

Il corpo narrativo: prospettive femministe
nella letteratura, nel teatro e nel cinema italiano contemporaneo.

By

Sara Mattavelli

A dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

(Italian)

at the

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

2017

Date of final oral examination: June 9, 2017

This dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Grazia Menechella, Associate Professor, French and Italian

Ernesto Livorni, Professor, French and Italian

Patrick Rumble, Professor, French and Italian

Stefania Buccini, Professor, French and Italian

Stiliana Milkova, Assistant Professor, Comparative Literature, Oberlin College

Indice

Ringraziamenti.....	iii
Introduzione.....	1
Capitolo 1	
Il contesto storico-politico italiano degli anni Sessanta e Settanta e il femminismo.....	16
1.1 Il femminismo e i movimenti del '68.....	21
1.2 Autocoscienza, separatismo e doppia militanza.....	23
1.3 Carla Lonzi, Rivolta Femminile e la questione dell'aborto.....	27
1.4 Il pensiero della differenza sessuale.....	31
1.5 Corpo femminile, sessualità e violenza.....	34
Capitolo 2	
Le opere di Dacia Maraini negli anni Sessanta e Settanta come Manifesto del femminismo italiano.....	41
2.1 Dacia Maraini, gli anni Sessanta e la scrittura.....	43
2.2 I romanzi degli anni Sessanta e Settanta.....	46
2.3 Il teatro femminista.....	63
2.4 L'esperienza cinematografica.....	80
Capitolo 3	
I monologhi di Franca Rame e il femminismo socio-politico.....	90
3.1 Il teatro di Fo e Rame: uno scambio continuo.....	95
3.2. Il femminismo di Franca Rame.....	98

3.3 I monologhi di <i>Tutta casa, letto e chiesa</i> (1977).....	106
3.3.1 <i>Una donna sola</i>	108
3.3.2 <i>Il risveglio</i>	114
3.3.3 <i>La mamma fricchettone</i>	118
3.3.4 <i>Abbiamo tutte la stessa storia</i>	123
3.3.5 <i>La Medea</i>	129
3.4 <i>Lo stupro</i>	134
Capitolo 4	
Elena Ferrante: storie di donne tra smarginatura, <i>frantumaglia</i> e sorveglianza.....	142
4.1 <i>Frantumaglia</i> e smarginatura.....	148
4.2 Corpi di donne, di madri e di figlie.....	153
4.3 Storie di abbandoni e ferite (in)visibili.....	168
4.4 La scrittura come elaborazione e forma di resistenza.....	177
Capitolo 5	
Il personale è sempre politico: le opere di Alina Marazzi tra memoria e testimonianza per una pratica contemporanea di resistenza.....	184
5.1 Filmare il femminismo.....	187
5.2 Alina Marazzi, il linguaggio della memoria e del corpo di donna.....	190
5.3 <i>Un'ora sola ti vorrei</i>	193
5.4 <i>Per Sempre</i>	200
5.5 <i>Vogliamo anche le rose</i>	205
5.6 <i>Tutto parla di te</i>	215
Conclusione.....	223
Bibliografia.....	231

Ringraziamenti

Questa tesi di dottorato rappresenta il frutto di un lavoro di ricerca per il quale devo ringraziare innanzitutto la mia relatrice, la professoressa Grazia Menechella, per il suo costante sostegno, l'incoraggiamento ed il prezioso aiuto fornito in fase di stesura e revisione. Desidero ringraziare anche i membri della commissione, i professori Ernesto Livorni e Patrick Rumble e la professoressa Stefania Buccini i quali, oltre a fornire preziosi consigli, mi hanno sempre incoraggiato a proseguire nel mio cammino accademico durante gli anni del dottorato all'Università del Wisconsin a Madison. Sono molto grata anche alla professoressa Stiliana Milkova per la sua generosità e disponibilità nel far parte della commissione d'esame.

Numerose altre persone sono state mentori fondamentali lungo il mio percorso accademico negli Stati Uniti e mi hanno dato la possibilità di crescere intellettualmente e professionalmente. Vorrei ricordare il Dipartimento di Italiano a Scripps College e il Dipartimento di Spagnolo, Italiano e Portoghese all'Università della Virginia ed, in particolare, la professoressa Cristina Della Coletta per la sua onestà intellettuale e la sua passione, un esempio fondamentale per la mia formazione. Naturalmente vorrei ringraziare anche il Dipartimento di Francese e Italiano dell'Università del Wisconsin a Madison per le innumerevoli opportunità che mi ha dato come dottoranda e *teaching assistant*, per l'importante sostegno grazie al quale ho potuto completare il dottorato e per i vari riconoscimenti con cui ha premiato il mio lavoro. Grazie anche all'associazione GAFIS e ai suoi membri per le numerose opportunità di sviluppo professionale che mi ha fornito. Un ringraziamento particolare va anche alla Graduate School, dove ho avuto il piacere ed il privilegio di lavorare per un anno come *project assistant* e dove ho conosciuto persone straordinarie che mi hanno sostenuto, incoraggiato ed

hanno rappresentato un importantissimo supporto morale durante il mio ultimo anno in Wisconsin.

Questa tesi sarebbe stata più difficile da completare se non avessi avuto accanto a me delle persone con cui condividere la fatica, le gioie e le frustrazioni della scrittura. L'esperienza dei *writing groups* e del *Dissertation Bootcamp* – per il quale devo ringraziare Eileen Callahan – mi ha permesso di concentrarmi e comprendere le mie necessità di scrittura. Un riconoscimento enorme va, a questo proposito, alle mie *writing buddies* in Wisconsin e in Virginia con le quali ho condiviso obiettivi, speranze, successi ed insuccessi ma anche momenti di svago dopo lunghe ore al computer. Grazie a Miao-ching, Carmen, LuLu, Chun-yu e Julie per la loro costante presenza, al supporto e all'affetto di Jess e dei miei carissimi amici, nonché (*ex*)*dissertators*, Eleonora, Paola, Daniele, Aria e Loren con i quali ho condiviso tanto e dai quali ho imparato molto di più di quanto potessi mai immaginare. Menzione d'onore va poi ai miei colleghi di William & Mary ed, in particolare, al supporto e al tifo di Carmen, e dei miei colleghi Sergio e Monica. Un grazie particolare alla mia *chair*, Maryse Fauvel, che non ha perso occasione per ricordarmi che potevo farcela e alla quale sono infinitamente grata per l'inaspettato sostegno.

Ci sono numerosi altri amici che mi hanno accompagnato in questi anni di dottorato e a cui devo molto da un punto di vista umano, accademico e professionale. Grazie ai miei studenti dell'Italian Workmen's Club di Madison, al mio gruppo di lettura (Helaine, Matt, Marty e i due Michael), a Giovanna Miceli-Jeffries e naturalmente a Lauren, Samantha, Caitlin, Rommel e Adele per l'amicizia, il tempo passato insieme, le chiacchierate, il confronto ed i sorrisi.

L'ultimo ringraziamento, ma il più importante, va alla mia famiglia che è la cosa più preziosa che ho e alla quale dedico questa tesi.

