

Innesti | Crossroads XL 7

La letteratura italiana e il concetto di maternità

a cura di
Lucy Delogu



Edizioni
Ca' Foscari



La letteratura italiana e il concetto di maternità

Innesti | Crossroads XL

Cinema, letteratura e altri linguaggi
Film, literature and other languages

Collana diretta da | A series edited by
Alessandro Cinquegrani
Valentina Re

7



Edizioni
Ca' Foscari

Innesti | Crossroads

Cinema, letteratura e altri linguaggi

Film, literature and other languages

Direttori | General editors

Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Valentina Re (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Franca Sinopoli (Università di Roma «La Sapienza», Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België)

Comitato di redazione | Editorial staff

Elisa Mandelli (Università Ca' Foscari Venezia; IUAV, Venezia, Italia) Emanuela Minasola (Venezia, Italia) Hélène Mitayne (Università Ca' Foscari Venezia - IUAV, Venezia, Italia)

Lettori | Readers

Giuliana Benvenuti (Università di Bologna, Italia) Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Domenico Calcaterra (Università degli Studi di Messina, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Paolo Noto (Università di Bologna, Italia) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Daniele Pistone (Université Paris-Sorbonne, France) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emilio Sala (Università degli Studi di Milano, Italia) Franca Sinopoli (Università degli Studi di Roma La Sapienza, Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België) Federico Zecca (Università degli Studi di Udine, Italia)

Direzione e redazione | Editorial office

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Palazzo Malcanton Marcorà

Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia

La letteratura italiana e il concetto di maternità

a cura di
Lucy Delogu

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2015

La letteratura italiana e il concetto di maternità
Lucy Delogu (a cura di)

© 2015 Lucy Delogu per il testo
© 2015 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2015
ISBN 978-88-6969-063-1 (ebook)
ISBN 978-88-6969-064-8 (print)

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

La letteratura italiana e il concetto di maternità

a cura di Lucy Delogu

Sommario

Lucy Delogu

Introduzione

7

Elisabetta Convento

Il paradosso del materno in *Interno Familiare* di Anna Maria Ortese

9

Laura Nieddu

Le dure madri nei romanzi di Marcello Fois e Giorgio Todde

17

Maria Bonaria Urban

Donne e madri ne *La contessa di ricotta* di Milena Agus

25

Vincenza Perdichizzi

Vox matris

Sulla poetica e sulla simbologia pascoliana

33

Ernesto Livorni

Mothers of a Lost Land

Patriotic Discourse in Novels of Resistance by Viganò, Moravia and Morante

45

Della Passarelli

Conclusione

55

Introduzione

Lucy Delogu

(The American University of Rome, Italia)

Il cataclisma di questi ultimi giorni ha completamente sconvolto la fisionomia del Cile. Sono comparse nuove montagne, tre vulcani e persino qualche fiume. Alcuni laghi sono scomparsi. Diverse vallate si sono riempite e altre si sono formate. Alcune isole sono sprofondate nel mare, altre sono emerse.¹

Ho trovato questa citazione mentre leggevo Storia di una donna libera di Francoise Giroud e, dopo aver passato molto tempo a pensare a questa prefazione, ho deciso che queste erano le parole più adatte per iniziare a parlare di maternità. L'esperienza della maternità è l'argomento di questa raccolta di saggi che prende spunto da due sessioni sul tema della maternità nella letteratura italiana di un convegno tenutosi nel 2013. Il tema della madre è un tema, come afferma Della Passarelli nella conclusione, 'inevitabile' quando si tratta di letteratura ma è soprattutto inevitabile quando si parla di donne. Il mio interesse verso questo argomento nasce dalla mia diretta esperienza di madre che, come il terremoto del Cile, ha completamente sconvolto, per ridefinire, i miei confini 'interni' di donna e di studiosa. La maternità ha sempre avuto effetti profondi, a volte devastanti nella vita della donna, ed è stata soprattutto sfruttata come vincolo biologico per imprigionarla:

Arguments from nature, then, are unconvincing as explanations for women's mothering as a feature of a social structure. Beyond the possible hormonal components of a woman's early mothering of her own newborn, there is nothing in parturient women's physiology which makes them particularly suited to later

child care, nor is there any instinctual reason why they should be able to perform it. Nor is there anything biological or hormonal to differentiate a male 'substitute mother' from a female one. The biological arguments for women's mothering is based on facts that derive, not from our biological knowledge, but are [...] a product of a social and cultural translation of their childbearing and lactation capacities.

Non è solamente un vincolo sociale ma esiste anche un bisogno, - il cosiddetto 'orologio biologico' - che portano una donna a desiderare un figlio. Con la nascita di mia figlia mi sono resa conto che questo 'bisogno biologico', profondamente idealizzato dalla comunità e famiglia che mi circondava, si scontrava con la vera realtà emotiva di essere madre. Da qui la mia necessità di ricercare nella letteratura altre testimonianze femminili, di capire come le 'altre' avessero affrontato e, forse, trovato una o molteplici risposte sull'essere madre. Dalla lettura di questi saggi noteremo come non ci sia niente di immutabile o di universale nel modo di essere madre. Elisabetta Convento, nel saggio *Il paradosso del materno in «Interno familiare» di Anna Maria Ortese*, analizza il ruolo della madre nel secondo dopoguerra, considerato come elemento principale ed unificante della famiglia. La maternità è vissuta come sacrificio e completo annullamento dell'individualità femminile. Laura Nieddu, *Le dure madri nei romanzi di Marcello Fois e Giorgio Todde*, scrive della sua Sardegna e di come le donne sarde hanno sempre incarnato un potere importante nell'immaginario collettivo, una particolare forma d'indipendenza femminile, oggetto di rappresentazioni letterarie forti e determinate. Un tipo di iconografia che si ritrova ancora in alcuni romanzieri contemporanei, i quali fanno ruotare le proprie storie attorno a figure di donne/madri volitive e dure, a tratti spietate.

Sempre la Sardegna nel saggio di Maria Bonaria Urban, *Donne e madri ne «La contessa di ricotta» di Milena Agus*, che esplora l'immagine della donna e della maternità nella narrativa di

¹ Dispaccio dell'agenzia France Press del 27 maggio 1960. Il 22 maggio 1960 il terremoto in Valdivia, una regione del Cile, di magnitudo 9,5 della scala Richter provocò uno tsunami fino in Giappone e causò tremila morti.

Milena Agus facendo un confronto con l'opera di Grazia Deledda. L'analisi si concentra in particolare sul romanzo *La contessa di ricotta* (2008), nel quale si narrano le vicende di tre sorelle caratterialmente molto diverse accomunate però dal trasporto con cui vivono le loro esperienze sentimentali. Vincenza Perlichizzi, *Vox matris*. Sulla poetica e sulla simbologia pascoliana, analizza la poesia di Pascoli raccolta in un nido insanguinato, al cui centro si colloca la figura della madre. Ernesto Livorni in *Mothers of a Lost Land: Patriotic Discourse in Novels of Resistance* by Viganò, Moravia and Morante, si concentra, invece, su tre scrittori antifascisti e sul recupero del concetto di Madre Patria. Sono le protagoniste di questi romanzi che attraverso le loro storie

'incarnano' la Madre Patria, l'Italia; Agnese è la madre sia per i Partigiani che i Fascisti; Cesira e Rosetta rappresentano il passato e il futuro dell'Italia, una terra devastata fisicamente e psicologicamente come lo sono le due donne che dovranno lottare per arrivare alla propria salvezza; Aracoeli con il suo viaggio fisico e psicologico alla ricerca della propria storia familiare e della sua.

Per concludere vorrei ringraziare la professoressa Elisabetta Convento, Laura Nieddu, Vincenza Perlichizzi, Maria Bonaria Urban e il professor Ernesto Livorni per i loro studi e saggi senza i quali non sarebbe stato possibile la realizzazione di questo manoscritto. Un grazie particolare a Della Passarelli per aver collaborato con me, offrendomi i suoi preziosi consigli.

Il paradosso del materno in *Interno Familiare* di Anna Maria Ortese

Elisabetta Convento

(Boston University – Padova, Italia)

Abstract In the maternal womb of *Interno Familiare*, the female self experiences the difficulty of giving birth to itself and finding its own independence. Anna Maria Ortese approaches the importance of maternity with irony by introducing a number of female characters, married, unmarried, soon to be married, soon to be mothers, for whom the maternal vocation is a failure. The story introduces the figure of the great mother who wants to be in control of the family on the one hand, and the spinster who cannot commit the much-needed symbolic matricide on the other. In the void of action and self-accomplishment, through the main character of Anastasia, Anna Maria Ortese finds a way to state that maternity, the only one that still makes sense, is declined as a form of creation. *Interno Familiare* is thus much more than a hopeless trap of the female self, it is a powerful attack to the mainstream idea of women's role.

Keywords Postwar period. Spinster. Sacrifice. Symbolic maternity. Female role. Rebirth.

[...] forse i limiti del mondo - di ciò che vediamo - o amiamo - sono prima di tutto percezione di limite - di non-oltre, appunto - quindi di dolore.

(Ortese 2011, p. 60)

Il Mare non bagna Napoli, raccolta complessa, autobiografica e d'invenzione al contempo, è costituita da testi compositi, saggi e racconti fantastici, composti in una decina d'anni e pubblicati nel 1953. Anna Maria Ortese, nella prefazione aggiunta all'edizione del 1994, precisa le sue intenzioni compositive e fornisce una chiave di lettura per accostarsi alla raccolta: «il *Mare* era solo uno schermo, non proprio inventato, su cui si proiettava il doloroso spaesamento, il 'male oscuro di vivere', come poi venne chiamato, della persona che aveva scritto il libro» (Ortese [1953] 2007, p. 11). In questa riflessione di Anna Maria Ortese sono numerosi i punti di rilievo per la comprensione della novella *Interno familiare* che narra, fra l'altro, della complessa affermazione della donna e della sua creatività sotto forma di maternità figurata e non soltanto biologica, attraversando la depressione e lo spaesamento come parti integranti della tortuosa ricerca del sé femminile.

Nel clima sociale e politico del secondo dopoguerra, affermarsi prima di tutto come donna e poi come scrittrice era tutt'altro che semplice, poiché implicava infrangere i ruoli sociali costituiti e uscire dalla prigione di silenzio in cui la donna era relegata, in sintesi corrispondeva a creare

disordine nelle categorie socialmente accettate di donna, moglie e madre.

Nella novella *Interno familiare* di Anna Maria Ortese, attraverso il declinarsi di diverse forme di maternità, da quella biologica a quella simbolica, è messa in discussione la *naturale* vocazione materna del soggetto femminile. Il testo si dipana tra la sensazione di perdita di sé e la speranza di una rinascita metaforica. Le aspettative del lettore contemporaneo di Anna Maria Ortese, un lettore convenzionale influenzato dalle idee messe in circolazione dal fascismo e dal cattolicesimo a proposito del ruolo sociale della donna, vengono sovvertite. La figura materna tradizionale s'infrange a favore delle potenzialità dell'immaginazione, come forma di maternità simbolica e filosofia della creazione.

In *Interno familiare*, la vocazione al matrimonio e alla maternità affonda profondamente le sue radici nella società dell'epoca. In un testo quasi contemporaneo a quello di Anna Maria Ortese, *Il secondo sesso*, Simone de Beauvoir spiega con mirabile chiarezza quale sia la forza sociale del matrimonio: «Il matrimonio è il destino imposto per tradizione alla donna dalla società. La maggior parte delle donne, ancora oggi, sono sposate, lo sono state, si preparano ad esserlo o soffrono di non esserlo» (de Beauvoir [1949] 2004, p. 487). Il matrimonio era, infatti, o doveva essere, il desiderio ultimo di ogni donna, e l'unica condizione sociale accettabile, a parte naturalmente quella dettata dalla vocazione religiosa.

Il fascismo aveva conferito grande l'importanza al matrimonio e alla maternità come elementi unificatori della società. La donna era l'angelo del focolare il cui compito era mettere al mondo figli che combattessero per e rafforzassero il regime. Proprio al fine di valorizzare la madre, durante il fascismo si elargivano premi per le madri più prolifiche.

Tale concetto di maternità, concepito come sacrificio, fino all'estremo dell'annullamento del sé, e consacrazione al servizio, era esteso anche a chi non si sposava e non aveva figli. Le donne single, appellate in modo dispregiativo *zitelle*, non avevano una loro autonomia di scelta e in molti casi erano forzate a continuare a vivere con la famiglia perché l'indipendenza era non solo percepita come destabilizzante, ma poco adeguata per la donna, come esprime Perry Willson in *Italiane: Biografia del Novecento*: «Il matrimonio rimaneva comunque l'aspirazione di quasi tutte le ragazze: le zitelle continuavano a essere l'oggetto di scherno e godevano di scarsa libertà personale, condannate, in molti casi, a non lasciare mai la famiglia d'origine» (Willson 2011, p. 136).

Willson sostiene che fu solo dopo la seconda guerra mondiale che le donne, sposate e non, guadagnarono un ruolo di maggior rilievo, caratterizzato da una certa indipendenza lavorativa, anche se il compito primario rimaneva quello di tenere unita la famiglia in un periodo di grandi trasformazioni sociali ed economiche. Le donne, dal canto loro, avevano a tal punto assimilato questo ruolo, così come definito dallo stato, dalla chiesa e dalla società, che metterne in discussione la dimensione domestica e materna sarebbe stato davvero complesso.

A confermare questa tendenza, in un articolo per il giornale *Paese Sera* dal titolo «Se l'uomo è sperduto», Anna Maria Ortese afferma: «Al Sud le ragazze pensavano tre cose: amore, famiglia, – il proprio matrimonio – abiti. E chi non viveva secondo i dettami del denaro e della convenienza era considerato ciò che si dice un 'diverso', doveva, per sopravvivere, imparare la soggezione e il silenzio» (p. 5).

Molti degli aspetti inerenti a questa visione del ruolo della donna sono presenti nel racconto *Interno familiare* di Anna Maria Ortese, dove il sé femminile della protagonista, Anastasia, quarantenne non sposata che vive con madre e fratelli e sostiene economicamente la famiglia, incontra notevoli difficoltà a mettersi al mondo e a trovare il suo posto all'interno del nucleo familiare, fuori da esso, e nella società. Nonostante Anastasia sia una donna lavoratrice, la sua potenziale indipendenza

viene beffardamente sacrificata al bene altrui.

Come annunciato dal titolo, il racconto si svolge entro lo spazio limitato e limitante della casa dei Finizio, un luogo angusto, caldo e umido come le cucine dove fervono i preparativi per il pranzo di Natale; qui regnano passioni contrastanti, allegria e tristezza al contempo. Si tratta di un luogo profondamente simbolico, dove apparentemente fremente la vita, e che ha tutte le caratteristiche di un grembo materno – di quella matrice e ricettacolo che per la studiosa Julia Kristeva si avvicina alla *chora* platonica¹ – origine e causa di ogni cosa. Tuttavia, diversamente dalla *chora* platonica, luogo dove si produce il divenire, in *Interno familiare* ci si trova di fronte a un materno congelato e sterile dove i personaggi femminili rivelano la loro incapacità a mettersi al mondo, oltre a mettere al mondo dei figli.

In *Corpo Celeste*, che raccoglie innumerevoli riflessioni e saggi di Anna Maria Ortese, la scrittrice mette in evidenza la solitudine e l'infelicità della donna in quello che definisce «un buio grembo universale», dove sembra che «nascere non sia un premio, ma, senza forse essere una punizione, sia un esame» (Ortese [1997] 2008, p. 47). Appare evidente che Anna Maria Ortese si accosta alla maternità in modo amaro e ironico, presentando numerosi personaggi femminili per cui la vocazione materna è un vero fallimento, e la nascita, appunto, una dura prova.

In uno spazio interno atrofizzato, la storia ha luogo solo perché innescata da un'illusione di cambiamento legata all'apparizione del giovane Antonio, per cui Anastasia prova un sentimento totalmente platonico. L'illusione consiste nella prospettiva per Anastasia di sposarsi con il giovane uomo in questione. È il giorno di Natale che, con la sua valenza simbolica, inganna la protagonista e il lettore con una vana speranza di rinnovamento e di rinascita. Malauguratamente, ogni immagine riferita al fiorire della vita è smorzata da paradoss-

1 In *La rivoluzione del linguaggio poetico* (1974), Julia Kristeva, nel definire il semiotico come una forma translinguistica di significazione connessa al materno e all'infanzia del linguaggio, spiega come Platone nel *Timeo* chiami *Chora* uno spazio non ancora significativo e anteriore alla figurazione. Per Kristeva la *Chora* è il luogo d'iscrizione originario delle forme, uno spazio al quale vengono attribuite connotazioni femminili perché Platone lo descrive come nutrice, matrice, ricettacolo, madre. È tuttavia importante precisare che si tratta di una traccia, di un materno *pre* differenza sessuale, di un'antiorità madre di ciascuno, o meglio di una dimensione cosmica all'interno della quale ci si può finalmente incontrare con l'altro. La *Chora* non si caratterizza pertanto per una fisicità rassicurante, è piuttosto una dimensione in fermento, di fusione e allo stesso tempo divisione, di sé e di altro.

sali riferimenti al suo contrario (è proprio nel giorno di Natale che la vicina di casa, donn'Amelia, si spegne), o a un'apatia che non permette di uscire dall'immobilità, come avviene nella magistrale scena del presepio – la Nascita per antonomasia.

La scena della natività, abilmente ricostruita dal fratello di Anastasia, presenta numerosi aspetti anomali. Innanzitutto San Giuseppe e la Vergine «curvi sulla Mangiatoia sembravano fare delle brutte smorfie, proprie della gente che muore», e Cristo bambino «dormiva con una gamba sull'altra, come un uomo. Il suo viso non esprimeva nulla altro che un apatico sorriso, come se dicesse "Questo è il mondo" [...], tutto, dalle carni del fanciullo al muso degli animali, esprimeva passività e un duro languore» (Ortese [1953] 2007, p. 54). Nella scena del presepio l'attività si svolge non laddove sboccia la vita di Cristo, ma tutta al di fuori della grotta, dove è «molto più bello» (p. 54) e vivace. L'atrofia e l'immobilità all'interno della grotta sono messe in luce dall'accostamento con la concitazione esterna, contrassegnata dall'uso di numerosi verbi di movimento quali «salire», «scendere», «affacciarsi», «curvarsi», «passeggiare» (p. 54), e da un periodare paratattico, spezzato e frenetico.

La riscrittura della natività è essenziale per cogliere appieno la commistione di vita e morte, desiderio e apatia della società napoletana del secondo dopoguerra. Un Cristo bambino rassegnato al destino dell'uomo è antitetico rispetto al Cristo che s'immola sulla croce per salvare l'uomo. Allo stesso modo, la smorfia di sofferenza sul volto della madre di Cristo nel contemplare il figlio appena nato poco si addice alla Madonna evangelica e al suo sguardo adorante così come ci è stato tramandato dalla religione e dall'arte. Inoltre il bambino ha le sembianze, anche per via delle dimensioni, di un maschio napoletano adulto, indolente e passivo che suscita piuttosto sentimenti di disgusto, se non addirittura di orrore nei propri genitori. Non si tratta quindi di una maternità evangelica, felice, spirituale e di fusione con il figlio, perché la nascita è l'inizio di un percorso di sofferenza, se non di martirio, che condurrà inevitabilmente alla morte vissuta quasi come una liberazione, come nel caso di donn'Amelia della quale non si può che dire: «ora ha finito di soffrire» (p. 58).

Tale enfasi sulla circolarità di una vita in cui la rinascita è negata e che è, anzi, contrassegnata da sofferenza e infelicità, induce a pensare a sintomi di quella che oggi definiremmo depressione femminile e che la stessa autrice, Anna Maria Ortese, propone nell'introduzione a *Il mare non bagna Napoli* come elemento compositivo. Apatia, indiffe-

renza e rassegnazione sono infatti manifestazioni depressive di una malattia dell'animo che trova numerosi esempi in *Interno familiare*: «fu come se quell'ombra, quella tristezza che in tutto il suo straordinario fantasticare era spuntata continuamente ad oscurare i colori, avesse preso corpo, e si fosse seduta, come una mendicante, sulla sedia nell'angolo della stanza» (p. 42). In questo passo emblematico, la tristezza, personificata, diventa un vero e proprio personaggio che occupa stabilmente il suo posto all'interno del racconto, quasi invisibile nell'oscurità, eppur presente. La novella vedrà il tentativo di liberarsi dell'ingombrante presenza della malinconia tramite l'immaginazione in continuo scontro con la convenzione sociale.

I momenti di riattivazione di Anastasia tramite i rari agenti esterni, come l'arrivo in città di Antonio, si dileguano nell'impossibilità di realizzare dei sogni che cozzano contro un microcosmo domestico angusto e immobile. Anastasia si lascia sopraffare dal suo ruolo sociale di donna e dagli obblighi a questo connessi anche a causa della figura autoritaria materna che la richiama alla sua funzione di servizio,² determinando la castrazione della figlia.

Nel racconto, il legame con la madre, fondato su sentimenti di profonda consonanza e al contempo rivalità, si dipana in tutta la sua ambivalenza. Questo sentimento contraddittorio è espresso magistralmente da Simone de Beauvoir:

Contrariata di aver generato una donna, la madre l'accoglie con questa equivoca maledizione «Tu sarai donna». Spera di riscattare la sua inferiorità facendo di colei che considera la sua copia una creatura superiore; e tende anche ad infliggerle la stessa tara di cui ha sofferto. Talvolta cerca di imporle esattamente il proprio destino: «Quello che era abbastanza buono per me lo è anche per te; è così che mi hanno educata, tu dividerai la mia sorte» (de Beauvoir [1949] 2004, p. 610).³

2 Il narratore in *Interno familiare* esprime con un linguaggio metaforico colloquiale e inerente alla vita quotidiana il ruolo che spetta ad Anastasia. È proprio la signora Finizio a commentare a proposito di Anastasia: «quei lineamenti rigidi e privi di qualsiasi espressione, come quelli di una forchetta» (p. 48). Anastasia viene dunque paragonata a uno degli strumenti la cui funzione è quella di servire il cibo, simbolo di una funzione pratica e di un uso strumentale, di servizio per gli altri.

3 Per la studiosa Melanie Klein, che pone al fulcro del materno il rapporto tra madre e figlia, la donna investe un potenziale psichico enorme, rispetto all'uomo, nella sua evoluzione psico-sessuale. Gli esiti di tale processo possono essere positivi e portare a compimento il raggiungimento di una maturità femminile permanente, o negativi tanto da

Come nel passo di Simone de Beauvoir, la signora Finizio, a sua volta vittima del suo ruolo materno, traduce l'insoddisfazione nell'obbligo per la figlia di seguire un percorso ineluttabile che riproduce la tradizione: «Aveva finito presto d'essere giovane, lei, e non perdonava facilmente chi voleva sottrarsi alla legge che lei aveva subito. La irritavano continuamente le intenzioni segrete, la mancanza di umiltà di Anastasia, quel vederla vivere così indipendente, quasi una signora, mentre lei conduceva una vita servile» (Ortese [1953] 2007, p. 49). La preoccupazione della Finizio, infatti, è che Anastasia possa inseguire il sogno di una vita con Antonio e lasciare la famiglia al cui sostentamento ella provvede; in questo caso per la madre la miglior strategia per tenere Anastasia ancorata al suo ruolo è quella di «mortificarla, e, indirettamente, con delicatezza, richiamarla ai suoi doveri» (p. 52).

Ne *Il genio femminile: Melanie Klein*, Julia Kristeva spiega che «l'invidia tende a possedere completamente il suo oggetto senza preoccuparsi della sua eventuale distruzione: si vuole appropriare di tutto il buono nell'oggetto» (Kristeva [2000] 2010, p. 102). L'atteggiamento invidioso della signora Finizio prefigura quindi l'annientamento totale della figlia. La Finizio, non solo non incarna, ma è completamente antitetica all'immagine convenzionale della madre del sud e al calore dell'unione tra madre e figlia; non è mai nel racconto la divinità tutelare del luogo, la rassicurante dea benevola e materna alla quale fare ritorno, al contrario è una madre che imprigiona e fagocita i figli; Perry Willson ne definirebbe il ruolo all'interno della famiglia patriarcale come quello della «reggitrice» (Willson 2011, p. 201) e divoratrice. Simone de Beauvoir precisa che questo schema si applica ad ogni figura materna: «Madre appassionata o madre ostile, l'indipendenza della figlia demolisce le sue speranze. È doppiamente gelosa: del mondo che le prende la figlia, della figlia che conquistando una parte del mondo glielo ruba» (de Beauvoir [1949] 2004, p. 611).

La signora Finizio si colloca pertanto all'opposto della 'madre amorosa' che nella concezione

Junghiana rappresenta una figura materna nutrice, pietosa e misericordiosa, che incarna la fecondità, l'accoglienza e la protezione. Al momento del distacco della figlia dalla madre per divenire un individuo autonomo, accade che la madre buona si trasformi in 'madre terrificante' che intrappola in sé il figlio. Nel testo *L'Archetipo della madre*, Jung afferma a questo proposito: «questa donna [...] malgrado tutta l'abnegazione di cui si dice capace, non è assolutamente in grado di compiere nessun sacrificio reale, ma impone il suo istinto materno con una volontà di potenza spesso sprezzante, che giunge fino all'azzeramento della personalità sua e della vita stessa dei figli» (Jung 1995, p. 40). Un ritratto al quale la Finizio si conforma perfettamente.

Jung illustra con chiarezza anche la personalità della figlia, la quale sa certamente tutto quello che *non* desidera, ma non è in grado di prendere decisioni riguardo al suo destino. Ecco la ragione per cui in *Interno familiare* Anastasia si sente oppressa dal peso di una vita di cui non coglie il senso: «come un cavallo da tiro ha la sensazione che il suo carico cresce di minuto in minuto, e le zampe gli si piegano, ma gli occhi miti non riescono a guardare indietro, così lei non vedeva da quale parte fluisse questa enorme e inutile vita su di lei, e solo sapeva questo: che doveva portarla» (Ortese [1953] 2007, p. 46).

Il più grande ostacolo allo sviluppo del sé è pertanto legato alla difficoltà di allontanarsi dalla madre e a compiere quel complesso matricidio simbolico necessario alla costituzione della propria identità psichica. Julia Kristeva in *Il rischio del pensare* evidenzia che, «Se il bambino non si rivolta contro il padre o la madre, se l'adolescente non crea una realtà ribelle contro i genitori, contro la scuola o lo stato, è semplicemente morto. Si priva della possibilità di innovazione e creazione, diviene un robot» (Kristeva 2006, p. 26).

A tratti, in *Interno familiare*, Anastasia si comporta proprio come un automa, compie meccanicamente azioni quotidiane e obbedisce ad ordini esterni senza far udire una propria voce desiderante. A volte sembra spenta, immersa in un sonno della ragione: «Non poteva pensare, vivere. Qualche cosa era vivo in lei, e neppure poteva dirlo. Questa era la sua bontà, la sua forza, questa incapacità d'intendere e volere una vita sua. Soltanto ricordare poteva, di quando in quando, vedere, e poi subito quel lume, quel paesaggio era spento» (Ortese [1953] 2007, p. 40). Il sonno del desiderio e della volontà di Anastasia ricordano il sonno Shakespeariano, e oltre ai consueti esempi tratti da *Amleto*, è opportuno il rimando

condurre alla depressione. Per ulteriori dettagli si veda Julia Kristeva, *Melanie Klein: La follia*, 2010. Le manifestazioni della depressione sono di vario tipo e vanno dall'angoscia legata alla maternità al desiderio narcisistico di fusione letale con il figlio. La via verso il superamento di questa condizione, così come indicata da Julia Kristeva in *Sole nero: Depressione e melanconia* (1987), è quella dell'elaborazione/sublimazione della relazione con la propria madre, la sola davvero in grado di trasformare i rapporti fra donna e donna, tuttavia in *Interno familiare* ciò non avviene.

a un noto passo di *La tempesta*: «Noi siamo della stoffa di cui son fatti i sogni, e la nostra piccola vita è cinta di sonno» (Shakespeare 1992, IV, p. 67).

