un altro treno, l'atmosfera si trasformava: sembrava di tornare indietro nel tempo: quei vagoni con i sedili imbottiti con i centrini ricamati sulla spalliera, un forte odore di minestra che aleggiava nell'aria, misto al tanfo delle sigarette di cattivo tabacco.

In quanto ad Amara, l'ho vista un po' come Alice nel paese delle meraviglie, un personaggio goffo, che sbaglia tutto, cade da una trappola all'altra, ma va avanti, per curiosità, perché la sua voglia di capire e vedere è più forte della paura. Ha lo sguardo puro, ingenuo, di una che non sa come andrà a finire. Osserva, cerca di capire come una nuova *mademoiselle* Candide. Questo è lo sguardo che a me interessava, non politicizzato, ma di ingenua e generosa capacità di sentire e partecipare.

Però Amara non è sola, l'accompagnano molti personaggi: Hans, l'uomo delle gazzelle, che fa un lavoro buffissimo: recita la parte del padre della sposa nei matrimoni del dopoguerra,

indossando un *frac* affittato. Poiché gli uomini erano morti in guerra, molte ragazze pagavano uno che le portasse all'altare come era nella tradizione. Poi c'è un bibliotecario, Horvath, personaggio a me particolarmente caro, uscito vivo da Stalingrado, mezzo austriaco e mezzo ungherese, che vive tra i libri. I tre, viaggiando insieme, finiscono per diventare amici. Vanno a finire a Budapest dove abita il padre di Hans che fa il direttore d'orchestra e capitano in mezzo a una tempesta.

Mi è stato fatto notare che sto solo dalla parte delle vittime. Forse è vero, ma mi è venuto spontaneo. E credo che ancora troppe vittime di quegli anni sono rimaste in ombra, senza voce e senza memoria. Lo so che oggi c'è la tendenza a raccontare la storia dalla parte dei carnefici. Dimostrando che anche loro erano vittime di qualcos'altro. Ma a volte si cade nel qualunquismo. Credo che mai nella storia ci sia stata tanta chiara distinzione fra coloro che praticavano un'ideologia della morte e della discriminazione e chi soffriva innocentemente. Troppo spesso si dimenticano le vittime, anche la letteratura è così: sceglie i carnefici, perché è più provocatorio occuparsi di loro.

Il racconto sulla camera a gas non l'ho trovato da nessuna parte perché nessuno di coloro che vi sono entrati ha mai potuto raccontare quello che succedeva lì dentro. Ho lavorato di immaginazione. Mi sono seduta vicino ad una camera a gas semidistrutta, ma con i muri ancora macchiati di quelle morti, di quel gas azzurrino che sembrava innocuo ed era mortale e ho chiuso gli occhi. Ho pensato di entrare, con gli altri, in quello stanzone umido e freddo, ho immaginato di guardare tutto con gli occhi di un bambino. Così è venuto fuori il racconto”.

7.3.1. Domande del pubblico

1 (C.S.): Che importanza ha per lei il treno, visto che aveva già scritto *Il treno per Helsinki*? È una coincidenza che Lei usi l'immagine del treno per criticare momenti importanti storici? Qui il nazismo e il comunismo e là il movimento giovanile degli anni Sessanta?

D.M.: Il primo romanzo è più autobiografico. È un viaggio della gioventù che ho realmente compiuto a fine degli anni Cinquanta e che passava per Budapest. Lì ho visto ancora i fori delle cannonate nei muri. Ho preso delle esperienze di allora e le ho inserite in quest'ultimo romanzo. In generale il treno mi è molto vicino, perché in treno si legge bene e io sono una grande lettrice, ancora prima di essere una scrittrice.

2) Come giustifica il male dentro di noi?

D.M.: Tutti abbiamo la capacità di fare del male. In certe situazioni persone che non avrebbero fatto del male per nessuna ragione, (per esempio, i guardiani del campo), si trovano non solo legittimati, ma quasi costretti a farlo. È successo anche negli anni Settanta in Argentina. I militari non erano dei mostri, ma lo sono diventati, perché nella paura, nella repressione, nell'odio si è permesso anche apertamente di torturare e uccidere. Tutti possiamo diventare carnefici. Il solo modo di controllare il male che c'è in noi è la sublimazione. Imparare a sublimare quello che abbiamo di perverso, con l'etica, la morale, la politica. Non si nasce rispettosi dell'altro, ma s'impara. È importante darsi delle regole. La gente spesso si comporta in modo stupido e cattivo perché non ha immaginazione, non ha l'allenamento al pensiero e

non riesce a capire il male che sta facendo, non riesce a concepire le conseguenze delle sue azioni egoiste. Beh, l'immaginazione sta lì per questo, per imparare a concentrarsi sugli altri e capire il male che stanno subendo. I libri, i romanzi, aiutano questo processo di sublimazione. Aiutano a “mettersi nei panni degli altri,” come dice il cristianesimo, applicando comunque molto poco questo principio. Il male viene dalla mancanza di immaginazione. Leggere i libri non è solo un fatto informativo, ma formativo. Ho scritto *Il treno dell'ultima notte* per dare questa idea: se uno vede attraverso uno sguardo capace di stupirsi e di indignarsi, può viaggiare in mezzo alle persone senza fare troppi danni.

3) Ne *Il treno dell'ultima notte* molte lingue si incrociano in modo semplice e chiaro. Come ci è riuscita?

D.M.: Ho cercato di dare credibilità linguistica, seguendo i personaggi nel loro percorso mentale. A volte si parla una lingua e si pensa in un'altra. Hans per esempio conosce molte lingue e quindi spesso traduce agli altri. Tutto sta a fare in modo che il lettore entri in un sistema linguistico credibile. È una questione di ritmo e di ottica musicale.

Conclusioni

Donna non si nasce, ma si diventa
(Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, 1984:10)

Questa frase di Simone De Beauvoir potrebbe essere considerata una sorta di *Leitmotiv* nel discorso sulla scrittura delle donne e in particolare, probabilmente, nel romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini e negli aspetti ad esso correlati. Non si tratta infatti solo della storia della vita della protagonista, ma in definitiva anche del racconto di come riesca a diventare una donna libera e indipendente nella Palermo del Settecento.

La frase si adatta però perfettamente anche alla situazione di Maraini stessa che con *Marianna*, dopo tanti anni, riesce definitivamente ad essere riconosciuta come scrittrice nel panorama letterario.

Le conclusioni di questa ricerca sono molteplici, perché ogni capitolo ce ne ha fornite varie e a volte inattese.

Effettivamente la specificità del personaggio di Marianna costruisce e cristallizza un paradigma di personaggio femminile che si evolve e che pare confermare l'idea di Virginia Woolf, condivisa da molte studiose e studiosi a proposito della presenza femminile in letteratura e delle sue modalità. Infatti, mentre nell'Ottocento i romanzi scritti da donne erano autobiografici, nel Novecento le donne cominciano a scrivere anche di altre realtà femminili non legate in particolare alla sfera autobiografica. Come sosteneva per la sua epoca Virginia Woolf cominciano ad

“esplorare il proprio sesso, a scrivere sulle donne (...), perché, fino a poco tempo fa, naturalmente, le donne in letteratura erano una creazione dell'uomo” (Woolf, 1995:44). La donna, inoltre, sempre secondo Woolf, distoglieva l'attenzione da se stessa e si volgeva all'impersonale, così che i suoi romanzi risultavano essere più critici ed esemplari (Woolf, 1995:45).

Marianna è in questo senso un personaggio che non rispecchia più le aspettative maschili, come invece era successo per le eroine di tutti i romanzi dell'Ottocento¹⁷¹ e integra anche, in certo modo, quanto sostiene Rosi Braidotti sull'“eterno ritardo storico delle donne” (“come se fossimo condannate ad occupare gli spazi, i monumenti che il patriarcato ha già abbandonato”; citata in Di Cori, Barazzetti, 2007:81). Maraini infatti è riuscita a dar vita ad un personaggio storico completamente nuovo, con un suo spazio non solo rispetto alle protagoniste create dagli uomini, ma anche alle protagoniste delle sue precedenti opere.

Dalla breve panoramica sulle dinamiche e gli itinerari nella scrittura letteraria dal punto di vista femminile nel Novecento italiano (capitolo 1) è emerso che sono molte le scrittrici che hanno lasciato un segno nella letteratura italiana, affrontando temi più o meno costanti, anche se con modalità diverse nel corso del tempo e con il consolidamento delle conquiste politico-sociali delle donne. Questi temi sono soprattutto la scrittura, il rapporto con l'autrice e la condizione della donna. La stessa Maraini riconosce di aver avuto delle maestre (Lalla Romano, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Anna Banti e Natalia Ginzburg), ma a sua volta

¹⁷¹ Woolf ne *Le donne e la scrittura* sostiene che grandi scrittrici come George Eliot e le Brönte ricorsero a pseudonimi maschili, non tanto nella speranza di ricevere critiche imparziali, ma soprattutto “per liberare la propria mente dalla tirannia delle aspettative ascritte al loro sesso” (Woolf, 1995:67).

rappresenta già un modello per le scrittrici emergenti come Maricla Di Dio Morgano, Fabiola D'Amico, Silvana Grasso, Silvana La Spina, Simonetta Agnello Hornby.

Ricostruire una genealogia femminile ci è sembrato fondamentale. Fino a qualche anno fa infatti il passato delle donne, come afferma Angela Bianchini rassomigliava a una conchiglia: solo “portandola all’orecchio si riesce a coglierne un brusio segreto, una sorta di mormorio”. Poi, con questo “brusio segreto”, racchiuso nella conchiglia del tempo, le donne effettivamente “si rispondevano di secolo in secolo da una civiltà all’altra” (Angela Bianchini, citata in Cutrufelli, *Creazione e critica letteraria al femminile*). Proprio grazie a queste risposte è possibile ricostruire una tradizione femminile. Forse non è un caso che anche Maraini, proprio in *Marianna Ucrìa* utilizzi l'immagine della conchiglia: “Nella conchiglia dell'orecchio, ora silenziosa, conserva qualche brandello di voce familiare” (*M.U.*:16).

Nel teatro, invece, non possiamo ancora parlare di una vera e propria genealogia femminile. Anche se, almeno tra le drammaturghe più moderne, si sta creando una certa continuità tematica e stilistica. Per esempio anche Lina Wertmüller, Rossana Campo e Cristina Comencini, come Maraini, sebbene da diversi punti di vista, portano avanti il discorso sull'identità femminile, affrontando la donna e le sue mille sfaccettature. Maraini afferma di non aver avuto maestre italiane, menziona solo Franca Valeri per la tenacia con cui ha portato avanti la sua battaglia contro il monopolio maschile in campo teatrale. E Maraini non sembra ancora rappresentare un modello per le nuove drammaturghe, che, invece, si ispirano a Natalia Ginzburg e Franca Valeri, certamente

per la loro comicità. Infatti Maraini è una delle pochissime drammaturghe italiane che scrive anche e soprattutto drammi, non si prefigge di far ridere il suo pubblico, ma piuttosto di indurlo a riflettere su importanti questioni sociali e in primo luogo sulla condizione della donna.

Tuttavia da questa panoramica è emersa anche l'importanza di Maraini che, con la sua ampia produzione teatrale, nonostante le numerose difficoltà dovute anche alla mancanza di punti di riferimento femminili, sia riuscita a lasciare un segno in questo secolo a firma tutta maschile.

Si è confermata anche nel romanzo (cap. 2) l'importanza di alcuni temi biografici, che già Virginia Woolf nel saggio *Le donne e la scrittura* considerava fondamentali nella scrittura delle donne (l'amore morboso per il padre, la perdita del figlio, la lettura, la scrittura, il viaggio, ecc.). Anche qui sono importanti per comprendere la complessità dell'autrice e la profondità delle sue opere, in particolare di *Marianna*, il cui personaggio principale, costruito tra realtà e finzione, è emblematico di un fondamentale percorso di emancipazione femminile.

Dall'analisi della produzione narrativa precedente a *Marianna* (cap. 2), è emersa una certa continuità tematica, (soprattutto la condizione femminile), che sfocia nel romanzo del '90. Molti dei suoi personaggi sono donne che riescono ad estrapolarsi dal contesto del focolare riuscendo ad esprimersi autonomamente e ad essere perfettamente consapevoli e padrone di sé stesse, anche nella sfera della sessualità.

Anche la vastissima produzione teatrale ha dimostrato una certa continuità tematica e stilistica e la centralità di personaggi

femminili realmente vissuti, (la cui storia, però, viene alterata da Maraini con numerose invenzioni che le permettono di fornire il proprio punto di vista), a cui la scrittrice restituisce la parola sulla pagina.