Introduzione

Da decenni il corpo femminile è oggetto di rappresentazioni lesive e svilenti che ne hanno normalizzato un'immagine macellata, offensiva e lontana dalla realtà. Se ciò è riscontrabile in molti Paesi occidentali, in Italia, durante gli ultimi anni del Governo Berlusconi, la situazione è stata aggravata dallo sdoganamento a livello istituzionale del maschilismo già presente nella cultura: il sessismo dei discorsi da bar è, infatti, entrato a far parte del discorso politico che lo ha parzialmente legittimizzato. Tale situazione ha risvegliato le coscienze di donne ed uomini che in tutta la penisola sono scesi in piazza per manifestare la loro indignazione e protestare contro l'offesa alla dignità delle donne. La reazione, con il suo forte carattere antiberlusconiano, ha avuto il merito di incoraggiare le donne a riportare in piazza questioni private. Il 13 febbraio 2011 il movimento *Se non ora quando?* ha raccolto in varie città italiane donne ed uomini di diversa provenienza e formazione per manifestare contro la legittimazione del maschilismo e per discutere temi privati e politici con al centro il corpo femminile.¹

È a partire dal dibattito e dalle discussioni che ne sono seguiti che si è sviluppato l'interesse personale ed accademico dell'autrice di questa tesi per la storia del movimento delle donne e per la letteratura femminile e femminista. Partendo da una riflessione su come i mezzi di

¹ Il movimento *Se non ora quando?* è stato criticato da alcune femministe storiche che lo hanno ritenuto una strumentalizzazione dei sentimenti delle donne. Si faccia riferimento, ad esempio, all'intervento di Luisa Muraro dal titolo "Il grande errore è andare in piazza per conto di altri" sul *Corriere della sera* del 10 febbraio 2011. Tuttavia, come afferma Lea Melandri, *Se non ora quando?* ha avuto il pregio di portare all'attenzione dei mezzi di informazione e dei grandi media la questione del rapporto uomo-donna e del corpo femminile come sessualità. Il privato riprende ad essere politico includendo anche una riflessione sul corpo. Si veda l'intervento di Luisa Pronzato "Ma il movimento è vivo o morto?" sul *Corriere della Sera* <http://27esimaora.corriere.it/articolo/se-non-ora-quandoil-movimento-e-vivo-o-morto/>

Più recentemente, negli Stati Uniti, le donne sono scese in piazza durante il primo giorno della nuova presidenza Trump per ribadire il loro rifiuto contro l'attacco alle libertà personali e del corpo femminile. La *Women's March on Washington* organizzata il 21 gennaio 2017 è stata accompagnata da migliaia di marce-sorelle in tutto il globo diventando uno degli eventi di protesta più grandi della storia, con un totale di circa cinque milioni di partecipanti in tutto il mondo. Il movimento della *Women's March* si è evoluto in un movimento di resistenza che supporta multiple identità intersezionali, i sostenitori dei diritti umani e tutte le comunità che rappresentano minoranze e si basa sul principio delle comunità e della non-violenza.

comunicazione usano e rappresentano il corpo femminile, ci si è concentrati sull'analisi che le teorie femministe fanno di tali narrazioni. In particolare, il movimento e la teoria femminista si sono focalizzati sulla costruzione primigenia di un maschile e di un femminile a cui appartengono specifiche caratteristiche che gerarchizzano i sessi. In questo contesto il femminismo ha posto enfasi sull'importanza e sulla valorizzazione della differenza del corpo e dell'esperienza femminile e si è opposto a secoli di cultura che hanno invece individuato nella differenza del corpo della donna un elemento discriminante. Attraverso la riappropriazione del proprio corpo e la sua valorizzazione la donna cerca quindi uno spazio per narrare la propria esperienza ed autorappresentarsi rifiutando il ruolo assoluto ed autoritario dell'uomo. È partendo da questi presupposti che la donna può assumere la posizione di soggetto ed abbandonare quella di oggetto.

All'interno del panorama artistico e letterario italiano diverse autrici si sono occupate di tematiche legate alle questioni femminili e al femminismo. Tra le prime figure che lottano per la conquista di diritti civili e politici, tra cui il diritto all'istruzione, alla parità di salario ed al diritto di voto, si ricordano Gualberta Beccari (1842-1906), fondatrice del primo periodico femminile "La donna" (1868), Emilia Mariani (1854-1917), insegnante e scrittrice impegnata in molte battaglie per l'emancipazione femminile ed Anna Kuliscioff (1855-1925), giornalista e politica, e sostenitrice del suffragio femminile. Con l'estendersi dell'istruzione e l'apertura del mondo del lavoro, diverse scrittrici italiane si dedicano ad una letteratura che è stata definita pre-femminista. Tra queste si ricordano Sibilla Aleramo (Rina Faccio 1876-1960), Ada Negri (1870-1945), Matilde Serao (1856-1927), Anna Banti (Lucia Lopresti 1895-1985), Alba De Céspedes (1911-1997) e Grazia Deledda (1871-1936). In particolare, *Una donna* (1906) di Aleramo è considerato dalla critica letteraria un romanzo moderno che anticipa tematiche femminili e

femministe che saranno poi sviluppate nella letteratura degli anni Sessanta e Settanta. Aleramo, che ha preso parte al primo movimento femminista, narra la propria esperienza autobiografica affrontando le problematiche legate alla questione femminile: nel testo vi è una profonda riflessione sull'emancipazione della donna, sul proprio corpo, sulla difficoltà di avere una voce autonoma ed indipendente e potersi esprimere al di fuori delle imposizioni del patriarcato. Le riflessioni sul rapporto della donna con il proprio corpo sono state in seguito approfondite, in particolare negli anni del femminismo storico, da diverse autrici tra le quali si vogliono ricordare Armanda Guiducci (1923-1992), Oriana Fallaci (1929-2006) Maria Rosa Cutrufelli (1946-) e Lidia Ravera (1951-). Nella seconda metà del XX secolo le voci di autrici e scrittrici si sono sempre più distinte. In un interessante progetto del 2003 dal titolo *E dicono che siamo poche*, Neria De Giovanni ha raccolto la produzione artistica degli anni Ottanta e Novanta di diverse autrici italiane in base ad un'organizzazione tematica in cui si evidenziano alcune figure madri della letteratura italiana del XX secolo; scrittrici che contemporaneamente si occupano di ricerca come Maria Corti (1915-2002) e Marina Mizzau (1965-); autrici che hanno vissuto il Sessantotto e si sono battute nelle campagne femministe, come ad esempio Clara Sereni (1946-), Maria Rosa Cutrufelli e Dacia Maraini (1936-); scrittrici che lavorano anche per il cinema o la televisione, come Cristina Comencini (1956-) e Margaret Mazzantini (1961-); giornaliste quali Oriana Fallaci, Isabella Bossi Fedrigotti (1948-), Sandra Petriggiani (1952-) e molte autrici più recenti, come Silvia Ballestra (1969-) e Simona Vinci (1970-). De Giovanni non manca di occuparsi della poesia al femminile dove cita, accanto alle maestre come Alda Merini (1931-2009) ed Amelia Rosselli (1930-1996), Vivian Lamarque (1946-), Biancamaria Frabotta (1946-), Rosaria Lo Russo (1964-), Elena Clementelli (1923-) e molte altre.