Questa disattivazione della coscienza è sia una componente di ignoranza di sé, che un meccanismo d'interruzione e difesa nel momento in cui la melancolia impedisce di prendere decisioni riguardo alle proprie scelte, spesso avvolte da una nebbia interiore. Purtroppo, come nota Andrea Baldi in *Infelicità senza desideri*: «Il suo [di Anastasia] costante stato di incoscienza risulta premessa essenziale al mantenimento dell'«equilibrio» domestico, ripetendo la *via crucis* di una segregazione femminile che si tramanda di generazione in generazione» (Baldi 2000, p. 93).

In questo panorama ristretto, l'unica fuga possibile è quella che conduce a un'ulteriore prigione, che condanna la donna a servire lo sposo: «mille volte avrebbe voluto buttar via tutte queste soddisfazioni, e andare a fare la serva in casa di lui, e servirlo, servirlo sempre, come una vera donna serve un uomo» (Ortese [1953] 2007, p. 41).

Anche se a questo punto appare del tutto naturale che l'Io debba entrare in conflitto con questo concetto e compiere la simbolica separazione dalla madre, l'innescio del matricidio – il sogno di fuga con Antonio e la liberazione da un luogo angusto per un altro ancora più limitante – non è sufficiente al completamento del processo che rimane pertanto incompiuto. Non solo il legame di Anastasia con la madre-carceriera non viene reciso, ma la paralisi impedisce un parto almeno simbolico di sé e la propria realizzazione.

Luisa Muraro chiarisce come sia necessario partire da se stessi per poter aspirare a un futuro migliore e come questo partire non sia solo separarsi da qualcuno, ma anche un trovare le proprie risorse e la propria identità: «il partire da sé fa ritrovare non solo la strada, ma te stessa sulla strada nel punto in cui avevi perduto te stessa e la strada» (Muraro 1996, p. 13). La maternità di Anastasia si svolge nel testo come un totale fallimento proprio perché non parte da sé; Anastasia non è in grado di dare alla luce se stessa ed è dedicata esclusivamente al sostentamento di figli altrui. Il testo prefigura infatti che la prole dei fratelli, di Eduardo e di Anna, sia cresciuta da Anastasia: «Dora Stassano e lei avrebbero dovuto mantenerli», e ancora «i piccoli figli dalla faccia bianca come una rosa d'inverno e gli occhi un po' sporgenti e stupiti, solo Anastasia, aiutata da quel commesso, avrebbe dovuto portarli avanti» (Ortese [1953] 2007, p. 46).

Il parto, da un punto di vista fisiologico la messa al mondo della prole, non avviene, e il destino

di Anastasia si prefigura come un simulacro della maternità che consiste nell'accudire i nipoti, così come già era avvenuto a Zia Nana la quale: «dopo una gioventù inerte e piena di cose futili, in attesa continua di marito, [...] aveva dovuto rassegnarsi a una vita servile e silenziosa in casa della sorella maritata. E cresci questo bambino, e cresci quell'altro, per occupazioni e pensieri personali non c'era stato più tempo» (p. 44).

Nella novella lo scorrere del tempo è caratterizzato da un senso di circolarità e chiusura angosciante che avvolge in un unico destino Anastasia e la sua proiezione futura, Nana. Dimentica di sé per dedicarsi esclusivamente agli altri, Nana-Anastasia perde il contatto con il proprio tempo femminile interiore e mentale, il tempo dedito alle proprie aspirazioni e azioni, quello della creazione. Durante il tempo della novella, quello di un giorno di Natale in cui l'ordine cronologico degli eventi è irrilevante, si consuma tutta la vita: si consumano i sogni di Anastasia e il suo futuro, come pure la vita di donn'Amelia.

Nonostante la dedizione all'altro e il sacrificio del proprio tempo interiore a favore di quello dell'altro, la figura della zitella rimane comunque aberrante, al punto da ritrarla come un essere mostruoso. Zia Nana infatti è descritta come un ibrido di donna e bestia «Ed ecco, in quel raggio di sole, farsi avanti, quasi strisciando sul pavimento, il corpo orrendo, la faccia cerea e sorridente della Nana» (p. 51), con «terribili occhi di donna che non è riuscita a vivere» (p. 45).

La mostruosità di Zia Nana riporta all'etimologia della parola, al latino *monstrum*, dal verbo *monère*, 'avvisare, ammonire', e di conseguenza 'mostrare'. Appare evidente, quindi, che la mostruosità di Nana voglia rivelare, ma anche ammonirci a proposito di aspetti dell'essere umano altrimenti non detti, ignorati, spesso non accettati socialmente, che riemergono dal subconscio grazie al racconto. In questo specifico caso ci ammonisce riguardo al destino ineluttabile della donna che trova soltanto nel matrimonio e nella maternità biologica la sua realizzazione.

La donna non sposata può solo vivere un surrogato di un'esistenza propria attraverso i riflessi delle vite degli altri, delle altrui gioie e passioni ed è «disposta a saziarsi della felicità altrui» (p. 45). Nana è un personaggio emblematico a questo proposito anche per via della sua predilezione per le cronache rosa di cui si nutre:

La sua passione erano i giornali, che la sera leggeva avidamente, soffermandosi soprattutto sulle cronache passionali, sugli avvenimenti

amorosi di maggior rilievo: suicidi e omicidi per amore, ferimenti, ratti, quando non erano, come preferiva, fidanzamenti di personalità illustri, nozze di principi, di regnanti, e insomma il lusso e la bellezza del mondo, confusi con la felicità della carne (p. 44).

Gli avvenimenti che colpiscono l'immaginario di Nana non sono cronache di vita ordinaria o eventi storici o politici ma racconti tinti dall'artificio del pettegolezzo, da una passione eccessiva e romanizzata, nutrimento povero di un'immaginazione elementare abbagliata dal luccichio di diamanti falsi pur di non rinunciare all'illusione di una felicità. Nana, come Anastasia, è disposta a credere alla menzogna per sopravvivere, «La povera donna [...], era avida di carpire qualche voce, una nota sola di quel confuso e blando chiacchierio, che le ridesse un contatto con ciò che aveva perduto da tempo immemorabile» (p. 56).

La voce delle cronache, la narrazione degli eventi per bocca altrui, la propria sorte disegnata e annunciata da altri, soppianta ancora una volta la flebile voce interiore del sé che viene condannata al silenzio. Anastasia alimenta i suoi sogni ad occhi aperti di una vita con Antonio non solo da sé, ma soprattutto tramite altri, ad esempio Dora Stassano, che crudelmente la spinge verso fantasticherie prive di fondamento annunciando che è l'anno in cui tutti si sposano. A questo Anastasia risponde con «un'occhiata piena di gratitudine e insieme di ansia, sentendosi ancora una volta, per quelle parole, rivivere» (p. 55).

La condanna al silenzio e la bestialità sono entrambe caratteristiche che Anna Maria Ortese attribuisce a se stessa, tanto che in *Corpo celeste* si definisce «Uno scrittore donna, una bestia che parla, dunque» (Ortese [1997] 2008, p. 52).⁴ «Una bestia che parla» rimanda naturalmente a qualcosa d'inconcepibile e assurdo. In effetti, la parola è la più umana delle caratteristiche e l'analoga tra lo scrittore donna e la bestia parlante fa della scrittrice un'entità anomala e indirettamente implica che la sua condizione normale sarebbe quella del silenzio.

Se la condanna al silenzio imposta dalla società, o dall'esterno, è penosa e arida, il silenzio che ci si crea nella propria interiorità è invece produttivo e fertile, poiché favorisce la percezio-

ne della propria voce, del sé. Ci sono momenti in cui il sonno di Anastasia può essere interpretato come una forma difensiva, un tentativo forse non completamente riuscito di dare vita a un linguaggio del silenzio come forma di resistenza al caos interno ed esterno. Un silenzio pregno quindi di senso per l'individuo. Nell'abitazione dei Finizio il silenzio è infatti assente, e con esso manca lo spazio fisico e quello interiore, la persona sono ammassate in cucina e nelle stanze da letto e allo stesso modo le voci e i rumori sono incessanti, e così pure il tumulto dei pensieri e delle passioni. Come sottolineava Natalia Ginzburg ne *Le piccole virtù*, l'imperativo è trovare quella stanza tutta per sé: «La nascita e lo sviluppo d'una vocazione richiede uno spazio: spazio e silenzio: il libero silenzio dello spazio» (Ginzburg [1962] 2003, p. 126).

È in questi momenti di silenzio che avvengono delle *rêverie* che sono veri e propri tentativi di reinvenzione, come spiega Anna Maria Ortese in *Corpo Celeste*: «Creare è una forma di maternità; educa, rende felici e adulti in senso buono. Non creare è morire e, prima, irrimediabilmente invecchiare» (Ortese [1997] 2008, p. 60). La creazione è quindi una forma di rinascita e uno strumento di sopravvivenza, tanto che Anastasia, la quale,

era stata sempre così fredda e prudente, questa volta, come se qualcosa si fosse guastato nel suo rigido meccanismo mentale – il vecchio controllo, tutte le difese di una razza costretta a rinunzie sempre più grandi, ché guai se non le avesse accettate –, si lasciava andare come incantata alle divagazioni di un sentimento oscuro quanto straordinario. (Ortese [1953] 2007, p. 36)

Oscuro e straordinario allo stesso tempo. La scoperta del sé che era pur lì, silente, e il fluire della forza creativa dell'immaginazione comportano un senso di smarrimento, poiché nelle *rêverie* il familiare e il perturbante s'incontrano come nell'*Unheimliche*⁵ di Freud.

La fase del riconoscimento dell'altro in se stessa avviene nel testo non solo nei momenti di sogno ad occhi aperti, ma anche quando Anastasia indossa o si spoglia dei suoi begli abiti.

Il travestimento del sé e la sua spogliazione sono simboleggiati dall'indossare e dal riporre

⁴ Elisabetta Rasy usa questa magnifica espressione di Anna Maria Ortese per discutere le particolarità di questa e altre scrittrici talentuose del Novecento nel testo di Cox e Ferrari (2012), ma alcune belle riflessioni su Anna Maria Ortese si trovano anche in Rasy (2009).

⁵ *Das Unheimliche* (1919), di Sigmund Freud, indica un sentimento di paura nei confronti di ciò che non è noto. Ci sono momenti in cui dal subconscio emerge ciò che assomiglia a qualcosa di familiare ma ha in sé una componente sconosciuta. È dall'incontro di familiare e ignoto che sorge il perturbante che genera angoscia e orrore.

il mantello e gli accessori di un'Anastasia di facciata, che cela dietro una maschera il suo Io femminile: «Anastasia si sfilò il mantello di lana blu, che aveva visto tutta quella sua grande gioia, e poi quelle perplessità, quel dolore, e lo distese sul letto» (p. 43). Il colore del mantello blu evoca nuovamente l'immagine della Vergine e quindi la Maternità per eccellenza di cui Anastasia si spoglia e si separa, metafora evidente dell'impossibilità di essere madre. Simone de Beauvoir in *Il secondo sesso*, analizza con minuzia la relazione tra la donna e l'abbigliamento e a proposito di quest'ultimo dice: «per suo mezzo, la donna che soffre di non fare niente crede di esprimere il suo essere [...]; le sembra allora di essere lei stessa a scegliere e creare il proprio io» (de Beauvoir [1949] 2004, p. 621). Pertanto l'abbigliamento è un travestimento del sé che permette di inventarsi in modo diverso, di essere simbolicamente madre e di liberarsi del fardello della maternità allo stesso tempo.

Alla fine della novella, nel vuoto di azione e di compimento del sé, Anna Maria Ortese trova il modo di affermare che la maternità, l'unica che abbia ancora senso, si declina come una forma di creazione – che si tratti di sogni o maschera del sé poco importa. *Interno familiare* è molto più che una trappola senza via d'uscita, è il fallimento clamoroso della grande madre junghiana.

In *Interno familiare* avviene infatti un vero e proprio cortocircuito del femminile e del materno lucido, ironico ed essenziale per rompere gli schemi tradizionali. Come afferma Andrea Baldi in *Storie di ordinaria agonia*: «Le contrade ortesiane appaiono frequentate da presenze materne sbiadite e torturanti, afflitte dalla povertà e impotenti o impassibili, come gravate da una smemorata senza rimedio» (Baldi 2003, p. 70).

In *Interno familiare* Anna Maria Ortese esamina con minuzia di psicanalista gli anfratti della condizione femminile nel secondo dopoguerra, in particolare la figura emblematica della madre che, sfaldandosi, lascia spazio a una maternità figurata, all'immaginazione, come unico spiraglio, temporaneo e non risolutivo, di rinascita dell'Io.

I sogni di Anastasia emergono a proclamare di essere il vero sé, non semplice *rêverie*, tuttavia non portano a compimento la sublimazione, il parto simbolico necessario a poterla definire appieno un soggetto femminile, ma di certo muovono in quella direzione.

Bibliografia

- Baldi, Andrea (2000). «Infelicità senza desideri: *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese». *ITALICA*, 77 (1), pp. 81-104.
- Baldi, Andrea (2003). «Storie di ordinaria agonia: I racconti napoletani di Anna Maria Ortese». In: *Napoli e dintorni*. Narrativa, n. 24, gennaio 2003, pp. 55-83.
- Cox, Virginia; Ferrari, Chiara (a cura di) (2012). *Verso una storia di genere della letteratura italiana: Percorsi critici e gender studies*. Bologna: il Mulino.
- De Beauvoir, Simone (2004). *Il secondo sesso*. Prefazione di Renate Siebert; trad. di Roberto Cantinie; Mario Andreose. 4a ed. Milano: Il saggiatore.
- Freud, Sigmund (1980). «Il perturbante». In: *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1. Trad. di Silvano Daniele. Torino: Boringhieri. Trad. di: *Das Unheimliche*, 1919.
- Ginzburg, Natalia (2003). *Le piccole virtù*. A cura di Domenico Scarpa. 9a ed. Torino: Einaudi.
- Jung, Carl Gustav (1995). *L'archetipo della madre: 1938-1954*. Torino: Bollati; Boringhieri.
- Kristeva, Julia (2006). *Il rischio del pensare*. Trad. e cura di Elisabetta Convento. Genova: Il Nuovo Melangolo.
- Kristeva, Julia (2010). *Melanie Klein: La follia*. Trad. di Monica Guerra. Roma: Donzelli.
- Muraro, Luisa (1996). «Partire da sé e non farsi trovare» In: *Diotima, La sapienza di partire da sé*. Napoli: Liguori.
- Ortese, Anna Maria (2011). *Bellezza, addio: Lettere a Dario Bellezza 1972-1992*. A cura di Adelia Battista. Milano: Archinto.
- Ortese, Anna Maria (2008). *Corpo celeste*. 7a ed. Milano: Adelphi.
- Ortese, Anna Maria (2007). *Il mare non bagna Napoli*. 10a ed. Milano: Adelphi.
- Ortese, Anna Maria (1976). «Se l'uomo è sperduto». *Paese Sera*, 5 maggio, p. 5.
- Rasy, Elisabetta (2009). *Memorie di una lettrice notturna*. Milano: Rizzoli.
- Shakespeare, William (1992). *La tempesta*. Trad. di Cesare Vico Lodovici. Torino: Einaudi.
- Willson, Perry (2011). *Italiane: Biografia del Novecento*. Trad. di Paola Marangon. Roma; Bari: Laterza.

Le dure madri nei romanzi di Marcello Fois e Giorgio Todde

Laura Nieddu

(CRIX Paris Ouest Nanterre La Défense, France)

Abstract The comparison that has been drawn between the novels of Marcello Fois and Giorgio Todde focuses not only on Sardinia, but also on how Sardinian women have always embodied an important power in the collective imagination, a peculiar form of independence that has become subject of strong and determined literary representations. This kind of iconography can still be found among contemporary novelists, who develop their stories around figures of volitional and cruel women/mothers, sometimes ruthless. Such female figures are analysed in particular in the works of Marcello Fois, who, in *Dura madre*, depicts a woman who is ready to do anything in order to get revenge for an old offense, and of Giorgio Todde, whose main characters are the hidden keystone of psychological thrillers, *dei ex machina* of several crimes, driven to drastic decisions by their thirst for control more than by the normal love for children.

Keywords Sardinian women. Psychological thriller. Cruel mothers.

Matriarcato, società matrilineare o società matri-centrica. Nel corso del tempo, critici e antropologi si sono serviti di diverse definizioni per cercare di descrivere in maniera esaustiva la realtà della Sardegna,¹ per quanto la teoria sul matriarcato, esaltata in passato,² sia stata messa in discussione recentemente. La scrittrice Michela Murgia, ad esempio, afferma che sarebbe più corretto parlare di 'società matricentrica' piuttosto che matriarcale, poiché questa ruota, è vero, intorno alle donne, che non sono sottomesse o dipendenti, ma non si può certo dire che esse occupino una reale posizione di superiorità rispetto all'uomo (cfr. *Il coraggio dell'indipendenza* 2010).

Si può, al contrario, affermare che la figura della donna, e della madre nello specifico, è sempre stata centrale nella cultura sarda, benché sia necessario indicare a quale parte dell'isola si fa riferimento. Difatti, come sottolinea Salvatore Mannuzzu, esistono più Sardegne, tra le quali quella che viene sentita come più autentica è

quella interna.³ Ebbene, nella Sardegna centrale, più precisamente nella regione della Barbagia, il ruolo fondamentale della donna era, e in alcuni casi è ancora, dovuto più ad uno stato di necessità che di scelta volontaria da parte della comunità, vista la prolungata assenza dai nidi familiari degli uomini, spesso pastori, e il bisogno, quindi, che la donna si facesse carico degli imperativi della vita economica e quotidiana.⁴

Per quanto riguarda la letteratura sarda, la figura della donna, e più specificatamente della madre, è da sempre importante, come dimostrano i personaggi descritti da Grazia Deledda, Salvatore Satta o Giuseppe Dessì,⁵ o molti dei romanzi contemporanei. Si pensi, ad esempio, alle madri di Milena Agus, figure delicate e remissive, o a Bonaria, protagonista di *Accabadora*

1 Per avere un quadro chiaro degli studi sul matriarcato nella società sarda nel corso dei decenni, si veda il saggio di Gabriella Da Re, *Paesaggio e identità di genere* [online]. Disponibile all'indirizzo http://www.suscusorgiu.it/eventi/5_6_0908/MGabriellaDaRe.html (2015-09-29).

2 A questo proposito, si consiglia la lettura del testo di Maria Pitzalis Acciaro, *In nome della madre*, oggetto di critica da parte di alcuni antropologi contemporanei (tra gli altri, anche la già citata Gabriella Da Re).

3 «Fra le tante Sardegne ce n'è una più tipica, quella delle zone interne: a essa, rivendicando una propria identità, tutti i sardi in qualche modo guardano, volenti o nolenti, consciamente o inconsciamente», da: *Intervista a Salvatore Mannuzzu*, in Amendola (2000), p. 187.

4 Si rimanda al saggio di Pitzalis, *In nome della madre*, dove la donna è definita come «regista in un sistema pastorale» (p. 114).

5 Per uno studio sulle madri nella letteratura sarda contemporanea, si veda l'opera di Tania Baumann, *Donna Isola*, nella quale la critica analizza le figure materne nelle storie di Grazia Deledda, Giuseppe Dessì, Salvatore Satta, Maria Giacobbe, Salvatore Mannuzzu e Marcello Fois. Per un'analisi specifica della figura della madre ne *Il giorno del giudizio*, l'opera più importante di Salvatore Satta, si consiglia la lettura del saggio di Andrea Cannas, «La madre ne *Il giorno del giudizio*, ovvero Donna Vincenza nel labirinto».

di Michela Murgia,⁶ che ricopre il doppio ruolo di madre adottiva della piccola Maria e di portatrice di una tradizione di sofferenza e al contempo di amore, 'ultima madre' per tutti coloro che accompagna verso la dolce morte. Inoltre, pur non essendo una madre, significativo è il personaggio femminile di Mintonia, *La vedova scalza* di Salvatore Niffoi, pronta a fare grandi sacrifici pur di difendere l'onore del proprio uomo e ottenere vendetta.⁷ Forte e volitiva, è una figura che evoca l'immagine di una Sardegna matriarcale, legata a tradizioni ancestrali e dai risvolti spesso violenti.⁸

Per quanto affascinante sia questa rappresentazione di donna determinata, dallo spiccato senso dell'onore, che difende il sistema di valori barbaricini, non è l'unico nella letteratura sarda, che offre ai lettori un ideale femminile/materno declinato in diverse forme.

Il presente studio ha precisamente l'obiettivo di proporre un confronto, seppur limitato a due autori, tra due modi di raccontare la donna/madre nel panorama narrativo isolano, uno legato a una visione che potremmo definire 'deleddiana',⁹ e l'altro più libero, meno condizionato dalla tradizione secolare sarda, ma piuttosto frutto di una modernità, non sempre positiva. Il suddetto confronto verrà realizzato attraverso le figure materne presenti nei romanzi di Marcello Fois e Giorgio Todde, i quali possono essere considerati come emblematici di due anime della Sardegna, quella dell'interno e quella costiera.

Fois e Todde sono due giallisti, benché per entrambi si tratti di una definizione piuttosto superficiale, visto che Marcello Fois si è distinto come

fine romanziera *tout court*¹⁰ e Giorgio Todde si è fatto conoscere con la pubblicazione di opere a sfondo metafisico, spesso *noir*, che rivelano un grande lavoro di ricerca sull'animo umano.¹¹

Nelle opere dei due scrittori, la figura femminile in generale, e quella materna nello specifico, occupano un posto d'onore, poiché spesso sono le donne a dettare le linee di comportamento agli altri personaggi, seppur, nella maggior parte dei casi, restando nell'ombra e mantenendo, in apparenza, un atteggiamento di totale distacco rispetto alle vicende narrate.

Il titolo di questo saggio è ispirato proprio a un'opera di Marcello Fois *Dura madre*, del 2001, in cui l'autore descrive una donna spietata e disposta a tutto pur di tutelare l'onore familiare e di ottenere vendetta. Ma non si tratta di un *unicum* nella produzione foisiana; in effetti, anche in altri romanzi lo scrittore mette in scena delle madri dal carattere forte e inflessibile. Si prenda in esame *Meglio morti*, giallo pubblicato nel 1993, che rientra nel progetto di narrazione del presente portato avanti da Fois,¹² il cui intricato incrocio di vicende ha spinto la critica Margherita Marras ad affermare che si tratta del «meno convincente dei polizieschi foisiani» (Marras, p. 77). La trama sembra inizialmente concentrarsi sul ritrovamento in un bosco del corpo di una bambina, evento che viene messo in correlazione con la scomparsa, nei due anni precedenti, di altre tre bambine. Intorno a questi fatti si svolgono tre indagini parallele, che riguardano non solo i crimini contro le bambine in questione, ma anche casi di corruzione, appalti truccati e un omicidio vecchio di trent'anni. Tra le pieghe dei fatti narrati, traspaiono i tratti di un rapporto familiare molto tormentato, quello tra Salvatora Fenu e il suo figlio adottivo, Paolo, per proteggere il quale la donna si macchia dell'omicidio di una delle bambine, Ines Ledda, dopo averla fatta abortire, per evitare al figlio un'accusa di stupro.

È sulla figura di Salvatora Fenu che si vuole mettere l'accento, in quanto Marcello Fois, malgrado la narrazione sia piuttosto complicata,

6 Alcune riflessioni sulla figura della madre nel romanzo di Michela Murgia sono presenti in «L'Accabadora di Michela Murgia, l'ultima madre», di Monica Acito. L'importanza che la scrittrice attribuisce al ruolo materno nella società sarda è evidente in un breve testo, «Altre madri», nel quale Michela Murgia traccia un percorso sentito e commovente della figura della donna sarda lungo i secoli, con tutto l'orgoglio, le contraddizioni e le ferite portate dentro dalle madri della sua terra.

7 In questo senso, Mintonia è rappresentativa di una realtà etica particolare, quella della Barbagia del secolo passato, così come è stata presentata da Antonio Pigliaru ne *La vendetta barbaricina come ordinamento*. In questo sistema sociale, oltre al normale codice di leggi nazionale, si riscontrava anche un codice di comportamento parallelo, non scritto, a cui si attenevano banditi e 'uomini d'onore'.

8 Modello descritto dalla studiosa Pitzalis Acciaro, che, parlando delle logiche vendicative in un piccolo paese in provincia di Nuoro, Orune, dice che la donna è sempre la mandante delle vendette (*In nome della madre*, p. 121).

9 Grazia Deledda ha dedicato praticamente tutta la sua opera alla narrazione della sua terra, la Barbagia, e del suo sistema di valori *sui generis*.

10 Per uno studio approfondito sulla personalità letteraria di Marcello Fois, si consiglia la lettura della monografia a lui dedicata da Margherita Marras (2009).

11 All'opera di Giorgio Todde sono dedicati diversi studi di Giovanna Caltagirone.

12 Questo romanzo fa parte di un progetto letterario definito «tetralogia contemporanea», per il momento costituito dalla trilogia composta anche da *Ferro recente* e dal già citato *Dura madre*.

riesce a far emergere lo spirito della donna barbaricina, una sorta di leonessa che si macchia le mani di sangue per tutelare il figlio e che a tal fine si ritrova ad accettare con rassegnazione la sua stessa morte violenta. Salvatora, descritta semplicemente come la «vecchia», non dà tregua a Paolo affinché trovi un lavoro e una sistemazione consona alla sua età. Pur restando nell'ombra, tiene pazientemente in mano la vita del ragazzo, il quale, però, non si piega davanti a lei, che rappresenta, ai suoi occhi, una sorta di coscienza moralizzante e insensibile. Nessun lato positivo, dunque, nella presentazione di questo personaggio femminile, se non in un commento di uno dei due investigatori coinvolti, il Giudice Corona, che sottolinea il fatto che, in fondo, il motore delle azioni di Salvatora Fenu è stato l'amore (cfr. Fois 2000).

Marcello Fois non lascia spazio reale ai sentimenti in questo romanzo, poiché l'attenzione del lettore non va oltre l'osservazione delle diverse vicende, dentro le quali i protagonisti si muovono come pedine su un piano contorto e privo di profondità, così come spoglie, unidimensionali quasi, appaiono le loro personalità. Non stupiscono, quindi, la freddezza e la scarsità di dettagli con le quali viene descritto il rapporto tra madre e figlio, una relazione scarna, che finisce in una maniera che risulta inevitabile, con il distacco violento dell'uno dall'altra. L'autore non scava nelle motivazioni intime che hanno spinto la donna a macchiarsi di un crimine grave come l'infanticidio, i dettagli del suo atto delittuoso sono consegnati al lettore sbrigativamente, così come sommarie sono le conclusioni esposte sul rapporto tra lei e il figlio, definito senza troppa convinzione come «amore».

Al contrario, un vero e profondo rapporto di affetto tra madre e figlio, seppur conflittuale, è presentato nella cosiddetta tetralogia storica di Marcello Fois, composta, fino ad ora, da tre romanzi: *Sempre caro*, *Sangue dal cielo* e *L'altro mondo*. È una lotta tra titani quella descritta dall'autore nel mettere in scena il suo protagonista Bustianu, Sebastiano Satta, avvocato e poeta realmente esistito nella Nuoro della fine dell'Ottocento, e sua madre Raimonda, con la quale vive ancora, nonostante abbia superato i trent'anni. L'indole della madre barbaricina, con la tendenza al controllo totale sulla vita dei figli, mal si concilia con il carattere chiuso e indipendente di Bustianu, il quale non accetta l'ingerenza di Raimonda nelle questioni professionali, ed ancor meno nella sfera privata e sentimentale, a cui Fois, anche attraverso scenette piuttosto comiche, dedica molto spazio nel secondo capi-

tolo della trilogia, *Sangue dal cielo*. L'equilibrio instabile creatosi tra madre e figlio va in frantumi all'entrata in scena di Clorinda Pattusi, fidanzata di Bustianu non gradita a Raimonda, la quale cerca di imporre il suo giudizio su tale relazione in maniera plateale, chiedendo al figlio di fare una scelta tra lei e la ragazza. La figura materna si manifesta nell'inflessibilità e nella durezza emotiva, sorda ai bisogni di un figlio ormai adulto, autoritaria e egocentrica, tanto possessiva da non essere disposta a dividere le attenzioni di Bustianu con nessun'altra donna. Si può affermare che Raimonda rappresenti l'effigie della madre barbaricina, poiché difficilmente scende a compromessi se considera che qualcosa insidi l'onore familiare, in questo caso, un matrimonio con una donna di retaggio sociale inferiore. Raimonda è colei che tiene insieme la famiglia e che allo stesso tempo ne è il cuore pulsante, garante del suo buon nome, *passe-partout* nella società del centro Sardegna.¹³

È in quest'ottica che dobbiamo analizzare la figura della madre nei romanzi di Marcello Fois, come collante dei gruppi familiari, memoria e lungimiranza insieme, caratteristiche della madre barbaricina, così come descritta da Paola Sirigu nel suo testo *Il codice barbaricino*, laddove la critica dice che «la madre sarda, custode di ogni tradizione, sacerdotessa di ogni rito, trasmettitrice di *su connottu*, incarna nella sua figura tutta la balentia della sua gente» (Sirigu 2007, p. 82).