La svolta nel percorso narrativo di Maraini è percepibile nettamente sia a livello stilistico e di linguaggio, meno polemico e con inserzioni dialettali, che per altri fattori, quali: l'epoca (il 700; mentre le opere precedenti, eccetto *Isolina*, erano ambientate negli anni '50, '60 e '70 del secolo scorso) e l'ambientazione (la Sicilia, prima mai trattata apertamente, se non in brevi e negativi riferimenti); la menomazione della protagonista che la spinge ad esprimersi in altri modi (la scrittura e la lettura sono fondamentali perché rappresentano il motore della trasformazione); Marianna è una donna colta, in un'epoca in cui era difficile esserlo e, partendo da una situazione tipica della condizione femminile del 700 in Sicilia, si emancipa sotto tutti i punti di vista. L'autrice mescola realtà e invenzione; la storia è basata sulle teorie illuministiche di Hume, condivise dall'autrice stessa; dal punto di vista del genere, Maraini cerca di fondere i generi utilizzati in precedenza (romanzo di formazione, onirico, sulla condizione della donna, ecc.), riuscendo a dare spazio anche al teatro.

L'analisi dei due adattamenti di *Marianna Ucrìa* (cap. 4), quello teatrale omonimo, realizzato da Maraini nel 1991 e quello cinematografico di Roberto Faenza, *Marianna Ucrìa* (1997), dimostra che, nonostante le numerose differenze, soprattutto a livello di personaggi, e la frammentazione del personaggio di Marianna, entrambi sono molto validi perché sono riusciti a mantenere la complessità del personaggio e a renderne

l'emancipazione finale. Del resto, come ha affermato Dacia Maraini, “uno scrittore non si deve aspettare una specie di illustrazione del proprio romanzo, perché il cinema è un altro linguaggio, deve solo sperare che sia un buon film. Che ci sia tutto quello che lui ha scritto è quasi impossibile perché poi c'è un passaggio, i ritmi e i tempi sono completamente diversi” (v. Cap. 7).

Per quanto riguarda la ricezione del romanzo, come si è visto, esiste più materiale critico sulla stampa che non in campo accademico, ambito che registra l'interesse per l'opera in un secondo momento rispetto alla pubblicazione e alla consegna di premi letterari. Gli interventi accademici sarebbero principalmente allora il risultato di una lunga riflessione su *Marianna* e tutta la produzione precedente, soprattutto sulla definizione della protagonista e sulla continuità/completamento tematici di *Marianna* e *Bagheria* e confermano inoltre l'interesse per la condizione femminile in generale e quella di scrittrice in particolare.

Risulta comunque interessante, a proposito della critica militante, il fatto che molte testate, non solo nazionali, ma anche locali, abbiano dedicato spazio a quest'opera. Da ciò si può dedurre probabilmente che la figura di Dacia Maraini, come personaggio che, nella vita culturale italiana, è sempre stato associato ai dibattiti sul femminismo, costituisca un punto di riferimento, anche nel dibattito culturale sui mass-media, sia come oggetto di critica, che come modello di un atteggiamento diverso, proprio rispetto a molte tematiche che riguardano le donne.

Tutta la critica comunque è concorde sul fatto che *Marianna* rappresenta una svolta soprattutto per i toni più pacati utilizzati e

per la completezza del personaggio.

Il presente lavoro ha dimostrato inoltre che la ricezione di Maraini in Spagna, sia a livello di traduzione delle sue opere che di presenza sulla stampa è ancora scarsa. È stato interessante constatare che l'unico articolo spagnolo che parla in dettaglio del romanzo ("La Vanguardia", 24/05/91), segue le linee interpretative generali degli articoli apparsi in Italia e scritti da uomini.

Con l'analisi delle due *pièces* teatrali, *Suor Juana* e *Camille* (cap. 6), che hanno per protagoniste due donne realmente esistite, (la poetessa messicana barocca Sor Juana Inés de la Cruz e la scultrice francese Camille Claudel), abbiamo dimostrato come Maraini plasmi armoniosamente realtà e finzione per fornire il proprio punto di vista su situazioni che hanno in comune l'isolamento e l'annientamento di donne troppo intelligenti e capaci per l'epoca in cui sono vissute, dominata dal sistema patriarcale. La finzione di Maraini riguarda soprattutto i personaggi (che inventa) e le vicende e dà più drammaticità ai dialoghi, come il genere teatrale prevede. Infine, soprattutto nel caso di suor Juana, Maraini ha contribuito a far conoscere lei e le sue opere, che forse sarebbero rimaste sconosciute al pubblico italiano.

La trascrizione degli interventi a cui ha partecipato Dacia Maraini e l'intervista personale con chi scrive (cap. 7), sono stati un validissimo e necessario strumento di conferma o smentita delle nostre analisi. È stato davvero fondamentale poter interrogare l'autrice su questioni a volte delicate e personali.

In conclusione con il presente lavoro si è tentato di fissare le modalità con le quali il personaggio storico femminile di Marianna può essere considerato un prezioso esempio di costruzione

dell'identità femminile all'interno della letteratura italiana. Infine *Marianna* rappresenta un punto chiave sia nella traiettoria letteraria di Dacia Maraini che nel discorso contemporaneo su romanzo e identità femminile.

Resumen

Dacia Maraini es sin duda una de las representantes más importantes del panorama literario italiano. Desde hace más de cuarenta años se dedica a la narrativa, al teatro, a la poesía. Escribe también en revistas académicas y periódicos sobre asuntos sociales y culturales muy actuales y participa también en programas televisivos, radiofónicos y festivales culturales.

Desde su exordio en los sesenta sus obras presentan protagonistas mujeres, a veces de ficción, a veces históricas pero reinterpretadas, devolviendo así la palabra a quien nunca la tuvo en su vida.

Entre sus heroínas la más conocida y de la que más se ha escrito es Marianna, la protagonista de la novela *La lunga vita di Marianna Ucria* (1990), personaje inspirado en una antepasada siciliana de la autora. La novela, publicada por Rizzoli logró inmediatamente gran éxito tanto por parte de la crítica como del público. Recibió muchos premios literarios, entre ellos el “Super Campiello” y “Libro dell’anno” en 1990, “Quadrivio”, “Apollo” y “Reggio Calabria” en 1991 y “Marotta” en 1992, y ha sido traducida en 19 países (entre ellos Alemania, Grecia, Dinamarca, Suiza, Japón, España, Polonia, etc.). Además, un año después Maraini escribió la versión teatral de la novela, que mantiene el mismo título y en 1997 Roberto Faenza la adaptó al cine, (*Marianna Ucria*).

En la obra se cuenta la historia de la emancipación de Marianna, sordo-muda y de familia aristocrática que nació y vivió en la Palermo del siglo XVIII. Parece seguir el típico destino que le

correspondía a las mujeres de aquella época, pero a pesar del matrimonio que contrajo a la edad de trece años con el tío Pietro, hermano mayor de su madre, y de los muchos hijos que tuvo, Marianna, se acerca a la escritura y a la lectura, para poder comunicar con el resto del mundo, hecho que se vuelve su propia fuerza. Marianna poco a poco se transforma, toma conciencia de sí misma como mujer y sólo al final descubrirá el terrible secreto que se esconde atrás de su minusvalía, debida en realidad a un trauma: la violación sufrida a la edad de ocho años por parte del mismo tío Pietro, que le provoca la pérdida de la palabra y del oído. La emancipación total se cumple cuando Marianna, después de enterarse del secreto, decide dejar atrás el pasado y empezar una nueva vida.

Objetivos y enfoque metodológico

La investigación que aquí se presenta tiene como objetivo principal el análisis de la novela desde diferentes puntos de vista y perspectivas críticas, como obra literaria emblemática de la reflexión sobre la construcción cultural del discurso y de la identidad de género en la literatura italiana contemporánea.

En primer lugar se pretende analizar la novela en el nivel textual. No obstante, como primera etapa, parece necesario situar las obras de Dacia Maraini en el contexto del debate y del desarrollo de las escrituras femeninas (“scritture femminili”) en la literatura y cultura italiana desde los años sesenta hasta los ochenta del siglo XX. Es importante también situar la novela y su adaptación teatral de 1991 (que lleva el mismo título) en el

contexto de la obra narrativa y teatral de la autora.

En el estudio de la génesis, de las opciones estilísticas, del tejido narrativo, de la estructura y de los nexos temáticos de la novela, se han identificado los aspectos fundamentales que caracterizan el personaje principal (entre realidad y ficción) de la novela histórica, *Marianna Ucrìa*. En este sentido se ha intentado averiguar si el personaje puede considerarse significativo en la representación y reflexión literaria sobre el recorrido y las problemáticas memoriales de las mujeres como sujeto histórico.

La comparación entre la novela y la obra teatral de Mariani se desarrolla teniendo en cuenta, como *tertium comparationis* la obra cinematográfica, adaptación de la novela realizada por Roberto Faenza en 1997 (*Marianna Ucrìa*), intentando subrayar los matices y los acentos que en el lenguaje fílmico de otro autor adquiere el discurso narrativo de la biografía de una mujer del pasado y las problemáticas de la búsqueda de la identidad femenina.

En este sentido esta investigación busca las formas y los aspectos que adquiere el núcleo inventivo original del texto en el lenguaje plástico del teatro y del cine analizando además los nexos que interrelacionan otras dos obras teatrales de Dacia Maraini sobre autoras, escritoras y mujeres reales de la historia, *Suor Juana* (1979) y *Camille* (1995).

La investigación se completa con el estudio de varias cuestiones relacionadas con la recepción del texto, o sea con factores externos y en torno al texto. Aparte del punto de vista de la recepción de la novela en otros lenguajes artísticos, parece muy importante ocuparse de la recepción crítica. Dado que la novela

pertenece a la contemporaneidad, es fundamental examinar las diferentes posturas de la crítica en los periódicos y en la prensa que parecen expresarse casi todas dentro de esquemas y líneas de interpretación que la valoran principalmente dentro del compromiso de la autora en el debate de género. Dentro de este ámbito también ocupa un espacio específico la difusión y recepción de la obra en la prensa española.

Se ha elegido analizar esta obra por el papel que desempeña dentro de la trayectoria literaria de Maraini porque, como la crítica en general afirma, se considera, en cuanto “novela histórica”, una obra fundamental de la autora.

Es significativo que a principio de una década, los noventa, que experimenta otros géneros literarios, más experimentales y que a menudo son el resultado de modas, Maraini escriba una novela “pseudo-histórica”.

Nos tomamos la libertad de utilizar el término “pseudo” porque ni la crítica y tampoco la autora toman una posición clara con respecto a este tema, como se ha visto en el desarrollo de este trabajo. Pero hay que agregar también que no es posible enmarcar la novela sólo en un género, porque ofrece muchos motivos que la convierten en una obra extremadamente moderna.

Pero lo que nos motivó a esta investigación es la particularidad del personaje de Marianna. La novela parece una representación moderna de la nueva escritura de las mujeres, del tipo de cuestión planteada por Virginia Woolf, según la cual en el siglo XIX las novelas escritas por mujeres eran autobiográficas para que pudieran externar sus propios sufrimientos, pero a partir del siglo XX exploran su mismo sexo y escriben sobre otras

mujeres, que dejan de ser entonces creaciones literarias sólo masculinas y que responden a cánones patriarcales (Woolf, 1995:44). Maraini además logra dar vida a un personaje totalmente nuevo, en comparación con las protagonistas de sus obras anteriores, que no tienen perspectiva de un desarrollo positivo.

El interés para los estudios de las mujeres nace de diferentes experiencias personales. En primer lugar de la participación en un curso sobre escritoras italianas del siglo XX impartido por la profesora Marina Zancan en la Universidad Nacional Autónoma de México en la Ciudad de México (2003), donde he trabajado, y que me ha permitido acercarme a autoras y temas que antes no conocía. Asimismo los cursos de doctorado del programa “Mujer, Escritura y Comunicación” en la Universidad de Sevilla (2004-2005) me han permitido profundizar en la crítica literaria feminista y de género y a sus directas aplicaciones en la literatura italiana contemporánea. Dos becas de estudio e investigación en Italia (beca del “Ministero degli Affari Esteri” y beca Socrates/Erasmus para doctorandos de la Universidad de Sevilla en la Universidad de Bérgamo, 2006) me han dado la posibilidad de concretar el proyecto de tesis y avanzar en la investigación. Desde entonces sigo ocupándome de escritura femenina italiana, participando en congresos, seminarios y publicando contribuciones sobre este tema.

El interés por Dacia Maraini ha comenzado con la primera lectura de *Marianna Ucría*, después de la cual he realizado diferentes trabajos de investigación, entre ellos sobre la relación realidad/ficción en la reconstrucción del personaje de Sor Juana

Inés de la Cruz, protagonista de la obra teatral (*Suor Juana*), sobre la recepción de la obra de Maraini en España y sobre la postura de Maraini frente al importante movimiento del 68. Estas investigaciones me han impulsado a seguir trabajando sobre la amplia producción de la escritora.

La perspectiva metodológica elegida en esta investigación es en primer lugar la definición histórico-literaria del personaje femenino y de la escritura de las mujeres en el siglo XX en general y en la obra de Dacia Maraini en segundo lugar. Después se ha analizado el texto y las dos adaptaciones desde el punto de vista temático y en la parte final se han analizado las cuestiones más recurrentes en la crítica militante. El trabajo se articula en siete capítulos.