In campo teatrale, lungo la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, la presenza femminile si riscontra principalmente nella partecipazione delle donne nel ruolo di attrici. Sebbene vi siano alcune scrittrici che si avventurano nella scrittura teatrale, come Annie Vivanti (1866-1942) e la stessa Aleramo, è nel secondo dopoguerra che il teatro italiano vede una maggiore presenza femminile con le figure di Natalia Ginzburg (1916-1991), Dacia Maraini, Franca Valeri (1920-) e Franca Rame (1929-2013). Come sottolinea Sharon Wood, Ginzburg e Maraini provengono entrambe dalla letteratura ma il loro approccio teatrale è molto diverso: se Ginzburg lavora principalmente all'interno delle convenzioni teatrali, Maraini ha un approccio ideologico e fa del teatro un mezzo per diffondere le sue idee politiche e femministe. Inoltre, il suo coinvolgimento è direttamente legato alla creazione stessa di spazi e compagnie teatrali; di particolare importanza è la fondazione del Teatro della Maddalena quale portavoce delle idee del movimento delle donne. Nello spazio alternativo de *La Maddalena* operano scrittrici quali Maricla Boggio (1937-), Adele Cambria (1931-2015) e Sandra Petrigiani (Wood in Farrell and Puppa 376). Il teatro di Maraini si situa proprio negli anni in cui l'ambiente teatrale è ricco di sperimentazioni e di gruppi che portano il teatro fuori dai suoi confini e dalle sue mura. In modo simile, l'approccio della coppia Franca Rame e Dario Fo (1926-2016), fortemente influenzato dalla Commedia dell'Arte, è dedicato alla creazione di spazi teatrali che rompono con la cultura tradizionale. I due attori-autori si dedicano ad un teatro popolare che possa raggiungere la gente laddove questa lavora e vive e che si nutre dell'interazione con il pubblico rompendo la barriera tra teatro e vita.

Nel panorama cinematografico, gli anni Sessanta e Settanta vedono fiorire all'interno di molti dei collettivi femministi un'attenzione verso la capacità di raccontare e raccontarsi attraverso le immagini. La diffusione di tecnologie leggere come il Super8 e il 16mm permette

una più ampia partecipazione cinematografica che coinvolge professioniste e non. Come ricorda Filippelli, spesso le “professioniste che militano nei collettivi aiutano le compagne in questo avvicinamento al mezzo cinematografico” (in Cardone e Filippelli 69). Tra i gruppi maggiormente impegnati nella sperimentazione cinematografica si ricordano *Le Nemesiache* di Lina Mangiacapre (1946-2002), artista a tutto tondo ed autrice del volumetto *Cinema al femminile* in cui riflette sul rapporto tra cinema e femminismo, sulla rappresentazione della sessualità femminile e sulla demistificazione della tecnica. Tra le prime registe che si ricordano nel cinema italiano è essenziale menzionare Elvira Notari (1875-1946), riconosciuta a livello internazionale, co-fondatrice con il marito della casa cinematografica Dora Film e considerata la più prolifica tra le registe italiane di sempre. Negli ultimi decenni, le opere di diverse registe sono state riconosciute a livello critico ed istituzionale sebbene la cultura cinematografica italiana, così come gran parte di quella letteraria, tenda ad essere prettamente maschile. Oltre alle registe di lungometraggi come Liliana Cavani (1933-), Lina Wertmüller (1928-), Francesca Archibugi (1960-), Cristina (1956-) e Francesca (1961-) Comencini, Alice Rohrwacher (1981-) si ricordano le autrici di documentari come Paola Sangiovanni (1965-), Giovanna Gagliardo (1943-) e Lorella Reale (1976-) che si sono occupate dei movimenti di liberazione femminile così come la più conosciuta Alina Marazzi (1964-).

Per questo progetto di ricerca si è scelto di analizzare le opere di quattro autrici italiane contemporanee che hanno usato ed usano diversi media e generi nella loro creazione artistica e rappresentano voci importanti nella discussione sul corpo femminile. L'analisi delle opere di Dacia Maraini, Franca Rame, Elena Ferrante ed Alina Marazzi si sviluppa, infatti, attraverso testi letterari, teatrali e cinematografici incentrati su diverse tematiche chiave del movimento femminista. Si vogliono evidenziare i diversi modi in cui Maraini, Rame, Ferrante e Marazzi

rappresentano e raccontano le esperienze del corpo femminile nelle relazioni con gli uomini, con la famiglia, con le altre donne e con sé. Ognuna delle autrici situa se stessa e le proprie protagoniste in relazione alla rappresentazione e alla concettualizzazione della donna nella società fallogocentrica. Mentre alcune delle protagoniste incarnano, spesso in modo provocatorio, l'ideale di donna definito dall'uomo, altre personificano vere e propri atti di resistenza contro l'androcentrismo. Tale resistenza assume diverse forme a seconda dell'epoca e del contesto storico-politico in cui si sviluppano. Maraini e Rame sperimentano in modo diretto la rivoluzione del femminismo storico e si impegnano in atti di resistenza molto espliciti attraverso le loro scelte politiche ed artistiche. Le esperienze e le opere di Ferrante e Marazzi, pur essendo legate solo indirettamente al femminismo degli anni Sessanta e Settanta, sono fortemente influenzate dalle sue pratiche e dal pensiero della differenza sessuale. I corpi narrativi delle loro protagoniste incarnano tale differenza e rappresentano atti di resistenza contemporanei in reazione alle norme sociali della società patriarcale.

L'organizzazione ed il raggruppamento delle opere e delle autrici segue un principio cronologico che dai primi anni Sessanta giunge fino alla seconda decade degli anni Duemila. L'obiettivo è tracciare una linea di continuità fra autrici che hanno vissuto e prodotto le loro opere durante gli anni Sessanta e Settanta ed autrici contemporanee che hanno pubblicato a partire dagli anni Novanta fino ad oggi. Generalmente, gli studi critici sulla letteratura femminile e sul femminismo si concentrano su uno specifico genere – letteratura, teatro o cinema – con una separazione tra autrici appartenenti al cosiddetto femminismo storico ed autrici successive. Spesso si concentrano sulla produzione di una specifica scrittrice o regista oppure mettono in relazione autrici con produzioni artistiche affini. Si è rilevata una scarsa presenza di testi critici che facciano dialogare generi ed epoche diverse ma accomunate da preoccupazioni simili e,

perciò, si è deciso di elaborare un percorso di analisi in cui si possa delineare una genealogia femminile ed avviare un dialogo tra testi eterogenei fra loro ma accomunati da forti tematiche legate al corpo della donna e all'elaborazione dell'esperienza femminile e femminista attraverso la scrittura. Per l'analisi dei testi si farà riferimento alle pratiche del femminismo, ai diversi tipi di femminismo attivi nella società italiana degli anni Sessanta e Settanta, al pensiero della differenza sessuale e a teorizzazioni sul corpo proposte da una parte della critica femminista.