E di 'balentia', intesa come insieme di forza, coraggio, senso dell'onore, ma anche violenta prepotenza,¹⁴ si può parlare decisamente nel

¹³ A sottolineare l'importanza dell'onore familiare, e del ruolo della donna come garante di questo, è ancora una volta Maria Pitzalis Acciaro: «Il gruppo (la famiglia) mette in salvo la testa come fa il serpente che la circonda con le sue spire: salvando la testa, che poi è rappresentata dalla madre e comunque dalla figura femminile, si garantisce la sua stessa vita. [...] Ma allora c'è pure una contraddizione: come mai manda i figli a morire? Una contraddizione apparente, in quanto non li manda a morire 'per la patria', per un bene comune o per un concetto di società più vasto; è la stessa famiglia che manda a morire un suo membro per sopravvivere come famiglia. [...] Per esempio, il concetto di balentia, il concetto di vendetta, il concetto di onore del gruppo, non sono che funzioni simboliche o verbalizzazioni e rappresentazioni mentali di un istinto di sopravvivenza» (*In nome della madre*, pp. 41, 43).

¹⁴ Il termine, alla base, così come mostrato nel sito internet Ditzionariu.org, ha il significato di prodezza e atto di coraggio, proprio degli uomini d'onore sardi. Col tempo, la parola ha acquisito una valenza negativa, poiché ormai viene utilizzata anche per indicare chi esercita la propria prepotenza con violenza e senza riguardo per le persone; in senso lato, «balente» può indicare anche lo spaccone di paese.

romanzo che ha ispirato il titolo di questa comunicazione, *Dura madre*, un *noir* che racconta l'evoluzione della città di Nuoro nel presente. La storia si apre col ritrovamento del cadavere di un uomo, Michele Marongiu, in un cantiere edile. Nel corso delle indagini si scoprirà che la posizione del suo corpo, e anche i vestiti da lui indossati, costituiscono un legame tra questo omicidio e un eccidio avvenuto ad un matrimonio decenni prima. Alla base di tale legame c'è la madre del morto, Mariangela Mulas, la 'dura madre' che dà il titolo al romanzo, «detentrica di un ordine ancestrale e tribale» (Baumann 2007, p. 323), mente e fonte di tutte le vicende delittuose descritte.

Nel corso della narrazione, assistiamo al rivelarsi della natura della donna, inizialmente descritta solo come una vecchia malata, affetta da una forma di demenza senile per la quale non si rende neanche realmente conto dei lutti che colpiscono la sua casa. Lentamente si insinua il dubbio sul suo concreto stato mentale e sul suo ruolo nella vita dei figli.

La sua durezza è evidente ancor prima di scoprire come lei abbia sfruttato la morte del figlio Michele per lanciare un messaggio di vendetta, indirizzato agli eredi di quel Cosimo Mele che l'aveva disonorata 50 anni prima, mettendola incinta e poi sposando un'altra donna. Il suo atteggiamento di esaltazione nei confronti di Ettore, unico suo figlio ad aver fatto degli studi superiori, e il continuo denigrare Michele, a causa di una sua presunta infedeltà coniugale, inducono a comprendere che si è ben lontani da una volontà di abnegazione materna per il bene dei figli. La scoperta, poi, dell'attuazione del simbolico piano di rivalsa personale completa il quadro: la priorità di Mariangela non consiste certo nella volontà di proteggere la sua progenie, quanto piuttosto nel desiderio di sanare una ferita aperta ormai da tempo. Ci appare, quindi, l'immagine di una madre che tiene le redini di una famiglia allo sfascio, al solo scopo di concretizzare la vendetta tanto agognata.

Il progetto vendicativo, covato per decenni con fredda determinazione, richiama alla mente il cosiddetto «Codice barbaricino», una sorta di codice giuridico parallelo, con regole proprie, che mira principalmente alla tutela dell'onore e della dignità del singolo individuo. Il ruolo di custode dell'offesa e del progetto di regolamento di conti ricoperto da Mariangela Mulas rimanda a un altro aspetto del ruolo della donna all'interno della comunità barbaricina: «La partecipazione della donna alle dinamiche del codice barbaricino non deve essere intesa nel senso di un aiuto materiale, quanto piuttosto come un complesso comportamento che, sotto il

profilo psicologico, contribuisce a mantenere vivo il desiderio di vendetta» (Sirigu 2007, p. 81).

A ben vedere, i segni della durezza dell'anziana protagonista sono evidenti già dal racconto della sua prima esperienza della maternità, che avviene in giovanissima età: resta incinta di Cosimo Mele intorno ai 14 anni, ma è costretta da logiche familiari ad allontanarsi dal suo promesso sposo, che è stato ormai destinato ad un'altra donna. Il figlio che matura nel ventre della giovane è, dunque, il frutto di un amore negato e di un affronto troppo grave per poter essere tollerato. È necessaria una cancellazione totale dell'offesa subito. La strage al matrimonio di Cosimo, consumata per mano dei fratelli e del padre di Mariangela, elimina la vergogna e punisce l'ingiuria, mentre il parto che la giovane si procura prematuramente, per poi uccidere il neonato, lava via ogni traccia dell'errore.

Freddezza e calcolo caratterizzano, dunque, Mariangela.¹⁵ Eppure la sua capacità di amare i tre figli avuti legittimamente dal marito non è messa in discussione, anche se, come afferma Ettore, lei è sempre stata affettuosa, «ma di quell'affetto che sconfina nella crudeltà» (Fois 2001, p. 173).

Peraltro, aldilà della lettura più immediata del titolo del romanzo come riferimento alla protagonista Mariangela Mulas, e oltre ad un accenno alla membrana del cervello, la dura madre appunto, che richiama alla mente l'idea di protezione, in fondo non si deve escludere un'interpretazione metaforica, che vedrebbe la Sardegna dietro il titolo di «dura madre». Difatti, conoscendo il progetto letterario di Marcello Fois, ovvero quello di narrare la propria terra anche attraverso le sue contraddizioni e i suoi mali profondi, si potrebbe intendere il titolo anche come una dedica alla sua isola, dura madre a causa della sua natura impervia e arida, feroce quanto amorevole, terra severa da cui difficilmente ci si può allontanare, con la quale si crea un legame intimo e contrastato, come spesso accade tra madre e figli.

Il discorso da fare per Giorgio Todde è diverso. Ben distante dai lacci della sardità tradizionale, imprescindibili per molti autori contemporanei,¹⁶ egli non difende un progetto identitario dichiarato co-

¹⁵ Mariangela Mulas non è l'unica 'dura madre' del romanzo, così come sottolinea l'interessante analisi di Tania Baumann, in *Donna isola*, nel capitolo totalmente consacrato all'opera di Marcello Fois (pp. 305-345).

¹⁶ Ho dedicato alla questione della sardità in letteratura nel panorama contemporaneo sardo la mia tesi di dottorato, *Une nouvelle vague d'écrivains sardes contemporains, entre langue italienne et 'limba'. Les formes et les raisons d'une caractérisation régionale*.

me quello foisiano, anzi, racconta di una Sardegna metropolitana, mediterranea, distante dalle logiche barbaricine e aperta ad altre filosofie di vita.

Giorgio Todde è uno scrittore cagliaritano e ha inaugurato il suo percorso da romanziere con *Lo stato delle anime*, con cui ha lanciato la serie del detective-imbalsamatore Efisio Marini, che proseguirà con *Paura e carne*, *L'occhiata letale*, *E quale amor non cambia* e *L'estremo delle cose*.

In alcuni romanzi dell'autore emergono delle forti figure femminili, che tirano le fila della trama: già nella sua prima opera, *Lo stato delle anime*, ad esempio, si scorge la fondamentale presenza di una donna, protagonista, seppur nell'ombra, di sanguinosi atti criminali, mentre su *E quale amor non cambia* aleggia il fantasma di una madre, che si macchia di abietti delitti, quali l'incesto e la sottomissione psicologica di figlio e marito. Donne manipolatrici e spietate animano, dunque, diverse storie di Giorgio Todde, ma questo studio si concentrerà unicamente su due romanzi, *Paura e carne* e *Dieci gocce*, nei quali sono messe in scena due madri che rappresentano due aspetti differenti della durezza materna.

Paura e carne è un giallo ambientato a Cagliari alla fine dell'Ottocento e appartiene alla serie dell'imbalsamatore Efisio Marini, che svelerà il mistero che si cela dietro tre morti violente. I moventi sono l'avidità e la volontà di preservare l'ordine delle cose, e la mente dietro gli efferati omicidi è una vecchina minuta di novantatré anni, Donna Michela, definita come «la vecchia che non muore mai» (Todde 2003, p. 119), che per i suoi fini sacrifica il suo stesso figlio, un ricco notaio, discendente di una famiglia di alto lignaggio. Poiché solo alla fine si scoprirà il ruolo concreto della donna nelle questioni criminali, lungo tutto il romanzo Todde si diverte a tracciare il profilo della donna in maniera buffa e quasi assurda, come se lei rappresentasse una parentesi di leggerezza nel quadro delle indagini, che scavano nel torbido della città. Vero è che, allo stesso fine, altri personaggi sono dipinti nella loro essenza grottesca, caricaturale o esplicitamente paradossale, come ad esempio i cavernicoli di S. Avendrace, l'Avvocato Mamusa o ancora il Reverendo Migoni.¹⁷

Ciò che l'anziana e nobile signora teme maggiormente è la consunzione del corpo e per questo fa di tutto per preservare le poche energie che le rimangono: impedisce che la luce entri in

casa sua, mangia solo zucchine bollite e si concede al sonno in ogni momento della giornata, anche durante le conversazioni con gli ospiti, perché pensa che il sonno fermi il degrado fisico. Di colpo piega la testa e si appisola, tirando fuori la lingua, e, dopo pochi attimi, si riprende e continua i discorsi lasciati in sospeso. La scelta dell'autore di descriverla solo attraverso alcuni dettagli stravaganti e le sue manie, oltre a dare un tocco di comicità al testo, è significativa per fare di lei non un personaggio a tutto tondo, bensì una sorta di simbolo del potere che non vuole abbandonare la propria sede, del bisogno di mantenere le situazioni in uno stato invariato e invariabile nel tempo, in un perpetuo ripetersi di equilibri rassicuranti.

L'anziana Michela Laconi appare sulle prime quasi insignificante, ma poco a poco s'intuisce la sua influenza sugli altri personaggi. Il rispetto che incute è legato alla sua posizione sociale e alla sua età, ma la reale importanza della donna si comprende solo alla fine del romanzo, cioè al momento dello svelamento del colpevole degli omicidi. La vecchia, definita «cassaforte» per tutti i segreti e i ricordi che custodisce gelosamente, emerge come la figura cardine di tutte le vicende, una vera matriarca, che ha come obiettivo non tanto la protezione del figlio, prima vittima del suo machiavellico piano, quanto la sua sopravvivenza sociale. La maternità in Michela Laconi non si manifesta attraverso delle espressioni di affetto, ma sotto forma di un freddo computo, da affarista senza scrupoli. Il suo modo di essere madre viene spiegato da Efisio Marini, quando finalmente vengono alla luce tutti i fili che creano la trama criminale:

Voi lo volete intatto il vostro corpo, è naturale perché il corpo vuole questo, a questo tende. Perciò si è richiuso subito dietro Giovanni dopo che l'avete partorito. Chiuso per sempre. Voi vi siete riprodotta non perché i mammiferi sono spinti a riprodursi, ma perché dovevate completare un corredo di cose utili. E questo corredo poi è aumentato. Avete imparato gli affari, le economie, dite voi. (Todde 2003, p. 252)

Una visione utilitaristica della maternità, dunque, frutto di un puro calcolo che si rivela ancora più abietto nelle parole dell'imbalsamatore, sconcertato dinanzi all'impassibilità della sua interlocutrice: «L'avete messo al mondo conservandolo nove mesi in una membrana secca, avete perso qualche schizzo di sangue per partorirlo, l'avete nutrito, poco, cresciuto, poco, e alla fine tutto è

¹⁷ «Uomini, cose e situazioni sono così colti o reinventati nella loro essenza purissima, e paradossale», vedi recensione a *Paura e carne*.

tornato a voi» (Todde 2003, p. 253).

La rivelazione della sua colpevolezza porta la donna ad un crollo improvviso e ad una paresi quasi immediata, punizione che possiamo definire come dantesca, dato che la priva per sempre della parola, la sua arma più efficace. Si assiste, quindi, alla parabola discendente di una madre che madre non è, di una donna che è solo mente, che tutela, ma in fondo rigetta, nascondendolo, il proprio corpo, e che subisce la più crudele delle vendette del destino, l'impossibilità di esprimere la vivacità di una personalità ancora brillante.

Crudele, seppur in forma diversa, è anche la figura materna descritta nel secondo romanzo di Giorgio Todde che viene qui preso in esame, *Dieci gocce*. Mentre le altre sue opere sono ascrivibili al genere giallo o al noir metafisico, *Dieci gocce*, «grottesco e psicologicamente penetrante, ritratto di una generazione ansiosa e incerta» (Panella 2011), può essere considerato uno studio sulle manie e le follie umane, riunite nella complessa personalità del protagonista, Mario. La storia è ambientata in una città cui non possiamo dare un nome preciso, ma dietro la quale possiamo intuire il profilo di Cagliari; si assiste ad un delitto, ma non possiamo parlare di giallo, poiché non esiste alcun mistero intorno al crimine, e inoltre l'attenzione del lettore è completamente assorbita dalle ansie dei personaggi, il cui principale obiettivo è l'incorruttibilità del proprio corpo. Al centro della storia c'è Mario, affetto da manie compulsive, che vive ancora con la madre, nonostante abbia superato abbondantemente la trentina. Le sue ossessioni lo spingono alla continua ricerca della pulizia e dell'ordine perfetti, ma anche dei minimi segni del degrado fisico. Todde ci porta nei meandri della testa dell'uomo, nei suoi labirintici ragionamenti, a cui solo le dieci gocce di calmante, che danno il titolo all'opera, possono imporre una fine momentanea. Le donne che animano le sue giornate (sua madre, sua moglie e le due amanti) provano ad alleviare i suoi mali psicofisici, senza riuscirci, e benché Mario tenti di isolarsi dal mondo, per non subire il peso delle angosce o delle gioie altrui, le figure femminili del romanzo non lo lasciano mai solo e giustificano le sue manie e ossessioni. L'unica che non lo compatisce e non gli dà tregua nel provare a portarlo verso atteggiamenti più positivi, è sua madre:

– Credi che non le conosco le tue manie? Che non conosco l'ordine da matto delle tue cose? Se qualcuno te le cambia anche un pochino, è vero o no che ti vengono la nausea e i bruciori

di stomaco? Quante volte hai vomitato il cafelatte perché prima non ti eri lavato i denti?

– E perché non mi ero lavato i denti? Dillo, su, dillo.

– Perché nel bagno c'ero io, d'accordo. Ma uno normale va nell'altro bagno. Tu no! Tu vomiti! Vomitavi anche dopo il biberon. (Todde 2010, p. 17)

Questo personaggio viene mostrato, seguendo il punto di vista di Mario, unicamente nei suoi aspetti negativi, ma, in effetti, rappresenta la nemesi del figlio, poiché, in contrasto col pessimismo dell'uomo, lei vuole approfittare della vita che le resta, nonostante l'età e un ictus che ha sformato il suo corpo. Si assiste, nel corso della lettura, allo sgretolarsi di quello che appare, all'inizio, come un muro, contro cui le paure e le obiezioni di Mario non possono nulla, e contro cui nemmeno la natura sembra poter niente: dapprima, si intuisce una condizione di schiavitù psicologica di Mario rispetto all'anziana donna, che si mostra insensibile ai suoi dolori e sembra passi il suo tempo a denigrarlo. In realtà, più la storia evolve, più si comprende che lo schema è capovolto, ovvero è la vecchia ad essere succube delle manie del figlio. La freddezza, ostentata in maniera sarcastica, non è altro che il frutto dell'istinto di sopravvivenza, l'unico modo per contrastare l'ossessività morbosa del figlio, in preda a continue crisi di panico, che fa della sua ipocondria un prisma di lettura del mondo che lo circonda.

Ritratta come una sorta di cariatide, «carnivora per natura, onnivora per necessità» (Todde 2010, p. 119), che lotta contro la legge di gravità, che fa crollare pezzo per pezzo tutto il suo fisico, la madre è descritta in maniera caricaturale, mentre tenta di aggiustarsi col rossetto la bocca colpita dall'ictus o si sistema la dentiera. Prigioniera in un corpo ormai deforme, cerca di spronare in tutti i modi il figlio a non rincorrere in modo spasmodico una vecchiaia tranquillizzante, preludio di una fine che lui teme ed agogna allo stesso tempo. Il rapporto tra i due si snoda attraverso dei siparietti comici, che costituiscono punti di luce in un romanzo decisamente scuro e deprimente:

– Mamma, mamma...

– Non chiamarmi mamma due volte. Sembri un ritardato. Chiamami una sola volta e io rispondo. [...]

– Mamma.

- Mamma puzza d'ospedale, questo vuoi dirmi? Mamma ha un cattivo odore anche se si spruzza profumo ad ogni angolo del corpo. (Todde 2010, p. 195)

L'atteggiamento sprezzante della madre nei confronti di Mario permette di individuare in lei l'apoteosi del modello letterario di dura madre nei romanzi di Giorgio Todde. La sua durezza è un insieme di sarcasmo, distanza e insensibilità, che, però, sono il risultato delle ossessioni del figlio, e quindi una reazione a stimoli esterni e non la manifestazione di una crudeltà innata. A differenza delle madri descritte in *Paura e carne* e in *E quale amor non cambia*, quella di *Dieci gocce* mostra una forma di amore materno assopito, esasperato forse, ma non assente.

L'analisi condotta su *Paura e carne* e *Dieci gocce* sottolinea, dunque, un elemento comune ai due romanzi: la presenza di una figura materna distaccata, che non manifesta le classiche caratteristiche di una madre, ovvero la dolcezza, l'amore incondizionato e gratuito e un senso di totale altruismo verso la propria progenie. Al contrario, emerge un preciso calcolo sia nell'atto della procreazione che in quello della cura della famiglia, un sostanziale egoismo che si esprime nell'inseguire unicamente il proprio benessere e nel rifiutarsi di reprimere la propria personalità a beneficio dei figli.

Le madri di Todde vivono nel loro egocentrismo e di questo si nutrono, e la durezza non è altro che un'arma di appropriazione e di difesa dei propri spazi vitali. Al contrario, le madri descritte da Marcello Fois sono parte attiva della famiglia, agiscono nell'ombra perché i figli ottengano rispetto e giustizia o sono garanti dell'onore familiare. La Sardegna raccontata da Fois è un'isola che pulsa nel nome della madre (Sirigu 2007, p. 82), segue le sue regole di comportamento, da lei è custodita fedelmente nei suoi equilibri e nel suo status quo.

Nella Sardegna di Todde, invece, regna un estremo individualismo, tipico, forse, della vita cittadina che l'autore racconta nei suoi romanzi; non ci sono custodi di un presunto codice morale comunitario, esistono solo gli interessi privati dei singoli, con buona pace degli eventuali legami di parentela. È in questo senso, dunque, che si può affermare che l'isola narrata da Todde non ha madri.

Bibliografia

Acciaro, Maria Pitzalis (1978). «In nome della madre: Ipotesi sul matriarcato barbaricino». Prefazione di Tullio Tentori. Milano: Feltrinelli.

Acito, Monica. «L'Accabadora di Michela Murgia, l'ultima madre» [online]. *Selacapo.net, Laboratorio di giornalismo partecipativo*.

Disponibile all'indirizzo <http://selacapo.net/new/prima-pagina/2012/10/16/laccabadora-di-michela-murgia-lultima-madre-monica-acito/> (2013-05-25).

Agus, Milena (2005). *Mentre dorme il pescecane*. Roma: Nottetempo.

Agus, Milena (2006). *Mal di pietre*. Roma: Nottetempo.

Agus, Milena (2007). *Ali di babbo*. Roma: Nottetempo.

Agus, Milena (2008). *Il vicino*. Cagliari: Tiligù.

Agus, Milena (2009). *La contessa di ricotta*. Roma: Nottetempo.

Amendola, Amalia M. (2000). *L'isola che sorprende: La narrativa sarda in italiano (1974-2006)*. Cagliari: CUEC.

Anon. (2003). «Paura e carne» [online]. Recensione. *Italialibri.net*, 5 agosto. Disponibile all'indirizzo <http://www.italialibri.net/opere/pauraecarne.html> (2013-05-22).

Anon. (2010). «Il coraggio dell'indipendenza» [online]. *D di Repubblica*, 30 luglio. Disponibile all'indirizzo <http://www.michelamurgia.com/sardegna/indipendenza/473-il-coraggio-dellindipendenza> (2013-05-28).

Amendola, Amalia Maria (2006). *L'isola che sorprende: La narrativa sarda in italiano (1974-2006)*. Cagliari: CUEC.

Baumann, Tania (2007). *Donna Isola*. Cagliari: CUEC.

Caltagirone, Giovanna. «La sfida alla cancellazione della memoria nell'opera di Giorgio Todde» (2011). In: *Insularità immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*. Roma: Bulzoni Editore, vol. 1, pp. 139-159.

Caltagirone, Giovanna (2012). «Alla ricerca dell'insularità: la scienza, la letteratura, gli indizi, nell'opera di Giorgio Todde». In: *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiane*. Firenze: Franco Cesati, pp. 447-455.

Caltagirone, Giovanna (2012). «Alla Sardegna, o delle favole antiche. Il poeta, il filosofo e lo scienziato nell'opera di Giorgio Todde». In: *Questioni di Letteratura sarda: Un paradigma da definire*. Milano: Franco Angeli Editore, pp. 227-235.

Cannas, Andrea (2013). «La madre ne Il giorno del giudizio, ovvero Donna Vincenza nel labirinto» [online]. *La figure de la mère dans la littérature contemporaine*. E-talis, 1. Disponibile all'indirizzo http://www.e-talis.com/n1_la_mere/2_cannas.pdf (2013-10-25).

- Da Re, Gabriella. «Paesaggio e identità di genere» [online]. Comunicazione al Seminario *Risorse dell'ambiente e patrimoni culturali: Idee per lo sviluppo locale*. Seulo (Cagliari, 5-6 settembre 2008). Disponibile all'indirizzo http://www.suscusorgiu.it/eventi/5_6_0908/MGabriellaDaRe.html (2013-10-28).
- Fois, Marcello (1992). *Ferro recente*. Bologna: Granata Press. Riedizione Torino: Einaudi, 1999.
- Fois, Marcello (1993). *Meglio morti*. Bologna: Granata Press. Riedizione Torino: Einaudi, 2000.
- Fois, Marcello (1998). *Sempre caro*. Milano: Il Maestrale; Frassinelli.
- Fois, Marcello (1999). *Sangue dal cielo*. Milano: Il Maestrale; Frassinelli.
- Fois, Marcello (2001). *Dura madre*. Torino: Einaudi.
- Fois, Marcello (2002). *L'altro mondo*. Milano: Il Maestrale; Frassinelli.
- Marras, Margherita (2009). *Marcello Foiss*. Fiesole (FI): Cadmo.
- Murgia, Michela (2008). «Altre madri». *Questo terribile e intricato mondo*. Torino: Einaudi, pp. 205-210.
- Murgia, Michela (2009). *Accabadora*. Torino: Einaudi.
- Nieddu, Laura. *Une nouvelle vague d'écrivains sardes contemporains, entre langue italienne et 'limba'*. *Les formes et les raisons d'une caractérisation régionale* [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.theses.fr/2012PA100050> (2013-05-20).
- Niffoi, Salvatore (2006). *La vedova scalza*. Milano: Adelphi.
- Panella, Giuseppe (2011). «Ansia, esistenza sovrana. Giorgio Todde, *Dieci gocce*» [online]. *La poesia e lo spirito*, 27 maggio. Disponibile all'indirizzo <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2011/05/27/storia-contemporanea-n-74-ansia-esistenza-sovrana-giorgio-todde-dieci-gocce/> (2013-05-20).
- Pigliaru, Antonio (1959). *La vendetta barbaricina come ordinamento*. Milano: Giuffrè.
- Pitzalis Acciaro, Maria (1978). *In nome della madre: Ipotesi sul matriarcato barbaricino*. Milano: Feltrinelli.
- Sirigu, Paola (2007). *Il codice barbaricino*. Cagliari: Editore La Riflessione.
- Todde, Giorgio (2001). *Lo stato delle anime*. Nuoro: Il Maestrale.
- Todde, Giorgio (2003). *Paura e carne*. Nuoro; Milano: Il Maestrale; Frassinelli.
- Todde, Giorgio (2004). *L'occhiata letale*. Nuoro: Il Maestrale.
- Todde, Giorgio (2005). *E quale amor non cambia*. Nuoro; Milano: Il Maestrale; Frassinelli.
- Todde, Giorgio (2007). *L'estremo delle cose*. Nuoro; Milano: Il Maestrale; Frassinelli.
- Todde, Giorgio (2010). *Dieci Gocce*. Milano: Frassinelli.

Donne e madri ne *La contessa di ricotta* di Milena Agus

Maria Bonaria Urban
(Universiteit van Amsterdam, Nederland)

Abstract Milena Agus has achieved in a few years a considerable success with her novels centered on unhappy female figures. Although Agus claims not to have been inspired by women's studies, she addresses some typical women's issues in her works. Furthermore, her novel *La contessa di ricotta* (2009) may be considered an original rewriting of Deledda's *Canne al vento* (1913), because it conveys a quite unconventional representation of femininity and motherhood. Comparing the two novels, the research aims to demonstrate the originality of Agus' perspective on women's issues. The solidarity and complicity among women, as well as the image of the mother as a synthesis of values that have a positive impact on society, are two crucial elements in Agus' poetic and lay the preconditions for overcoming the male-defined feminine imaginary.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Temi e personaggi de *La contessa di ricotta* e *Canne al vento*. – 3 La rappresentazione della maternità ne *La contessa di ricotta*. – 4 La poetica del vinto nella scrittura agusiana. – 5 La solidarietà come superamento della contrapposizione dei generi. – 6 Conclusione.

Keywords Women's unhappiness. Grazia Deledda. Woman's solidarity.

1 Introduzione

Milena Agus ha raggiunto in pochi anni un notevole successo con i suoi romanzi incentrati su figure femminili dalla vita sentimentale turbolenta.¹ Nonostante abbia dichiarato di non essersi ispirata consapevolmente alla letteratura di genere, la scrittrice ripropone nelle sue opere alcuni degli 'elementi portanti' del romanzo femminile, per cui un'analisi in questa direzione sarebbe auspicabile.² Inoltre, una lettura atten-

ta della narrativa agusiana permette di individuare dei punti di contatto anche con l'opera di Grazia Deledda.³ A suggerire ciò in verità è la stessa autrice, quando dichiara di nutrire un profondo senso di gratitudine e apprezzamento nei confronti della sua conterranea, alla quale si sente vicina per una precisa visione della vita e delle sorti dell'individuo.⁴ Agus ha anche affermato di riutilizzare frequentemente i nomi dei personaggi deleddiani, talvolta attribuendoli a

1 Milena Agus ha pubblicato: *Mentre dorme il pesce cane* (2005), *Mal di pietre* (2007), *Ali di babbo* (2008), *La contessa di ricotta* (2009), *Sottosopra* (2011). Ha inoltre scritto il saggio *Perché scrivere* (2008). I testi sono stati pubblicati a Roma dalla casa editrice Nottetempo. Sulla narrativa di Agus, ricordo il contributo di Bovo Romoeuf (2008), *Riscrittura del romanzo d'amore: 'L'impossibile amoroso del reale' nei romanzi di Elena Ferrante e Milena Agus*.