En este trabajo hemos decidido utilizar la expresión “escritura femenina”, para referirnos a toda la literatura escrita por mujeres con las implicaciones y limitaciones que conlleva a nivel histórico y literario.

En Italia, a pesar del hecho de que las mujeres siempre han escrito y han participado en la vida literaria del país, no han recibido el debido espacio en la historiografía literaria y en la reflexión teórica crítica hasta los años sesenta del siglo XX, cuando empiezan a aparecer antologías y trabajos específicos sobre mujeres. Entre ellos: *Il Novecento: antologia di scrittrici italiane del primo ventennio; narratrici Italiane del Novecento*, (1969), di Anna Santoro; *La voce che è in lei: antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, (1980), di Giuliana Morandini; *Il pozzo segreto. Cinquanta scrittrici italiane*, (1993), di Maria Rosa Cutrufelli.

La escritura femenina es un campo muy importante pero todavía muy poco estudiado en Italia. Por eso y bajo una perspectiva general, el objetivo del presente trabajo ha sido ofrecer una contribución a los estudios de género aplicados a la literatura italiana contemporánea y a la obra de Dacia Maraini.

Estado de la cuestión

Hemos fijado los objetivos anteriormente indicados, después de un análisis de los estudios que existen sobre la novela de Dacia Maraini. Todavía no se han escrito muchas monografías específicas sobre la novela, sino más bien artículos publicados en revistas académicas. Al contrario, existe un debate crítico muy intenso en la prensa italiana y en mínima parte en la española, tal vez porque siendo Maraini una autora contemporánea y todavía muy activa, es interesante dirigirse a ella e involucrarla en el debate crítico.

Un texto específico sobre *La lunga vita di Marianna Ucría* es *Sulle orme di Marianna Ucría* de Lina Passione (1999), considerado por Maraini “instrucciones para el uso” de la novela (en el prólogo al ensayo), que analiza en detalle la novela capítulo por capítulo dándonos explicaciones e interpretaciones, y que ha sido concebido para facilitar instrumentos críticos necesarios en ámbito didáctico.

La más reciente monografía sobre la obra completa de Maraini es *Dacia Maraini*, de Maria Antonietta Cruciata (2003), que ofrece asimismo un elenco exhaustivo de la crítica existente en torno su obra. Otro texto crítico es *Invito alla lettura di Dacia*

Maraini, de Maria Grazia Sumeli Weinberg que abarca toda la obra de Dacia Maraini, prosa, poesía, teatro, hasta el 1990.

The Pleasure of writing Critical Essays on Dacia Maraini (2000), bajo la dirección de Rodica Diaconescu-Blumenfeld y Ada Testaferri, una colección de ensayos de un grupo internacional de italianistas, es la primera monografía que aparece en los Estados Unidos y que analiza toda la obra de Maraini.

Por lo demás existen numerosos textos-entrevistas con la autora. Entre ellos, uno de los más recientes es: *Dacia Maraini. Ho sognato una stazione. Conversazione con Paolo di Paolo* (2005), que además incluye *Lettera a un figlio immaginario*, (*Carta a un hijo imaginario*) que había sido publicada en el periódico italiano *Il Messaggero*, el 27 de agosto de 2001, bajo el título: *Sergio, tu mi chiedi fiducia ma non mi concedi la parola*. Otro texto de éste tipo es *Parlare con Dacia Maraini*, (1977), que ha sido publicado en contra de la voluntad de Dacia Maraini, como una transcripción de la entrevista, sin haber sido corregida, y que se presenta confusa y repetitiva.

Entre los artículos de la crítica académica, que han aparecido con retraso, en comparación con la crítica militante, presente en la prensa en los momentos más importantes para *Marianna Ucría* (su publicación, las presentaciones, la entrega de premios y reconocimientos), “Dacia Maraini «siciliana»: romanzo storico-familiare e memoria”, de Marco Forti, publicado en dos números de *Nuova Antologia* (Enero-Marzo y Abril-Junio de 1995) es una larga contribución, que ya en el título resume los temas clave de Maraini, es un análisis muy detallado de *Marianna Ucría*, con un breve *excursus* sobre las obras anteriores, con respecto de

las cuales, según Forti, *Marianna* representa una superación. En la segunda parte Forti reconoce una continuidad temática, la “narración histórico-familiar”, entre *Marianna* y *Bagheria*, un ensayo-novela autobiográfico publicado tres años después. *Bagheria* sería una explicación a *Marianna*, “la parte ideológica”, y *Marianna* la parte “narrativa” (Forti, 1995:148). Asimismo, según Forti, las referencias directas de Maraini serían los grandes escritores sicilianos: Verga, Capuana, De Roberto (Forti, 1995:156).

También Rosa Maria Monastra dedica un artículo, “Il «senso delle cose»: la Sicilia di Dacia Maraini” (1996), a la importancia de Sicilia en la obra de Maraini y, como Forti, analiza *Marianna* y *Bagheria*, en dos partes. Para Monastra *Marianna* representa el fruto maduro de una larga producción sobre la búsqueda de la identidad femenina y *Bagheria* es la documentación del itinerario que ha llevado Maraini a su novela del '90. El artículo habla de “espejularidad” entre *Marianna* y *Bagheria*: los dos textos se complementarían (Monastra, 1996:314).

“La forza della negatività: la dialettica del soggetto parlante ne «La lunga vita di Marianna Ucrìa» di Dacia Maraini” (1995), de Grazia Sumeli Weinberg, es un artículo fundamental en el debate alrededor de la novela porque, basado en las modernas teorías feministas, reconoce la unicidad del personaje de Marianna en toda la producción de Maraini y el valor simbólico de la misma: Marianna llega a representar el prototipo de la mujer que aborda su propio destino sólo con su inteligencia y avidez por entender el mundo (Sumeli Weinberg, 1995:181). Para Sumeli Weinberg, *Marianna* no es sólo una novela sobre la emancipación, sino y

sobre todo, de la escritura, porque le permite a la mujer crear un espacio personal, nuevo, inédito (Sumeli Weinberg, 1995:182). Y como para las feministas de la escuela francesa de la diferencia, para Sumeli Weinberg, también en *Marianna*, el cuerpo adquiere un valor especial, porque es el lugar por donde empieza la búsqueda de su subjetividad (Sumeli Weinberg, 1995:183).

También Giuseppina Santagostino en “«La lunga vita di Marianna Ucrìa»: tessere la memoria sotto lo sguardo delle chimere” (1996), retomando las sugerencias de Adriana Cavarero, aborda la novela desde el punto de vista del “revisionismo mítico” y encuentra en *Marianna* la presencia del mito, y proporciona su interpretación: Demetria/ Cora (por la inexistencia de una relación entre madre e hija), Filomena/ Penelope (por la manualidad que las une, en el mito griego en el tejer y en Marianna en el escribir, ambas formas de comunicar con el mundo) y Antígona (retomando Luce Irigaray, Marianna va más allá de su madre y construye otro orden ético).

Saveria Chemotti, en “Marianna Ucrìa: parole senza voce” (2003), retoma y profundiza la presencia del mito en *Marianna*, introduciendo también el de Eco, que no tenía su propia subjetividad, libertad, pensamiento, y era obligada a repetir las palabras ajenas, sin poder hablar en primer lugar. Ella representaría, según Chemotti, la fase de la total aceptación de su situación por parte de Marianna, y Filomena representaría la etapa de rebelión (Chemotti, 2003:296).

Estructura y contenido del trabajo

En el primer capítulo nos hemos ocupado de las escrituras femeninas y de la tradición literaria italiana del siglo XX, concentrándonos en dónde se inserta Dacia Maraini y qué lugar ocupa.

La novela es, según Woolf, el género literario preferido por las mujeres por diferentes razones: primero porque cuando la mujer empezó a escribir, todas las formas literarias estaban ya bastante “cristalizadas”, en cambio la novela era el género todavía más maleable, forjable (Woolf, 1995:40).

Hemos presentado a las escritoras de narrativa y teatro más representativas de la escritura italiana del siglo XX, empezando por Sibilla Aleramo y *Una donna*, pasando por Grazia Deledda, Fausta Cialente, Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg, Elsa Morante, Anna Banti, Gianna Manzini, etc.. Nos hemos detenido más en las escritoras a las que Maraini considera sus maestras (“Lalla Romano, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Anna Banti e Natalia Ginzburg”, Gaglione, 1995:28), y en los años noventa, cuando Maraini publica *Marianna Ucrìa*. Con este breve *excursus*, que ha comparado temas y estilos, se ha reconstruido una genealogía femenina. Las escritoras se citan entre ellas, como en el caso de Maraini que recuerda a sus “madres”, pero a su vez representa un modelo para otras escritoras.

Por lo que atañe a las dramaturgas hemos empezado con Anna Bonacci, pionera del teatro femenino en el siglo XX, con *L'ora della fantasia* (1944), y luego nos hemos centrado sobre todo en la obra de Natalia Ginzburg y Franca Valeri. De Ginzburg se

han mencionado sus comedias reunidas en *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* (1968) y *Teatro* (1990), recientemente incluidos en *Tutto il teatro* (2005), (se encuentra también el texto inédito *Il cormorano*, 1991). De Valeri hemos analizado *Toh quante donne* (1992). Entre otras dramaturgas nos hemos detenido en Franca Rame, *Parliamo di donne* (1978); Lella Costa, *La daga nel loden* (1995); Lina Wertmüller, *L'esibizionista* (1994); Stefania Porrino, *Io eros, tu eri* (1994) e *Futuro prossimo* (2005); Rossana Campo, *Il matrimonio di Maria* (1998) y Cristina Comencini, *Due partite* (2006).

Después de este análisis hemos podido concluir que Ginzburg, la dramaturga más directamente imitada por otras (sobre todo por Lella Costa), y Maraini con su teatro siguen diferentes líneas ideológicas: Ginzburg está más interesada en describir la sociedad italiana en los años de grandes transformaciones sociales; en cambio Dacia Maraini prefiere reivindicar un espacio y dar voz a quien no ha podido expresarse. Maraini cita a Valeri como su único modelo italiano en el teatro, pero no por los temas tratados de los que se aleja, sino por la fuerza, la tenacidad y la determinación demostradas en imponerse como dramaturga en un panorama dominado por hombres, a pesar de las dificultades.

En el capítulo 2 hemos estudiado en detalle toda la obra narrativa y teatral de Maraini, también desde el punto de vista autobiográfico, para captar la complejidad de Maraini y de su obra. De hecho muchos eventos existenciales, como el amor por el padre, la importancia del viaje, la lectura y la escritura, están presentes en su obra, reelaborados literariamente en el camino

hacia la emancipación femenina.

Nos hemos detenido tanto en las obras anteriores a *Marianna* (*La vacanza, L'età del malessere, A memoria, Memorie di una ladra, Donna in guerra, Storia di Piera, Lettere a Marina, Il treno per Helsinki, Isolina*) como en las posteriores (*Bagheria, Voci, Dolce per sé, La nave per Kobe, Colomba, Il treno dell'ultima notte*) para analizar como se retoman y profundizan los mismos temas (la relación con el cuerpo, el ser mujer, etc.) y el estilo y para demostrar que *Marianna Ucrìa* representa un importante viraje en su producción, como sostiene toda la crítica, académica y militante.

Las piezas teatrales de Maraini (la mayoría está reunida en los dos volúmenes de *Fare teatro. 1966-2000*, que empieza con *La famiglia normale* (1966) y termina con *I digiuni di Caterina da Siena* (1999)) han sido analizadas década por década, cada una con sus propias características.

Se ha dedicado amplio espacio a *Il manifesto* (1969), porque a pesar de su cruel final (la protagonista es asesinada por dos enfermeras en el hospital psiquiátrico en el que había sido encerrada por “loca”), Maraini nos deja, a través de un manifiesto articulado en once puntos, un importante mensaje de solidaridad entre mujeres, basada en la emancipación de las mismas, que hay que perseguir con la fuerza y si es necesaria, la violencia.

Los años más productivos para el teatro han sido los ochenta, porque se intensifican las protagonistas femeninas, tomadas de la realidad, de la historia y de la literatura, entre ellas: *Maria Stuarda, Erzebeth Báthory, Donna Lionora Giacobina*, sobre el personaje histórico de Eleonora Fonseca Pimentel durante la

revolución napolitana y *Norma '44*, sobre las aventuras de Norma y Adalgisa del Bellini.

En cambio los noventa, cuando publica *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, se caracterizan por obras escritas por encargo, porque no disponiendo ya de espacios propios, Maraini tuvo que ponerse a disposición de otros directores.

En efecto, Maraini no ha publicado sólo obras teatrales, sino que ha fundado compañías y teatros, entre ellos la “Compagnia del Porcospino” y el teatro de via Belsiana y de Centocelle.