Nel primo capitolo si pongono le basi storico-sociali e politiche dello sviluppo del movimento delle donne in Italia e si ripercorrono le principali tappe e correnti del femminismo italiano dalla fine degli anni Sessanta alle teorizzazioni sviluppatesi dopo la dissoluzione ufficiale del movimento alla fine degli anni settanta. Il quadro metodologico e teorico a cui si fa riferimento è basato sull'esistenza di un'economia binaria all'interno dell'ordine simbolico patriarcale teorizzata da Adriana Cavarero. In tale contesto, l'opposizione tra uomo e donna non rispecchia le differenze tra i due sessi ma, piuttosto, la differenza della donna rispetto all'uomo poiché il sesso maschile è concepito come pienezza, forza, mente e cultura, mentre quello femminile rappresenta il vuoto, la debolezza, il corpo e la natura. Basandosi su tale presupposto, si ripercorrono brevemente le tappe dello sviluppo e dell'evoluzione del movimento delle donne in Italia, riferendosi alla varietà di posizioni e prospettive e quindi chiarendo che, sebbene spesso si utilizzi il termine femminismo al singolare, sarebbe più opportuno parlare di femminismi al plurale data l'impossibilità di unire il movimento sotto un unico denominatore. Per la storia del femminismo italiano e la sua periodizzazione si fa riferimento principalmente al testo di Passerini *Storie di donne e femministe* (1992), a *Il movimento femminista in Italia: esperienze, storie, memorie (1965-1980)* (2012) di Lussana e a *Una questione di libertà: il femminismo degli anni settanta* (1999) di Ribero. Importanti per una ricostruzione storico-teorica sono anche i testi

di Fraire, Scattigno e Bertilotti, Di Cori e Barazzetti, Marcuzzo e Rossi-Doria in cui si riflette anche sulle parole chiave del femminismo e sugli spazi del movimento, si discute il concetto di corpi e corpo collettivo e sul significato degli “studi delle donne” cercando anche di ricostruire e riempire i buchi della storiografia e dell’esperienza del femminismo spesso relegata ai documenti dei singoli gruppi. Tra questi, *Non credere di avere dei diritti* (1987) della Libreria delle donne di Milano racconta la storia politica del gruppo milanese in un percorso più ampio che parte dal gruppo Demau e approfondisce varie tematiche tra le quali la pubblicazione di letteratura femminile e la pratica dell’affidamento.

Ci si sofferma sui concetti di uguaglianza e differenza e sulle loro implicazioni per il movimento delle donne facendo riferimento alle posizioni di Carla Lonzi e Rivolta Femminile raccolti da Maria Luisa Boccia in *Sputiamo su Hegel ed altri scritti* e alla scuola italiana del pensiero della differenza del gruppo veronese Diotima (*Diotima: il pensiero della differenza sessuale*) con particolare attenzione per le teorizzazioni di Adriana Cavarero e Luisa Muraro. Infine, nella teorizzazione sul corpo femminile, oltre alle teorie nate in seno ai gruppi femministi e alle discussioni elaborate nei gruppi di autocoscienza pubblicate dalle riviste *Sottosopra* ed *Effe*, si discute il rapporto tra corpo femminile e corpo materno e tra corpo e sessualità. La violenza è interpretata come modalità di controllo sociale e politico del corpo femminile e crea, attraverso una serie di imposizioni più o meno consapevoli, un “corpo docile” sul quale è iscritto uno stato di inferiorità. Di particolare importanza per l’analisi del corpo femminile sono i concetti di “practiced and subjected body” e di “panoptical male connoisseur” elaborati da Sandra Lee Bartky in *Femininity and Domination* del 1990.

Nel secondo capitolo si analizza la produzione letteraria, teatrale e cinematografica di Dacia Maraini negli anni Sessanta e Settanta. Si è ritenuto indispensabile partire da Maraini per

la sua importanza ed influenza a livello nazionale ed internazionale, la sua profonda riflessione sull'esperienza femminile e la sua relazione con il femminismo storico. Dacia Maraini occupa una posizione particolare all'interno del contesto letterario-artistico poiché non solo si occupa di diversi generi ma vive e lavora a contatto con molti intellettuali ed artisti di grande rilievo nel panorama italiano. In particolare, dopo essersi trasferita a Roma ed aver conosciuto il futuro marito Lucio Pozzi, Maraini entra in contatto con Siciliano, Bertolucci, Pasolini, Balestrini, Sanguineti, Manganelli ed altri. Negli anni Sessanta e Settanta la scrittrice vive con Alberto Moravia che si era separato dalla moglie Elsa Morante. Dacia Maraini, avida lettrice e scrittrice, comincia a pubblicare i suoi romanzi negli anni Sessanta proprio nel periodo in cui la presenza femminile in vari settori culturali e lavorativi diviene più visibile. Maraini considera Lalla Romano, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Anna Banti e Natalia Ginzburg estremamente importanti per la sua formazione di scrittrice.

Partendo dalle riflessioni della scrittrice sulla scrittura al femminile, si vuole sottolineare la stretta corrispondenza tra corpo e scrittura come mezzi primari per l'espressione femminile. Maraini, attraverso il corpo delle sue protagoniste, vuole restituire voce alle donne e discute temi quali la violenza sessuale, l'aborto e l'autocoscienza. Infatti, dall'isolamento e inconsapevolezza delle prime giovani protagoniste dei romanzi degli anni Sessanta, si delineano figure femminili sempre più coscienti della loro condizione subalterna e delle violenze della società patriarcale sui loro corpi. Maraini denuncia la subordinazione delle sue prime protagoniste e presenta una varietà di figure femminili che sono spesso in contrapposizione tra loro. Tra i romanzi, di particolare rilevanza è *Donna in guerra* del 1975. Qui si presentano i principali temi delle pratiche femministe (autocoscienza, affidamento e rispecchiamento) attraverso le vicende della protagonista Vannina e delle sue relazioni con altre donne. La presa di coscienza di Vannina nel

passaggio da oggetto a soggetto è segnata da numerosi traumi, in particolar modo la violenza sessuale e l'aborto. Il tema dell'aborto è discusso anche attraverso altre riflessioni di Maraini, in particolare quelle in *Lettera sull'aborto* (1996) e nei suoi commenti sul testo di Adrienne Rich *Of Woman Born* (1976).