2 Le informazioni datemi dalla scrittrice Milena Agus durante un colloquio tenutosi a Cagliari il 6 maggio 2013 e le risposte da lei fornite in un questionario digitale sono indicate di seguito rispettivamente *Conversazione* e *Intervista*. Colgo l'occasione per ringraziare Milena Agus per la sua disponibilità. Alla domanda: «La psicoanalisi e gli studi femministi sono mai stati fonte di ispirazione per i tuoi romanzi e/o per la costruzione dei personaggi? O comunque questo tipo di riflessioni teoriche sul discorso di genere sono importanti per te al momento dell'elaborazione di una storia e della scrittura?», Milena Agus risponde: «Io penso di no. Ma non ne sono sicura. Quando mi metto a scrivere una storia è per

risolvere il mio problema-ossessione del momento, è perché i personaggi mi diano alla fine della storia una risposta. Non ho mai visto i problemi in questo senso: femminile-maschile. Ma chissà inconsciamente come stanno davvero le cose...» (*Intervista*). Sulla scrittura femminile si ricordano soltanto alcuni titoli da cui è possibile risalire a una bibliografia completa sull'argomento: Giorgio; Walter (a cura di), *Women's Writing in Western Europe: Gender, Generation and Legacy*; Giorgio (a cura di), *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*; più recentemente Sambuco, *Corporeal bonds: The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing*.

3 Sugli aspetti di rottura nell'opera di Grazia Deledda vedi Paulis (2006) e Wood (2007).

4 A proposito della sua ammirazione per Deledda, Agus dichiara: «Forse la predilezione per i perdenti, che è anche la mia, la solidarietà con i diversi, con chi non si adatta al mondo così com'è, l'impossibilità di una divisione decisa fra il bene e il male, il senso di colpa che c'è in tutti i personaggi, l'antipatia per chi non ha dubbi» (*Intervista*).

figure molto diverse rispetto al modello, come segno di omaggio nei confronti della scrittrice nuorese. Un confronto fra le loro opere fa ipotizzare tuttavia un legame più profondo di quello finora prospettato, che investe sia la dimensione poetica sia l'attenzione per il discorso di genere. Non bisogna dimenticare poi che il mondo sardo è popolato di indimenticabili figure di donne-madri, come il personaggio di donna Vincenza ne *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta, definita «madre dei suoi figli prima che fossero concepiti», e la statua *La madre dell'ucciso* (1907) di Francesco Ciusa; pertanto la narrativa di Agus si inserisce nel solco di una tradizione che ha elaborato un potentissimo immaginario materno.⁵

Alla luce di tali presupposti, il contributo si prefigge di analizzare l'immagine della donna e della madre nell'opera agusiana, tentando di individuare possibili sinergie rispettivamente con la letteratura di genere e la narrativa di Grazia Deledda. L'indagine si concentrerà sul romanzo *La contessa di ricotta* (2009), che può essere considerato emblematico per i richiami all'opera deleddiana *Canne al vento* (1913), tanto da instaurare una sorta di 'dialogo a distanza' con il modello.

2 Temi e personaggi de *La contessa di ricotta* e *Canne al vento*

Le protagoniste del quarto romanzo di Milena Agus sono tre sorelle molto diverse – in ordine d'età: Noemi, Maddalena e la 'contessa di ricotta'. Risiedono in un palazzo antico nel centro storico di Cagliari e sono le eredi di una famiglia nobiliare decaduta, eppure il loro maggior cruccio è la realizzazione nella sfera privata.⁶ Queste semplici indicazioni richiamano alla memoria la trama

di *Canne al vento*: nel romanzo deleddiano, sullo sfondo della Sardegna rurale fra Otto e Novecento, si narrano le vicende di tre sorelle nobili che vivono relegate nella residenza familiare ormai fatiscante; la loro vita si consuma tristemente a causa del disonore provocato dalla fuga giovanile della quarta sorella Lia. In realtà, le dame Pintor hanno sofferto sin da giovani a causa del padre, un uomo violento e autoritario che, ossessionato dall'idea di garantire alle figlie un futuro degno del loro status sociale, le ha progressivamente isolate dalla comunità. Non avendo trovato marito, in una società che identifica la donna con il ruolo di moglie e madre, le tre nobildonne si trovano a condurre un'esistenza priva di senso. Alla fine del romanzo, la più giovane, Noemi, nella consapevolezza di non poter appagare la sua passione per il giovane nipote Giacinto, accetta di sposare un suo vecchio pretendente, riuscendo così a porre fine alle gravi difficoltà economiche della famiglia. Il matrimonio costituisce dunque l'atto di accettazione del proprio ruolo e il trionfo dell'ordine sociale. Nel romanzo vengono evocati diversi modelli di donna: la madre delle dame Pintor, donna Maria Cristina, «bella e calma come una santa», incarna un'immagine materna positiva; Lia, invece, è la sorella 'ribelle', colei che sfida la morale comune e riesce a sentirsi finalmente libera e «contenta d'aver rotto la sua catena» (Deledda 1971, pp. 177-178). Tra questi due modelli si colloca Noemi che, come abbiamo appena ricordato, vive in sé le contraddizioni del suo ruolo: sogna la realizzazione come donna e madre, si consuma per una passione proibita, ma al contempo vuole mantenere alto il nome della famiglia. La profonda infelicità del personaggio si riflette fisicamente nella sua presenza bella e altera, e in uno sguardo affascinante, ma freddo e beffardo (Deledda 1971, pp. 180, 186).

A differenza di Grazia Deledda, che affronta la tematica d'amore intrecciandola con l'indagine delle strutture socioeconomiche, Milena Agus sembra meno interessata ad esplorare il contesto in cui operano i suoi personaggi. Le protagoniste de *La contessa di ricotta* sono assorbite soprattutto dalle vicende sentimentali, anche se il testo ci fa percepire una loro marginalità sociale, infatti sono continui bersagli di derisione per la loro stranezza.⁷ In realtà, sono considerate biz-

5 Sulla figura femminile e il personaggio di Donna Vincenza ne *Il giorno del giudizio*: Baumann, *Donna Isola. Ritratti femminili nel romanzo del Novecento*, pp. 163-196. Per una lettura psicoanalitica dell'opera scultorea di Ciusa: Rudas, *L'isola dei coralli: Itinerari dell'identità*, pp. 195-211.

6 Nella quarta di copertina si legge: «Tre sorelle occupano tre appartamenti di un palazzo nobiliare, un tempo tutto loro, nell'antico quartiere Castello di Cagliari. La maggiore, Noemi, sogna di splendori perduti e tenta di ricostruirli con avarizia e puntiglio, mentre la seconda, Maddalena, sposata con Salvatore, sogna un figlio che non vuol venire, e l'ultima, detta 'contessa di ricotta', perché ha le mani e il cuore di ricotta, sogna l'amore. Ed è lei la sola ad avere un figlio, Carlino, indecifrabile terremoto e squisito pianista. Intorno alla famiglia e alle sue tenaci illusioni, ci sono personaggi più solidi, più concreti, ma non meno sfuggenti, perché dopotutto, solo le illusioni non fuggono».

7 Agus 2009, p. 91: «C'è sempre un grande scuotere di teste che disapprovano, quando la tata va in giro, magari in qualche negozio. Ma in famiglia ci sono abituati allo scuotere di teste, per la contessa di ricotta, per Carlino, per Noemi zitella, per Maddalena quando fa la mamma del gatto, o scen-

zarre soprattutto perché si lasciano trasportare dai sentimenti senza nascondersi dietro la maschera della convenienza sociale, eppure, come ha notato Martine Bovo Romoeuf a proposito del romanzo *Mal di pietre* (2007), appare riduttivo relegare il mondo poetico di Agus al genere del semplice romanzo sentimentale (cfr. Bovo Romoeuf 2008, pp. 187-188). La lingua e lo stile della scrittrice confermano la volontà di un approccio insolito e originale alla tematica femminile. La sua arma principale è l'ironia: i suoi romanzi parlano di eventi tristi, dolorosi e talvolta scabrosi, ma sempre con un tono leggero, che suscita spesso il sorriso del lettore, per la battuta felice e l'inventività della narrazione. I suoi personaggi, soprattutto, entrano in conflitto con l'immaginario tradizionale della moglie e della madre; ciò si realizza compiutamente, come vedremo, ne *La contessa di ricotta*, attraverso forme di solidarietà e 'l'affidamento' femminile che delineano un possibile superamento dell'ordine simbolico maschile.

3 La rappresentazione della maternità ne *La contessa di ricotta*

Al centro degli eventi di questo romanzo si colloca, come indica il titolo, il personaggio della 'contessa di ricotta', così chiamata in quanto «è maldestra, mani di ricotta, e perché tutta la realtà fa male al suo debole cuore, anche lui di ricotta» (Agus 2009, p. 12).⁸ Nel testo sono innumerevoli le occasioni in cui si sottolinea l'incapacità del personaggio di realizzare compiutamente qualunque cosa (cfr. Agus 2009, pp. 29-30);⁹ si tratta di una donna piena di insicurezze, la cui personalità si riflette in un aspetto fragile, infatti «[c]ompariva, sottile com'era, per metà nel vano della porta alta e scura della sala da pranzo, le

de a comprare il pane vestita di magliette sottili che fanno vedere le tette con i capezzoli duri». L'ultimo lavoro di Agus, *Guardati dalla mia fame* (2014), un'opera scritta a quattro mani con Luciana Castellina, si ispira a un evento risalente al 1946 e si discosta dai romanzi precedenti per l'importanza del contesto storico e sociale.

8 È doveroso ricordare che sono numerosi i personaggi senza nome nei romanzi di Agus, identificabili con categorie generali, quali la figlia, la nonna, la madre, il nonno, etc. Questa caratteristica si ritrova in tutti i romanzi e si affianca al fenomeno del riutilizzo dei nomi di personaggi deleddiani.

9 La contessa di ricotta non riesce, per esempio, a lavorare come insegnante perché ha paura dei ragazzi e quindi rinuncia alle supplenze, così come da giovane era terrorizzata dagli esami e concorsi.

braccia conserte, indecisa se entrare o no, perché voleva scusarsi di essere buona e forse anche di essere al mondo» (Agus 2009, p. 12).

Nonostante l'apparenza, la contessa di ricotta è una donna tenacissima, quando si tratta di amare il prossimo ed è pronta a tutto pur di accogliere gli ultimi e condividere con loro quel poco che ha, infatti «ama tutto ciò che è desolato e misero e non ama niente di tutto ciò che è ricco» (Agus 2009, p. 51). Sfruttata, derisa e maltrattata, anche da quelli che vorrebbero scuoterla dal suo torpore e dicono di amarla, la contessa sembra resistere alle disavventure in virtù della sua sconfinata bontà. Eppure proprio questo personaggio incarna nel romanzo la figura della madre ed è l'unica delle sorelle ad esserlo diventata (Agus 2009, p. 45). Anche tale esperienza, accolta con una gioia indescrivibile, riserba però una grande delusione, perché il figlio Carlino è affetto da una malattia. La contessa di ricotta elabora questo trauma, interpretando il disturbo della sua «strana creatura» come la conseguenza naturale della propria imperfezione (Agus 2009, p. 47).

A rafforzare l'impressione di un immaginario materno controverso, contribuisce il personaggio di Fannuccia, la madre della contessa.¹⁰ Nata settimina da una prostituta che l'aveva abbandonata alla nascita in una scatola di scarpe, il suo corpicino si era salvato in modo miracoloso ed era riuscita a crescere, fino a sposarsi con un uomo nobile e ricco, disposto a mettersi contro la sua famiglia pur di averla in moglie. Sebbene abbia raggiunto il benessere economico e ha una famiglia che dovrebbe renderla felice, Fannuccia, oltre ad essere gravemente malata, manifesta, come farà successivamente la contessa di ricotta, la paura di 'disturbare', tanto da nascondersi continuamente agli occhi del mondo.¹¹ La sua

10 La mamma delle tre contesse aveva ricevuto il nome di Fana quando aveva tre anni dall'uomo che si era nel frattempo sposato con sua madre; successivamente suo marito «se l'era sposata e l'aveva chiamata Fannuccia» (Agus 2009, pp. 23-24). In questo romanzo ricompare un elemento tipico della letteratura di genere: è l'uomo che dà il nome alla donna e così le attribuisce un'identità. Come la contessa di ricotta, anche la mamma di *Mentre dorme il pesce cane* e madame di *Ali di babbo*, sono accomunate dal sentimento di inadeguatezza tanto da non avere neanche un nome. Madame riconquisterà il proprio solo grazie al dottor Giovanni, il quale la sposerà e la chiamerà con il suo vero nome, Agnese: Agus (2008), p. 127.

11 «Così, colpevole di scombussolare il sistema mondo, che non prevede certo una figlia di *egua* passi da una scatola da scarpe al più bel palazzo della città, cercava di nascondersi» (Agus 2009, p. 24). «Le sembrava, rannicchiandosi a palla e sbiadendo, di assicurare tutti sul fatto che lei in realtà non aveva avuto affatto fortuna e non c'era da preoccuparsi

incapacità di vivere si esprime anche nell'aver demandato totalmente alla tata l'educazione e la cura delle figlie. Dal romanzo emerge l'immagine di una donna che ha rinunciato aprioristicamente alla vita e alla felicità, quale frutto di una sfiducia totale in se stessa e nel proprio diritto di esistere. La situazione della contessa di ricotta risulta forse ancora più precaria di quella della madre, in quanto per lei la maternità non è il frutto di una scelta e il coronamento di un rapporto d'amore stabile, quanto un regalo inaspettato del destino: ben presto abbandonata dal padre di Carlino, nella sua vita sentimentale si susseguono soltanto incontri estemporanei e cocenti delusioni.

L'assegnazione del ruolo materno a donne apparentemente incapaci di esserlo trova numerosi elementi di confronto nella narrativa di Agus. In *Mentre dorme il pesce cane*, la mamma dell'io narrante è malata e psicologicamente fragile. Dinnanzi alla impossibilità di vedere realizzati i suoi sogni assume comportamenti autolesionisti e rifiuta di mangiare; la privazione del cibo è un'ulteriore sofferenza che impone al suo corpo «per protestare contro tutto ciò che c'è di brutto al mondo», e alla fine commetterà suicidio lanciandosi da un terrazzo (Agus 2005, p. 67). Anche la mamma senza nome di *Mentre dorme il pesce cane* non sembra in grado di assolvere il suo compito, eppure la figlia la descrive come una creatura che nutre un amore profondo per il mondo nella sua totalità (Agus 2005, p. 107). La sua fragilità si evidenzia anche per l'aspetto dimesso e ridicolo, per cui è oggetto di derisione: una sorte simile a quella della contessa di ricotta (Agus 2005, p. 19 e Agus 2009, pp. 49-50). In *Mal di pietre* troviamo una donna vissuta all'ombra del marito musicista, sempre pronta a seguirlo nei suoi continui spostamenti, che delega alla suocera l'educazione della figlia. In *Sottosopra*, infine, la maternità si accompagna alla follia e all'abuso subito da due madri che non sono in grado di stabilire un vero rapporto con le rispettive figlie.

A rafforzare la centralità del tema femminile ne *La contessa di ricotta* contribuisce anche la scelta del punto di vista. Agus ha immaginato che la storia sia narrata da una studentessa residente nel caseggiato di fronte al palazzo delle protagoniste (*Conversazione*), cioè attraverso lo sguardo di una giovane che, seppur non coincide con il personaggio della figlia, come solitamente avviene nelle sue opere, conferma la predilezione per

un punto di vista femminile. A detta della scrittrice ciò le offre maggiori libertà espressive, ma non se ne può sottovalutare la valenza simbolica: la scrittura è frutto dello sguardo di chi, essendo testimone dei sogni e del dolore di altre donne, pur magari non condividendone le scelte di vita, rende testimonianza della loro sofferenza; l'osservazione genera rispetto ed empatia, stimola una riflessione sulla propria identità, favorendo una presa di coscienza di sé.¹²

4 La poetica del vinto nella scrittura agusiana

Il ruolo di madre assegnato alla contessa di ricotta, la 'pecora nera' della famiglia, appare ancora più sorprendente se si pensa che le sorelle desiderano diventarlo o comunque manifestano un forte sentimento materno; in particolare la secondogenita Maddalena che, seppur amata dal marito Salvatore, «piange per il suo ventre vuoto»¹³ e, per consolarsi, tratta il gatto Micriù come un bambino: quando lo chiama, gli dice «Vieni dalla mamma!» (Agus 2009, p. 48). Invece Noemi, la primogenita, di professione giudice, ha raggiunto una posizione sociale di prestigio, ma la sua vita sentimentale è molto deludente; spesso reagisce in modo impulsivo, eppure nonostante i modi bruschi, si capisce che ama profondamente le sorelle e il nipote Carlino.¹⁴ Altrettanto chiaro è che il suo caratteraccio è una conseguenza dell'infelicità nella sfera privata o, come dice la tata nel suo italiano misto al sardo, «Noemi è arrennegàda, rabbiosa, perché

12 Intervista: «La scelta del punto di vista di donne giovani nasce dalla conoscenza maggiore che ho del mondo femminile, i maschi, anche se amati e vicini, rimangono per me misteriosi. Il fatto poi che il punto di vista sia quello di una giovane mi dà la possibilità di lanciarmi a dire qualunque stravaganza, assurdità, mielosità; ho come l'impressione che ai giovani si perdoni tutto. Ecco, il punto di vista giovane mi dà più libertà».

13 Agus (2009), p. 72. Nel romanzo agusiano Maddalena e Elias, l'uomo di cui Noemi è innamorato, ripropongono i nomi di due personaggi deleddiani del romanzo *Elias Portolu*: Maddalena è la ragazza che va in sposa a Pietro, ma è innamorata e ricambiata da Elias, suo cognato. I due avranno anche un figlio nato dalla loro relazione adulterina, ma Elias, dopo la morte del fratello, cercherà di espiare la sua colpa, scegliendo la vita monacale, ma alla fine dovrà assistere alla morte prematura del figlio.

14 Agus (2009) pp. 12, 47: «Soltanto Noemi aveva dentro il portafoglio una fotografia di Carlino e la mostrava con disinvoltura e quasi con orgoglio».

per il sistema mondo» (Agus 2009, p. 25). «Scusate se sono ridicola, mascherata con questi pizzi e sbuffi e soprattutto se ho avuto tanta fortuna» (Agus 2009, p. 22).

è bagadía, azzúda, una zitella sfacciata, e non sa cos'è l'amore».¹⁵

La Noemi agusiana condivide le contraddizioni dell'omonimo personaggio deleddiano: ambedue nutrono una passione d'amore non corrisposta e lottano per salvare il nome e le sorti economiche della famiglia; ma mentre la seconda troverà pace nel matrimonio, la prima invece è destinata inesorabilmente alla solitudine. Finché la disperazione del personaggio agusiano esplode, prima scagliando dalla finestra la preziosa collezione di stoviglie antiche di Elias, l'uomo da lei amato, e poi tentando invano il suicidio: Noemi riuscirà a sopravvivere il salto nel vuoto per poi tornare tristemente «alla sua vita di zitella» (Agus 2009, pp. 95-96). Ripresasi dall'evento, si rimetterà i soliti abiti slabbrati e le scarpe sformate, rinunciando anche esteriormente alla sua femminilità.

Ne *La contessa di ricotta* la condizione delle tre sorelle non muta affatto nel corso della storia. Agus ha definito questo suo lavoro il «romanzo del punto di vista», nel senso che ciascun personaggio insegue i propri sogni per poi giungere alla fine senza che nulla sia effettivamente cambiato: la contessa di ricotta riversa il suo amore sul vicino di casa senza essere corrisposta, Noemi sublima la solitudine sentimentale, annullandosi come donna e mettendosi a servizio della famiglia, e Maddalena continua a sognare la maternità che però le viene negata (*Conversazione*). La circolarità prospettata dalla soluzione romanzesca non lascia scampo alle protagoniste e sembra richiamare alla memoria la poetica di *Canne al vento*: verso la fine del romanzo, donna Ester Pintor si rivolge al servo Efix, ormai morente, chiedendogli la ragione del dolore umano:

Perché la sorte ci stronca così, come canne?
«Sì» egli disse allora, donna Ester mia. Ecco perché. Siamo canne, e la sorte è il vento.
(Deledda 1971, p. 366)

Quando successivamente, nel giorno delle sue nozze, Noemi si reca da Efix, l'augurio del servo non ha niente di festivo, ricorda piuttosto alla donna l'ineluttabilità del destino umano: «Siamo nati per soffrire come Lui; bisogna piangere

¹⁵ Agus (2009) pp. 74, 30: «Perché Noemi non passa mai sopra a niente e vuole sapere sempre come stanno esattamente le cose e le vuole risolvere. Forse perché è un giudice. Ha ricomprato l'interno numero otto e aiuta la contessa di ricotta e il suo bambino. Lo nasconde, ma sicuramente le dispiace essere zitella».

e tacere» (Deledda 1971, p. 383). Nel romanzo prevale dunque la poetica del vinto, di colui che è costretto a piegarsi alla volontà del destino come le canne: una visione che Agus confessa apertamente di condividere, anche se ai suoi personaggi manca la certezza assoluta della fede, così decisiva per la scrittrice nuorese.¹⁶ Di fronte alle incertezze e alle sconfitte, Agus dona tuttavia ai suoi personaggi una forza incrollabile nei sogni e nella fantasia, creando per loro la possibilità di un riscatto, seppur solo momentaneo, mai definitivo (cfr. Agus 2008, p. 24 e Agus 2009, p. 124): una conferma che la letteratura, come ricorda Martine Bovo Romoeuf, non può annullare il dolore ma solo sublimarlo nell'esperienza artistica (cfr. Bovo Romoeuf 2008, pp. 193-194).

5 La solidarietà come superamento della contrapposizione dei generi

Dai romanzi agusiani emerge un immaginario contraddittorio: nei personaggi si consuma il conflitto fra il modello femminile tradizionale, incentrato sul ruolo materno, e l'aspirazione delle donne a vivere con pienezza i propri sogni. Ciò vale anche per le sorelle de *La contessa di ricotta* che vorrebbero realizzarsi sia come donne sia come madri, ma le circostanze concrete della vita glielo impediscono. Nonostante le sconfitte, hanno trovato tuttavia un antidoto per vincere il dolore: si occupano cioè amorevolmente l'una dell'altra; la solidarietà, che unisce donne di generazioni e condizioni sociali differenti, è la loro risorsa principale.¹⁷ A questo proposito Milena

¹⁶ *Intervista*: «Forse la predilezione per i perdenti, che è anche la mia, la solidarietà con i diversi, con chi non si adatta al mondo così com'è, l'impossibilità di una divisione decisa fra il bene e il male, il senso di colpa che c'è in tutti i personaggi, l'antipatia per chi non ha dubbi. Io però ho bisogno di far vincere in qualche modo questi perdenti, diversi, disadattati. È un bisogno mio, in realtà è quello che mi dà più soddisfazione quando scrivo. Forse la Deledda, oltre che una vera scrittrice, cosa che io non sono ancora, era più realista». Anche sulla fede l'ironia è l'arma di cui si serve Agus per superare la tensione filosofica e il dubbio, come quando in *Ali di babbo*, p. 74, l'io narrante afferma: «la nonna dei vicini è un umano importante, perché ha il cervello talmente vuoto, ma vuoto, che è la prova ontologica dell'esistenza di Dio. Infatti come farebbe, completamente senza cervello com'è, a camminare, parlare, esprimere pensieri e provare sentimenti, se non con l'anima? Quindi l'anima esiste. Quindi Dio esiste».

¹⁷ In *Mal di pietre* l'io-narrante è una figlia-nipote che racconta la storia di sua nonna, la figura femminile con la quale si sente maggiormente unita. La genealogia femminile è in questo caso ancora più esplicita.

Agus ha dichiarato:

Mi sembra ci sia un modo squisitamente femminile di essere solidali. Non assomiglia alla solidarietà fra maschi. È un modo legato alla quotidianità, alle esigenze primarie degli umani. Quel «Hai mangiato?» ce l'ho ben presente. Le elefantesse del quartiere Marina in *Sottosopra* non sono un'invenzione letteraria. Fra vicine di casa ci scambiamo pezzi di torta per il compleanno di questo o di quello, limoni biologici e uva dell'orto di un parente, affido per commissioni di anziani o bambini. E insomma. (*Intervista*)

Alle madri incapaci di esserlo per i propri figli, Agus affianca figure femminili dotate di un innato senso materno che si prodigano gratuitamente per i figli altrui. In *Ali di babbo* la protagonista, che per buona parte del romanzo è definita semplicemente 'madame', è una donna eccentrica che vive tante relazioni sentimentali insoddisfacenti, viene sfruttata e maltrattata dagli uomini, eppure continua a credere nell'amore e si occupa degli altri per una vocazione materna profondissima.¹⁸ In *Sottosopra*, Annina non sa essere una buona madre per la propria figlia, ma lo è per l'io narrante, la cui madre biologica è psicologicamente molto fragile. Tale immagine della maternità corrisponde al pensiero della scrittrice che afferma:

Io ho un amore straordinario per ciò che è materno, ma non lo lego alla maternità naturale. Nei miei libri c'è sempre qualche donna che si prende cura amorosamente dei figli di un'altra, o qualche vera madre che non sa esserlo. In *Mentre dorme il pescecane* è la zia folle che si prende la responsabilità dei figli della sorella suicida, in *Ali di babbo* è madame, in *Sottosopra* Annina ha una relazione più profonda con la vicina di casa Alice che con [sua figlia, n.d.a.] Natascia. Tutto nasce dalla mia idea di famiglia, le famiglie dovrebbero stare unite, davvero, solo per l'amore e la comprensione che le lega. (*Intervista*)

Le donne de *La contessa di ricotta*, pur vivendo storie sentimentali infelici, hanno elaborato un'idea della maternità scevra dai condizionamenti sociali, ma rispondente a un bisogno intimo e in-

dividuale; inoltre, si sostengono amorevolmente nelle fatiche quotidiane grazie a una rete di contatti solidali, che permette loro di superare gli ostacoli. Il sentimento materno non imbrigliato nell'immaginario della donna-madre elaborato dal *logos* maschile, appare così una forza capace di incidere sulla società, indirizzandone le scelte in un senso etico positivo. Una simile visione, che pervade tutta la narrativa di Milena Agus, sembra riproporre certe riflessioni del femminismo dell'*ethic of care*.¹⁹ Secondo questa branca della teoria femminista il materno non doveva essere respinto dalle donne, ma piuttosto considerato fonte di valori positivi in grado di incidere sulla realtà.

È interessante osservare che nell'opera di Agus il sentimento materno trova una corrispondenza in una paternità ugualmente scissa dal legame di sangue e imperniata sul desiderio di occuparsi del prossimo. Nelle sue storie gli uomini non mancano affatto, anzi, se ne parla continuamente, ma restano per lo più indecifrabili e irraggiungibili.²⁰ Eppure il misterioso vicino delle tre nobildonne cagliaritanee, seppur non sembra ricambiare l'amore della contessa di ricotta, tratta Carlino come se fosse suo figlio, così come in altri romanzi si delineano personaggi maschili sensibili, capaci di amare e curare i figli propri e altrui.

Nella narrativa agusiana si profila dunque un modello di società che non poggia sul predominio di un genere sull'altro, quanto piuttosto sul rispetto delle reciproche e individuali diversità, in nome di valori universali indispensabili per assicurare un futuro al genere umano. Da questo punto di vista, nonostante la condivisione della poetica dei vinti, Agus prende decisamente le distanze dal mondo deleddiano in cui le donne, seppur tentano di sfuggire alle regole sociali, alla fine sono costrette ad accettarle. Nell'universo agusiano, anche se la realizzazione personale continua ad essere legata alla sfera sentimentale, prevale il desiderio di indicare un possibile percorso di riscatto per le donne, fondato sul riconoscimento della loro identità di genere, indipendentemente dalla maternità biologica; inoltre la centralità assegnata a valori come la solidarietà e la cura del prossimo sembra confermare il messaggio dell'*ethic of care* che mette in luce lo

¹⁸ Agus (2008), pp. 54-55, 66: «Madame non tiene nulla per sé, nemmeno il tempo. È sempre disponibile».