Para Maraini el teatro desempeña el importante y doloroso rol de investigar los grandes asuntos sociales, las relaciones entre individuo y sociedad, historia y poder, el hombre y su muerte, como en *Antigone* y *Edipo re* (Maraini, 2000, Vol. I:V). Por eso cada una de sus obras abarca uno o más temas existenciales.

Para el teatro las fuentes de Maraini han sido: Brecht, por la presencia del psicoanálisis y de la inquietud de los tiempos; Shakespeare, que le ha enseñado la importancia de la palabra en la escena, (de hecho la fuerza de Marianna reside precisamente en la palabra y en el silencio). A pesar de que no lo cita directamente, en su obra teatral resuena también la influencia de Henrik Ibsen, y de su *Casa di bambola* (1879), por la transformación lograda por la protagonista Nora.

Entre sus modelos italianos Maraini menciona a parte de Franca Valeri, también Goldoni, Pirandello y De Filippo (Maraini, 2000, Vol. I:VIII). También ha marcado su producción el encuentro con el grupo experimental *Living Theatre* en los años sesenta, tanto por el compromiso social como por la relación que tenía con el cuerpo.

En el capítulo 3 se analiza *La lunga vita di Marianna Ucrìa* a nivel textual, sobre todo la génesis, el estilo, la trama, la estructura y los temas (entre ellos la relación con su padre, su madre y su último hijo; la condición de la mujer en la ciudad de Palermo del siglo XVIII; la conciencia del cuerpo; la memoria) y los personajes. A pesar de la centralidad de Marianna, la novela es “coral”: hay muchos personajes que contribuyen a poner de manifiesto la transformación final de la protagonista.

Maraini ha sido entrevistada por muchos críticos, lo que nos ha permitido conocer directamente su postura en relación a los temas que nos interesan. Por ejemplo con respecto a la génesis de la novela, la fase de documentación en bibliotecas y archivos, explica Maraini, ha tenido una duración de cinco años. Han sido importantes sobre todo los textos etnológicos de Giuseppe Pitrè, gran observador de la vida de los sicilianos (Maraini, “Aquario”, n° 0, 1991).

Además la misma Maraini habla del difícil proceso de identificación con Marianna para imaginar lo que una sordo-muda puede sentir. Con la protagonista Maraini comparte el amor por la lectura y la búsqueda del conocimiento (“Giornale di Sicilia”, 10/04/1990). *Marianna*, según la autora, no es una novela feminista, sino una novela que expresa la mirada de una mujer sobre el mundo (“Il Gazzettino”, 10/09/1990).

Marianna representa la realidad histórica del sufrimiento de las mujeres y recorridos siempre actuales en la toma de conciencia de la identidad, aspecto de los que las escritoras y escritores tienen el deber de hablar. Maraini representa con ella sobre todo la complejidad del universo femenino y explica además

que, como decía Pirandello a propósito de la relación entre autor y personajes, fue Marianna a buscarla y a pedirle que escribiera sobre ella. La historia tiene lugar en el siglo XVIII, en aquel siglo vivió su antepasada, pero el pasado también es una elección literaria: guarda secretos y deja más espacio a la imaginación.

A través del personaje de Marianna, Maraini se expresa sobre temas muy controvertidos y actuales. Este trabajo se centra en varios temas. Naturalmente en primer lugar entre ellos está la condición de la mujer en el siglo XVII (las mujeres estaban destinadas a casarse o a la vida religiosa si tenían bastante dinero pero no suficiente belleza). Aquí la representación literaria se convierte en metáfora de la condición de la mujer de todos los tiempos. Junto a la condición de la mujer Maraini abarca el tema de la violencia contra las mujeres. Marianna en este sentido es doblemente víctima: del sistema y del tío-marido.

Otro tema importante es la relación entre identidad femenina y tradición, representada aquí en la relación conflictiva con las figuras genitoriales: la presencia-ausencia del padre y la relación con la madre muy negativa y casi inexistente (desde el principio Marianna declara que no quiere parecerse a ella). Además se analizan la relación con el cuerpo, la escritura, el viaje y la memoria. Para Marianna el viaje, no sólo físico, sino también interior, es experiencia cognoscitiva. La memoria además es un hilo fundamental en la historia. Marianna recuerda su pasado, reconstruye su historia familiar y decide empezar una nueva vida.

Finalmente se ha comparado *Marianna* con las obras anteriores (en relación a los temas, el estilo, los personajes femeninos, el lenguaje utilizado, la conclusión). La novela

representa efectivamente un viraje en la producción de Maraini. De la comparación ha resultado la originalidad de *Marianna* en cuanto a:

- la época y la ambientación (todas las obras anteriores, a excepción de *Isolina*, hablan de los años 50, 60, y 70 del siglo pasado);
- sólo con *Marianna* por primera vez Maraini habla directamente de Sicilia, antes habían aparecido sólo breves referencias y siempre negativas;
- como en muchas obras teatrales, Maraini mezcla realidad y ficción;
- las obras anteriores de los años 70 abordan temas debatidos por el feminismo, por eso Maraini habla de *realismo de intervención*, mientras *Marianna* presenta un *realismo de reflexión* (Di Paolo, 2005:173);
- el uso del dialecto siciliano confiere un tono “verista” a la novela, aunque las finalidades de Maraini son diferentes a los exponentes de aquella escuela;
- desde el punto de vista del género literario, Maraini funde todos aquellos utilizados en sus obras anteriores (la novela de formación, la novela epistolar y sobre la condición de la mujer, la novela onírica y referencias al teatro).

Asimismo en *Marianna*, los personajes están más definidos a nivel psicológico, que en las primeras novelas donde aparecen más simplificados. Los temas y el lenguaje ya no son tan provocadores como antes.

Muchas de estas características las volvemos a encontrar en las obras posteriores, hecho que confirma que *Marianna* es un paso fundamental en su producción global.

En el capítulo 4 nos hemos centrado en el análisis de las dos adaptaciones de *Marianna Ucrìa* para averiguar cómo, pasando de un lenguaje a otro, se define el personaje histórico de Marianna.

Con Sánchez Noriega (2000) y Cortellazzo/Tomasi (1996) hemos entendido la “adaptación” como el resultado de una experimentación en un lenguaje diferente al original en el que la obra está escrita. La comparación entre el texto original y sus adaptaciones no se hace a nivel de lenguaje sino de historia, (es decir de la organización del material).

Maraini adapta la novela al teatro bajo la sugerencia del Teatro Stabile di Catania. La transposición cinematográfica es de Roberto Faenza, director que ya había adaptado varias novelas al cine (entre ellas: *Mio caro dottor Gräsler*; *Jona che visse nella balena*; *Sostiene Pereira*; *L'amante perduto e I Vicerè*). Como la novela, asimismo la obra teatral y la película alcanzan de inmediato gran éxito (la película recibe entre otros, los premios: *David*, 1997 y *Nastro d'Argento*, 1998).

Para comparar las adaptaciones con el texto original se han tenido en cuenta la motivación del autor, el título, los personajes. (este último ha sido el aspecto más interesante, el ámbito en el que los autores han introducido más variaciones, tanto ampliaciones como recortes y condensaciones), el tiempo, la conclusión y el tipo de adaptación.

El mayor problema al que Maraini y Faenza han tenido que

enfrentarse ha sido el mutismo de Marianna. En el teatro Maraini lo ha resuelto recurriendo a tres Marianna (una adulta, una joven y una niña) que al margen del palco comentan los hechos cuando las otras están en el centro sin hablar. En la película, donde hay dos Marianna, una niña y una adulta, nunca hablan, sólo escriben notas que a veces podemos leer directamente y otras son leídas por los demás personajes. Muy a menudo escuchamos los ruidos indistinguibles de su infancia que Marianna apenas alcanza a reconocer. Faenza nos hace creer que Marianna de niña había podido oír. En ambas adaptaciones, a diferencia de la novela, la fragmentación de Marianna confiere menos fuerza y unidad al personaje.

La principal diferencia entre el original y las adaptaciones concierne a los personajes, sobre todo en la película. Faenza elimina la figura del padre y la substituye con la del abuelo (que describe siempre con un deterioro físico y moral) y de esa manera desaparecen por completo los celos de la hija; introduce un preceptor que una vez alejado de su casa (porque según el hermano de Marianna era peligroso para la educación de sus sobrinos), será el destinatario de una intensa correspondencia con Marianna, a través de la cual nos enteramos de la transformación de la protagonista, además es él que presenta las teorías filosóficas de Hume a Marianna.

En definitiva Faenza condensa todos los diversos amores presentes en la novela, incluso el amor de la protagonista por Saro.

En el teatro son más importantes el tío-marido, presentado ya desde el principio (y a través de sus palabras nos damos

cuenta de la transformación de Marianna) y la madre, más fuerte y presente que en la novela, (es ella quien revela a Marianna el triste secreto de su minusvalía).

Otra diferencia entre el texto original y las adaptaciones es el destino del viaje final de Marianna: en la novela su primera etapa se localiza en Nápoles (Maraini, 2003:246); en el teatro en Roma (*M.U.*:392), y en la película en Londres, donde vive el preceptor. Pero lo que cuenta es la decisión de irse, y sola con Fila, elemento narrativo que se mantiene en las dos adaptaciones.

Por lo que atañe al estilo, en el teatro el lenguaje es muy dialectal, más coloquial y expresivo que en la novela, donde Marianna aprende a escribir perfectamente en italiano, en inglés y en francés. En la película, desde un primer momento, los personajes se expresan en un dialecto muy parecido al siciliano, pero comprensible para el público.

En conclusión, a pesar de las aparentes diferencias, las dos adaptaciones son fieles en el mensaje final y logran reproducir la fuerza del personaje de Marianna.

Todo el capítulo 5 está dedicado al estudio de la crítica militante sobre *La lunga vita di Marianna Ucrìa* en Italia. Existen alrededor de cien contribuciones publicadas en revistas y periódicos. Maraini ha obtenido amplio espacio en revistas de diferente tipo, también en aquellas que no comparten su misma manera de pensar. Se han dedicado muchas palabras a la definición del género, (el tema más debatido); a la novela dentro de la tradición literaria italiana y de la situación de la mujer. Muchos críticos concuerdan con que *Marianna* es una novela histórica, cuyos modelos son representados por escritores

hombres, muy a menudo sicilianos como Verga, De Roberto, etc. Son sobre todo las periodistas quienes se detienen en un análisis desde el punto de vista de la condición de la mujer. Y como afirmaba Mary Ellmann en *Thinking About Women* (1968), es diferente el enfoque crítico si escribe un hombre o una mujer, no sólo por los temas abordados, sino por los términos elegidos.

En el último párrafo nos dedicamos a la recepción de Maraini en España (como difusión de las traducciones en España, sea de la presencia de Maraini en la prensa). Muchas de sus obras han sido traducidas al español, y de *Marianna* existen hasta tres diferentes ediciones, (dos de Seix Barral, de 1991 (biblioteca breve) y del 1995 (biblioteca de bolsillo), y de Herce Editores, abril 2008). La más reciente podría demostrar un aumento de interés hacia la escritora.

Asimismo se mencionan las dos únicas contribuciones sobre Maraini y su novela aparecidas en la prensa española: *El dolor no tiene bandera. Contra el choque de civilización* (“El Mundo”, 6/10/01) de Dacia Maraini en respuesta al polémico artículo de Oriana Fallaci, *La rabia y el orgullo*, (Septiembre 2001), con respecto al Islam; y *La escritura nacida del silencio*, de Robert Saladrigas, (“La Vanguardia”, 24/05/91), un análisis detallado de *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, que se ha comparado con la situación italiana con la que comparte muchas reflexiones (la definición del género histórico entre todos).

En el capítulo 6 se presenta el análisis de dos obras teatrales de Maraini, *Suor Juana* (1979) y *Camille* (1995), representativas de toda la producción teatral cuyas protagonistas son mujeres históricas muy talentosas (la poetisa barroca

mexicana Sor Juana Inés de la Cruz y la escultora francesa Camille Claudel), cuyo destino ha sido sucumbir a las imposiciones patriarcales. Maraini les devuelve la palabra y la dignidad en el texto. Se han escogido estas dos protagonistas entre muchas otras, porque son el ejemplo de destinos opuestos: la primera muy poco conocida en Italia y la otra muy popular, porque sobre ella se ha escrito ampliamente en todo el mundo. De hecho en el párrafo sobre Camille se esbozan unas comparaciones con otras obras: *Camille Claudel (L'idolo eterno)* (2007), de Paola Ferrantelli, otra obra teatral; "Camille Claudel. Sueños y pesadillas" (contenido en *Historias de mujeres*, 2005) de Rosa Montero, porque nos proporciona el punto de vista español; el ensayo introductor del catálogo *L'Arte delle Donne dal Rinascimento al Surrealismo* (2008), "Con le tenere bianchissime mani nelle cose meccaniche. Le scultrici" de Beatrice F. Buscaroli.