Ci si concentra, in seguito, sull'esperienza teatrale femminista del teatro "di barricata" *La Maddalena* con particolare attenzione per *Manifesto dal carcere* (1969) e *La donna perfetta* (1975) che vengono letti come il doppio l'uno dell'altro e rappresentano due protagoniste che incarnano modelli opposti di donna. Da una parte, nel *Manifesto*, Anna si ribella contro la società patriarcale fino a perdere la propria vita al fine di diffondere il suo manifesto di speranza e libertà per le donne, dall'altra, invece, Nina incarna la donna perfetta che obbedisce e si sacrifica per il proprio uomo e che, ironicamente, proprio per la sua sottomissione, perde la vita a causa di un aborto. Attraverso *La donna perfetta* Maraini interviene nuovamente nel dibattito sull'aborto condannando ferocemente la legislazione, i medici ed anche le aspettative maschili nei confronti delle donne. Ne *Il Manifesto* il coro delle morte incita Anna a raccontare la propria esperienza di ribellione contro le gabbie che imprigionano le donne e, facendo ciò, il suo racconto diventa un atto politico. Infine, in *Dialogo di una prostituta con un cliente* (1978), la scrittrice gioca con il ribaltamento dei ruoli tradizionali di prostituta e cliente facendo recitare una donna che ha scelto di prostituirsi a pagamento piuttosto che farlo gratuitamente come moglie o impiegata. Si tratta di una prostituta colta, ben consapevole della prevaricazione e dell'influenza dell'uomo sulla donna nella società patriarcale tanto da desiderare una comunità di sole donne per la figlia neonata. Nell'ultima sezione del capitolo si analizzano tre film realizzati da Maraini tra il 1976 e il 1979 strettamente legati al femminismo italiano degli anni Settanta. Si tratta di opere quasi sconosciute e difficilmente reperibili nelle quali si possono ritrovare interessanti riflessioni

sull'uso della prima persona attraverso il mezzo filmico, la maternità ed il rapporto di amore ed odio con il padre e la madre.

Nel terzo capitolo l'attenzione è sulle opere teatrali della fine anni Settanta che vedono Franca Rame al centro della scena e della scrittura. Pur riconoscendo la difficoltà nel tracciare una separazione all'interno del lavoro della coppia Fo-Rame, si è scelto di porre l'attenzione sui quei monologhi in cui il ruolo di Rame, sul palco e fuori, è predominante. Si analizzano, in particolare, i monologhi interpretati da Rame nello spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa* del 1977 e l'atto unico *Lo stupro* composto nel 1975. Nell'analisi si mette in risalto come Rame interpreti diverse figure femminili che spesso non rispecchiano gli ideali del femminismo ma, piuttosto, incarnano gli stereotipi contro i quali il movimento delle donne lottava. Per Rame era essenziale che il teatro facesse proprie le lotte del movimento femminista anche se, come vedremo, il femminismo di Rame è caratterizzato da una prospettiva marxista e fortemente socio-politica e si discosta in modo significativo dal teatro femminista de *La Maddalena*. Nel suo teatro, l'obiettivo è quello di far passare un messaggio politico attraverso la comicità ed il sarcasmo senza però sdegnare il tragico. Sul palcoscenico Rame dà vita a diversi corpi di donna che possano rappresentare in maniera accurata la specifica esperienza femminile. Così come per il teatro di Fo, la scrittura e la riscrittura del testo per Rame avviene direttamente sul palcoscenico attraverso l'interazione con il pubblico.

Nei monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa* le protagoniste variano dalla casalinga di "Una donna sola," rinchiusa in casa dal marito geloso ma lasciata in balia del cognato sulla sedia a rotelle, del figlio neonato e di vari guardoni e molestatori, alla donna lavoratrice alienata dal doppio lavoro in "Il risveglio" che critica i ritmi eccessivi della fabbrica e lo sfruttamento femminile all'interno della società e della famiglia, fino ad arrivare alla protagonista de "La

mamma fricchettone,” la quale, passando da donna modello a ribelle, abbandona la famiglia per vivere in una comune libera da costrizioni. Di particolare interesse è lo sviluppo di “Abbiamo tutte la stessa storia,” dove Rame, attraverso la rappresentazione di un rapporto di coppia, mette in evidenza alcuni dei temi fondanti del dibattito femminista: la sottomissione delle donne, la negazione del piacere femminile, l’aborto e la maternità. Attraverso la narrazione di una fiaba, nella seconda parte del monologo, Rame mette in scena una rappresentazione allegorica della realtà contemporanea di quegli anni, delineando, in particolare, la duplice anima della donna sottomessa (la bambina dolce) e di quella ribelle (la bambolina delle parolacce).

Oltre ai monologhi a sfondo comico, se ne analizzano due tragici: *La Medea* e *Lo stupro*. Nel primo, la cui vicenda è ispirata alla tragedia di Euripide, la protagonista, considerata madre indegna, non vuole sacrificarsi per il bene dei propri figli e sceglie l’infanticidio al fine di liberarsi dell’uomo che l’ha tradita. Soltanto attraverso la rimozione della prole, Medea dice di poter rinascere come donna nuova. *Lo Stupro*, uno dei monologhi più conosciuti di Rame, andato in onda in prima serata sulla Rai negli anni Ottanta, è il racconto di un’esperienza strettamente privata ma, allo stesso tempo, pubblica poiché basata su una violenza dal movente politico perpetrata nei confronti di Rame nel 1973. Tramite questo monologo Rame interviene sul problema della violenza sessuale quando ancora era considerato solo un crimine contro la morale.

Nel quarto capitolo si evidenzia la centralità assoluta del corpo femminile nel definire le esperienze delle protagoniste dei romanzi di Elena Ferrante. Le madri, figlie, mogli ed amiche di cui Ferrante scrive sono tutte donne che si devono confrontare e spesso adattare a degli ideali maschili, ad un mondo in cui i desideri della donna vengono posti in secondo piano. I loro corpi sono segnati dallo sguardo dell’uomo, subiscono imposizioni dall’esterno ma anche dall’interno

(ad opera delle donne stesse) e vivono relazioni con altre donne – in particolare nella propria famiglia – spesso complesse e conflittuali. Attraverso il riconoscimento della propria differenza, dell'importanza del partire da sé e del relazionarsi con altre donne (in particolare le proprie madri o figlie), le protagoniste di Ferrante riescono a superare quelle imposizioni negative e a ricostruire la propria identità. L'attenzione del capitolo è posta sui primi romanzi di Ferrante: *L'amore molesto* (1992), *I giorni dell'abbandono* (2002) e *La figlia oscura* (2006), le cui protagoniste sono donne che si trovano ad affrontare grandi cambiamenti (abbandono del marito e dei figli, violenza sessuale, morte) dovendo contare principalmente su se stesse. Ci si concentra sull'analisi della percezione del corpo della donna, del suo controllo e sorveglianza e della disciplina imposta su di esso, della mercificazione del corpo femminile e del rapporto con il corpo della madre. I corpi delle donne nei tre romanzi sono corpi sorvegliati, schiacciati, abbelliti o abbruttiti che non appartengono più alle donne ma ai loro figli e ad i loro uomini. Solo ritornando ai loro corpi, riprendendone il controllo, le protagoniste non saranno più costrette a scegliere tra l'appannamento e l'appariscenza, tra la perdita della propria personalità e l'ostentazione di essa. Con i termini *frantumaglia* e *smarginatura*, mutuati dal lessico di Ferrante, si definiscono le condizioni delle protagoniste: le esperienze narrate incarnano episodi di dissoluzione e decostruzione in cui non solo l'io femminile, ma anche il corpo, sembrano uscire dai propri margini. Nel processo di ricostruzione, le protagoniste si affidano ad una sorveglianza attiva su se stesse – diversa dalla sorveglianza a cui il corpo femminile è soggetto nella società androcentrica – fatta di accettazione e riconoscimento del proprio passato ma, soprattutto, di consapevolezza della propria differenza rispetto alle donne del passato. Il pensiero della differenza sessuale, il cui approccio è discusso nel primo capitolo, rappresenta per Ferrante un significativo punto di riferimento che influenza anche la sua produzione letteraria.