¹⁹ A questo proposito si vedano le riflessioni di Sambuco (2012), pp. 3-4.

²⁰ Sul rapporto fra i due generi Agus afferma: «Penso si integrino perfettamente nell'ordine universale, ma, certo, sono convinta restino piuttosto misteriosi gli uni per gli altri. Due modi diversi di affrontare tutto. Però questo mistero è affascinante» (*Intervista*).

straordinario apporto del femminile nella costruzione di una società più giusta.

6 Conclusione

L'analisi de *La contessa di ricotta* permette di rintracciare elementi di confronto sia con *Canne al vento* che con la letteratura di genere. Grazia Deledda costituisce una fonte di ispirazione soprattutto per la poetica dei vinti, che nel romanzo agusiano si traduce in una narrazione incentrata su personaggi femminili sfortunati. Eppure l'opera veicola anche un'immagine della maternità e del rapporto fra i generi distante dalla tradizione, fondata sul superamento delle costrizioni sociali e la valorizzazione delle specificità di genere. La donna-madre agusiana, pur dovendo confrontarsi con le delusioni quotidiane che la vita riserva, non rinuncia ai sogni e mette in atto un efficace sistema di autodifesa. Il fecondo intreccio di relazioni femminili (ma non solo femminili) transgenerazionali fondato sulla solidarietà e condivisione, così come l'immagine del materno quale sintesi di valori capaci di incidere positivamente sulla società, costituiscono due elementi decisivi nella poetica dell'autrice sarda e pongono le premesse per un superamento dell'immaginario femminile forgiato dal desiderio maschile.

Bibliografia

- Agus, Milena (2008). *Ali di babbo*. Roma: Nottetempo.
- Agus, Milena (2009). *La contessa di ricotta*. Roma: Nottetempo.
- Agus, Milena (2007). *Mal di pietre*. Roma: Nottetempo.
- Agus, Milena (2005). *Mentre dorme il pescecane*. Roma: Nottetempo.
- Agus, Milena (2008). *Perché scrivere*. Roma: Nottetempo.
- Agus, Milena (2011). *Sottosopra*. Roma: Nottetempo.
- Agus, Milena; Castellina, Luciana (2014). *Guardati dalla mia fame*. Roma: Nottetempo.
- Baumann, Tania (2007). *Donna Isola: Ritratti femminili nel romanzo del Novecento*. Cagliari: Cuccu.
- Bovo Romoeuf, Martine (2008). «Riscritture del romanzo d'amore: 'L'impossibile amoroso del reale' nei romanzi di Elena Ferrante e Milena Agus». In: *Narrativa*, 30, pp. 179-194.
- Deledda, Grazia (1971). «Canne al vento». In: Deledda, Grazia, *Romanzi e novelle*. A cura di Natalino Sapegno. Milano: Mondadori.
- Deledda, Grazia (1971). «Elias Portolu». In: Deledda, Grazia, *Romanzi e novelle*. A cura di Natalino Sapegno. Milano: Mondadori.
- Giorgio, Adalgisa (a cura di) (2002). *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Giorgio, Adalgisa; Waters, Julia, (a cura di) (2007). *Women's Writing in Western Europe: Gender, Generation and Legacy*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Paulis, Susanna (2006). *La costruzione dell'identità: Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900*. Sassari: Edes, Editrice Democratica Sarda.
- Rudas, Nereide (2004). *L'isola dei coralli: Itinerari dell'identità*. 2a ed. Roma: Carocci.
- Sambuco, Patrizia (2012). *Corporeal Bonds: The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.
- Wood, Sharon (a cura di) (2007). *The Challenge of Modernity: Essay on Grazia Deledda*. Leicester: Troubador Publishing Ltd.

Vox matris

Sulla poetica e sulla simbologia pascoliana

Vincenza Perdicchizzi

(Université de Strasbourg, France)

Abstract The figure of the woman in Giovanni Pascoli's works does not differ from XIXth-century female common models and from Christian archetypes, which oppose the saint and the sinner, the Virgin Mary and Mary Magdalene. So the virgin mother – the 'eldest daughter', who looks after her siblings in poems like *La figlia maggiore* and *Phidyle*, or the main character of *Il sogno della vergine*, who dreams of a parthenogenetic birth – has a specular opposite in the infanticide prostitute (Myrrhine in the *Poemi di Ate*). Nevertheless, considering her closeness to the mystery of life and her contemplative attitude (antithetic to masculine action), the mother in Pascoli's texts is strikingly similar to the figure of the poet himself. In fact, in the introduction to his *Canti di Castelvecchio*, Pascoli declares that he owes his poetic inclination to his mother: like her, he prefers the standstill of dream better than the illusory dynamism of active life. He recognises himself in this motherly model, characterised by sacrifice and forgiveness, and uses it against the Übermensch virilism of his rival d'Annunzio. According to Pascoli, it is only by accepting this female model of self-restraint that humankind will be able to reach the next evolutionary stage: the *homo humanus*.

Keywords Christian ethic and archetypes. Dream's stasis. *Homo humanus* model.

La figura materna, specie nella condizione di *mater orbata*, insieme a quella speculare e autobiografica del figlio orfano, si pone al centro della poesia pascoliana e, di conseguenza, è stata oggetto di importanti studi critici.¹ Per attestarne l'ossessiva presenza, sono esemplari quei casi in cui viene introdotta in testi ispirati a fonti che non la prevedevano: così, in *Temporale (CC)*,² una chiocciola trepidante per i suoi pulcini sostituisce la gallina leopardiana della *Quiete dopo la tempesta*, e, in opposizione al generico «verso» di quest'ultima, fa risuonare un più espressivo e corale «croccolare / co' suoi pigolii dietro»; o an-

cora, in *Rammarico (MY)*, la «dolce madre Aurora» contrasta con la dea seducente del Carducci (*All'Aurora, Odi barbare*), al punto che sotto la sua insegna si rovesciano i toni del componimento, chiuso dall'immagine di Giulietta in lacrime, anziché dell'amante «alacre», ritemprato dalla notte d'amore. Altrettanto indicativo è *Breus*, rifacimento dei primi due dei cinque frammenti del *Lez-Breiz*, riprodotti nei *Chants populaires de la Bretagne* di La Villermarqué. Proponendolo nell'antologia *Fior da fiore* (Marinucci 2009, pp. 261-265, n. 237), Pascoli ammette in nota lo scarto rispetto al testo originale («specialmente sull'ultimo si vede un poco di mutamento»), in cui la triste scoperta della morte della madre, causata dalla partenza del protagonista per diventare cavaliere, è compensata dal ricongiungimento con la sorella e non provoca alcun ripensamento sulla carriera intrapresa. Al contrario, l'eroe pascoliano rimpiange l'allontanamento dal nido e analogamente all'ombra di Achille nell'*Odissea*, protesa verso la vita terrena, sia pure oscura, non esiterebbe a rinunciare alla gloria mietuta sui campi di battaglia, tornando a strigliare il suo ronzino, per poter rivedere la madre. Pertanto anche in questi versi, riplasmati in accordo con la sensibilità pascoliana, l'abbandono della casa familiare si configura come l'«errare» che contraddistingue i personaggi maschili, attratti dalle vane illusioni della vita attiva, laddove le controparti femminili, «che si tratti della madre

¹ Si segnalano in particolare i volumi di Daniela Bisagno, *La parola della madre. Traduzione e commento dei Poemata Christiana di Giovanni Pascoli*, prefazione di Elio Gioanola, Milano, Jaca Book, 1998 ed Elio Gioanola, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Milano, Jaca Book, 2000, cui sono debitorie molte delle riflessioni di questo articolo.

² Per le raccolte poetiche pascoliane si usano le seguenti abbreviazioni: *Myricae (MY)*, *Canti di Castelvecchio (CC)*, *Primi Poemetti (PP)*, *Nuovi Poemetti (NP)*, *Poemi Conviviali (PC)*, *Odi e Inni (OI)*, *Poesie Varie (PV)* e si cita dalle seguenti edizioni: *Myricae* (1991), a cura di Giuseppe Nava; *Canti di Castelvecchio* (1996), introduzione e note di Giuseppe Nava; *Primi Poemetti* (2011), a cura di Francesca Nassi; *Nuovi Poemetti* (2003), a cura di Renato Aymone; *Poemi Conviviali* (2008), a cura di Giuseppe Nava; *Odi e Inni* (1968) in: *Poesie*, a cura di Augusto Vicinelli, con due saggi critici di Gianfranco Contini e una nota bibliografica e, nella stessa collana, *Poesie varie*. Le prose di Giovanni Pascoli sono citate dal primo volume della raccolta curata da Vicinelli, *Prose. Pensieri di varia umanità* (1946), con una premessa di Augusto Vicinelli.

morta nel *Bordone*, o delle sorelle o della madre d'*Alexandros*, o della moglie del carrettiere nell'*Asino*, o della Beatrice dantesca» (Nassi 1999, pp. 198-221) o ancora, potremmo aggiungere, di Pomponia Grecina, *defixa domi* (Garboli 2003, t. 2, p. 1550, v. 18), sono caratterizzate dall'immobilità della vita contemplativa, espletata all'interno del nido.

L'opposizione fra i due modelli di vita, perno dell'esegesi della *Commedia*, contribuisce a definire la figura del poeta (e la stessa poesia, per cui non si dà progresso) in termini di estraneità al tempo lineare della storia e al presente, che imporrebbe il coinvolgimento nelle sue lotte e nelle sue vane contingenze, e di immersione nel tempo ciclico del mito e della natura, scandito dall'eterno ritorno. Il poeta è aedo o vate, assorbito dalla visione interna, memoriale o profetica, che in entrambi i casi esclude la vista, quale strumento precipuo dell'apprensione razionale della realtà, e le preferisce l'intuizione, che, sia pur per intermittenze, fa balzare direttamente nel cuore delle cose e intravedere il noumeno anziché il fenomeno. È il fanciullino che «gorgheggia» come un usignolo o il vecchio che «mormora» come un ruscello (*Il fanciullino*, p. 6), la sua voce non si confonde mai con quella robusta dell'uomo adulto, il *vir*, cui appartengono il divenire, l'azione e il *logos*, ma si identifica invece con quella della madre, cui sono riservate la stasi, la contemplazione e il *mythos*, che rappresenta per l'appunto la modalità espressiva della poesia. In tal senso, il motto celliniano che in un primo tempo doveva figurare in *Myricae*, «favellare modo di dir favolare», allude a un principio cui Pascoli rimane fedele nel tempo, ribadendolo nella prosa *Il fanciullino*, in cui sostiene che Platone «ha ragione nel volere che i poeti facciano *mythous* e non *logous*, favole e non ragionamenti» (p. 20), ma anche in altre sedi, come nell'antologia già menzionata, dove lamenta il tono declamato della prosa *La zucca e l'ulivo* del Cattaneo, che «non dice una favoletta presso il fuoco, ma bandisce una verità in cospetto a un popolo» (*Fior da fiore*, p. 48, n. 16). L'atto del narrare sommamente favole nell'intimità del focolare, in antitesi alla proclamazione arrogante della verità nel discorso pubblico, si iscrive ancora una volta sotto il segno della madre, che così concilia il sonno del figlio, come avviene in *Fides (MY)*, dove la realtà esterna minacciosa è esorcizzata dalla parola poetica che la circonda nei rassicuranti confini del «giardino» paradisiaco, permettendo al bambino di sostituire lucenti «rami d'oro», «alberi d'oro» e «foreste d'oro» alla notte nera e al

lugubre cipresso scosso dal vento. Nondimeno, il bersagliere protagonista di un «fatto di eroica e materna pietà», nel discorso *La grande proletaria si è mossa*, salva una bambina araba e trasfigura gli orrori della guerra: «Tuonano le artiglierie. Sono il canto della cuna. Passano rombando le granate. La bambina è ben riparata, e le crede, chi sa? balocchi fragorosi e luminosi» (*La grande proletaria si è mossa*, p. 565). In entrambi i casi la parola poetica di timbro materno, consuonando con l'immaginazione infantile, oppone le sue illusioni alla morte, in contrasto con la missione che Pascoli le assegna nella prosa *L'era nuova*, in cui essa deve, in un certo qual modo, divenire adulta, spogliandosi delle illusioni per integrare la verità scientifica, la nuda realtà descritta dal *logos* moderno, allo scopo di farne «coscienza». Tuttavia, pur riconoscendo l'irreversibilità del cambiamento della funzione poetica, Pascoli rilutta di fronte ai «poeti sacerdoti della scienza o della realtà» (*L'era nuova*, p. 118), e, al contrario, rimpiange la consolazione recata dagli «infinitamente soavi poeti dell'illusione», che nessuno «scopritore di mondi», «banditore di verità» (il sintagma già incontrato si ripete, confermando la sua valenza negativa in opposizione al «favellare») o «inventore di farmaci» potrà compensare (p. 117).³ Preferendo la penombra alla luce abbagliante della scienza che ha svelato la verità, vale a dire il nulla della morte, Pascoli riconosce di appartenere ancora alla vecchia generazione: «Se io sapessi descrivervi la sensazione del nulla, io sarei un poeta di quelli non ancor nati o non ancora parlanti. Non so, non so descriverla; perché neanche la mia coscienza (confesso) si è arresa alla scienza. Anche nel mio pensiero la morte è violata» (p. 121). Dato che è incapace di aderire al vero razionale del mondo moderno, egli rimane avvinto alla parola mitica della madre, da cui fa derivare espressamente la sua vocazione poetica, come dichiara nell'introduzione ai *Canti di Castelvechio*:

Io sento che a lei devo la mia abitudine contemplativa, cioè, qual ch'ella sia, la mia attitudine poetica. Non posso dimenticare certe sue silenziose meditazioni in qualche serata, dopo un giorno lungo di faccende, avanti i prati della Torre. Ella stava seduta sul greppo; io appoggiava la testa sulle sue ginocchia. E così stavamo a sentir cantare i grilli e a veder sof-

3 Sul contrasto fra la ricerca leopardiana della verità e le «fole» cui si abbandona Pascoli, cfr. Nassi 2005, p. 303.

fiare i lampi di caldo all'orizzonte. Io non so più a che cosa pensassi allora: essa piangeva. Pianse poco più di un anno, e poi morì.

Nel breve passo sono riconoscibili i *topoi* della poesia pascoliana: la campagna, la sera, l'abbandono del fanciullo nel grembo materno, la stasi contemplativa, la mestizia. Quest'ultima accompagna l'umanamento dell'uomo (p. 122), come si vedrà più avanti, e caratterizza la *mater orbata* come *dolorosa*, secondo un modello che – incarnato dalla madre del poeta e rifratto sulla sorella Maria – trova i suoi due archetipi nell'Andromaca della Bibbia «giapetica» e nella Vergine della Bibbia cristiana, entrambe destinate a piangere la morte del figlio: mentre la prima, nella traduzione dal VI libro dell'*Iliade* proposta in *Sul limitare*, riceve dalle mani di Ettore il piccolo Astianatte «con un sorriso di lagrime»,⁴ l'altra «piange un sorriso» in *Abbandonato* (MY). Le due figure sono poi confrontate in un passo di una lettera del 17 luglio 1904 a Emma Corcos, in cui Pascoli descrive il quadro che intendeva far realizzare per la cappella di Castelveccchio: «La Madonna guarda... con uno sguardo, con un viso... Altro che quello di Andromacha: *lacrimoso sorridente*... Un sorriso! Un dolore!» (Marabini 1972, pp. 173 ss.). Proprio nella compenetrazione ossimorica fra i due stati d'animo consiste l'essenza della poesia («Poesia è trovare nelle cose, come ho da dire? il loro sorriso e la loro lacrima»), (*Il fanciullino*, p. 22) che, assimilata al canto dell'usignolo, in *Lucus Vergili* viene specificamente ricondotta al lutto dell'uccello per la perdita dei piccoli:

Eppure sembra a molti, e sembrò anche a Virgilio, che l'usignolo piangesse, e immaginò che non per l'antica sventura di quando era donna piangesse, ma d'un dolore proprio suo; che piangesse i suoi piccini tolti dal nido così ben dissimulato tra quel mucchio di foglie raccolte lì, a quel che doveva parere, piuttosto dal capriccio del vento che dalla cura dei provvidi genitori. Ma il duro contadino aveva osservato e frugato e trovato; e l'usignolo aveva perduto i suoi piccini, ancora implumi. Così pensava Virgilio quando ascoltava gli usignoli cantare su gli alti pioppi della sua campagna. Essi avevano lasciato i loro ombrosi recessi e tentato di raggiungere ne' suoi solchi l'aratore, e, dalle vette tremule dei pioppi bianchi e neri, cingeva-

no l'inumano della loro inestinguibile melodia, piena di pianti, di singulti, di rimbrotti, di grida.

Simile all'usignolo che tra il fogliame de' pioppi piange i suoi piccoli ch'ei non più rinvenne nel nido; dove, occhiando, implumi un contadino li colse: piange e' tutta la notte e di sur un ramo rinnova sempre il suo canto, e n'empie del suo dolore gli spazi. (*Lucus Vergilii*, pp. 884-885)

La bellezza scaturisce dalla sublimazione del dolore («Oh! rose per letto di morte, / cadute dal pruno: il soave / dolore che fu!»), (*Il fanciullino*, p. 21) come il dolce miele viene distillato dal salice amaro,⁵ e le perle si formano dalle lacrime,⁶ secondo il principio ribadito negli emblemi che chiudono le raccolte *Myricae* e *Canti di Castelveccchio*: la rosa con le spine e la fontana piangente. Il temperamento di «felicità» e «sventura», di dolce e amaro conferisce la «soavità» (*Il fanciullino*, p. 21), proprietà principale della poesia («Io sono una lampada ch'arda / soave!», suona l'incipit del componimento che introduce i *Canti di Castelveccchio*, *La poesia*), che si è vista accordata ai poeti dell'illusione, e, al tempo stesso, attributo ricorrente della madre, dal momento che «quello per la mamma, è il più soave degli affetti» (p. 33). Alla soavità pertiene il potere consolatore della parola poetica e materna, e questi termini si correlano in maniera così indissolubile che l'evocazione dell'uno suscita anche gli altri. Valga l'esempio della prosa *Per Augusto Murri*, in cui il medico, chino sul paziente «come una madre», viene definito un «consolatore», che «parla al suo malato, come a dire al suo figlio, con parole soavi e serene» (*Per Augusto Murri*, p. 572). Ma la funzione cardinale dell'aggettivo «soave» nel pensiero del Pascoli si può misurare soprattutto dalle forzature cui è sottoposto nei passi in cui, estrapolato dal contesto che gli appartiene, viene adattato a figure che non lo comportano, come Carducci e Garibaldi, che egli, assunto il ruolo di poeta civile, celebra ridisegnandone i profili nell'angolatura che gli è più congeniale. Cesare Garboli ha osservato come l'«eroe italico» fornisca «agli ideali pascoliani di bontà, non-violenza,

⁴ Giovanni Pascoli [1900] (1902). *Il piccino dell'eroe*, p. 187, n. 25.

⁵ Cfr. Garboli (2002). *Catullo calvos. Satura*, XIV *Mel*, t. 1, p. 1468, vv. 319-320: «Flores amaros apibus offerat salix: / apes amaro ex flore dulce mel liquant».

⁶ Quest'immagine, che ha origine nell'*Impromptu* di Alfred de Musset (per cui vedi Perugi 1984, pp. 225-309, in particolare pp. 308-309 e Capovilla 1989, pp. 200-201), ricorre più volte in Pascoli. Cfr. Serra (1971), pp. 53, 59 e l'introduzione all'antologia *Sul limitare*, p. XX.

fratellanza universale (cfr. *Manlio*, *OI*), il conforto 'maschio' dei valori che vengono espressi non da chi subisce ma da chi aggredisce, insomma il soccorso dei valori marziali» (Garboli 2002, t. 2, p. 1016). Questi sono profondamente estranei alla concezione del Pascoli, visto che appartengono al mondo brutale dell'azione virile, la cui rimozione diventa rappresentativa nei distici di *Notte* (*MY*), dove, in un'atmosfera fiabesca, le fanciulle in attesa dei «cavalieri erranti», «parlan d'amor, di cortesie, d'incanti», in un verso di matrice ariostesca che esclude per l'appunto «armi» e «audaci imprese». Analogamente, per la collana della «Biblioteca dei popoli» dell'editore Sandron, che Pascoli avrebbe dovuto dirigere, il poeta intendeva far realizzare al pittore De Karolis l'illustrazione di una donna, rappresentante Roma o l'Italia, china su un confine con un ramo d'ulivo, in contrasto con il significato originario del motto oraziano «hunc tanget armis visere gestiens», in cui la parola *armis* sarebbe stata celata da una piega della fascia contenente l'iscrizione (cfr. Pascoli 1961, p. 703; Zavatti 1980, pp. 265-303). La Roma latina, che, in opposizione ai valori espressi dalla sua civiltà, reca l'ulivo anziché la spada, coincide con quella illustrata nei *Carmina*, dove vengono sì raffigurati soldati e gladiatori, ma negli anni senili, durante i quali hanno preso le distanze dal passato cruento per convertirsi alla pace, aderendo alla parola materna e cristiana che li ha ricondotti all'innocenza infantile: è il caso, per esempio, del protagonista di *Centurio* che non rievoca le glorie militari di Roma, ma trasmette il messaggio di Cristo ai fanciulli, o dello schiavo al seguito di Spartaco che, la vigilia della battaglia contro l'esercito romano, ricorda le esperienze che lo hanno purificato attraverso la cognizione del dolore – l'esercizio in prima persona della funzione materna per gli uccellini che aveva reso orfani, sancito dall'apparizione della propria madre in sogno, che riconosce «lacrimis» anziché «risu» (in Garboli 2002, t. 1, *Gladiatores*, p. 912, v. 434) – tanto che, dopo la sconfitta, la sua morte in croce con il capo inclinato sull'omero riproduce quella di Cristo. Non stupisce dunque che anche Garibaldi, pur rappresentato nelle vesti del condottiero vittorioso, non sia esente da caratteristiche femminili, che ne smussano i tratti minacciosi: «Egli stende il braccio, e con la sua voce soave, soave come di donna, manda in quelle mille teste una sola parola: Roma!» (*L'e-*

roe italico, p. 188).⁷ Analogamente, la descrizione dell'«eroe che, marciando verso la battaglia, si ferma a sentire il canto d'un usignolo» (p. 188), permette di conciliare la «clava d'Ercole» con la «cetra di Orfeo», contrapposte nel *Fanciullino* (p. 24), tanto che Pascoli non si perita di affiancare Dante a Garibaldi, «il pallido pensatore e il rosso guerriero, il poeta dell'oltremondo e l'eroe dei due mondi, l'esule di Ravenna e il solitario di Caprera» (*L'eroe italico*, p. 191).⁸ L'opposizione cromatica fra il bianco e il rosso, che, come si vedrà, è molto presente nel macrotesto pascoliano, è affine a quella tra l'azzurro e il rosso, che si ritrova nella stessa prosa, in riferimento al sangue di Garibaldi versato sull'Aspromonte, che il mare deterge e cancella: «Guarda così, e dimmi se vedi quel bosco e quella cascina e quel sangue. Oh! no: tutto si fonde in un solo liquido azzurro, come di cielo che abbia dimenticato le nuvole, come di mare che abbia perdonato alla tempesta. – Così sussurra il mare» (p. 185). La stessa dinamica contrastiva è impiegata nella *Cetra di Achille* nell'opposizione fra la chioma «rossa» dell'eroe e la «cerulea» madre, dea marina, e in *Casa mia* (*CC*), dove le «peonie rosse» coesistono con i «giaggioli azzurri», in una giustapposizione simbolica che si svela nella compensazione del «sangue del trifoglio» con il «celeste lino», visto che «sangue» e «celeste» hanno una connotazione marcata al di là del dato cromatico, tanto più che, come nota Nava nel suo commento ai *Canti di Castelvoglio*, di per sé il «lino lenisce e riposa» (*Canti di Castelvoglio*, p. 382). L'immagine dell'eroe viene pertanto presentata sotto una luce che ne attenua e riscatta il potenziale aggressivo attraverso il ricorso ad attributi di ambito femminile. Un'affine strategia retorica mitiga anche la figura del Carducci, «l'uomo d'azione condannato a non agire» (*Commemorazione di Giosue Carducci nella nativa Pietrasanta*, p. 430), la cui voce suona «forte», ma «soave» (*In morte di Giosue Carducci*, p. 413 e *Commemorazione di Giosue Carducci nella nativa Pietrasanta*, p. 426). «Cantore di Satana», ma anche «cantore del Sabato Santo», capace di associare la «cetra eolica» alla «squilla del campanile risorto: Ave Maria!» (*In morte di Carducci*, p. 415), egli è «il pagano che amava San Francesco» (*Commemorazione di Giosue Carducci nella nativa Pietrasanta*, p. 436),

⁷ Cfr. anche *I mille*, pp. 353, 365; *Alla gloria di Carducci e di Garibaldi*, p. 462.

⁸ L'associazione di lira e spada si riscontra altrove per descrivere l'epopea unitaria, cfr. la *Commemorazione di Giosue Carducci nella nativa Pietrasanta*, p. 421.