En las dos obras de Maraini se percibe perfectamente cómo, plasmando realidad y ficción armoniosamente, Maraini logra denunciar ciertas situaciones, dándonos su punto de vista.

Asimismo en el teatro, como en toda su obra, Maraini utiliza la escritura literaria para asumir una definida posición política sobre temas retomados también por la "segunda ola" del feminismo de los setenta, y temas más actuales.

El capítulo 7, que cierra la investigación, incluye la entrevista inédita realizada por quien escribe (recibida por correo electrónico el 29 de diciembre de 2007) y las transcripciones de intervenciones recientes de la autora de 2007 y 2008 (Festival "DONNE... maneggiare con cura", Salsomaggiore 10 de junio de 2007 y "Fiera Internazionale del Libro" en Turín el 10 de mayo de 2008),

que contribuyen a aclarar la posición de Maraini dentro del debate sobre la escritura femenina en Italia.

Las palabras directas de la autora han sido fundamentales para poder interpretar toda su producción y sobre todo el complejo personaje de Marianna.

Bibliografia

1) Opere di Dacia Maraini

- (1962), *La vacanza*, Einaudi, Torino, [2000];
- (1963), *L'età del malessere*, Einaudi, Torino, [1996];
- (1967), *A memoria*, Bompiani, Milano;
- (1968), *Crudeltà all'aria aperta*, Feltrinelli, Milano;
- (1968), *Mio marito*, Bompiani, Milano;
- (1972), *Memorie di una ladra*, BUR, Milano, [2000];
- (1974), *Donne mie*, Einaudi, Torino;
- (1975), *Donna in guerra*, Einaudi, Torino, [2004];
- (1978), *Mangiami pure*, Einaudi, Torino;
- (1980), *Storia di Piera*, Bompiani, Milano [1997];
- (1981), *Lettere a Marina*, Einaudi, Torino, [1996];
- (1982), *Dimenticato di dimenticare*, Einaudi, Torino;
- (1984), *Il treno per Helsinki*, Einaudi, Torino, [2001];
- (1985), *Isolina*, BUR, Milano, [2000];
- (1987), *La bionda, la bruna e l'asino*, Rizzoli, Milano;
- (1990), *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, BUR, Milano, [2003];
- (1991), *Viaggiando con passo di volpe*, Rizzoli, Milano;
- (1993), *Bagheria*, Rizzoli, Milano, [2000];
- (1993), *Cercando Emma*, Rizzoli, Milano.
- (1994), *Voci*, Rizzoli, Milano;
- (1996), *Storie di cani per una bambina*, Bompiani, Milano;
- (1996), *Un clandestino a bordo*, Rizzoli, Milano, [2002];
- (1997), *Dolce per sé*, Rizzoli, Milano [2006];
- (1998), *Se amando troppo*, Rizzoli, Milano;
- (1999), *Buio*, Rizzoli, Milano;

- (2000), *Fare teatro 1966-2000*, Milano, Rizzoli;
- (2001), *El dolor no tiene bandera. Contra el choque de civilización*, “El Mundo”, 6/10/01;
- (2001), *La nave per Kobe*, BUR, Milano, [2003];
- (2001), *Sergio, tu mi chiedi fiducia ma non mi concedi la parola*, “Il Messaggero”, 27/08/01;
- (2004), *Colomba*, Rizzoli, Milano;
- (2006), *Dentro le parole. Aforismi e pensieri*, a cura di Marinelli G., Editore Marlin, Cava dei Tirreni;
- (2006), *I giorni di Antigone. Quaderno dei cinque anni*, Rizzoli, Milano;
- (2007), *Il gioco dell'universo. Dialoghi immaginari tra un padre e una figlia*, Mondadori, Milano (in collaborazione con il padre Fosco);
- (2007), *Ragazze di Palermo*, Corti di carta, “Corriere della sera”, 26/06/07;
- (2008), *Il treno dell'ultima notte*, Rizzoli, Milano.

Traduzioni in castigliano

- *Los años turbios* (1963), trad. di Jesus López Pacheco, Seix Barral, Barcellona;
- *Historia de Piera*, (1983), trad. di Juan Moreno, Plaza y Janés, Barcellona;
- *La larga vida de Marianna Ucria* (1991), trad. di Attilio Pentimalli Melacrino, Seix Barral, Barcellona;
- ----- (1995), trad. di Attilio Pentimalli Melacrino, Seix Barral, Barcellona;

- ----- (2008), trad. di Mario Merlino, Herce Editores, Madrid;
- *Dones meves*, (1992) trad. di Antoni Arca, Edicions Alfons el Màgnanim, Valenzia;
- *Voces* (1995), trad. di Attilio Pentimalli Melacrino, Seix Barral, Barcellona;
- *Isolina: la mujer descuartizada* (1998), trad. di Enrique Ortenbach, Lumen, Barcellona;
- *Un clandestino a bordo*, (1998), trad. di Juan Vivanco, Lumen, Barcellona;
- *Dulce de por sí* (1998), trad. di Attilio Pentimalli Melacrino, Seix Barral, Barcellona;
- ----- (2000); trad. di Attilio Pentimalli Melacrino, Planeta-De Agostini, Barcellona;
- *Històries de gossos per a una nena* (2002), trad. di Joan Armangué i Herrero, Cruïlla, Barcellona;
- ----- (2004), trad. di Joan Armangué i Herrero, Cruïlla, Barcellona.

2) Letteratura critica sull'opera di Dacia Maraini

a) Monografie

- Arca Antoni, (1990), a cura di, *Intervista a Dacia Maraini*, Apeus, Alghero;
- Cattaruzza, Claudio, (2000), a cura di, *Dedica a Dacia Maraini*, Associazione Culturale per la prosa, Pordenone;
- Cruciata, Maria Antonietta, (2003), *Dacia Maraini*, Cadmo,

Firenze;

- Diaconescu-Blumenfeld, Rodica, Testaferri, Ada, (2000), a cura di, *The Pleasure of writing. Critical Essays on Dacia Maraini*, Purdue University Press, West Lafayette;
- Di Paolo, Paolo, (2005), *Dacia Maraini. Ho sognato una stazione*, Laterza, Roma;
- Gaglione, Paola, (1995), a cura di, *Il piacere di scrivere. Conversazione con Dacia Maraini*, Òmicron, Roma;
- Heinzus, Barbara, (1995), *Feminismus oder Pornographie?*, Röhrig Universitätsverlag, Köln;
- Marinelli, Gioconda, (1997), *Dizionarietto quotidiano. Da "amare" a "zonzo", 229 voci raccolte da Gioconda Marinelli*, Rizzoli, Milano;
- Martinoni, Renato, (1997), *Il Palombaro delle acque profonde. Intervista a Dacia Maraini*, Edizioni dell'ulivo, Balerna;
- Mastrini, Livia (1979), *La donna nel teatro "La parola come lin"*, Accademia delle Belle Arti di Bari, Sezione Pittura, Pietro Marino, Luciana Zingarelli, Bari;
- Montini, Ileana, (1977), *Parlare con Dacia Maraini*, Bertani, Verona;
- Sumeli Weinberg, Maria Grazia, (1993), *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, UNISA press, Pretoria.

b) Saggi e articoli

- Anderlini, Serena, (1991), *Prolegomeni per una drammaturgia del femminile. Intervista a Dacia Maraini*, "Leggere donna", n 31, marzo-aprile 1991;

- Forti, Marco, (1995), *Dacia Maraini "siciliana": romanzo storico-familiare e memoria*, in "Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti", Gennaio-Marzo 1995, Vol. 574°, Fasc. 2193, Le Monnier, Firenze, pp.191-216;
- -----, (1995), *Dacia Maraini "siciliana": romanzo storico-familiare e memoria*, in "Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti", Aprile-Giugno 1995, Vol. 574°, Fasc. 2194, Le Monnier, Firenze, p.136-159;
- Golini, Vera, (1995), "Italian Women in Search of Identity in Dacia Maraini's Novels", in *International Women's Writing. New Landscapes of Identity*, Ed. Anne E. Brown and Marjanne Gooze, Greenwood Press, Westport, CT;
- Maraini, Dacia, (2001), *Ma il dolore non ha una bandiera*, "Corriere della sera", 5/10/2001;
- -----, (2006), *Cinema e letteratura*, in "Esperienze Letterarie", n° 4, pp. 129-137;
- Monastra, Rosa Maria, (1996), *Il "senso delle cose": la Sicilia di Dacia Maraini*, in "Letterature e Lingue Nazionali e Regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo", a cura di Sgroi e Trovato, Il Calamo, Roma, p. 307-318;
- Samà, Cinzia, (2005), "La ricezione della narrativa di Dacia Maraini in Spagna", in *Italia-España-Europa: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, Arcibel Editores, España, pp.644-659;
- Santoro, Liberato, (1984), *Female Person Singular*, "The Irish Time", 16 giugno 1984;
- Villa, Anna, (1986), *Una poesia immersa nella realtà*, "Litteraria: incontri e commenti", anno II, n. 1, 1986;

- Viganò, Lorenzo, (2007), *Per poter scrivere devo avere una finestra davanti*, "Magazine" (del "Corriere della sera"), 21/05/07.

3) Articoli, saggi critici e recensioni su *La lunga vita di Marianna Ucrìa* ed altre opere

- Abbiati, Filippo, (1990), *Perché questa donna? Mi è venuta a cercare*, "Il Giorno", 10/09/1990;
- Addamo, Sebastiano, (1990), *La donna non parla*, "La Sicilia", 11/05/1990;
- Bavaro Beverly, (1996), "«Marking the Lesbian Body: Writing and Desire in Dacia Maraini's *Lettere a Marina*» Gendered Contexts - New Perspectives", in *Italian Cultural Studies*, Peter Lang, New York;
- Bozzi, Ida, (1990), *L'affascinante 700 siciliano della Maraini*, "Giornale di Brescia", 21/04/1990;
- Camaiti Hoster, Anna, (1998), "Afterword to the Book «The Silent Duchess»" in *The Silent Duchess*, The Feminist Press, New York;
- Caprara Fulvia, (1996), *Incontro con Roberto Faenza che gira il film tratto dal romanzo della Maraini*, "La Stampa", 28/06/1996;
- Caradonna, Antonella, (1990), *Quando una donna è senza parola*, "Giornale di Sicilia", 10/04/1990;
- CAR.LO, (1990), *Ali di farfalla malata*, "Gazzetta di Mantova", 02/05/1990;
- Carrano, Patrizia, (1990), *Viaggio nel silenzio*, "Elle", aprile 1990;

- Cavallaro, Daniela, (2007), “«Con tutto da ricominciare»»: Vannina's Spiritual Journey in Dacia Maraini's *Donna in guerra*”, in *Annali d'italianistica 25. Literature, Religion and the Sacred*; UNC-Chapel Hill, Chapel Hill;
- Chemotti, Valeria, (2003), “*Marianna Ucrìa*”: parole senza voce, in “Studi novecenteschi”, anno 2003, n° 42, p. 283- 304;
- Chiusano, Italo, (1990), *Coraggio. Il romanzo storico è il nostro forte*, “Famiglia Cristiana”, 08/07/1992;
- Ciambellotti, (1981), Edera, *Una stanza tutta per sé: Intorno a “L'età del malessere” di Dacia Maraini. Nel passato presente degli anni sessanta*, Ed. Montefeltro, Urbino;
- Cordati, Bruna, (1990), *Marianna muta in rivolta contro il sangue*, “L'Unità”, 04/04/1990;
- Cutrufelli, Maria Grazia, (1990), *Un silenzio che dice di più. La lunga vita di Marianna Ucrìa, storia di una muta che seppe emanciparsi. E di una aristocrazia al tramonto in una Sicilia struggente*, “Noi Donne”, maggio 1990;
- Debenedetti, Antonio, (1988), *A caccia di passato*, “Corriere della Sera”, 11/01/1988;
- -----, (1990), *Marianna Ucrìa e la memoria sepolta di Dacia Maraini*, “Corriere della Sera”, 26/03/1990;
- De Michelis, Cesare, (1990), *Marianna*, “Gazzettino di Venezia”, 03/06/1990;
- Desiato, Luca, (1990), *Storia di una donna “murata”*, “Il Nostro Tempo”, 06/05/1990;
- Di Malta, Leda, (1990), *Cinque in corsa per il Supercampiello*, “Grazia”, 09/09/1990;
- -----, (1990), *Vita di una donna siciliana del*