Nella lettura dei romanzi si fa spesso riferimento al volume *La Frantumaglia*, in cui sono raccolte diverse interviste e la corrispondenza della scrittrice a partire dagli inizi degli anni Novanta fino ad oggi. Si tratta di un testo fondamentale per capire l'opera di Ferrante perché permette una via d'accesso al suo approccio, alle sue scelte e alla sua relazione con le tematiche affrontate nei suoi libri. Si è scelto di escludere dall'analisi la più recente serie de *L'amica geniale*, pubblicata dal 2011, per una volontà di concentrarsi sul percorso di autoscienza delle prime protagoniste di Ferrante le cui storie, a differenza de *L'amica geniale*, non sono caratterizzate da significative amicizie al femminile.

Nel quinto ed ultimo capitolo l'attenzione si sposta sulla narrazione cinematografica dell'esperienza femminile nei film di Alina Marazzi, regista contemporanea il cui stile è principalmente documentaristico. Nell'analizzare le sue opere si propone anche una riflessione sulla posizione e sul ruolo delle donne all'interno dell'industria cinematografica. Rifacendosi a pubblicazioni del 2013 quali *Reframing Italy. New Trends in Italian Women's Filmmaking* e *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, si evidenzia come molte registe italiane tendano a rivolgersi a network alternativi e a modalità di produzione flessibili che permettono la realizzazione di opere cinematografiche anche al di fuori dei circuiti ufficiali. In particolare, è l'uso dei documentari che accomuna le produzioni più recenti, e non solo quelle femminili. Nel caso di Marazzi, l'approccio al documentario si distanzia da un'idea classica di oggettività e trasparenza per rappresentare un reale che è fortemente influenzato dalla soggettività della regista. Il documentario femminile e femminista di Marazzi prevede una risemantizzazione del materiale filmico ricavato dagli archivi attraverso la sua contaminazione con materiale creato appositamente per il film. La prospettiva e la voce maschile recuperate negli archivi vengono rielaborate e spesso sovvertite da un nuovo soggetto narrante: la donna. La centralità del corpo

all'interno dei discorsi del femminismo viene esplorata attraverso la narrazione di esperienze a volte considerate estreme, come la scelta di vivere in clausura delle suore protagoniste di *Per Sempre* (2005), le ribellioni degli anni Sessanta e Settanta delle femministe in *Vogliamo anche le rose* (2007) o la tragica esperienza della maternità in *Un'ora sola ti vorrei* (2002) e *Tutto parla di te* (2012).

Il cinema di Marazzi è il racconto di un'esperienza intima che viene condivisa con altre donne al fine di potersi rispecchiare ed instaurare un dialogo su alcune tematiche che sono ancora considerate scomode all'interno della società patriarcale. Come sottolinea Filippelli nell'articolo *Una cinepresa tutta per sé*, l'appropriarsi della cinepresa per farne uno strumento di autocoscienza e autorappresentazione significa anche affermare un modello ed un'identità che non si rispecchiano nella rappresentazione classica delle donne all'interno del cinema istituzionale, che è prevalentemente maschile. Nel caso di Marazzi non si tratta solo di appropriarsi della macchina da presa, ma anche delle immagini precedentemente girate da una cinepresa al fine di rielaborarle, rileggerle e ripresentarle secondo una prospettiva nuova che ne fa strumento di resistenza all'interno di un discorso contemporaneo sul femminismo.

Tra le tematiche più forti affrontate dalla regista c'è quella della maternità vissuta nella sua problematicità, al cui centro si trovano figure di madri che non rispecchiano un'immagine di perfezione ma sono semplicemente donne comuni le cui storie si intrecciano con l'esperienza di altre donne e con quella della regista stessa. La scelta di Marazzi di privilegiare la prospettiva femminile in prima persona in tutti i suoi film è legata alla volontà di onorare l'idea del partire da sé centrale nelle pratiche femministe degli anni Settanta.

Capitolo 1

Il contesto storico-politico italiano degli anni Sessanta e Settanta e il femminismo

Nel volume *Le filosofie femministe* del 1999 Cavarero propone una griglia teorica in cui presenta i temi principali del femminismo, soffermandosi sulla critica al patriarcato, sull'esistenza di un'economia binaria, sul problema dell'uguaglianza e sulla questione del soggetto. Risalendo alle riflessioni già avanzate da Mary Wollstonecraft nel XVIII secolo, Cavarero evidenzia come la società patriarcale abbia creato una divisione tra quella che è considerata la sfera maschile – pubblica – e la sfera femminile – privata. L'ordine simbolico patriarcale è basato sull'esclusione del sesso femminile – sempre considerato inferiore – e assurge il sesso maschile a paradigma universale interpretando la differenza tra i sessi come una differenza della donna rispetto all'uomo. In questo ordine fallogocentrico, il femminismo ha usato il modello dell'economia binaria al fine di interpretare ed evidenziare tale struttura oppositiva e gerarchica. All'interno dell'economia binaria l'uomo incarna l'attività, la ragione, la cultura, il pubblico ed il soggetto, mentre la donna è rappresentata come passività, passione, corpo, natura ed oggetto. Cavarero specifica che “l'economia binaria non è il luogo in cui ambedue i sessi del genere umano si autorappresentano, bensì il luogo in cui il solo sesso maschile si autorappresenta decidendo al contempo la rappresentazione del sesso femminile a sé funzionale” (Restaino, Cavarero 119). Il femminismo rifiuta tale concezione e rappresentazione di un sesso dominante ed uno dominato e mira ad una decostruzione del sistema di significati e poteri che governa la società patriarcale.