«pagano sì [...] perché amava la vita, ma anche cristiano, perché adorava il sacrificio» (p. 434). Nel ripercorrere la biografia del maestro, Pascoli sembra ricalcare lo schema del dittico dei *Poemi Conviviali* dedicato ad Achille, che scandisce il progressivo abbandono delle caratteristiche ferine originarie dell'eroe fino all'approdo a una più compiuta umanità.⁹ In particolare, nella *Cetra di Achille*, il protagonista, rivestito dalla pelle di un «lion rosso», «irsuta», che ne duplica gli scatti e gli umori, si placa acquisendo consapevolezza della morte che lo sovrasta, non senza la mediazione di figure femminili, come la dea Atena e la madre Teti, che ne temprano il dolore e la proverbiale ira (vv. 141-146):

E noi diremo che una dea non vista
a frenar la tua fosca ira veniva,
e ti prenderà per la criniera rossa,
rossa criniera che così sconvolta
poi ti lasciava un'altra dea non vista,
nel tuo dolore; [...]

o ancora Briseide piangente, con cui Achille riposa, utilizzando la pelle del leone come coperta. Da parte sua, Carducci – che, riecheggiandone la produzione, Pascoli definisce «fosco Poeta» (*Commemorazione di Giosue Carducci nella nativa Pietrasanta*, p. 432), con un aggettivo impiegato anche per l'eroe greco – negli anni giovanili è descritto come «piccolo, tarchiato, con la testa arruffata... [...] seguito da un lupacchiotto» (pp. 422-423).¹⁰ E in un altro scritto si insiste: «era cresciuto indomito e solitario, intento a uccelli rapaci e notturni, tra bufali e cavalli in libertà, sostando all'ombra di torri mezzo distrutte, sedendo in massi ciclopici, tra le selve e il mare, sognando corse, tumulti, battaglie. La febbre che fu come la sua Dea, lo prese per i capelli arruffati, e lo squassò tutto» (*Alla gloria di Carducci e di Garibaldi*, p. 446). Se la Maremma impervia e maestosa in cui si colloca Carducci non manca di somiglianze con lo scenario in cui si muove Achille adolescente (*Le Memnonidi*, II), e la presenza del lupo, equivalente della pelle del leone del poemetto, conferma la selvatichezza del poeta, il dettaglio più indicativo è la chioma scompigliata, altrove associata all'assenza della madre, generalmente ritratta mentre accarezza i capelli del figlio. Ed infatti, in *Fanciullo mendico* (CC), la condizione di orfano del protagonista emerge

anche attraverso gli «ispidi riccioli», e nei versi citati della *Cetra di Achille*, Teti liscia la «rossa criniera sconvolta» dell'eroe. Inoltre l'immagine della Dea Febbre che afferra Carducci per la chioma non può che essere esemplata su quella di Achille frenato da Atena nel primo libro dell'*Iliade*, che Pascoli riecheggia nello stesso passo del poemetto. Le analogie fra le due strutture narrative proseguono perché, anche nel percorso biografico del maestro, Pascoli riconosce l'apporto decisivo di figure femminili: se, come si è visto, l'ira e il dolore di Achille sono sedati dalle due dee che lo assistono, Carducci riceve «il farmaco contro il dolore e l'ira» da «Elena argiva, [...] la bellezza antica» (*Il maestro e poeta della terza Italia*, pp. 382-383), il suo cuore si scioglie in seguito all'incontro con la regina Margherita (pp. 383-384), che segna una svolta nella sua produzione poetica, e, per finire, decisivo è il trasferimento a Bologna, che Pascoli personifica ed apostrofa come «città d'amore e di pietà, più anche ingenua che dotta, e più anche buona madre di famiglia che *alma studiorum mater*», attribuendole il merito di avere incoraggiato Carducci, sforzandolo quasi «a essere via via più grande» (*Il poeta del secondo Risorgimento*, p. 474). La sovrapposizione tra l'eroe greco e il poeta trova conferma in un brano di poco successivo, in cui Achille placato viene esplicitamente associato al Carducci dell'*Ode alla Regina d'Italia*:

Non è bella la collera se non di chi si placa, e non è bello il più bello degli eroi, quando trascina Ettore, se non perché poi lo rende al padre, né quando lo rende, se non perché prima l'uccise e straziò! E non è bella la serenità e la calma e il canto di gloria se non dopo il torbo e la tempesta e la guerra! Bello, supremamente bello, è Giosue Carducci quando esclama, pur quasi sommerso: *Onde venisti?* perché noi lo vediamo uscito dalla grande bufera civile, con le folgori e saette ai piedi, ancor guizzanti e rogge. (p. 475)

Nell'appropriazione pascoliana, Garibaldi e Carducci sono compartecipi anche della qualità distintiva della madre e del poeta: l'abnegazione, il sacrificio di sé, istinto che smentisce i principi della lotta darwiniana e determina il solo vero progresso, quello che dall'*homo sapiens* conduce all'*homo humanus*, dal «fiero regno della ragione» al «dolce regno del sentimento» (*L'avvento*, p. 222). Nella prosa *Alla gloria di Carducci e di Garibaldi* si legge infatti:

9 Cfr. Sensini 2007, pp. 131-158 e Sensini 2010.

10 Cfr. anche *I mille*, pp. 379-380.

C'è in noi una forza, un alito incessante che è forse quello del demone socratico che non comanda ma vieta, non spinge ma frena. È una spinta in vero ma contro sé. È un alito in vero dolce e caldo sulla nostra vita freddamente occupata intorno a se stessa; e diventa a volte soffio e raffica che ci muove verso ciò che a noi pare il peggio, e sappiamo essere il meglio, e ci fa, sia pure per la via della infelicità, progredire, e ci fa, sia pure per le scale del patibolo, ascendere. [...]

C'è in verità, quella voce in noi che grida più forte di quella della vita. Se non ci fosse, gli uomini sarebbero ora quel che furono nei lontanissimi primordi. Senza il sacrificio, non ci sarebbe il progresso. (*Alla gloria di Carducci e di Garibaldi*, pp. 449-450)

Al mondo della violenza estroversa maschile si oppone quello della violenza introversa femminile, che coincide con l'esercizio del dominio di sé, anziché degli altri, con il contenimento dell'io, anziché con la sua espansione volta a soddisfare l'«instancabile desiderio», a cui la poesia ha il compito di opporre un «soave e leggero freno» (*Il fanciullino*, p. 23).¹¹ Tra i simboli del sacrificio nell'opera pascoliana, si distingue la vite, che deve sottoporsi alla potatura per crescere più rigogliosa. Si può ipotizzare che il motto conclusivo dei *Nuovi Poemetti*, «vita sit ut vitis», nasca come rovesciamento di «vis est vita» come avviene per altre citazioni o epigrafi del Pascoli che contraddicono la fonte cui si ispirano,¹² in *primis* quella virgiliana in apertura di *Myrica* («arbusta iuvant humilesque myricae»), che tralascia la negazione originaria. Nella *Messa d'oro*, infatti, Pascoli contesta la *sententia* latina, reinterpretando il significato del termine *vis*: «Fortezza è il silenzio, non il grido, la rinuncia, non l'assalto, il sacrificio, non il delitto! Un uomo o un popolo è forte in quanto non già domina, ma si domina, in quanto odia, non già ama, il suo esclusivo interesse!» (*La messa d'oro*, p. 274). E la vite incarna per l'appunto il sacrificio disinteressato nel componimento *Egoismo e carità* dello Zanella, che Pascoli riproduce in *Fior da fiore* con il titolo *L'alloro e la vite*, spiegando in nota che

l'alloro (lauro, orbaco) non perde le foglie

nel verno. Egli fa pompa del suo verde tra la desolazione della campagna. E la sua bocca, bella lustrante, non cava la fame nemmeno a un uccellino. La vite invece, ai primi freddi lascia penzoloni i suoi tralci e butta le pampane, e par che pianga sulle sventure degli altri. Intanto del suo liquido ha gioia e speranza il vecchierello pure vicino alla morte. (*Fior da fiore*, p. 60, n. 48)

Per gli sviluppi cui va incontro nell'opera pascoliana, nonché per le proiezioni autobiografiche che raccoglie (si pensi al *Vecchio castagno* dei *Primi Poemetti*) si rivela particolarmente interessante l'osservazione che correda la descrizione del vecchierello intento a godere del vino accanto al fuoco, mentre la vite piange «derelitta, a capo chino / sulla ventosa balza»: «Nota il contrasto che è tra la benefattrice che rimane esposta all'intemperie, e il beneficiato che è ben riparato e riscaldato» (p. 60). Lo stesso rapporto sbilanciato tra il donatore e il ricevente caratterizza infatti il poeta e il suo lettore – per cui basta richiamare l'illustrazione della fontana dei *Canti di Castelvecchio*, accompagnata dal motto «tu bibis ille gemit», che Pascoli traduceva chiosando per De Karolis: «Tu, lettore, ti refrigeri; egli, il poeta, piange» (Zavatti 1980, p. 270) – ma anche la madre e il figlio, la cui nutrizione si effettua ai danni della genitrice che ne muore, come dimostrano i versi del *Rosicchiolo* (MY) e, soprattutto, nella stessa raccolta, quelli del primo *Anniversario* – compatibili con il paradigma cristologico – in cui il figlio si alimenta del corpo della madre:¹³

Poi tra il dolore sempre ed il timore,
o dolce madre, m'hai di te nutrito:
e quando fui del corpo tuo vestito,
quand'ebbi nel mio cuor tutto il tuo cuore;

allor sei morta; e son vent'anni: un giorno!

Le simmetrie fin qui riscontrate tra la figura del poeta e quella della madre trovano il loro fulcro proprio nell'abnegazione che le caratterizza entrambe e in cui, come si è detto, viene individuato il principio dell'evoluzione dell'uomo. Questa, pur favorita dal «soave suggerimento della fede» (*L'era nuova*, p. 109), dalla «follia della croce» e dalla «follia di san Francesco» (*L'avvento*, p. 224) (dal momento che «nel sacrificio, necessa-

11 Cfr. anche la prefazione dell'autore ai *Poemi Conviviali* e l'introduzione all'antologia *Sul limitare*, p. X.

12 Cfr. Bolognini (1998), pp. 23-45 (in particolare, p. 38) e Perdichizzi (2007), pp. 75-94.

13 Cfr. anche *Pei senza tetto* (PV): «La tua madre non ha tetto, / la tua madre non ha pane / a te rimane il suo petto; / prendi quel che ti rimane».

rio e dolce, sino all'olocausto» Pascoli riconosce «l'essenza del cristianesimo»¹⁴), non si è ancora conclusa, e spetta al poeta, che si rispecchia nel mito di Orfeo, il compito di ammansire le fiere con il canto (*L'era nuova*, p. 110).¹⁵ Però, contrariamente all'uomo, per cui l'«umanamento» è un processo scandito da tappe storiche e da conquiste culturali, ed esposto al rischio della regressione, la donna, nonostante il tentativo di inquadrarla nello stesso schema temporale, di fatto sembra sottrarsi al divenire dell'evoluzione in virtù dell'istinto materno,¹⁶ che presuppone il rifiuto dell'egoismo a vantaggio della pietà propria dell'umanamento: si conferma pertanto la sua appartenenza al mondo sempre identico della natura – lo stesso cui appartiene il poeta, chiamato a confondersi con essa (*Il fanciullino*, p. 55) – e si spiega la predisposizione con cui, nei *Carmina*, accoglie la religione cristiana a lei affine. Che la carità sia una prerogativa femminile, a prescindere anche dall'appartenenza al genere umano, lo dimostra l'aneddoto narrato nell'introduzione ai *Primi Poemeti*, in cui un rondone, che il poeta ritiene femmina perché «certe bontà si suppongono meglio in una che fu o è per essere madre» nutre dei rondinotti appartenenti a un altro nido e a un'altra specie, esercitando una forma di «carità... internazionale». La stessa virtù si riscontra nella donna fin dal suo archetipo biblico, Eva, la prima *mater orbata*, che piange ad un tempo la vittima e l'assassino (*La pietà*, in *PV*: «Caino udì la madre piangere... Heva / su tutti due, su tutti due piangeva»), lasciando subentrare la Carità alla Giustizia, come Pascoli perora per Lucheni, nell'ode *Nel carcere di Ginevra* (*OI*), e nell'*Avvento*, in cui si ricorre all'esempio della madre che allatta il figlio (*L'avvento*, p. 225). Di fatto, la maternità è chiamata in causa nelle prose ogni volta che si descrive il superamento dello stato ferino, anche quando il discorso dall'ambito familiare e privato si allarga a quello civile e pubblico, dove è la patria ad assumere il ruolo della madre, come nel *Poeta del secondo Risorgimento*, in cui si contesta l'internazionalismo socialista («Non crediate a chi delira che l'uomo sia anzitutto dell'umanità. L'uomo è prima della patria. Egli nasce piccolo brutto, e la patria gli stilla nelle labbra e nell'anima il dolce latte dell'umanità»)

(*Il poeta secondo Risorgimento*, pp. 447-478)¹⁷ o nella *Grande proletaria si è mossa*, in cui l'Italia, «madre d'ogni umanità» (*La grande proletaria si è mossa*, p. 566), è chiamata a «contribuire per la sua parte all'umanamento e incivilimento dei popoli» (p. 560).¹⁸ Anche alla poesia si affida la stessa missione pedagogica: essa è «morale» e, nel proposito di «migliorare e non guastare», deve essere «una madre educatrice e non una corruttrice trista femmina» (*Un uomo di pensiero e un uomo d'azione*, p. 506). Nel passo citato, si segnala la contrapposizione fra la «madre» e la «trista femmina», replicata anche in *Povero dono* (*MY*), in cui la tentazione del suicidio trova raffigurazione nella «maledetta maga» «con fatali occhi» e viene respinta dalla «madre morta» «col suo mesto viso». In accordo con la sua rappresentazione abituale, la madre è caratterizzata dal pianto e dalla mestizia e se anche la sua presenza, qui apportatrice di vita, coincide altrove con la morte – coerentemente con il valore anfibologico del simbolo pascoliano,¹⁹ improntato ai rovesciamenti della logica simmetrica – questa non comporta aspetti drammatici, perché non interrompe l'esistenza, ma la prolunga nel ricongiungimento della coppia madre-figlio, tanto che, in *Ultimo sogno* (*MY*), coincide con la guarigione dell'io lirico. Al contrario la «trista femmina» s'identifica con la morte in quanto estinzione ed è caratterizzata dal riso, anziché dal pianto, come dimostra la «stridula risata / di fattucchiera» che risuona nella *Civetta* (*MY*).²⁰ Sull'inevitabile connotazione negativa del riso in una produzione, come quella pascoliana, sentimentale e patetica,

17 Sull'argomento cfr. Marcolini 2000, pp. 77-98.

18 Nella *Messa d'oro*, p. 275, Pascoli distingue due tipi di imperialismo: «Quando, per esempio, voi giovani ardenti alzate l'aquila imperiale e dal suggesto pronunziate le concioni cesaree, voi dovete considerare che l'imperialismo che voi ammirate e consigliate, o è durevole, e allora è opera di supremo altruismo, o è una egoistica bramosia di dominio, e allora è efimero. Voi vorreste, senza dubbio, non gl'imperi di Attila e di Tamerlano, ma quello del buon Augusto. Ebbene: questo di Roma, l'impero degli imperi, non fu che la dedizione di Roma ai popoli conquistati, non fu che il dono che di sé fece l'Urbe all'Orbe». In aperta contraddizione con la celebrazione del modello romano, però, in *Lucus Vergili*, p. 881, l'autore adotta il punto di vista del capo dei Caledoni sconfitti da Agricola, il Calgaco di Tacito, che denunciava la *pax imperiale*: «Diceva un grande Romano: "Portar via, assassinare, rapire, chiamano impero; e dove hanno fatto il deserto..."». Sul nazionalismo di Pascoli cfr. Lucarelli 2004, pp. 35-53.

19 Sul simbolismo pascoliano lo studio più esaustivo si deve a Giorgio Bàrberi Squarotti (1976).

20 Cfr. anche il riso di Ate per la morte dell'assassino Meccisteo, in conclusione del primo dei *Poemi di Ate* (*PC*).

14 Cfr. *La mia scuola di grammatica*, p. 256.

15 Su Pascoli e il progresso cfr. Roda (1998) e Marcolini (2002).

16 Nell'*Avvento*, Pascoli sottopone al divenire il sentimento materno, che si perfeziona col tempo, cfr. pp. 225-226.

sono espliciti alcuni versi di *Al re Umberto* (IV, *OI*), che lo associano al Male e all'omicidio, perpetrato dalla belva sempre acquattata nell'uomo:

Il Male è sol quello che ride
di un lugubre riso di folle;
il Male è sol quello che uccide,
che tempra di sangue le zolle,

le zolle che poi gli empiranno
la bocca, al Caino... ed esangue
poi sente in eterno che sanno
l'amaro del sangue.

Come la figura femminile si polarizza nei due modelli antitetici (per cui nell'*Avvento* alla madre che allatta si contrappone l'infanticida),²¹ anche la poesia ha un duplice volto: è nociva e non «beatrice» se sostituisce la gioia al dolore, se invece che al sacrificio induce al godimento e, anziché favorire l'«umanamento» dell'uomo, ponendolo di fronte al suo destino di morte, ne nega la fragilità celebrando l'illusione superomistica, che lo rispinge verso l'abbruttimento. Non c'è dubbio, come hanno mostrato le ricerche di Alfonso Traina, che la polemica di Pascoli contro una poesia che separa il bello dal buono, l'estetica dall'etica, si diriga allusivamente contro il «fratello nemico» d'Annunzio (Traina 1986, pp. 231-250). Si consideri a titolo d'esempio un passo del *Trionfo della morte*, in cui, attraverso lo sguardo del protagonista, si disprezzano

la debilità, l'irritabilità, la sensibilità morbosa, il culto della pietà, il Vangelo della rinuncia, il bisogno di credere, il bisogno di umiliarsi, il bisogno di redimere e di redimersi, tutti insomma i più ambigui bisogni spirituali dell'epoca, tutta la ridevole e miserevole effeminazione della vecchia anima europea, tutte le mostruose rifioriture della lue cristiana nelle razze decrepite. (Raimondi, Andreoli 1988, p. 930)

Il contrasto con il pensiero pascoliano fin qui esposto non potrebbe essere più evidente. Al vitalismo di d'Annunzio, associato alla violenza e alla distruzione, all'immersione panica che trova il suo simbolo privilegiato nel sole, Pascoli oppone il rifugio nel «cantuccio d'ombra», appena

rischiato dalla lampada. Non si può escludere che *Il sole e la lucerna* (CC), composta tra il 1898 e il 1903, in cui l'umile fiammella del lumicino si rivela più utile del sole, costituisca una reazione a *Offerta votiva*, che apre l'edizione del 1896 di *Canto novo*. Qui infatti l'io lirico infrange la «triste lampa» che ha rischiato la sua «pallida fronte china su pallidi libri» per lasciarsi avvolgere dal fulgore del sole (Anceschi, Andreoli, Lorenzini 1982, p. 20), mentre invece, nella poesia pascoliana, il bambino malato, che a sua volta agogna l'astro simbolo di vita, trova conforto nella lucerna, «velata e trista» che pur gli ricorda «sere / lunghe di veglia e carte / piene di righe nere». Come si è detto, poi, la lampada simboleggia la poesia nel componimento incipitario della stessa raccolta, e la sua luminosità è assimilata a quella della luna,²² la cui tenue luce bianca è più congeniale al mondo pascoliano. Basti pensare ad *Alexandros*, dove l'avventura, cominciata a Pella con l'inseguimento del sole,²³ si conclude in una disfatta di fronte al satellite notturno, meta dei morti.²⁴ Nella concezione pascoliana, «più uno sacrifica della sua vita, in vita, meno, in morte, ne lascia distruggere dalla morte; meno ne ha sacrificato, e più se ne trova nel momento che ella s'annulla» (*La mia scuola di grammatica*, p. 257): la vita e la morte si compenetrano, come nel mito di Castore e Polluce richiamato nella stessa prosa e come nella *iunctura* «pallida via della vita» (*La poesia*), che riversa sull'esistenza il biancore tipico dei morti.²⁵ Si è già accennato all'ambivalenza per cui la madre coincide con la morte: nei *Due fanciulli* il sonno dei figli, figura dell'intera umanità, è infatti vegliato dalla madre/Morte, che si china su di loro con il lume acceso. Se nella prosa *La ginestra*, nel riferire il pensiero di Leopardi, Pascoli fa ricorso alla stessa immagine, sostituendo la madre con una matrigna incurante, per concludere che «il buio è infinito» (*La ginestra*, p. 100), nella sua produzione poetica, fedele alla concezione della natura come «madre dolcissima, che anche nello spengerci sembra che ci culli e addormenti» (*MY, Prefazione*), presenta la morte come un ritorno al tepore del grembo materno, che conclude il cerchio dell'esistenza: così il cadavere di Ulis-

22 Cfr. Del Gatto 2003, pp. 45-56.

23 Nei *Poemi Conviviali* il sole è inoltre associato al fulvo Achille, come simbolo di distruzione, in contrasto con il nero Memnone, suo fratello «crepuscolare».

24 Cfr. *La notte dei morti* in *Myricae*.

25 Cfr. Traina 1999, pp. 127-130.

21 Nell'opposizione fra le due figure Pascoli non si discosta dalla rappresentazione ottocentesca della donna, per cui cfr. *Histoires des femmes en Occident. IV. Le XIXe siècle* (1991) e Annelise Mauge, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle (1871-1914)* (1987).

se, nell'*Ultimo viaggio* (PC), approda all'isola di Ogigia, «nell'ombelico dell'eterno mare» e si ricongiunge a Calipso, la «Nasconditrice solitaria» che l'avvolge «nella nube / dei suoi capelli», e Psiche viene soccorsa da Pan, che l'accoglie «nel vello / del suo gran petto» e la «cela a tutti» (*Psyche*, PC). Eppure, perché la vita continui a infondersi nella morte, neutralizzandola nel ritorno all'origine, occorre, come si è visto, che la morte la permei attraverso il sacrificio, per cui il protagonista dell'*Aquilone* (PP), che gode della dolce morte degli innocenti, accoppia al pallore il «rosso nei ginocchi», dovuto al «pregar sul pavimento», e suor Virginia (PP), nel componimento omonimo, porta su di sé i segni annunciatori del decesso («un giallo teschio d'osso / girò tre volte nelle ceree dita»). Le stesse undicimila vergini, che ne accompagnano il trapasso in un nastro che collega cielo e terra e ricuce così la frattura tra mondo dei vivi e mondo dei morti, esibiscono «l'orma di sangue del martirio», unica macchia rossa che contamina il bianco insistentemente dominante nella descrizione del loro apparato («di bianco lino, come lei, vestite; / nelle pallide conche d'alabastro / portando accese le lor dolci vite»; «erano un nastro / bianco»; «e le dicean parole / di sotto il giglio che teneano in mano»; «le bianche stole»). I due poemetti dunque traducono in immagini il tema del sacrificio, della violenza subita anziché esercitata, espresso nelle prose. La commistione cromatica altrove invece non si realizza, anche se – rispetto alla dicotomia dannunziana, che nel *Piacere* oppone nettamente «Elena Heatfield vestita di porpora» a «Maria Ferres vestita d'ermellino» (Raimondi, Andreoli 1998, p. 302), personaggi dai nomi evocativi di per sé – i colori del Pascoli hanno un valore ambivalente, se non altro perché il bianco simboleggia al tempo stesso l'innocenza, la verginità e la morte, e il rosso la violenza, l'eros e la vita.²⁶ In genere però, nella poesia pascoliana si assiste all'attenuazione e alla sostituzione del rosso cruento con il bianco, come nei *Due fanciulli* (PP) che, regrediti alla condizione bestiale di «lioncelli» durante la lite, enfatizzata dalla ripetizione del termine «sangue», dopo l'intervento

della «pallida» madre, si addormentano «l'uno all'altro stretto / con le sue bianche alucce senza piume». Del pari, alla fine del componimento, gli uomini, vegliati dalla Morte, riposano «nei lini / placidi e bianchi». Al sangue, verso cui è nota la repulsione del Pascoli,²⁷ subentra il latte, come nel percorso evolutivo che trasforma il lupo in cane, descritto in *Canis*: «Tu tela pedo, tu lacte cruorem / et mutare gravem suasisti morbus iram» (Colasanti 2001, p. 1178, vv. 167-168). L'animale fedele non pretende nulla dal padrone, accontentandosi degli avanzi del suo pasto che, se in passato erano le ossa delle prede, ora è il siero del latte («ex praeda contentus edebas / nuper ut ossa, serum sic iam de lacte ligurris») (vv. 173-174). Ancor più significativo è lo scambio fra i due liquidi vitali nel *Sogno della vergine* (CC), parallelo al *Rimpianto* di Maria posto in appendice alla stessa raccolta, in cui la maternità si realizza per partenogenesi:

La vergine sogna: ed un rivo
di sangue stupisce le intatte
sue vene, d'un sangue più vivo,
più tiepido: come di latte...²⁸

Ed infatti, come è noto, la madre ideale in Pascoli è la vergine, spesso rappresentata dalla sorella maggiore che assolve la funzione materna per i fratelli rimasti orfani, come Margherita nel *Giorno dei morti*, prima apparizione tra le ombre familiari in un componimento che, chiudendosi sulla madre Caterina, è incorniciato dalle due figure materne. Del resto, nel *Ritorno a San Mauro* (*Mia madre*, CC), la protagonista «pallida sì, ma tanto / giovane! una sorella! // bionda così com'era / quando da noi partì» sembra ricondotta allo stesso modello e si sovrappone al figlio, con cui condivide il destino di esclusa: come, in *Casa mia*, ella non può oltrepassare il cancello della casa familiare, ormai occupata da altri, così, in *Giovannino*, il poeta e il suo doppio fanciullo, né morti né vivi, non hanno accesso al camposanto. Madri vergini sono inoltre la contadina di *Phidyle*, che, nel solco della fonte oraziana posta in epigrafe,

26 Cfr., per esempio, le «farfalle rosse» nella poesia *Il sole e la lucerna* (CC); il «gallo rosso» che canta con un «aspro inno la vita» dell'*Etèra* (PC), la «rossa estate», in *Addio!* (CC), il celeberrimo «odor di fragole rosse» nel *Gelsomino notturno* (CC). Se in *Veianus* Cesare indossa una toga di color rosso sangue («Purpureae fulgent lento vestes incessu, / atque atos flamman sine toga sanguine mutat»), rossa è anche la veste di Gesù intravisto fra i crisantemi in *Giovannino* (CC), simbolo di vita in opposizione al fiore dei morti.

27 Cfr. Curi 2005, pp. 109-125.

28 Al contrario, simbolo dell'oppressione di una società ingiusta è il prosciugamento del latte materno o la sua conversione in sangue, come nei già citati *Pei senza tetto*, in cui la madre povera «non ha che il cuore che batte; / ma getta sangue, non latte...» e *Gladiatores*, dove il petto della madre dello schiavo non dà più latte, ma è bagnato di lacrime e torturato dalle angherie della padrona, che forse l'avrà straziato «acu», «verbere» o «ungui.»

appare circonfusa dalla luce della luna, sacra alla casta Diana, e la figlia maggiore dell'omonimo componimento (CC), che, dopo essersi occupata dei fratellini, da morta diventa titolare di una forma alternativa di maternità, generando fiori ed erbe sulla sua tomba. Anche Rosa, protagonista del ciclo rustico che si svolge nei *Poemetti*, prima di diventare sposa e madre, offre un esempio simile nei *Filugelli* (canto I, IX, NP), covando sul petto i bachi da seta, come le vicine con le quali prega «appiedi [...] delle vecchie croci»:

Ai morti ignoti hanno pensato, ed anche
al seme chiuso che lor è sul cuore,
covato già da due lievi ale bianche...

Il «non si muor» delle «vergini canore» fa da contraltare al «si muore» che sigilla invece l'esperienza di Rachele in *Digitale purpurea* (PP), in cui il fiore velenoso cela la scoperta erotica e la conseguente perdita dell'innocenza. Anche il matrimonio di Rosa è connotato da elementi funebri che ne declinano la vicenda secondo il modello delle nozze ferali,²⁹ e, in particolare, nel *Chiù* (NP), la notte nuziale è vissuta attraverso l'inquietudine di Viola, per la «piaga [...] tenera e mortale» inflitta alla sorella. L'amore in quanto eros, infatti, assimilato a una «belva» in *Psyche*,³⁰ è prevaricante e distruttore e si oppone al *bene velle*, l'agape o carità, come l'egoismo si oppone all'abnegazione.³¹ In contrasto con il fanciullo dell'*Aquilone*, che muore

la sua stringendo fanciullezza al petto,
come i candidi suoi petali un fiore
ancora in boccia!

la deflorazione di Rosa è simbolicamente accompagnata dall'«odor di fiori pésti», immagine su cui si chiude anche *Il gelsomino notturno* (CC), che dopo la fecondazione presenta «petali / un poco gualciti». Analogamente Myrrhine, protagonista dell'*Etèra*, è come un

fiore che apriva tutta la corolla
tutta la notte, e si chiudea su l'alba
avido ed aspro, senza più profumo.

29 Cfr. Nassi, pp. 82 e ss.

30 Cfr. anche l'accoppiamento violento delle *Due aquile* (NP), che segue il *Chiù* nella raccolta, ribadendo la violenza insita nell'eros.

31 Cfr. la prosa che accompagna l'opuscolo *Nelle nozze d'I-da*, in Garboli 2002, t. 1, p. 1066.

Se, come si è visto, la madre ideale corrisponde alla vergine, l'infanticida contrapposta alla madre che allatta nell'*Avvento*, si precisa allora nella prostituta, che ritrova nell'oltretomba i piccoli a cui ha impedito di nascere. La cortigiana dedita all'eros è infatti incompatibile con la funzione materna e rappresenta anzi la negazione della madre, votata alla carità. All'infanticidio di Myrrhine si oppone il matricidio subito dalla protagonista della *Madre* – poemetto successivo all'*Etèra* e appartenente a sua volta al ciclo dei *Poemi di Ate* – che perdona il figlio e non lo dimentica neppure dopo aver bevuto l'acqua del Lete («Oh non beveva che l'oblio del male, / la santa madre, e si levò piangendo, / e disse: "Io sento che il mio figlio piange. / Portami a lui!"»). Anche nell'*Etèra* appare «una madre che pensava ancora / ai dolci figli», laddove Evèno, il giovane suicida per amore di Myrrhine, non riconosce nemmeno l'anima della donna per cui si è tolto la vita e si dirige veloce al fiume dell'oblio: il confronto fra la madre e l'amante, titolari delle due diverse forme d'amore, si risolve così nel primato dell'agape, assoluto al punto da sfidare le leggi dell'oltretomba, cui invece l'eros soccombe.