- Settecento*, "Grazia", 01/04/1990;
- Di Paolo, Paolo, (giugno 2004), *Il gioco sublime del raccontare*, Redazione Virtuale, Milano;
 - D'Isa, Dina, (1990), *La liberazione attraverso la scrittura*, "Il Tempo", 11/05/1990;
 - Dos Santos, Elsa Rita, Taravacci, Pietro, (2006), "Gioco di narratori in *"Donna Lionora Giacubina"*, atto unico di *Dacia Maraini*, in "Studi novecenteschi", n° 72;
 - E.G., (2007), *Piccole donne crescono*, "lo donna", 26/05/07;
 - Fano, Nicola, (1990), *Il linguaggio del silenzio di Dacia Maraini*, "L'Unità", 10/09/1990;
 - Filippini, Gabriella, (1990), *Marianna, come si affranca una donna*, "L'Arena", 11/04/90;
 - Folcarelli, Emilia, (1990), *Pensieri e silenzi di Marianna*, "L'Informatore Librario", luglio 1990;
 - Forlani, Mimma, (1990), *Gli interrogativi di Dacia Maraini*, "Bergamo 15", 31/05/1991;
 - Gala, Candelas, (2003), *Identity and Writing: A Lacanian Reading of Alba de Céspedes' "Quaderno proibito" and Dacia Maraini's "Donna in guerra"*, in "Forum Italicum 37"; Center for Italian Studies, New York;
 - Giovanardi, Stefano, (1984), *Armida va a Helsinki*, "La Repubblica", 01/09/84;
 - Macaluso, Emanuele, (1990), *Andreotti e gli spot di Marianna Ucrìa*, "L'Unità", 06/08/1990;
 - Marabini, Claudio, (1990), *Silenzioso trionfo della nobildonna*, "Il Resto del Carlino", 25/04/1990;
 - Maraini, Dacia, (1990), *Messaggi dal silenzio*, "Il Gazzettino",

05/09/1990;

- -----, (1991), *Dacia Maraini in La lunga vita di Marianna Ucrìa*, "Aquario", n°0, 1991;
- Marrone, Titti, (1990), *Crimini e misfatti in versione serial*, "Il Mattino", 17/04/1990;
- Passione, Lina, (1997), *Sulle orme di Marianna Ucrìa*, C.U.E.C.M., Catania;
- Pasti, Daniela, (1990), *Lunga vita al piccolo guerriero*, "Il Venerdì di Repubblica", 21/09/1990;
- Pende, Stella, (1990), *Perché anch'io sono stata muta*, "Europeo", 21/09/1990;
- Pizzuto, Angelo, (1990), *Il riscatto dal silenzio*, "La Sicilia", 28/03/1990;
- Prandin, Ivo, (1990), *Donna uomo romanzo*, "Il Gazzettino", 10/09/1990;
- Ramondino, Fabrizia, (1984), *Il mistero di una patata*, "Il Mattino", 05/07/84;
- Restivo, Angelo, (1997), *L'occhio e la parola, La "Bagheria" di Dacia Maraini attraverso le immagini*, Thule, Bagheria;
- Ricci Sargentini, Monica, (1990), *Il settecento delle donne? Un secolo muto*, "L'Unità", 07/03/1990;
- Robiony, Simonetta, (1984), *Dacia Maraini: prima delle femministe c'erano i sentimenti*, "La Stampa", 04/08/84;
- Rollo Bancale, Luciana, (1990), *Ecco il mio sogno ad occhi aperti*, "Il Mattino", 10/09/1990;
- Rossanda, Rossana, (1990), *Una sovrana solitudine come forma di vita*, "Il Manifesto", 02/06/1990;
- Rusconi, Marisa, (1990), *In onore dell'ava*, "L'Espresso",

- 11/03/1990;
- Saladrigas, Robert, (1991), *La escritura nacida del silencio*, La Vanguardia, 24/05/91;
 - Samà, Cinzia, (2007), “La Sor Juana de Dacia Maraini entre realidad y ficción” in *Escritoras italianas, Géneros literarios y literatura comparada*, Arcibel Editores, 2007, p. 307- 320;
 - -----, (2008), “Crítica académica y crítica «militante» en la Italia del siglo XX y la novela *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini”, in *Actas del I Congreso Internacional de Literatura: arte y cultura en la globalización*, La Bohemia, Buenos Aires;
 - -----, (2008), “*Il treno per Helsinki* e l'ambiguità di Dacia Maraini di fronte al Sessantotto”, in *Italy 1968. Representations in Italian Culture, Carte Italiane*, Volume Four, Univerity of California;
 - Santagostino, Giuseppina, (1996) “*La lunga vita di Marianna Ucrìa*”: tessere la memoria sotto lo sguardo delle chimere, “*Italica*”, vol. 73, n. 3, pp. 410-428;
 - Servida, Francesco, (1990), *Il silenzio di Marianna*, “*Amica*”, 14/05/1990;
 - Siciliano, Enzo, *Marianna, lunga vita alla signora*, “*Corriere della Sera*”, 11/03/1990;
 - Sumeli Weinberg, Maria Grazia (1995), *La forza della negatività: la dialettica del soggetto parlante nella “Lunga vita di Marianna Ucrìa” di Dacia Maraini*, “*Ottocento/Novecento*”, vol. 3, n° 4, Repubblica del Sudafrica, pp. 177-186;
 - -----, (1997), *Dall’opera al teatro: il Don Juan di Dacia Maraini e il mito della seduzione maschile*,

- eds. C-K Joergensen, J Moestrup & P Spore, Univ. of Odense;
- -----, (1997), *Ricerca di un futuro tra civiltà industriale e arcaica: Donna in guerra di Dacia Maraini*, eds. G Bàrberi Squarotti & C Ossola, Olschi, Firenze;
 - Tallarico, Luigi, (1990), *Come fraintendere il 700 e vincere il Campiello*, "Secolo d'Italia", 11/09/1990;
 - Tamburri, Anthony J., (1990), "Dacia Maraini's *Donna in guerra: Victory or defeat?*", in *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*, Ed. Santo Aricò, Amherst;
 - Toscani, Claudio, (1990), *Lo zio di Sicilia*, "Brescia Oggi", 19/04/1990;
 - Trapassi, Leonarda, (2004), "Afasia como prisión e instrumento de conocimiento en *La lunga vita di Marianna Ucría* de Dacia Maraini", in *Cuerpo e género. La construcción de la sexualidad humana*, Miriam Palmas Ceballos, Eva Parra Membrives editoras, Ediciones jerezanas, Jerez, pp. 391- 408;
 - Venezia, Alessandra, (1990), *Il filo di Marianna. Tra romanzo storico e storia d'amore. Dacia Maraini narra il suo Settecento*, "Panorama", 04/03/1990;
 - Vigorelli, Giancarlo, (1990), *Dacia Maraini volta pagina con un romanzo gattopardesco*, "Il Giorno", 01/04/1990.

4) Altre opere di critica letteraria e saggi

- Andermahr S., (1997), *A Glossary of Feminist Theory*, St. Martin Press, New York;
- Arriaga et al., (eds.), (2007), *Escritoras italianas. Géneros*

- literarios y literatura comparada*, Arcibel, Sevilla;
- A.A.V.V., (1996), *Letteratura italiana. Le opere. Il Novecento*, Einaudi, Torino;
 - A.A.V.V., (1999), a cura di Gnisci Armando, *Introduzione alla letteratura comparata*, Mondadori, Milano;
 - Arslan Antonia, (1998), *Dame, galline e regine: la scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Guerini, Milano;
 - -----, (1997), a cura di, *La narrativa italiana dalle origini ai giorni nostri*, Einaudi, Torino;
 - -----, (1997), *Storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze;
 - -----, (2000), a cura di, *Letteratura italiana del Novecento: bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino;
 - Barthes, Roland, (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Ed. du Seuil, Paris;
 - -----, (1970), *S/Z*, Ed. du Seuil, Paris;
 - Benjamin, Walter, (1962), "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov", in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino;
 - -----, (1973), *Le Plaisir du texte*, Ed. du Seuil, Paris;
 - Bianchini, Angela, (1979), *La voce che è in lei*, Bompiani, Milano;
 - Bock, Gisela, Nobili, Giuliana, (1988), *Il corpo delle donne*, Transeuropa, Bologna;
 - -----, (1988), *Storia, storia delle donne, storia di genere*, Estro, Firenze;
 - Braidotti, Rosa, (1991), *Patterns of Dissonance*, Polity Press, New York;

- -----, (1995) *Soggetto nomade*, Donzelli editore, Roma;
- Busoni, Mila (2000), *Genere, sesso, cultura*, Carocci, Urbino;
- Butler, Judith, (1993), *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York-London;
- Camps, Assumpta, (2002), *Per uno studio critico della fortuna di Gadda in Spagna*, The Edinburgh Journal of Gadda Studies (EJGS), 2/2002;
- Carrera Suárez, Isabel / Suárez Lafuente, M^a Socorro, (eds), (1992), *Como mujeres... releyendo a escritoras del XIX y XX*, Principado de Asturias, Oviedo;
- Caso, Ángeles, (2007), *Las olvidadas*, Editorial Planeta, Barcellona;
- Cattanei A., D'Amato M., (1990), *La politica della differenza*, Franco Angeli, Milano;
- Cavarero, Adriana, (1987), *Il pensiero della differenza sessuale*, La tartaruga, Milano;
- -----, (1995), *Corpo in figure: filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (1999), *Politica delle voci*, "Micromega. Almanacco di Filosofia", 4/99, pp. 114/127;
- Ceserani, Remo, (1999), *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma;
- -----, De Federicis, Lidia, (2001), *Lecture esemplari. Il materiale e l'immaginario*, Loescher, Torino;
- Chemello, Adriana, (1998), a cura di, *Parole scolpite: profili di*

- scrittrici degli anni Novanta*, Il poligrafo, Padova;
- Chiavola Birnbaum Wesleyan, Lucia, (1986), *La liberazione della donna. Feminism in Italy*, University Press, USA;
 - Cigliana, Simonetta, (2005), *Le stagioni della critica militante*, Onyx Edizioni, Roma;
 - Citati, Pietro, (1997), *Ritratti di donne*, Rizzoli, Milano;
 - Cixous, Hélène, (1992), *Il teatro del cuore*, Pratiche Editrice, Parma;
 - -----, (1995), *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Anthropos Editorial Del Hombre, Barcelona;
 - -----, (2004), *Deseo de escritura*, Editorial Reverso, Oxfrod;
 - Corona, Daniela, (1990), a cura di, *Donne e scrittura*, La Luna, Palermo;
 - Costa-Zalessow Natalia, (1982), *Scrittrici italiane dal 13. al 20. secolo: testi e critica*, Longo, Ravenna;
 - Croce, Benedetto, (1940), "Il giornalismo e la storia della letteratura", in *Problemi di estetica*, Laterza, Bari;
 - -----, (1966), *Letteratura della Nuova Italia*, Laterza, Bari;
 - Cutrufelli, Maria Rosa, (1988), a cura di, *Scritture, scrittrici: almanacco*, Longanesi, Milano;
 - -----, Guacci, Rosaria, Rusconi, Maria, (1993), a cura di, *Il pozzo segreto. Cinquanta scrittrici italiane*, Giunti, Firenze;
 - -----, (2001), *Il Novecento delle italiane: una storia ancora da raccontare*, Editori riuniti, Roma;
 - -----, (2007), *Creazione e critica letteraria al*

- femminile, POLITE, Saperi e libertà (www.aie.it);
- De Beauvoir, Simone, (1984), *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano;
 - De Blasi, Jolanda, (1930), *Le scrittrici italiane dalle origini al 1800*, Nemi, Firenze;
 - De Giovanni, Neria, (1987), *L'ora di Lilith: su Grazia Deledda e la letteratura femminile del secondo Novecento*, Ellemme, Roma;
 - De Lauretis, Teresa, (1996), *Sui generis: scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano;
 - -----, (1999), *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano;
 - De Nicola, Francesco, Zannoni, Pier Antonio, a cura di, (2001), *Scrittrici, giornaliste. Da Matilde Serao a Susanna Tamaro*, Marsilio, Venezia;
 - Derrida, Jacques, (1985), *The Ear of the Other: Autobiography, Transference, Translation*, Lincoln, University of Nebraska;
 - De Sanctis, Francesco, (1958), *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino;
 - Di Cori Paola, (1993), *La donna rappresentata*, Ediesse, Roma;
 - -----, (1996), a cura di, *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Clueb, Bologna;
 - -----, Barazzetti Donatella, (2007), *Gli studi delle donne. Una guida critica in Italia*, Carocci, Roma;
 - Di Donato, Francesca, (2000), *Quanto contano i corpi? Disuguaglianze sessuali e famiglia privata nel dibattito femminista*, "Sociologia del diritto", n. 3, 2000, pp. 143-158;
 - Diotima, (1987), *Il pensiero della differenza sessuale*, La