Nel parlare di femminismo si dovrebbe in realtà parlare di femminismi al plurale dato che il movimento delle donne è sempre stato fortemente caratterizzato da eterogeneità. In particolar

modo, la storia del femminismo italiano è la storia di femminismi legati a forze socio-politiche e regionali molto diverse e divergenti fra loro. In una nazione così profondamente varia come l'Italia, costituita da identità con forti caratteri regionali e locali, il femminismo rappresenta un movimento sfaccettato, caratterizzato dalla differenza e dalla pluralità di voci, idee ed ideologie. Come ricordano Paola Bono e Sandra Kemp nella loro raccolta *Italian Feminist Thought. A Reader*, le protagoniste del femminismo italiano degli anni Sessanta e Settanta erano insegnanti, studentesse, casalinghe, lavoratrici dipendenti, manager, sindacaliste, ed hanno contribuito in vario modo all'aspetto pratico e teoretico del movimento apportandovi le loro esperienze nate all'interno di svariati contesti e professioni. Bono e Kemp, nel loro volume, sottolineano proprio la volontà di rappresentare, seppur in modo non esaustivo, la diversità dei vari gruppi che operavano nel paese, concentrandosi in particolare su quei gruppi che hanno avuto maggiore influenza anche a livello nazionale.²

Nel considerare il contesto storico-politico in cui si sviluppa il movimento delle donne in Italia, non si può prescindere dal considerare la storia del Paese lungo tutto il ventesimo secolo ed, in particolare, le politiche e le spinte volte a definire il ruolo e la posizione delle donne all'interno della società. In particolare durante il regime fascista, le donne italiane hanno subito forti pressioni verso l'adempimento del ruolo di madre ed angelo del focolare ma, negli anni del secondo conflitto mondiale, hanno anche saputo assumere ruoli attivi all'interno delle fabbriche e della politica rispondendo alla necessità di assumere le responsabilità degli uomini impegnati al fronte. Alla conclusione del conflitto, sebbene fossero stati riconosciuti loro il diritto di voto (1946) e la pari dignità sociale a livello costituzionale (1948), le donne italiane hanno perso parzialmente la loro partecipazione attiva nella società sia a livello politico che lavorativo. Nonostante i significativi cambiamenti nella vita quotidiana e la maggiore libertà di circolazione

² In particolare, Bono e Kemp fanno riferimento a Diotima, La Libreria delle Donne di Milano e le Nemesiache.

di cui godevano, le donne sono state spinte di nuovo verso la casa, regredendo di fatto verso il ruolo di angelo del focolare tanto caro al Fascismo. Inoltre, a differenza di altri paesi europei, dove la donna-madre rientrava nel mondo del lavoro una volta completato l'allevamento dei figli o superata l'età feconda, in Italia la forte spinta verso la maternità ha condizionato la vita delle donne in modo significativamente diverso. Passerini spiega come per le donne italiane con figli ci fosse una tendenza a non rientrare nel mercato del lavoro ufficiale ma, piuttosto, in quello del lavoro marginale o a domicilio. Tale tipo di lavoro presupponeva "connotazioni di sfruttamento e di subordinazione" (Passerini 143) poiché spesso implicava assenza di contratti, di retribuzione adeguata e di contributi.

Le donne nell'Italia del dopoguerra, pur usufruendo teoricamente di nuove libertà, hanno sofferto un'involuzione rispetto alla loro posizione nella società. In questo contesto, il ruolo svolto dall'Unione donne italiane (Udi) ha assunto un'importanza determinante. Si trattava di un movimento aperto a tutti, ma legato alla sinistra e al partito comunista, nato con lo scopo di lottare per l'ottenimento di migliori condizioni per le donne, e il cui accento era "fortemente posto sulla società come sede in cui dovevano essere rintracciate le cause della subordinazione femminile, anziché nei rapporti tra i sessi" (Ribero 51). Per l'Udi l'emancipazione del lavoro corrispondeva all'emancipazione della persona. Inizialmente, nei primi anni del dopoguerra, l'Udi aveva adeguato la sua visione a quella politica ed economica della ricostruzione, sacrificando quelle che erano le prerogative della condizione femminile ma, con la rinascita e la fase di espansione, si era occupato di temi più specifici quali la parità di retribuzione, la fine delle discriminazioni, il diritto allo studio e al lavoro, e si era impegnato a favore della maternità con la richiesta di asili nido e scuole materne per le donne lavoratrici. Le politiche dell'Udi invocavano il principio di uguaglianza tra uomini e donne e chiedevano leggi a protezione delle

donne e della loro condizione. Il principio di uguaglianza si è rivelato presto in tutta la sua problematicità quando le donne hanno compreso che per loro uguaglianza con gli uomini significava dover svolgere tutte le mansioni che svolgeva l'uomo fuori casa in aggiunta a quella che comunque spettavano alla donna all'interno della casa. Come ricorda Ribero, la rincorsa al modello maschile ed il doppio lavoro aveva reso palese agli occhi delle donne la loro differenza: “la sempre più forte presenza di donne nelle aree produttive, nelle professioni, nelle scuole superiori e nelle università, le aveva messe a contatto diretto con i maschi, con le loro regole e i loro privilegi, traendo da questa esperienza un forte senso di «differenza» come donne.” (58)

L'illusoria emancipazione ha spinto quindi le donne a riflettere sui concetti di uguaglianza e diversità e sulla contraddizione tra l'autonomia guadagnata ed il permanente stato di inferiorità imposto su di loro da leggi retrograde ed ataviche. La percezione di una discriminazione innata e di un percorso prestabilito legato alla condizione femminile si è fatta così strada tra le donne che hanno cominciato a prendere coscienza di questa loro diversità.³ La critica ed il rifiuto del concetto di uguaglianza rappresentano uno dei punti fondamentali del pensiero femminista che, come si è menzionato in apertura, era già stato sollevato da Mary Wollstonecraft nel XVIII secolo: “Il principio di uguaglianza è estremamente rivoluzionario per quanto riguarda gli uomini e, allo stesso tempo, è radicalmente conservatore per quanto riguarda le donne.” (Cavarero 122)

³ Si faccia riferimento ad un testo fondamentale di Elena Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita* (1973). L'autrice sottolinea, sulla base della sua esperienza di educatrice con genitori e bambini in età prescolare, come i condizionamenti culturali e sociali imposti sui bambini ancora prima della loro nascita rinforzino stereotipati e limitanti ruoli considerati adatti all'uno o all'altro sesso con particolare svantaggio per le bambine. Gianini Belotti afferma che non esistono qualità prettamente maschili o femminili ma solo qualità umane. Per questa ragione, non si deve invitare le bambine ad essere come i maschi ma si devono incoraggiare tutti gli individui a svilupparsi nel modo a loro più congeniale, indipendentemente dal loro sesso.

Nella storiografia del femminismo, si evidenziano solitamente tre periodizzazioni principali: la prima fase, che corrisponde al periodo precedente le proteste studentesche del 1968, è identificata con la nascita di Demau (demistificazione autoritarismo), un gruppo milanese autore del *Manifesto programmatico* pubblicato nel 1966.⁴ Il gruppo Demau si rifaceva all'esigenza di riflettere criticamente sulla natura patriarcale della società e al riconoscimento della necessità di autonomia delle donne. Il gruppo rifiutava la politica emancipatoria della sinistra tradizionale, metteva in discussione la fissità dei ruoli e la logica binaria all'interno della quale venivano categorizzati il sesso maschile e quello femminile, e rivendicava quattro punti principali nel suo *Manifesto*: "1. Opposizione al concetto di integrazione della donna nell'attuale società; 2. Demistificazione dell'autoritarismo, nella sua veste di teoria e mistica dei valori morali, culturali e ideologici; 3. Ricerca di un'autonomia da parte della donna; 4. Emancipazione dell'uomo."⁵ La seconda fase del femminismo, che corrisponde alle manifestazioni del sessantotto ed arriva fino alle elezioni politiche del 1976, è teatro di scontri tra l'Udi e il movimento femminile mentre, l'ultima fase, che ha inizio nel 1976, vede invece il confronto del movimento con le istituzioni e la politica, ma anche un allontanamento da Lotta Continua a causa della sua prevaricazione sulle donne e sulla loro libertà di espressione (Lussana 16-19).