Data l'identificazione della figura della madre con quella del poeta, la prostituta costituisce, transitivamente, anche la negazione di quest'ultima. Se da viva Myrrhine era un fiore, infatti, era però anche «un'ape, e il miele / stillava, ma pungea col pungiglione!» (*Letèra*), al contrario «è un'ape, certo, il poeta, / ma che non punge» (*Ad Alfredo Caselli*, PV). Inoltre, produce il miele lasciando intatto il fiore, in contrasto con le immagini impiegate per simboleggiare l'eros (*Fanum Vacunae*, IV *Ad Vergilium*, *Carmina*):

Posthabito fructu, contentus flore poeta
tu contubernales apes moribus ecce refers:
quae linqunt florem non ullo stamine laeso,
ne culla ne minima quidem ruga plicat folium.³²

Lo stesso concetto è ribadito nella prosa *Lucus Vergili* (pp. 886-887):

E quanto pascolo prepari e fornisci alle frugali operaie del miele, le quali delle piante non cercano il frutto ma il fiore, e al fiore nulla prendono che non sia superfluo a lui, e gli danno sovente ciò che di per sé non avrebbe: la fecondità. O particelle alate della gran Mente,

32 Cfr. *Fanum Vacunae: Satura*, p. 944, vv. 62-65. I versi si oppongono a un passo dello *Zibaldone* leopardiano, citato in *Fior da fiore* con il titolo *Il dolore universale*, p. 371, n. 372.

o contrarie del tutto agli uomini a cui è propria vita la morte altrui; mentre esse si cibano senza distruggere e senza predare, facendo anzi del fiore, dove si nutrono, un frutto, e del succo o del pulviscolo che era di troppo, il miele! Che se il male alcuna volta, costrette e aizzate, fanno, ne muoiono.

L'amore innocuo dell'ape-poeta, che fruttifica preservando il fiore, è complementare al sogno partenogenetico e fa coincidere il sacrificio con la rinuncia alla virilità, il cui esercizio non si coniuga con la funzione poetica. Come l'ape che, nella prosa citata, se fa il male perde il pungiglione e muore, così nel *Cieco di Chio* (PC), il poeta scambiando il canto con la bellezza di Deliàs, che gli si offre, perde il beneficio con cui in passato la dea aveva compensato l'accecamento: avendo esperito le gioie dell'amore, lascerà alla giovane il suo bene, «come ape / che punge, e il male resterà più grave».³³

La poetica di Pascoli, il cantore della campagna, che si riconosce nei valori condensati nella figura della madre vergine, si oppone così a quella di Baudelaire, il cantore della città, sotto il segno della prostituzione sacra.³⁴ Per entrambi, il poeta moderno si sacrifica in un atto di carità, che per l'uno comporta il ritiro nel nido recinto dalla siepe, per l'altro la «comunione universale» con la folla, per cui «ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe» (Pichois 1975, t. 1, p. 291). Al ricorso all'etica cristiana del poeta romagnolo, che di fatto, venute meno fede e speranza, coincide con la sola carità,³⁵ corrisponde la teologia perversa di Baudelaire, per cui «l'être le plus prostitué, c'est l'être par excellence, c'est Dieu, puisqu'il est l'ami suprême pour chaque individu, puisqu'il est le réservoir commun, inépuisable de l'amour» (*Mon cœur mis à nu*, in Pichois 1975, t. 1, p. 692). Se per entrambi i poeti i fiori provengono dal male, per Pascoli non diventano pertanto fiori del male: il profumo delle «fleurs malades», dedicate a Théophile Gautier «avec

les sentiments de la plus profonde humilité», non si mescola con quello delle «humiles myricaes».

Bibliografia

- Anceschi, Luciano, Andreoli, Annamaria, Lorenzini, Nova (a cura di) (1982). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*, vol. 1. Edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Nova Lorenzini. Milano: Arnoldo Mondadori editore. I Meridiani.
- Aymone, Renato (a cura di) (2003). *Pascoli, Giovanni: Nuovi Poemetti*. Milano: Oscar Mondadori.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio (1976). *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*. Messina; Firenze: casa editrice d'Anna.
- Bisagno, Daniela (1998). *La parola della madre: Traduzione e commento dei «Poemata Christiana» di Giovanni Pascoli*. Prefazione di Elio Gioanola. Milano: Jaca Book.
- Bolognini, Saul (1998). «Note esegetiche a *Ecloga XI sive ovis peculiaris*». *Rivista pascoliana*, 10, pp. 23-45.
- Capovilla, Guido (1989). *Fra le carte di Castelvechio: Studi pascoliani*. Modena: Mucchi.
- Colasanti, Arnaldo (a cura di) (2009). *Pascoli, Giovanni: Tutte le poesie*. 2a ristampa, 2009. Traduzione e note delle *Poesie latine* di Nora Calzolaio. Roma: Newton Compton.
- Curi, Fausto (1991). «Eros e senilità». *Rivista pascoliana*, 3, pp. 35-63.
- Curi, Fausto (2005). «Il montaggio nei *Canti di Castelvechio*». In: *Nel centenario dei «Canti di Castelvechio» = Atti del convegno di studi indetto dall'Accademia pascoliana* (San Mauro Pascoli, 19-21 settembre 2003), a cura di Mario Pazzaglia. Bologna: Pàtron, pp. 109-125.
- Del Gatto, Antonella (2003). «Intertestualità lunari: *La poesia* di Giovanni Pascoli». *Rivista pascoliana*, 15, pp. 45-56.
- Ebani, Nadia (a cura di) (1997). *Pascoli, Giovanni: Primi Poemetti*. 2a ed., 2005. Parma: Fondazione Pietro Bembo; Ugo Guanda editore.
- Garboli, Cesare (a cura di) (2002). *Pascoli, Giovanni: Poesie e prose scelte*. Progetto editoriale, introduzioni e commento di Cesare Garboli. 2 tt. Collaborazione di Giuseppe Leonelli, Anthony Oldcorn, Filippomaria Pontani. Milano: Arnoldo Mondadori editore. I Meridiani.
- Gioanola, Elio (2000). *Giovanni Pascoli: Sentimenti filiali di un parricida*. Milano: Jaca Book.
- Histoires des femmes en Occident*. IV. *Le XIXe siècle* (1991). Sous la direction de Geneviève

33 Cfr. Curi 1991, pp. 35-63.

34 Cfr. McGinnis 1994.

35 Cfr. *La messa d'oro*, p. 270: «Il principio, il fonte, la virtù precipua è la carità, l'agape, l'amore! Lo dice l'apostolo delle genti, Paolo di Tarso: "Fede, speranza, carità: son tre; ma la maggiore è la carità" ad Cor. I, XIII, 13».

- Fraisse et Michelle Perrot. 5 vols. Paris: Plon. Nouvelle édition Perrin 2002.
- Lucarelli, Massimo (2004). «L'Italia come "grande Proletaria": Sul nazionalismo pascoliano». In: Brogi, Daniela; Lucarelli, Massimo; Luperini, Romano; Menci, Francesca; Petroni, Franco (a cura di), *Letteratura e identità nazionale nel Novecento*. Lecce: Manni, pp. 35-53.
- Marabini, Claudio (a cura di) (1972). *Pascoli, Giovanni: Lettere alla gentile ignota*. Milano: Rizzoli.
- Marcolini, Marina (2000). «Sul socialismo pascoliano». *Rivista pascoliana*, 12, pp. 77-98.
- Marcolini, Marina (2002). *Pascoli prosatore: Indagini critiche su «Pensieri e discorsi»*. Modena: Mucchi.
- Maugue, Annalise (1987). *L'identité masculine en crise au tournant du siècle (1871-1914)*. Paris: éditions Rivages.
- Marinucci, Caterina (a cura di) (2009). *Pascoli, Giovanni: Fior da fiore*. Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pascoli. Bologna: Pàtron.
- McGinnis, Reginald (1994). *La prostitution sacrée: Essai sur Baudelaire*. Paris: Belin.
- Nassi, Francesca (1999). «Il pellegrino e l'Ebreo errante: metamorfosi di un personaggio nelle carte pascoliane». *Paragone*, nn. 21-23, pp. 198-221.
- Nassi, Francesca (2005). *Io vivo altrove: Lettura dei «Primi Poemetti»*. Pisa: ETS.
- Nassi, Francesca (a cura di) (2011). *Pascoli, Giovanni: Primi Poemetti*. Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pascoli. Bologna: Pàtron.
- Nava, Giuseppe (a cura di) (1991). *Pascoli, Giovanni: Myricae*. 2a ed. Documenti di poesia, 1. Roma: Salerno editrice.
- Nava, Giuseppe (a cura di) (1996). *Pascoli, Giovanni: Canti di Castelvecchio*. Introduzione e note di Giuseppe Nava. 7a ristampa. Milano: Rizzoli.
- Nava, Giuseppe (a cura di) (2008). *Pascoli, Giovanni: Poemi Conviviali*. Torino: Einaudi.
- Pascoli, Giovanni [1900] (1902). *Sul limitare. Prose e poesie scelte per la scuola italiana*. Milano; Palermo; Napoli: Remo Sandron editore.
- Pascoli, Maria (1961). *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*. Memorie curate e integrate da Augusto Vicinelli. Milano: Arnoldo Mondadori editore.
- Perdichizzi, Vincenza. «La Rome augustéenne et le poète: Ultima linea de Pascoli». In: *Insegnare la città = Atti del convegno internazionale di studi* (Parigi; Poitiers, 12-14 gennaio 2006). A cura di Pérette-Cécile Buffaria. Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 9, pp. 75-94.
- Perugi, Maurizio (1984). «James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana». *Studi di filologia italiana*, 42, pp. 225-309.
- Pichois, Charles (éd.) (1975). *Baudelaire, Charles: Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris; Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade.
- Raimondi, Ezio; Andreoli, Annamaria (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 1. Edizione diretta da Ezio Raimondi, a cura di Annamaria Andreoli. Milano: Arnoldo Mondadori editore. I Meridiani.
- Roda, Vittorio (1998). *La folgore mansuefatta: Pascoli e la rivoluzione industriale*. Bologna.
- Sensini, Francesca (2007). «Metamorfosi dell'Antico e sdoppiamenti dell'io: *Le Memnonidi*». *Rivista Pascoliana*, 19, pp. 131-158.
- Sensini, Francesca (2010). *Dall'Antichità classica alla poesia simbolista: i «Poemi Conviviali»*. Bologna: Pàtron.
- Serra, Ettore (a cura di) (1971). *Pascoli, Giovanni: Lettere a Mario Novaro e ad altri amici*. Bologna: Massimiliano Boni editore.
- Tarsi, Maria Chiara (1994). *La figura materna nella trasposizione poetica*. Firenze: Atheneum.
- Traina, Alfonso (1986). «I fratelli nemici (allusioni antidannunziane nel Pascoli)». In: *Poeti latini e neolatini: Note e saggi filologici*. 2a ed, 1986. Bologna: Pàtron, pp. 231-250.
- Traina, Alfonso (1999). «Retractationes pascolianae». *Rivista pascoliana*, 11, pp. 127-130.
- Tropea, Mario (2014). «Figura della madre in Giovanni Pascoli (e in alcune poesie del Novecento)». In: Lombard, Laurent (introduzione e cura di), *Le madri: Figure e figurazioni nella Letteratura italiana contemporanea*. Avellino: Edizioni Sinestesie, pp. 47-90.
- Vicinelli, Augusto (a cura di) (1946). *Pascoli, Giovanni: Prose*, vol. 1. Con una premessa di Augusto Vicinelli. *Pensieri di varia umanità*. Milano: Arnoldo Mondadori editore.
- Vicinelli, Augusto (a cura di) (1968). *Pascoli, Giovanni: Poesie*. Con due saggi critici di Gianfranco Contini e una nota bibliografica. Milano: Oscar Mondadori.
- Zavatti, Silvio (a cura di) (1980). «Epistolario Pascoli-De Karolis». *Otto / Novecento*, 6, nn. 5-6, pp. 265-303.

Mothers of a Lost Land

Patriotic Discourse in Novels of Resistance

by Viganò, Moravia and Morante

Ernesto Livorni

(University of Wisconsin - Madison, USA)

Abstract The article takes into consideration three novels (*L'Agnese Va a Morire* by Renata Viganò, *La Ciociara* by Alberto Moravia, *Aracoeli* by Elsa Morante) in order to see how three anti-Fascist writers silently and perhaps even inadvertently recover the concept of 'Madre Patria' in a time in which the term was ideologically marked. In these three novels, the women protagonists are seen as embodiment of the 'Madre Patria', a land that needs to be conquered again, as it has been lost. In the novel by Viganò, this becomes apparent in the very nomination of Agnese by the two factions (the Nazis and the Partisans), which both look at her as mother, although with different intentions that are ultimately responsible for the final outcome of the novel. In Moravia's novel, two women, as the English title tells, a mother and a daughter, discover the present and the future of Italy itself (a country raped as much as the women are in the novel) in a journey that, as painful as it is, leads them to different elaborations of consciousness. Finally, in *Aracoeli* the protagonist, who carries in his own name the recent history of the Italian nation since World War I, is trying to recover the land of the mother, Andalusia, in a journey that is not only the physical trip, but also a psychological one, with the double effect of recovering Italy as well, the land of the father, in a final reconciliation with the two parental figures, which is in turn a significant statement on the Italian situation in the Seventies.

Keywords Anti-Fascism. 'Madre Patria' concept. Women's psychological journey in a devastated land.

The Fascist rhetoric had taken possession of the concept of 'Madre Patria' for nearly twenty years and, after the disaster of World War II, it was virtually impossible to return to a patriotic discourse that literally involved the 'Madre Patria'. The term had become taboo for the anti-Fascist writers living during the regime who, in the aftermath of the fall of Fascism and the end of the war, found themselves confronting the need to articulate the historical events of those decades and especially of the years of Resistance and Liberation.

The task might have proven to be an impossible one as the mother metaphor seemed irremediably lost forever to a literature and a culture that did not want to be nationalistic but rather national-popular, as the Italian Marxian thinker Antonio Gramsci had proposed. What some of the anti-Fascist writers did, in fact, was to shift from the mother metaphor to the allegory of the mother. In other words, the heroine of those novels may or may not be mothers in the literal and narrative sense of the term; they may or may not move with children of their own among the pages of the novels they enliven; but these mothers certainly acquire an allegorical figuration that allows them to continue to represent the 'Madre Patria' albeit one step removed from the concept itself. Whereas the mother metaphor is imme-

diately perceived in the narrative and rhetorical construction of many Risorgimento writers (think of poets such as Niccolò Tommaseo and Giovanni Berchet), and this strategy is substantially continued during the Fascist period by the supporters of the regime, the anti-Fascist writers needed to find other venues. However, these writers found themselves still referring to the concept of 'Madre Patria' but, in order to celebrate it without falling into Fascist rhetoric and ideology, they had to shift from a metaphorical to an allegorical representation of the woman as mother of the 'Madre Patria'.

Novels written by Renata Viganò, Alberto Moravia, and Elsa Morante, show this shift in the reference to the concept of 'Madre Patria', and their renewal of the discourse seems even unbeknownst to them. The novels that may be considered in this context are: Renata Viganò's *L'Agnese Va a Morire* (1949); Alberto Moravia's *La Ciociara* (1954); and Elsa Morante's *La Storia* (1974) and *Aracoeli* (1982). The chronological distribution of the publication of these novels also allows us to observe the development of the 'Madre Patria' concept in the time span of thirty years after World War II. I argue that even these anti-Fascist writers could not escape the question of the 'Madre Patria'; however, having lived

in the twenty years of the Fascist regime, they were, more than anyone else, highly sensitive to the ideological risks of addressing such a discourse openly (hence the need for allegory).

Renata Viganò's (1900-1976) neorealist novel, *L'Agnese va a morire*, is one of the most powerful examples of an interest in the re-appropriation of the concept of 'Madre Patria' from the left-wing intellectuals. In 1976, Giuliano Montaldo directed a film based on the novel. Although Viganò had been publishing books of poems since her adolescence during World War I, she earned fame and recognition with *L'Agnese Va a Morire*. Indeed, the armistice of September 8, 1943, changed Viganò's and her husband's (Antonio Meluschi) life: they joined the Resistance and fought with the Partisans. Besides this novel, Viganò also wrote two more books on the subject: *Donne della Resistenza* (1955) and *Matrimonio in Brigata* (1976). These collections of portraits of women and short stories already reveal in their titles an interest in the reconsideration of the female figure in anti-Fascist terms. The novel's other shared traits are that Germans are not necessarily defined as Nazi soldiers, but especially as Germans; whereas, the Italians are either Fascists or not (and possibly anti-Fascists or even Partisans).

The title of the first novel immediately gives away the sacrificial role of the heroine, the otherwise anonymous Agnese: she becomes a martyr of the Resistance. She is a middle-aged woman who lives near the Comacchio valley with her husband Palita and who starts collaborating with the Partisans after the Nazi soldiers deport and kill her husband; they also kill his cat. Interestingly enough, until his deportation, Palita is the politically engaged member in this small family, and his conviction leans toward Communism. Instead, it is the murder of Palita's cat that triggers Agnese's reaction: she hits and believes she has killed Kurt, the Nazi soldier who flirts with the daughters of Agnese's neighbour and had killed Palita's cat out of boredom, just to play a sick game. It is at this turning point that Agnese becomes the mother, so to speak, of the Partisan brigade. But just when the Allied army is about to arrive, she is taken prisoner by the Nazi troops and, when she is recognized by Kurt, she is executed.

Agnese becomes mother because both factions, the Nazis and the Partisans, address her with such an apostrophe. As a matter of fact, it is during the time when the Nazi soldiers occupy the house where Agnese lives with her neighbors (Minghina and her daughters) that one

of those soldiers first calls her 'mama' (Parte Prima, V, p. 52: this is also the chapter in which the cat is killed):

I tedeschi non le badavano: agitavano le mani all'altezza della fronte e dicevano: «Matta. Vecchia brutta e matta», e le ragazze ridevano. Una volta un soldato le porse un bicchiere di cognac: «Bere, mama». L'Agnese mise il bicchiere sulla tavola, ci caddero dentro due mosche, e lei allora buttò il cognac sull'aia. Il soldato rise: «Dilicata, mama. Buone, mosche kaputt». «Imbecille», disse piano l'Agnese.

It may be worth noting that Agnese herself had thought «"Sono matta"» (Parte Prima, III, p. 34) when she met Cencio's son, who told her about Palita's death. Therefore, it is not the offensive epithet that upsets Agnese: paradoxically, it is the fact that she is called «mama» by the enemy. Nazi soldiers call Agnese 'mama' two more times: in the middle of the novel and at the end («"E tu andare tua casa con mama". Strizzò l'occhio all'Agnese, puntò anche a lei un dito contro il petto: "Tu mama niente sapere partesani?"» Parte Seconda, IV, p. 105; «"Non paura, mama", disse il Tedesco di prima quasi con gentilezza "Tu venire con noi. Poi subito libera, partire"» Parte Terza, X, p. 233).

In the meantime, though, just a few pages after the first mention of such an epithet for Agnese, in the next episode, our heroine comes into contact with the Partisans. By now she has been working with them for a while, but she has never met 'il Comandante' and therefore «aveva una grande paura di lui», also because she is afraid that he will reproach her «per il suo gesto pazzo» with which she allegedly killed Kurt (Parte Prima, VI, p. 57): «Lei aspettava il rimprovero da quando era entrata, e il ritardo aumentava il suo orgasmo. Nella stanza sembrò che non ci fosse più nessuno. Poi il Comandante parlò, ed a lei parve di ascoltarlo in sogno. Disse proprio così: «"Clinto, la mamma Agnese viene con noi"». Both factions employ the same term to define Agnese, but there is a striking difference in the semantics they attribute to the epithet and the woman in question. The Nazi soldier only apparently addresses Agnese in a respectful fashion: he aims at marking the distance in age and, more importantly, the role of subaltern that the woman has in that context, even though Agnese is in her own home. Instead, 'il Comandante' takes Agnese by surprise because he is calling her mom for the brigade, as though he were giving her

the role of mother of all those young fighters, thereby assuming for himself not only the role of Commander, but also that of father figure. Last but not least, by calling the heroine 'la mamma Agnese' he retains her first name and gives an aura of respectful familiarity to the epithet.¹

Several other times Agnese is called 'mamma' in the novel. One of those occasions occurs in the next episode, which begins the Second Part of the novel, when the Partisans are moving on a canal and Agnese is with them and is about to start her clandestine life. This time, it is Agnese herself who thinks of 'il Comandante' as someone who reminds her of the doctor to whom she had taken her husband Palita, who in those days in the city looked so much younger that the doctor thought Agnese to be Palita's mother: «Invece Palita era ardito, disinvolto, e pareva molto più giovane, tanto che il dottore credette che lei fosse la mamma. Disse, dopo aver guardato ed ascoltato con tutti i suoi strumenti: "Suo figlio ha avuto una grave malattia, signora"» (Parte Seconda, I, p. 63). The way in which the doctor addresses Agnese reveals the honest mistake he is making, but in hindsight this episode and the physical resemblance of the doctor and 'il Comandante' convince Agnese that this is her role, her destiny.

It is a slow process that which leads Agnese to assume the role that instinctively the two sides of the struggle have attributed to her. However, this process, although triggered by the aforementioned episodes, belongs to the woman, and it engages an early reflection that Agnese had elaborated when she saw a deserter:

Ma non malediceva il ragazzo disperso che cercava la via di casa, né si rammaricava di averlo aiutato. Lui non aveva colpa: soffriva della guerra, aveva fame e sonno, era giusto dargli da mangiare e da dormire. Nasceva invece in lei un odio adulto, composto ma spietato, verso i tedeschi che facevano da padroni, verso i fascisti servi, nemici essi stessi fra loro, e nemici uniti contro povere vite come la sua, di fatica, inermi, indifese. (Parte Prima, II, p. 20)

¹ The 'Comandante' refers to Agnese as «mamma Agnese» other times in the novel: «"Povera mamma Agnese"» Parte Seconda, VI, p. 125; «"Tu che cosa ne dici, mamma Agnese?"» Parte Terza, I, p. 142. See also Parte Terza, IV, pp. 165-166; VI, pp. 183, 191; IX, pp. 223-225. Sometimes the role as mother is used as a cover-up («"Dissero che erano sfollati dal loro paese semidistrutto da un bombardamento, inventarono una parentela: l'Agnese era la mamma di Clinto, e il Comandante un cugino di lei."» Parte Terza, I, p. 139) and certainly Clinto refers to her as «mamma Agnese» (Parte Terza, II, p. 148).

This may very well be the beginning of Agnese's process toward her own political consciousness. However, at this point, the field is divided between Germans and Fascists, masters and servants in a struggle in which they are enemies ready to become allies only when they reverse their ferocious behavior towards «povere vite come la sua»: it is telling that the syntactic construction does not allow a distinction between the wretched lives here indicated, as they include both that of the deserter as well as that of Agnese.

That process toward the full elaboration of her own political consciousness seems to reach its achievement the night when Agnese understands that she will be separated from the Partisans with whom she has shared the last period of her life after Palita's death and that perhaps this separation will be forever: «Ma in guerra i tempi fortunati sono brevi, dopo cominciano i guai. Le dispiaceva per la Rina, che era tanto in pensiero, e per il Comandante e per Clinto e per tutti i partigiani. Era stata con loro come la mamma, ma senza retorica, senza dire: io sono la vostra mamma. Questo doveva venir fuori coi fatti, col lavoro» (Parte Seconda, III, p. 92). The work of the narrating voice is telling, as in this passage it speaks the feelings and thoughts that Agnese herself is having. Therefore, the reference to her role as mother on the one hand comes from the heroine's mind and on the other it is a sort of programmatic statement that the narrating voice is making.

The last occurrences of the mother epithet literally make the heroine a sacred figure. In a long farewell that the Partisan brigade gives to Agnese, 'il Comandante' addresses her a couple of times with the by now familiar epithet, still without any rhetoric, even though the moment is highly dramatic. It is at this point that one of the Partisans, «il pugliese amico di Francesco la baciò su una guancia "Dio ti renda merito, madre benedetta" disse con una certa enfasi» (Parte Terza, IX, p. 224). The blessed mother Agnese can now go toward her sacrifice as the mother of the Partisans, as she has been called for most of the novel. Furthermore, she dies by the hand of Nazi soldiers, always referred to as German soldiers: her death is supposed to redeem the entire Italian nation, both anti-Fascist and Fascist citizens, who had been fighting a war that was also a civil war.

The novel by Alberto Moravia, *La ciociara* (1957) presents quite a different heroine: as the title states, she is identified by her regional origin, which immediately tells us that she is no

longer in that environment – that she is removed from her natural setting. In fact, when the novel starts, Cesira lives in Rome: Cesira is the name of this woman from Ciociaria, who, in the novel, recounts in the first person her own life and adventures during the last period of World War II. However, throughout the novel, Cesira is forced to leave Rome because of the war and manages to come back to the Capital and her own apartment and store only in the very last page of the novel. We are told that she remains by herself, as her husband died after the birth of their only daughter Rosetta and even before the events narrated in the novel take place.

As Cesira introduces her own character and the living conditions in which her husband has left her with their daughter, she admits not only her lack of love and affection for that man (pp. 5-8), but also her lack of any political interest, of any ideological position regarding the dramatic events of the war or even those of the Fascist period. In fact, after the death of her husband, Cesira claims that she lived happy years, even though those were years of war (p. 8): «Morì, alla fine; e allora io mi sentii di nuovo quasi felice. Avevo il negozio, avevo l'appartamento, avevo mia figlia che era un angioletto e proprio non desideravo più nulla dalla vita». As if such statements were not enough to depict a character who is focused solely on her own interests, mixing noble ones such as the love for her daughter with the baser concern for her inherited possessions, she goes on to acknowledge the war in terms that underscore her self-interest and lack of political consciousness:

Furono quelli gli anni più felici della mia vita: 1940, 1941, 1942, 1943. È vero che c'era la guerra, ma io della guerra non sapevo nulla, siccome non avevo che quella figlia, non me ne importava nulla. S'ammazzassero pure quanto volevano, con gli aeroplani, con i carri armati, con le bombe, a me mi bastava il negozio, e l'appartamento per essere felice, come infatti ero. Del resto sapevo poco della guerra, [...]. Tedeschi, inglesi, americani, russi, per me come dice il proverbio, ammazza ammazza, è tutta una razza. Ai militari che venivano a bottega e dicevano: vinceremo là, andremo qua, diventeremo, faremo, io gli rispondevo: per me tutto va bene finché il negozio va bene. (pp. 8-9)

From the first pages, Cesira points out her lack of political consciousness, let alone the possibility of a class consciousness: «Intanto, la guerra

continuava, [...] Però, da un'altra parte, bisogna dire che la guerra mi favoriva» (p. 10). «Intanto erano tornati i tedeschi e i fascisti, [...] Speriamo che ora vincano presto la guerra e che si possa mangiare presto di nuovo» (p. 14). «Io non mi ero mai occupata di politica e non sapevo niente dei fascisti, degli inglesi, dei russi e degli americani; tuttavia, a forza di sentirne parlare intorno a me, non dico che avessi capito qualcosa perché a dire la verità non avevo capito niente, ma avevo capito che non c'era niente di buono per l'aria per la povera gente come noi» (p. 19).