- Tartaruga, Milano;
- -----, (1990), *Mettere al mondo il mondo*, La Tartaruga, Milano;
 - -----, (1990), *Oltre l'uguaglianza. Le radici femminili dell'autorità*, Liguori, Napoli;
 - -----, (1992), *Il cielo stellato dentro di noi. L'ordine simbolico della madre*, La Tartaruga, Milano;
 - Duby, Georges, Pierrot, Michelle, (1990), a cura di, *Storia delle donne*, Laterza, Roma-Bari;
 - Ellmann, Mary, (1968), *Thinking About Women*, Harcourt Brace Jovanovich, New York;
 - Escarpit, Robert, (1992), *Sociologia della letteratura*, (trad. Italiana), Newton Compton, Roma;
 - Ferroni, Giulio, (1991), *Il Novecento*, Einaudi, Torino;
 - -----, (2005), *I confini della critica*, Alfredo Guida, Napoli;
 - Fetterley, Judith, (1978), *The Resisting Reader*, Indiana University Press, Bloomington and London;
 - Forlani, Alma, Savini, Marta, (1991), a cura di, *Scrittrici d'Italia: le voci femminili più rappresentative della nostra letteratura raccolte in una straordinaria antologia di prose e di versi: dalle eroine e dalle sante dei primi secoli fino alle donne dei nostri giorni*, Newton Compton, Roma;
 - Foti, Francesco, (1984), *La critica letteraria, Vol. III, Il Novecento*, Ed. Fermenti, Roma;
 - Frabotta Biancamaria, (1980), *Letteratura al femminile: itinerari di lettura*, De Donato, Bari;
 - Friedan, Betty, (1970), *La mistica della femminilità*, Comunità,

Milano;

- Gardini, Nicola, (2002), *Letteratura comparata. Metodi periodi generi*, Mondadori Università, Firenze;
- Gastaldi Mario, (1936), *Donne luce d'Italia: panorama della letteratura femminile contemporanea*, Quaderni di poesia, Milano;
- -----, Scano, Carmen, (1961), *Dizionario delle scrittrici italiane contemporanee*, Gastaldi, Milano;
- Gennero, Valeria, (2002), *L'impero dei testi. Femminismo e teoria letteraria angloamericana*, Edizioni Il Sestante, Bergamo;
- Ghidetti, Enrico, Luti, Giorgio, (1997), *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Editori Riuniti, Roma;
- Guacci, Rosaria, Miorelli, Bruna, (1996), a cura di, *Ciao bella: ventun percorsi di critica letteraria femminile oggi*, Manni, Milano;
- Guidi, Laura (2004), *Scritture femminili e Storia*, Clio, Napoli;
- Haraway, Donna, (1995), *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano;
- Irigaray, Luce, (1990), *Questo sesso che non è un sesso*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (1992), *Io, tu, noi: per una cultura della differenza*, Bollati Boringhieri, Torino;
- -----, (1993), *Amo a te: verso una felicità nella storia*, Bollati Boringhieri, Torino;
- -----, (1998), *Speculum: l'altra donna*; a cura di Luisa Muraro, Feltrinelli, Milano;
- Iuso Anna, (1999), *Scritture di donne*, Biblioteca città di Arezzo, Arezzo;

- Izzo, Donatella, (1996), "La teoria della critica femminista", in *Teoria della letteratura, Prospettive dagli Stati Uniti*, La Nuova Italia Scientifica, Roma;
- Kristeva, Julia, (1979), *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia;
- -----, (1990), *Stranieri a sé stessi*, Feltrinelli, Milano;
- Kroha Lucienne, (1992), *The women writer in late nineteenth century Italy: gender and the formation of literary identity*, Edwin Mellen Press, New York;
- Lacan, Jaques, (1974), *Scritti*, Einaudi, Torino;
- Lavagetto, Mario, (1985), *Freud la letteratura e altro*, Einaudi, Torino;
- -----, (2005), *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino;
- Levi, Ezio, (2002-2003), "Per uno studio critico della fortuna di Gadda in Spagna", in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, G. & F. Pedriali, Edimburgo;
- Libreria delle donne (1984), a cura di, *Oltre la posa. Immagini di donne negli archivi Alinari*, Alinari, Firenze;
- Livi, Grazia, (1984), *Da una stanza all'altra*, Garzanti, Milano;
- Lonzi, Carla, (1974), *Sputiamo su Hegel; La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Rivolta femminile, Milano;
- -----, (1978), *Taci, anzi parla: diario di una femminista*, Scritti di rivolta femminile, Milano;
- Magli, Patrizia, (1985), a cura di, *Le donne e i segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*, Transeuropa, Ancona;
- Malato, Enrico, (2003), diretto da, *Storia della letteratura italiana dal due al Novecento*, vol. XI, Salerno Editrice, Roma;

- Manacorda, Giuliano, (1996), *Storia della letteratura italiana contemporanea : 1940-1996*, Editori Riuniti, Roma;
- -----, (1999), *Storia della letteratura italiana contemporanea: 1900-1940*, Editori Riuniti, Roma;
- Marcuzzo, Maria Cristina, Rossi Dori, Anna, (1987), a cura di, *La ricerca delle donne. Studi femministi in Italia*, Rosenberg & Sellier, Torino;
- Meese, Elizabeth, (1989), *Parker, Alice, The Difference within: feminism and critical theory*, J. Benjamins, Amsterdam;
- Merry, Bruce, (1990), *Women in Modern Italian Literature. Four Studies Based on the Work of Grazia Deledda, Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg, and Dacia Maraini*, James Cook University of North Queensland, Townsville, QLD;
- Milà y Fontanals, Manuel, (1888), *Obras completas*, Imp. Barcelonesa, Barcellona;
- Millet, Kate, (1971), *Sexual Politics*, Avon Books, New York;
- Mitchell, Juliet, (1976), *Psicoanalisi e femminismo: Freud, Reich, Laing e altri punti di vista sulla donna*, Einaudi, Torino;
- Moi, Toril, (1985), *Sexual-textual politics: Feminist literary theory*, Methuen, London;
- -----, (1988), *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid;
- Mondello, Elisabetta, (2004), a cura di, *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi editore, Roma;
- Morandini Giuliana, (1980), *La voce che è in lei: antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Bompiani, Milano;
- Muñoz Muñoz, María de las Nieves, (1990), "La ricezione della letteratura italiana nella Spagna odierna (alcune riflessioni critiche)", in *Anuario de estudios filológicos*, XIII, Universidad de

- Extremadura, Cáceres;
- Muraro, Luisa, (1992), *L'ordine simbolico della madre*, La Tartaruga, Milano;
 - -----, (2003), *Il Dio delle donne*, Mondadori, Milano;
 - Muzzioli, Francesco, (1994), *Le teorie della critica letteraria*, La Nuova Italia Scientifica, Roma;
 - -----, (2000), *Le teorie letterarie contemporanee*, Carocci, Roma;
 - Nicholson, Linda, (1997), *The Second wave: A Reader in Feminist Theory*, Routledge, New York;
 - Nozzoli Anna, (1977), *Sul romanzo femminista italiano degli anni Settanta*, in "Nuova DWF", n.5;
 - -----, (1978), *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La nuova Italia, Firenze;
 - -----, (1989), *La parete di carta: scritture al femminile nel Novecento italiano*, Gutenberg, Verona;
 - Olivares, Cecilia, (1997), *Glosario de terminos de critica literaria feminista*, El Colegio de México, México;
 - Pallotta, Augustus, (1999), *"Dacia Maraini" Dictionary of Literary Biography, Italian Novelists Since World War II, 1965-1995*, A Brucoli Clark Layman Book Gale Research, Detroit;
 - Patrizia magli, a cura di, (1985), *Le donne e i segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*, Il lavoro editoriale, Urbino;
 - Pellizzari, Maria Rosaria, (1995), *Le donne e la storia. Problemi di metodo e confronti storiografici*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli;

- Piccone, Stella, Saraceno, Chiara, (1996), a cura di, *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Il Mulino, Bologna;
- Ranieri, Polese, (1997), Tornatore e Baricco, la nave del Novecento, "Corriere della Sera", 13/11/97;
- Rasy, Elisabetta, (1978) *La lingua della nutrice: percorsi e tracce dell'espressione femminile*, Edizione delle donne, Milano;
- Restaino, Franco, (1999), *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino;
- Rich, Adrienne Rich, (1996), *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*, Cátedra, Madrid;
- Rubin, Gayle, (1975), *The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex*, Reiter;
- Ruspini, Elisabetta, (2003), *Le identità di genere*, Carocci, Roma;
- Samà, Cinzia, Lamberti, Maria Pia, (2007), a cura di, *Antología de textos literarios en italiano*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México;
- Santoro Anna, (1969), *Il Novecento: antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Bulzoni, Roma;
- -----, (1987), *Narratrici Italiane del Novecento*, Federico Ardia, Napoli;
- Showalter, Elaine, (1978), *A literature of their own: British women novelists from Bronte to Lessing*, Virago, London;
- -----, (1985), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*, Pantheon Books, New York;
- Silvestri, Laura, (1999), *Dal silenzio al sintomo: il disagio esistenziale delle donne. Donne che si fanno male*, Comitato

Pari Opportunità, Università Ca' Foscari, Venezia.

- Solmi, Sergio, (1992), *La letteratura italiana contemporanea*, Adelphi, Milano;
- Ventimiglia, Carmine, (1994), *Di padre in padre*, Angeli, Milano;
- Violi, Patrizia, (1988), *L'infinito singolare*, Essedue edizioni, Verona;
- Zancan, Marina, (1987), "Rappresentazione e autorappresentazione delle donne nella letteratura italiana tra '800 e '900", in *Quaderni di storia delle donne comuniste*, n. 1;
- -----, (1998), *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria*, Einaudi, Torino;
- Zarri, Gabriella, (1996), *La memoria di lei: storia delle donne, storie di genere*, Società editrice internazionale, Torino;
- Weiss Lazzaro, Carol, (1993), "*From Margins to Mainstream. Feminism and Fictional Modes*". *Italian Women's Writing , 1968-1990*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia;
- Wood Athlone, Sharon, (1995), *Italian Women's writing – 1860-1994*, Gran Bretagna;
- Woolf, Virginia, (1995), *Le donne e la scrittura*, La Tartaruga, Milano.

5) Testi di critica teatrale e cinematografica

- Allegri, Luigi, (1997), *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma-Bari;
- Alone, Roberto (1988), *Teatro e spettacolo nel secondo ottocento*, Laterza, Bari;

- Angelini, Franca, (1978), *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Bari;
- ----- (1988), *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bulzoni, Roma;
- Antonimi, Giacomo, (1944), *Il teatro contemporaneo in Italia*, Mondadori, Milano;
- Antonucci, Giovanni, (1988), *Storia del teatro italiano del Novecento*, Edizioni Studium, Roma;
- Artioli, Umberto, (1989), *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari;
- -----, (1995), *Il combattimento invisibile D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari;
- Attisani, Antonio, (1980), *Enciclopedia del teatro del Novecento*, Feltrinelli, Milano;
- Ayrat Clause, Odile, (2002), *Camille Claudel: a life*, Harry N. Abrams, New York;
- Brunetta, Gian Piero, (1976), a cura di, *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna.
- -----, (2003), *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino;
- -----, (2007), *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Bari;
- Buscaroli, Beatrice F., (2007), "Con le tenere bianchissime mani nelle cose meccaniche. Le scultrici" ne *L'Arte delle Donne dal Rinascimento al Surrealismo*, Federico Motta Editore, Brescia;
- Bussi, G. Elisa, Kovarski, Laura, Salomon, (1996), a cura di,

- Letteratura e Cinema. La trasposizione*, CLUEB, Bologna;
- Cortellazzo, Sara, Tomasi, Dario, (1998), *Letteratura e cinema*, Laterza, Bari;
 - D'Amico, Silvio, (2007), *Storia del teatro drammatico*, Rizzoli, Milano;
 - De Marinis, Marco, (1987), *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano;
 - Doglio, Federico, (1990), *Il Novecento in Europa e il teatro americano*, Garzanti, Milano;
 - Ferrante, Luigi, (1988), *Teatro italiano grottesco*, Il Mulino, Bologna;
 - Fiocco, Achille, (1958), *Teatro italiano di ieri e di oggi*, Cappelli, Bologna;
 - Gori, Giorgio, (1926), *Il grottesco nell'arte e nella letteratura: comico tragico lirico*, Stock, Roma;
 - Livio, Gigi, (1977), *Il teatro in rivolta*, Mursia, Milano;
 - Manzoli, Giacomo, (2003), *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma;
 - Mitchell, Claudine, (1989), *Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, the Fin de Siècle Sculptress*, Art History, vol.12, n°4, pp.419-447;
 - Molinari, Cesare, (2003), *Storia del teatro*, Laterza, Milano;
 - Moussinac, Leon, (1986), *Il teatro dalle origini ai nostri giorni*, Laterza, Bari;
 - Preo, Paolina, (1993), *Vita immaginaria di Camille Claudel, scultrice*, Giunti, Firenze;
 - Pullini, Giorgio, (1970), *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Cappelli, Bologna;

- -----, (1971), *Teatro Italiano del novecento*, Cappelli, Bologna;
- Puppa, Paolo, (1993), *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari;
- Samà, Cinzia, (2005), “Novecento, un monologo di Alessandro Baricco e i suoi adattamenti teatrale e cinematografico”, in *Italia a través de los siglos, lengua, ideas, literatura, VI Jornadas Internacionales de Estudios de Italiano*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México;
- Sánchez Noriega, José Luis, (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós comunicación, Barcelona;
- Sudau, Ralf, (1985), *Werkbearbeitung. Dichterfiguren*, Niemeyer, Tübingen;
- Tinterri, Alessandro, (1990), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Il Mulino, Bologna;
- Tofano, Sergio, (1985), *Il teatro all'antica italiana*, Bulzoni, Roma.

6) Altre opere letterarie

- Agnello Hornby, Simonetta (2002), *La mennulara*, Feltrinelli, Milano;
- ----- (2004), *La zia marchesa*, Feltrinelli, Milano;
- ----- (2007), *Boccamurata*, Feltrinelli, Milano;
- Aleramo, Sibilla, (1978), a cura di Morino, A., *Diario di una*

- donna. Inediti 1945-1960*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (1979), *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, Feltrinelli, Milano;
 - -----, (1990), *Una donna*, Feltrinelli, Milano;
 - Banti, Anna, (1962), *Le mosche d'oro*, Mondadori, Milano;
 - -----, (1967), *Noi credevamo*, Mondadori, Milano;
 - -----, (1981), *Un grido lacerante*, Rizzoli, Milano;
 - -----, (2001), *Artemisia*, Bompiani, Milano;
 - Benedetto, Croce, (1983), *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, Sellerio, Palermo;
 - Bossi Fedrigotti, Isabella, (2001), *Cari saluti*, Rizzoli, Milano;
 - Campo, Rossana, (1992), *In principio erano le mutande*, Feltrinelli, Milano;
 - -----, (1993), *Il pieno di super*, Feltrinelli, Milano;
 - -----, (1995), *Mai sentita così bene*, Feltrinelli, Milano;
 - -----, (1999), *Mentre la mia bella dorme*, Feltrinelli, Milano;
 - -----, (2000), *La gemella buona e la gemella cattiva*, Feltrinelli, Milano;
 - -----, (2001), *Sono pazza di te*, Feltrinelli, Milano;
 - -----, (2003), *L'uomo che non ho sposato*, Feltrinelli, Milano;
 - -----, (2005), *Duro come l'amore*, Feltrinelli, Milano;
 - -----, (2007), *Più forte di me*, Feltrinelli, Milano;
 - Cardarelli, Vincenzo, (1987), *Poesie*, Mondadori, Milano;
 - Celati, Gianni, (1992), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano;

- Cialente, Fausta, (1962), *Cortile a Cleopatra*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (1966), *Un inverno freddissimo*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (2003), *Ballata levantina*, Baldini & Castoldi, Milano;
- Clavel, Ana (2005), *Cuerpo náufrago*, Alfaguara, Città del Messico;
- Comencini, Cristina, (1994), *Passione di famiglia*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (1997), *Il cappotto del turco*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (2002), *Matrioška*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (2004), *La bestia nel cuore*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (2006), *Le pagine strappate*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (2007), *L'illusione del bene*, Feltrinelli, Milano;
- Conrad, Joseph, (1995), *Il compagno segreto e altri racconti*, Einaudi, Milano;
- -----, (2004), *Cuore di tenebra*, BUR, Milano;
- Cutrufelli, Maria Rosa, (1993), a cura di, *Il pozzo segreto*, Giunti, Firenze.
- -----, (2004), *La donna che visse per un sogno*, Frassinelli, Milano;
- D'Amico, Fabiola, (2007), *L'angelo nero*, Chronos, Roma;
- De Céspedes, Alba, (1949), *Dalla parte di lei*, Mondadori, Milano;

- -----, (1966), *Nessuno torna indietro*, Mondadori, Milano;
- -----, (1967), *La bambolona*, Mondadori, Milano;
- -----, (1969), *Il rimorso*, Mondadori, Milano;
- -----, (1995), *Quaderno proibito*, Mondadori, Milano;
- Deledda, Grazia, (2006), *Cenere*, Mondadori, Milano;
- De Roberto, Federico, (2007), *I viceré*, Milano, Newton Compton;
- Dickinson, Emily, (1987), *Poesie*, Newton Compton, Roma;
- Di Dio Morgano, Maricla, (2006), *Lena*, Laruffa Editore, Reggio Calabria;
- Di Lascia, Mariateresa, (1996), *Passaggio in ombra*, Feltrinelli, Milano;
- Duranti, Francesca, (1976), *La bambina*, La Tartaruga, Milano;
- -----, (1978), *Piazza, mia bella piazza*, La Tartaruga, Milano;
- -----, (1986), *La casa sul lago della luna*, Rizzoli, Milano;
- -----, (1994), *Progetto Burlamacchi*, Rizzoli, Milano;
- -----, (1999), *Effetti personali*, BUR, Milano;
- Eschilo, (1980), *L'Orestea*, Einaudi, Torino;
- Fallaci, Oriana, (1997), *Lettera a un bambino mai nato*, Rizzoli, Milano;
- -----, (2002), *La rabbia e l'orgoglio*, Rizzoli, Milano;
- Ginzburg, Natalia, (1947), *È stato così*, Einaudi, Torino;
- -----, (1962), *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino;
- -----, (1995), *Lessico familiare*, Mondadori-De Agostini, Novara;

- Gouges, Olympe, de, (1791), *Una bandiera che getta scompiglio: dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*, Dall'interno sudcritica, Bari;
- -----, (2003), *Le voci della sera*, Einaudi, Torino;
- Grasso, Silvana, (1993), *Nebbie di ddraunàra*, La Tartaruga, Milano;
- -----, (1994), *Il Bastardo di Mautàna*, Anabasi, Milano;
- -----, (1995), *Ninna nanna del lupo*, Einaudi, Torino;
- -----, (2001), *La pupa di zucchero*, Rizzoli, Milano;
- -----, (2005), *Disìo*, Rizzoli, Milano;
- -----, (2007), *Pazza e la luna*, Einaudi, Torino;
- La Spina, Silvana, (1987), *Morte a Palermo*, La Tartaruga, Milano;
- -----, (1992), *L'ultimo treno da Catania*, Bompiani, Milano;
- -----, (1993), *Scirocco e altri racconti*, La Tartaruga, Milano;
- -----, (1995), *Un inganno dei sensi malizioso*, Mondadori, Milano;
- -----, (1998), *Penelope*, La Tartaruga, Milano;
- Levi, Primo, (1983), *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino;
- -----, (1986), *La tregua*, Mondadori-De Agostini, Novara;
- Manzini, Gianna, (1965), *Allegro con disperazione*, Mondadori, Milano;
- Maraini, Fosco, (1994), *Gnosi delle Fanfole*, Baldini & Castoldi, Milano;
- McCarthy, Mary, (1962), *The Group*, HBJ, Harvest;

- Mirbeau, Octave, (1993), *Le journal d'une femme de chambre*,
Le journal d'une femme de chambre, Paris;
- Mitchell, Claudine, (1989), *Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, the Fin de Siècle Sculptress*, Art History, vol.12, n°4,
décembre 1989;
- Montero, Rosa, (2005), *Historias de mujeres*, Santillana Editores
Generales, Madrid;
- Morante, Elsa, (1982), *Aracoeli*, Einaudi, Torino;
- -----, (1994), *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino;
- -----, (1995), *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino;
- Moravia, Alberto, (1961), *L'amore coniugale e altri racconti*,
Bompiani, Milano;
- -----, (1999), *Agostino*, Bompiani, Milano;
- Petrarca, Francesco, (1989), *Rime*, Le Monnier, Firenze;
- Pettersson, Aline, (2005), *La noche de las hormigas*, Punto de
Lectura, México;
- Preo, Paolina, (1993), *Vita immaginaria di Camille Claudel,
scultrice*, Giunti, Firenze;
- Ravera, Lidia, (2006), *Sorelle*, BUR, Milano;
- Riera, Carmen, (1998), *Tiempo de espera*, Lumen, Barcelona;
- Saint-Point, Valentine, de, (2006), *Manifesto della Donna
futurista*, Il melangolo, Genova;
- Sanvitale, Francesca, (1984), *Madre e figlia*, Mondadori, Milano;
- -----, (1986), *Il cuore borghese*, Mondadori,
Milano;
- -----, (1986), *L'uomo del parco*, Mondadori,
Milano;
- Sereni, Clara, (1974), *Sigma epsilon*, Marsilio, Padova;

- -----, (1987), *Casalinghitudine*, Einaudi, Torino;
- -----, (1995), *Eppure*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (1995), *Il gioco dei regni*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (2007), *Manicomio primavera*, UTET, Torino;
- Sciascia, Leonardo, (1964), *Morte dell'Inquisitore*, Laterza, Bari;
- -----, (1966), *A ciascuno il suo*, Adelphi, Milano;
- -----, (1991), *Le parrocchie di Regalpetra*, Adelphi, Milano;
- -----, (2002), *Il giorno della civetta*, Adelphi, Milano;
- Sor Juana Inés de la Cruz, (1969), *Obras completas*, Editorial Porrúa, México;
- -----, (1988), *Poesía, teatro y prosa*, Editorial Porrúa, México;
- -----, (1995), *Obras completas, IV, Comedias, Sainetes y Prosa*, Fondo de Cultura Económica, México;
- Tesanovic, Jasmina, (2003), *Matrimonium*, Planeta, Barcelona;
- Vassalli, Sebastiano, (1990), *La chimera*, Einaudi, Torino;
- Vercors, (1971), *Le silence de la mer et autres recits*, O. Barjes, Roma;
- Verga, Giovanni, (1974), a cura di Piero Nardi, *Novelle*, Mondadori, Milano;
- Viganò, Renata, (1949), *L'Agnese va a morire*, Einaudi, Torino;
- Wertmüller, Lina, (1981), *Essere o avere. Ma per essere devo avere la testa di Alvise su un piatto d'argento*; Rizzoli, Milano;
- -----, (1988), *Iris e lo sceicco, ovvero Sceicchi e femministe, ovvero Storia d'evasione e d'oriente*, Nuova Eri, Torino;
- -----, (1990), *Avrei voluto uno zio esibizionista*;

Mondadori, Milano;

- Woolf, Virginia, (1991), *Un cuarto propio*, Ediciones Júcar, Madrid;
- -----, (2004), *Le tre ghinee*, Feltrinelli, Milano;
- -----, (2004), *Orlando*, Biblioteca Economica Newton, Roma.

7) Opere teatrali

- Bonacci, Anna (2004), *L'ora della fantasia*, Metauro, Pesaro;
- Campo, Rossana, (2006), *Il matrimonio di Maria*, Feltrinelli, Milano;
- Comencini, Cristina, (2006), *Due partite*, Feltrinelli, Milano;
- Costa, Lella, (1992), *La daga nel loden*, Feltrinelli, Milano;
- Cutrufelli, Maria Rosa, (1997), *Lontano da casa*, Editoria Periodica e Libreria, Roma;
- Ferrantelli, Paola, (2007), *Camille Claudel (L'idolo eterno)*, Editrice Irradiazioni, Roma;
- Ginzburg, Natalia, (1968), *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*, Einaudi, Torino;
- -----, (1990), *Teatro*, Einaudi, Torino;
- -----, (2005), *Tutto il teatro*, Einaudi, Torino;
- Ibsen, Henrik, (2006), *Casa di bambola*, Einaudi, Torino;
- Lagorio, Gina, (1989), *Freddo al cuore e altri testi teatrali* Mondadori, Milano;
- Mannacio Colla, Stefania, (1997), *Le avventure di Alice*, Alta Marea Edizioni, Roma;
- Mazzantini, Margaret, (2004), *Manola*, Mondadori, Milano;

- Porrino Stefania, (1994), *Io eros, tu eri*, consultabile nella pagina http://netlibrary.net/eBooks/Wordtheque/it/mb_00317.txt;
- -----, (2005), *Futuro prossimo*, Quaderni di dialettica, Fermenti;
- Rame, Franca (1992), *Parliamo di donne. I sentimenti e la solitudine, l'Aids e la droga, la fede e il dolore, in due atti unici – "L'eroina" e "La donna grassa"*, KAOS Edizioni, Milano;
- Valeri, Franca (1992), *Toh, quante donne*, Mondadori, Milano;
- Wetmüller, Lina (1994), *L'esibizionista*, Girin, Roma.

8) Sitografia

- www.daciamaraini.it (12 giugno 2006);
- <http://www.internetculturale.it> (4 settembre 2008);
- www.libreriadelledonne.it (20 giugno 2006);
- http://www.libreriadellospettacolo.it/teatro/copioni_index.htm (15 gennaio 2008).

9) DVD

Sessantotto. L'utopia della realtà (2007), regia di Ferdinando Vicentini Orgnani, Istituto Luce, Roma;

Marianna Ucrìa (1997), regia di Roberto Faenza, Cecchi Gori Editoria Elettronica, Firenze.