Her lack of interest in the events that are taking place all around her and in the very city in which she lives eventually catch up with her, and the events of the war convince her to leave Rome with her daughter to embark on a journey that takes them to the region from whence she came and to the town of Fondi, although the journey ends at Sant'Eufemia. On the way to this town, Cesira and her daughter Rosetta get to know a different kind of mother: this is Concetta, the mother of two young men who steal the furniture from the abandoned or bombed houses and are protected by the Fascists. Concetta's words cast a terrible and ominous shadow on the two women heroines of the novel: «Giovannotti, si sa, giovannotti col sangue caldo. Ma tu non devi temere Cesira per tua figlia. I miei figli non la toccherebbero neppure per un milione. Siete ospiti, l'ospite è sacro. Tua figlia qui sta sicura come in chiesa» (p. 49). The last statement sounds particularly and sadly like a premonition, as Cesira and Rosetta later on in the novel are raped in a church. Thus, Concetta, even though she carries such a symbolic name, is the opposite of the compassionate mother she pretends to be when the Fascist Scimmiozzo comes looking for her boys: she is the reflection of the greedy Cesira who has left her own business in Rome and now gets to appreciate that kind of behavior as though reflected in a mirror. By the same token, Concetta's words about the sacred status of the guest and the safety of Rosetta are unreliable and, in fact, convince Cesira to leave as soon as possible. Concetta is the mother who cuts deals with the Fascists in order to protect her sons who are deserters; she is the mother whose word cannot be trusted. Cesira, instead, just by looking at Concetta and listening to her words, begins to develop a little consciousness, revealed when she says:

Io i fascisti nuovi, quelli dopo il venticinque luglio, li conoscevo bene per averli frequentati

a Roma: bulli tra i peggiori, vagabondi che ci trovavano il loro interesse a indossare la camicia nera adesso che la gente onesta non la voleva più; ma sempre pezzi d'uomini come ce ne sono tanti a Trastevere e a Ponte. Questi due, invece, subito li giudicai due rifiuti fisici, due scorfani, due disgraziati che avevano più paura loro dei loro fucili che la gente che volevano spaventare, appunto, coi fucili. (p. 50)

In her own confused way, Cesira is making a distinction that is both spatial and temporal between the Fascists she encounters along her way to a place that she imagines will grant protection to her and especially her daughter. The Fascists before July 25, 1943, and in her own neighborhood Trastevere, are different than those after that day and outside of Rome. More importantly, this distinction is relevant because the remark is the sign that Cesira starts thinking about politics and reflecting on the fact that it is not true that «ammazza ammazza, è tutta una razza» (p. 9): even among the Fascists it is possible to draw a distinction and Cesira learns the hard way that other distinctions are also possible, even though on the surface dramatic events that she and her daughter suffer might show that, after all, all factions behave in a despicable way. By making this first distinction, though, Cesira is putting a distance between herself and Concetta, that is, between her own self now and her own self when she was in her store in Trastevere: very likely, the difference she thinks she sees between the Fascists before and after Mussolini's arrest is nothing but the difference between her own perspectives on Fascism and war while she was still in Rome and the perspectives she has now that she has left.

Concetta is not the only mother that Cesira meets in her wanderings in Ciociaria: Michele's mother, other mothers in Sant'Eufemia, the lawyer's mother. Among the several other mothers, though, Lena is perhaps the one who is the most significant for an appreciation of the development of Cesira's political consciousness and a reflection, as indirect as it may be, on the concept of 'Madre Patria'. As Cesira, Rosetta and Michele go to the house of the unmarried lawyer who lives with his mother, they encounter Lena: Cesira is shocked when, in reply to her question, Lena behaves in a deranged way: she unbuttons her shirt and «con una mano, con le dita aperte, come fanno appunto le madri quando porgono il seno al pupo, tirava fuori la mammella» (p. 174). It is Rosetta herself who calls her «matta» (p. 175). But when they reach the house of the lawyer and

converse with him and the Nazi officer who is his guest, they are told by the lawyer himself why Lena behaves in such a deranged way: «Ah sì, Lena. Quella è sempre stata matta. L'anno scorso, in quel disordine di truppe che andavano e venivano, qualche soldato l'ha sorpresa mentre girava, al solito, sola per campagna e l'ha messa incinta» (p. 176). Such a statement, expressed as a matter of fact, once again is not only an insult to Lena, who is considered crazy anyway and therefore it is no surprise that she falls prey to unruly soldiers, but it is also another premonition of what is doomed to happen to Cesira and Rosetta. No one knows whether the soldiers who raped Lena are Fascists or Nazis: what matters is that she is to blame because of an attitude that precedes that tragic event. For the lawyer, Lena got what she deserved or at least what she was seeking. For Cesira, however, Lena becomes another iconic way for a further reflection on her own self:

L'avvocato parlava di questa povera Lena come di una cosa qualsiasi. E invece io ne avevo riportato un'impressione profonda che non si cancellerà mai più dalla mia memoria. Come se quel seno nudo che lei offriva a chiunque, sulla strada maestra, fosse stato l'indizio più chiaro della condizione in cui ci trovavamo noi altri italiani in quell'inverno del 1944: sprovvisti di tutto, come le bestie che non hanno che il latte che danno ai loro piccoli. (p. 177)

In order to understand the dimension of Cesira's impression of Lena, it would be important to recall a moment during the last night they spend in their apartment in Rome. Hearing shots from the street, Cesira reassures Rosetta and encourages her to sleep while, in the meantime, she reflects:

Io mi tenevo Rosetta abbracciata, con la testa contro il mio petto, e ad un tratto, forse perché ci avevo la testa contro il petto, mi ricordai di quando era piccola e io l'allattavo e avevo il petto gonfio di latte, come sempre noi altre ciociare che siamo conosciute come le meglio balie del Lazio e lei poppava tutto quel latte e diventava più bella ogni giorno ed era proprio un fiore di bellezza che la gente per la strada si fermava a guardarla e mi dissi ad un tratto che sarebbe stato molto meglio che non fosse mai nata, se doveva poi vivere in un mondo come questo, tra gli affanni, i pericoli e la paura. (p. 28)

Here Cesira recalls herself in the same gesture in which she sees Lena: the difference is that

Cesira is still holding her child, whereas Lena is seen without her baby. Furthermore, even if one wants to overlook this singular portrait of mother and child (after all, in the first pages of the novel Cesira describes Rosetta as «angiolo» (I, pp. 8, 11, 20), «Figlia d'oro» (I, p. 21), «Figlia santa» (I, p. 21), one cannot dismiss the pride with which Cesira asserts that «noialtre ciociare» are «le meglio balie del Lazio» (I, p. 28). In fact, it is exactly this phrase that returns in her reflection on Lena, but with some important variations that once again mark the development of her political consciousness toward a national, rather than regional, understanding of her condition. In fact, Lena becomes «l'indizio più chiaro della condizione in cui ci trovavamo noialtri italiani in quell'inverno del 1944: sprovvisi di tutto, come le bestie che non hanno che il latte che danno ai loro piccoli». That collectivity that used to be that of the women of Ciociaria now belongs to all the Italians in that particular period in history and Cesira's consciousness becomes that of the entire Italian population. Michele's ideas start blooming in Cesira's mind.

It is not by mistake that, after the rape, Cesira cries out her desperation to the two officers in the jeep: «Questa mia figlia qui, me l'hanno rovinata, sì me l'hanno rovinata per sempre, una figlia che era un angiolo e adesso è peggio che se fosse morta» (p. 263). When the two officers make a sign to indicate that she is crazy, she replies: «No, non sono matta, guardate» and, then, running toward Rosetta and lifting her skirt in order to expose the violated body, she insists (p. 264): «Ecco, guardate e ditemi ancora che sono matta», urlai sconcertata e anche un po' spaventata da tutto quel sangue» (p. 264). Although Cesira does not make the connection, the language she uses recalls so closely that of the episode of her encounter with Lena and of her reflection that it is impossible not to understand that that rape is also the condition of «noialtri italiani».

Elsa Morante wrote two novels that are relevant for considerations on the concept of 'Madre Patria' as revisited within the context of left-wing intellectuals in the aftermath of Fascism and World War II: *La Storia* (1974; film by Luigi Comencini, 1986) and *Aracoeli* (1982). They were both written in the mid-Seventies, but published almost ten years apart. The first novel concerns the events of World War II, whereas the second one reflects back on those events, but it takes place between Italy and Spain at a time contemporary to the writing.

Morante's *La Storia* is a long novel (660 pag-

es!) that ends with the words «...e la Storia continua...». that are supposed to be reassuring. It is also a very popular and controversial novel that Morante wrote in three years that were also crucial for the political changes in Italy (one only needs to think of the rise of terrorism in the first half of the Seventies). The novel, however, takes place in Rome in the years of World War II (the first sentence of the novel states: «Un giorno di gennaio dell'anno 1941») (p. 15) and those immediately after the end of that war: the last sentence of the novel states (p. 649): «Con quel lunedì di giugno 1947, la povera storia di Iduzza Ramundo era finita». This sentence is followed by a short, yet elaborate, section titled 19**..., in which there are listed the main historical events that took place in the years 1948-1967, not only in Italy, but in the world. This section finds its counterpart at the very beginning of the novel, where a section titled «.....19**» lists the main events in world history from 1900 to «Autunno-Inverno 1940». Thus, «la povera storia di Iduzza Ramundo» is framed within the larger History of humankind: the ambiguity that the Italian title still keeps risks being lost in translation.

Iduzza Ramundo may be considered the counterpart of Rosetta: to be sure, we are told that Ida married her fiancé Alfio Mancuso in the first pages of the novel (p. 35), but she still shares with Moravia's young heroine her naiveté and, more importantly, the trauma of the rape. In fact, the very first event in the novel is the rape of Iduzza by a drunken Nazi soldier, Günther, wandering the streets of Rome looking for a brothel. Iduzza, however, shares not only her role of violated daughter with Rosetta, but also that of mother with Cesira and, with that role, the lack of a political consciousness that accompanies her sense of guilt for the birth of her children: her son Antonio, that is, Nino (p. 471), who is fifteen at the time of the rape, and Giuseppe («Useppe», as his half brother Nino calls him), who is the born out of the rape.

The novel is also the story of the false political consciousness that Nino develops in the years of the war, in which he supports Fascism without really being much informed on the politics and ideology of the regime. However, both Nino and Useppe end up joining forces among the Partisans. In fact, Useppe, after moving with his mother to Pietralata, meets Giuseppe Cucchiarelli («Giuseppe Secondo» or, as Useppe calls him, «Eppetondo»), who is a Communist, whereas Nino comes back to his family, having joined the Partisans. Although the lives of the two broth-

ers are complicated by the presence of so many other characters (it would be impossible to keep track of them here), it is crucial to realize that the two different paths of Nino and Usepe lead to a common solution: one might say that Ida and Italy both had to live the trauma of the Nazi-Fascist rape in order to grow in the children the desire for a redemption of the country. The two children and their destinies become emblems of the contradictions of Italy in the years of the end of Fascism and the beginning of the Republic. Nino goes through the fascination with Fascism and, after discovering the Partisan cause and his Jewish origins, ends up being killed by the police as a smuggler. Usepe, perhaps because of his traumatic conception, dies because of one of his epileptic attacks. These deaths drive their mother Ida insane and she ends up in a mental house, where she outlives her son Usepe only by nine years.

Especially if one keeps in mind the role of the Communist Giuseppe Cucchiarelli and even of his numerous family members, by no chance nicknamed «I Mille», or that of the Jewish anarchist Davide Segre (alias Carlo Vivaldi in his Partisan life), that is, the two characters that accompany Usepe's childhood, one cannot miss the bitter political portrait of Italy during and immediately after World War II. Nor one can miss the allegorical narrative of Ida's life as a rendition of the social and political dynamics that die out right at the beginning of the Italian Republic.

The novel *Aracoeli*, the last written by Elsa Morante, presents a fertile ambiguity that concerns the concept of 'Madre Patria' already in the title. In fact, on the one hand, the title recalls a very central area in Rome, the Capitol, since the Church of Santa Maria in Aracoeli is built right on top of the Capitoline hill, between the Capitol and the Monument to the Unknown Soldier.² The name of the church, which is firmly established in the document of the *Mirabilia* (1323), might go back to a Roman legend that wanted the church to be built on the hill where the Emperor Augustus had the vision of a beautiful lady with the child in her arms and heard a voice saying «This is the altar of the son of God». *Aracoeli* in Latin literally means 'the altar of Heaven.' On the other hand, the novel takes its title *Aracoeli* from

the name of the mother of the narrating voice, a woman from Andalusia, as we are told in the first sentence of the novel («Mia madre era andalusia») (p. 3), whereas the father of the main character was an Italian from Piedmont («Io somigliavo a lei nella carnagione e nei tratti, mentre la tinta degli occhi mi veniva da mio padre [Italiano del Piemonte]») (p. 3). The title, then, links two countries and their recent histories: if one needs confirmation of that, it might come from remarks that are placed half-way through the novel and concern, this time, the name and birth date of the protagonist:

Da mio padre il caso, che mi aveva fatto nascere alla data della Vittoria, era stato sempre salutato come un segno fausto d'onore e di fortuna. E tanto più che fin da quando Aracoeli era incinta, lui stesso le aveva suggerito di chiamare il loro primo maschio Vittorio Emanuele, in omaggio al re d'Italia: promettendole in cambio, per la loro prima femmina, un nome spagnolo, di cui lasciava a lei la scelta. Essa aveva proposto il nome Encarnación, subito approvato da mio padre; però insieme avevano deciso, per l'uso di tutti i giorni, di tradurre questo nome in Carina.

Aracoeli si compiacque fieramente all'idea che il proprio maschietto nascituro si sarebbe chiamato «como el rey». E arrossì addirittura di contentezza allo scoprire che Emanuele era uguale a Manuel, ossia che era il nome stesso di suo fratello.

Così io venni iscritto all'anagrafe, e battezzato, Vittorio Emanuele Maria (quest'ultima aggiunta, dedicata alla Madonna, fu desiderio personale di Aracoeli). (p. 133)

The protagonist of the novel, Emanuele, was born on November 4, the day of the proclamation of the Italian victory at the end of World War I in 1918: he was born in 1932, as can be inferred from the fact that the novel takes place in November 1975 (p. 21) and the date of Emanuele's birthday is given with the calculation of how many years went by between the present time and a given event in the past. To his father the coincidence of the birth of his son and the anniversary of the victory in World War I is meaningful, so much so that it is decisive for the choice of the name of the child. He was born in Rome, as we are told in passing in the first pages of the novel when the information that is given regards the death of the mother («Sono passati trentasei anni da quando mia madre fu sepolta nel cimitero

² Regarding the writing of *Aracoeli*, it is important to keep in mind two works in progress by Morante: *Senza i conforti della religione*, in which the protagonist has the name Aracoeli, and *Superman*, a 1975 manuscript. Available at <http://193.206.215.10/morante/aracoeli.html>.

di Campo Verano, a Roma (mia città natale)» (p. 6). However, the name is much more complex in symbolic references and the text puts them in evidence only partially. The name 'Emanuele' is indeed the name of two kings of Italy: Vittorio Emanuele II, who was king at the time of the Unification of Italy, and Vittorio Emanuele III, who was the king during the two World Wars and during the Fascist period, abdicating in 1946, when the Italians chose the republican government in the referendum. Just as important is the fact that his name recalls that of his uncle, his mother's brother, because Manuel died during the Spanish Civil War fighting against «Il Generalissimo Franco! Il Caudillo!» It is not by chance that «quel tale diventò il mio Nemico (segreto e giurato) quando venni a scoprire che era il Nemico di mio zio Manuel.» (p. 15) At this point, one may decide to leave aside possible religious references in the name of Emanuele, which are very likely there, especially if one considers that the entire name of the protagonist includes Maria, as homage to the Virgin. In fact, although secondary it is not irrelevant that Emmanuel (in Hebrew Immanuel, Imanu'el = God is with us) is a symbolic name that appears in the Book of Isaiah (chs. 7-8) and in the Gospel of Matthew (1:22-23) as a sign of the divine status of Jesus. To summarize, one cannot discard the religious references in the name of the protagonist and this is an aspect that is quite important in the introspective search on which Emanuele embarks in the novel, both in his journey to El Almendral and in the journey of his own soul. However, the political and patriotic meaning of his name is transparent and more relevant.

In the novel, Emanuele does not shy away from a direct reference to the concept of 'Madre Patria'. At first, as he explains that he wants to take advantage of the days off that are granted to him at work from October 31 to November 4, which however he parenthetically explains as «vecchia festività patriottica» (p. 8). At this point, Emanuele has not mentioned yet that this is also his birthday and the reference to the patriotic holiday sounds ironic and only later on, when he specifies that that is also his birthday, does the self-irony of that parenthetical statement on patriotism strike fully. Other references to the 'patria' refer to a metaphorical and existential understanding of the term, as the speaker states in reference to his physical appearance and solitude: «Ora, una nemesi torva e maliziosa (non priva di grazia) va scegliendo a preferenza i miei giustizieri fra i giovani, e ragazzi sui vent'anni. Sono loro, per la massima parte, la milizia di questa rivoluzione,

che mi vede fuggire atterrito e insieme furiosamente avvinto, come un ilota scacciato dalla sua patria» (p. 15). But the reference to the 'patria' finally acquires a tangible meaning when, as the time of the flight approaches and becomes more real, Emanuele writes: «Mi si spalanca d'intorno uno spazio d'aria appena penso che, se fuggo finalmente verso la mia patria materna, non è per giustiziare il Nemico, ma per un appuntamento d'amore» (p. 19). This date is with his own mother's soul, as if the spirit of the woman who gave him birth were still living in the land where she was born: literally, a motherland.

Opposed to these meanings are the references to the concept of 'Madre Patria' that are linked to Emanuele's father. Presenting his convictions, the protagonist writes: «I suoi soli punti fissi di verità assoluta erano: l'onore militare, e la Patria coi suoi simboli sommi. Questi erano, per lui, materia di fede, quale il simbolo della Croce per un cavaliere del Santo Sepolcro» (p. 38). Two paragraphs later, still describing the father's convictions, Emanuele adds with a renewed sense of irony: «Dei mussolini, faceva scarsa menzione, come di personaggi secondari e forse anche di qualità dubbia; mentre il suo massimo riguardo – direi meglio il suo culto – era votato al re. Al nominarlo, gli dava sempre il titolo di Maestà (convinto di designare, sotto questo titolo, il modello patrio di ogni perfezione)» (p. 38). Finally, another reference to the 'patria' occurs when Emanuele recounts the time of the encounter of his father and mother: «Subitaneamente, al passaggio di quella ragazzetta andalusa, mio padre ne fu preso nel sangue e nei sentimenti, senza rimedio, tanto da decidere, con suprema impazienza, di portarsela in patria e di farla sua moglie per l'eternità» (p. 43). Although the term is affiliated with the father with obvious monarchic political bias, the free use of the term is significant in a novel in which the narrator moves between two lands, Italy and Spain, as he tries to reconnect with a past that belongs to him in a complex way. That complexity may be appreciated in the two different meanings that the land of the mother, Spain, and the land of the father, Italy, acquire whenever Emanuele refers to them: the genuine, attractive, existential meaning of the motherland that is opposite to the still resilient political meaning of the fatherland. But this is a necessary step toward the reconciliation of the Italian consciousness with the concept of 'Madre Patria', a reconciliation that implies also a recovery of a more ancestral meaning and the recognition of the origin scattered in a plurality of lands.

With this novel, Elsa Morante keeps a dialogue with other Italian intellectuals who in those years are also reflecting in their artistic works on the concept of 'Madre Patria' (Pier Paolo Pasolini, Alberto Bevilacqua). Morante also completes that reconsideration of the concept that an anti-Fascist writer such as Renata Viganò had ideally begun. The heroines like Agnese are dead for the just cause; other heroines such as Iduzza Ramundo and Aracoeli died in a less ennobling fashion. But whereas Iduzza's children also die and do not have the opportunity to build a new Italy and a new concept of 'Madre Patria', Emanuele may be entitled to that mission: after all, *Aracoeli* ends with the son's recognition of his love for the father, in a final confession that also represents a reconciliation with a torn past that needs to be overcome because of its traumatic burden.

Bibliography

- Benedetti, Laura (2007). *The Tigress in the Snow: Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Morante, Elsa (1982). *Aracoeli*. Torino: Giulio Einaudi Editore, p. 133.
- Moravia, Alberto [1957] (1976). *La ciociara*. Milano: Casa Editrice Valentino Bompiani, pp. 8-10, 28, 50, 177.
- Sambuco, Patrizia (2012). *Corporeal Bonds: The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Sica, Gabriella (2000). «Le madri e i padri della nostra poesia». Commento scritto per la mostra di venti poesie e venti foto di poeti del Novecento per la manifestazione *Primavera di poesia*, promossa dal Comune di Roma (7-28 settembre 1993), in occasione del convegno *La parola ritrovata*. In: Gaeta, Maria Ida, Sica Gabriella (a cura di), *Sia dato credito all'invisibile: Prose e saggi*. Venezia: Marsilio, pp. 70-79.
- Sica, Gabriella (2000). «Elsa Morante, grande madre del Novecento». In: *Sia dato credito all'invisibile: Prose e saggi*. Venice: Marsilio Editori, pp. 106-114.
- Viganò, Renata [1949] (1994). *L'Agnese va a morire*. Introduzione di Sebastiano Vassalli, Torino. Einaudi, pp. 8, 15-21, 25-26, 38, 41, 43, 52, 54, 72, 78, 142, 175-184, 216-222, 239, 256-258, 267-268, 265-267.

Conclusione

Della Passarelli

(The American University of Rome, Italia)

Il tema della madre è un tema 'inevitabile' quando si tratta di letteratura. Come avete letto in *Mothers of a Lost Land: Patriotic Discourse in Novel of Resistance by Viganò, Moravia and Morante* di Ernesto Livorni il concetto di 'madre' si può estendere fino a quello di Madre-Patria, in alcuni contesti. La madre è 'natura', 'vita', la lingua con la quale nasciamo è 'madre', può essere 'sottrazione' se la madre è mancata, come appunto proprio nel caso di Aracoeli, citato da Livorni, o modello a cui anelare, come nel caso della poesia pascoliana affrontata da Vincenza Perdichizzi, che nel «potere consolatore della parola poetica e materna» individua la *soavità* della poesia del Pascoli, il quale instancabilmente ricercherà la madre, e il 'nido' anche nella sua stessa vita.

Come liberarsi della figura materna, nelle nostre vite? Sappiamo bene ormai, grazie alla psicoanalisi soprattutto, quello che i tragici greci avevano raccontato fin da subito, il tema delle nostre esistenze è inevitabilmente legato a chi ci ha generato e a chi ci ha cresciuto. In opposizione o alla ricerca, noi esseri umani 'evoluti' non possiamo non tener conto dei nostri genitori. Che hanno ruoli e funzioni diverse per quello che riguarda la nostra crescita. Il 'mistero' della madre, nel quale corpo abbiamo abitato, che in qualche modo è tramite con un mondo sconosciuto, 'altro', dal quale proveniamo è accompagnato da un altro aspetto, tutt'altro che aereo e astratto: quello della cura del corpo e della casa, delle occupazioni pratiche e concrete. Incredibile a pensarci bene quante capacità sono richieste e individuabili nella figura della madre.

In Italia poi, la figura materna ha un ruolo essenziale, intoccabile soprattutto per la cultura contadina e soprattutto al sud. Pensate per un momento alla dolce fermezza di una delle Annunciazioni di Antonello da Messina.

Proprio da alcuni scrittori contemporanei del sud ci arrivano figure materne originali come quelle di Milena Agus, «scevre da condizionamenti sociali, ma rispondenti ad un bisogno intimo e individuale». Milena Agus è un'autrice sarda, che

ha raccontato le donne in maniera assolutamente poco convenzionale. Tra queste quelle della Contessa di Ricotta, la sua protagonista e sua madre Fanuccia. Grazie al saggio di Maria Bonaria Urban abbiamo potuto inoltrarci nell'immaginario della Agus, nella sua Sardegna, con il richiamo ad una altra grande autrice sarda, Grazia Deledda, non solo basandoci sulla scrittura, ma anche sulle parole dell'autrice che ha rilasciato una lunga intervista alla prof.ssa Urban. È naturalmente straordinario potersi confrontare con un Autore in vita, che può aprire nuovi fronti e nuove riflessioni a partire dalla sua opera.

E ancora dalla Sardegna, due autori uomini, nel saggio di Laura Nieddu. Marcello Fois e Giorgio Todde. Entrambi scrivono quello che viene definito un genere 'noir' o 'giallo'. Recentemente (cfr. *La Repubblica*, 14 agosto 2014) Michael Cunningham e Ursula Kroeber Le Guin hanno aperto la discussione sul fatto che si possa definire 'letteratura' anche un genere come la fantascienza o il fantasy. E le conclusioni alle quali arrivano sono quelle che le barriere tra i generi stiano cadendo. Personalmente credo che una buona letteratura possa oggi trovarsi nei gialli, come nella fantascienza: quello che rende un'opera scritta 'letteratura' ritengo sia la sua capacità di narrare il mondo, di aggiungere 'senso' laddove possibile e di 'commerciale' di libri, che non demonizzo: soltanto che lì troviamo un semplice 'intrattenimento' mentre nella Letteratura troviamo le chiavi per comprendere il mondo e noi stessi.

E direi che senz'altro Fois e Todde rientrano in nella categoria 'letteratura', senza fare troppi snobbismi, anzi. Importante in questo senso la lettura della Nieddu, che parte dall'idea antica che in Sardegna viga una sorta di 'matriarcato'. Nell'affrontare questo tema la Nieddu 'sfiora' un'altra autrice sarda, Michela Murgia, la quale - oltre a preferire la definizione di 'società matrocentrica', rispetto a quella di 'matriarcale' - ci ha regalato una straordinaria figura di madre nella *Accabadora*, che in maniera efficace rappresenta questo mistero femminile, legato alla vita e alla morte.

Ancora dal sud, con la Ortese, ci giunge una figura di madre – e una voce di donna – quella di *Interno Familiare* in *Il mare non bagna Napoli*, nel lavoro di Elisabetta Convento. Nella narrazione e negli scritti della Ortese, accompagnati dalla lettura di Simone De Beauvoir e della Muraro, la Convento ci mostra un'altra possibilità di figura materna: quella del fallimento. Un fallimento dovuto al non partire da sé, al non aver per prima cosa «fatto nascere se stessa».

E torno al primo saggio citato in questa postfazione – quello di Ernesto Livorni, innanzitutto perché non possiamo prescindere dalla *Storia* in cui sia la Ortese che la Viganò inseriscono le loro storie: il Fascismo immediatamente dopo la prima e durante la seconda. In questo oscuro periodo storico il ruolo della donna aveva caratteristiche inequivocabili, quella di madre e moglie prima di ogni cosa. In secondo luogo perché anche l'Agnese della Viganò non è madre, ma si occupa di altri e viene chiamata 'mamma' perché scambiata per la madre di suo marito, Palita. Ma 'mamma' Agnese non ha nulla a che vedere con il fallimento di Anastasia, in *Interno familiare*. Il suo sarà un percorso di presa di coscienza su quanto stava accadendo nella sua Patria. Intense e altrettanto importanti le altre madri che Livorni affronta: quella della *Storia*, della Morante e della stessa autrice la già citata Aracoeli.

Si potrebbe andare avanti per ore, a raccontarci le madri nella nostra letteratura, a far emergere le diverse sfaccettature e implicazioni, culturali, sociali, psicologiche, mitiche. Dalla madre scomparsa dell'*Isola di Arturo* della Morante e la giovane matrigna che la sostituirà, passando alla madre nelle poesie di Saba, in quelle di Pasolini, alla bellissima figura di Maria di *In nome della madre* di Erri De Luca, fino ad arrivare alla maternità delle due protagoniste della quadrilogia (a dicembre 2014 uscirà appunto il quarto volume) della *Amica Geniale* di Elena Ferrante (autrice o autore del quale non si conosce l'identità).

E attraverso le figure di donne e madri che la letteratura italiana ci offre, provare a tracciare il percorso di una società, ma anche quello degli individui, che oggi più che mai forse sono smarriti nella ricerca di nuovi modelli. Non solo in Italia. Sono convinta infatti del ruolo sempre rinnovato che la letteratura può avere: quello di sostenerci e confortarci nella ricerca, aprire riflessioni, pensiero e sentimento: elementi fondamentali per confrontarsi con la vita.

E quindi lavori come questo che danno risalto a scrittrici e scrittori a volte poco conosciuti, come Todde, oppure conosciuti e poco frequentati, come la Morante, sono preziosi 'battistrada' per nuovi ragionamenti e soprattutto per nuove letture e riletture.

Una raccolta di saggi scritti da ricercatori di diversi paesi sul ruolo della madre nella letteratura italiana. Un viaggio che tocca diversi periodi della storia italiana, grazie agli autori italiani che hanno affrontato in diverse maniere il tema della maternità. I saggi mettono in luce quindi il ruolo della maternità che ha avuto in ogni autore e le implicazioni sociali e culturali che li hanno mossi.



Università
Ca' Foscari
Venezia