Luisa Passerini ripropone una cronologia del movimento la cui data fondativa è individuata nel giugno 1970, momento della fondazione di Rivolta Femminile a Roma e di

⁴ A proposito di Demau, Passerini scrive "La sua critica si estende all'emancipazione proposta dalle organizzazioni delle donne che nel decennio precedente avevano condotto battaglie per l'emancipazione (come l'Udi) ora ritenute subordinate alla logica dei partiti e non decisive per cambiare l'esistente. (Nel corso degli anni cinquanta l'Udi era passata dal milione di iscritte all'inizio del decennio alle duecentomila del 1960.)" (144). Passerini continua ricordando che Demau opera una critica interna volta a confutare la cultura dominante e l'oppressione patriarcale, ma soprattutto che il gruppo era formato anche da uomini poiché "il Demau prevedeva anche l'emancipazione degli uomini" (145).

⁵ Per una lettura completa del *Manifesto programmatico* del gruppo Demau si faccia riferimento all'edizione della rivista femminista *Sottosopra* del 1974, un cui estratto è disponibile sul sito della Libera Università delle Donne al seguente link <http://www.universitadelledonne.it/demau.htm>

Anabasi a Milano ma, soprattutto, dell'invenzione della pratica dell'autocoscienza che si ispirava alle pratiche del gruppo newyorchese Redstockings.⁶ Per Paola Di Cori e Anna Rossi-Doria, il 1974 rappresenta lo spartiacque tra la prevalenza di piccoli gruppi all'interno dei quali si sviluppava uno spazio di comunicazione privilegiata, e il momento in cui, invece, la tensione ha cominciato a protrarsi verso l'esterno ed il femminismo è stato assimilato alle immagini della massa e della lotta per l'aborto (in Passerini 180).

1.1 Il femminismo e i movimenti del '68

Nei loro studi, Lussana, Bracke e Passerini contestualizzano il movimento femminista all'interno dei movimenti che hanno caratterizzato la fine degli anni Sessanta evidenziandone punti in comune e differenze. Sebbene il femminismo abbia in seguito preso le distanze dai movimenti studenteschi e rivoluzionari, il loro legame è innegabile. Entrambi nascono e si sviluppano come movimenti contro il sistema politico e sociale vigente e si organizzano intorno a collettivi e gruppi. Secondo Bracke, proprio la comune origine delle "culture del sessantotto" ha permesso uno scambio, seppur conflittuale, tra i due movimenti. Oltre alla sincronicità tra sessantotto e femminismi, Lussana sottolinea la carica antistituzionale ed antiautoritaria dei movimenti, la feroce critica contro la famiglia, la politica, le istituzioni e la gerarchia presente in entrambi. Allo stesso tempo, però, la studiosa ci ricorda come le loro modalità di aggregazione differiscano, seppur sempre fondate sul valore del gruppo:

⁶ Di Rivolta Femminile e Anabasi, Ribero scrive: "Entrambi praticarono da subito l'autocoscienza e il separatismo e individuarono nel sessismo le radici ultime della subordinazione femminile. [...] Rivolta Femminile ebbe un'influenza di gran lunga più importante di Anabasi, non solo per aver privilegiato l'autocoscienza come modalità «fondante» del femminismo e per aver fatto ricorso alla scrittura come via per comunicare con l'esterno, ma, e dovremmo dire soprattutto, per essersi astenuta dall'impegno politico nel sociale e per aver difeso strenuamente la propria singolarità" (Ribero 110)

Redstockings è un gruppo femminista radicale formatosi nel 1969 a New York che si occupava di diffondere la conoscenza delle teorie di liberazione della donna e concetti quali il *consciousness-raising*, il personale è politico. Il gruppo è tuttora attivo anche se con connotazioni un po' diverse. <http://www.redstockings.org/>

Per i collettivi studenteschi e per il movimento femminista il modo per rovesciare l'ordine esistente assume forme simmetriche, ma non sovrapponibili: la forza del movimento studentesco è agire tutti insieme, fare una lunga catena umana contro il mondo così com'è; per il movimento femminista è invece il piccolo gruppo di autocoscienza la cellula dell'azione collettiva. Solo più tardi, come nelle grandi manifestazioni per l'aborto che riempiono le piazze dalla metà degli anni settanta, e non senza contrasti, defezioni e lacerazioni interne, l'azione collettiva assumerà la forma visibile di una rivendicazione di massa. (42)

In questa seconda fase del femminismo italiano, con la comparsa dei movimenti studenteschi che rifiutavano ogni tipo di autoritarismo, le ragazze cominciavano a intravedere la possibilità di uscire da un destino prescritto, di liberarsi dall'autoritarismo paterno e di realizzarsi al di fuori della casa e della famiglia. Ribero scrive: “vivevano il '68 come un momento liberatorio che consentiva l'adozione di modelli di comportamento anticonformisti, anche in campo sessuale, e la rottura dell'atavico cerchio in cui era stata tradizionalmente racchiusa la donna, dalla famiglia alla famiglia” (91).

L'esperienza della rivoluzione culturale studentesca ha però rivelato i suoi limiti quando si è compreso che, all'interno di essa, la condizione femminile restava immutabile: ciò che apparteneva alla sfera sessuale rimaneva un problema esclusivamente femminile. Una delle principali differenze tra il movimento studentesco e quello femminista risiede proprio nella mancata “consapevolezza e l'esplicitazione della differenza di genere” (Passerini 147) del primo: la differenza sostanziale tra il movimento del sessantotto e quello femminista si concretizza proprio nella differenza tra uomini e donne.⁷ Per questo motivo Lussana parla di alleanza

⁷ Nonostante i grossi limiti del movimento studentesco, Passerini ne riconosce l'importanza per quanto riguarda la partecipazione delle donne alla politica. Secondo la storica, è stato proprio il movimento del sessantotto ad esporre

temporanea tra i due movimenti e scrive: “[p]assa la solidarietà, passa la rivolta, passa la storia, resta la distanza tra uomini e donne. Finito il ’68, ci si ritrova come prima: sole, estranee, diverse” (43). Come conseguenza, molte donne hanno cominciato a scegliere la strada del separatismo che avrebbe caratterizzato il femminismo italiano di lì a poco e ad affermare la diversità tra uomo e donna rivendicando la propria essenza ed identità, il partire da sé. Il gruppo *Il Cerchio Spezzato* di Trento a questo proposito scriveva:

Abbiamo deciso di riunirci autonomamente, di prendere in mano fino in fondo e in prima persona la nostra condizione, uscire dal ghetto individuale dell’oppressione e porla come problema sociale, quindi politico...E la decisione di escludere in una prima fase i maschi è stata una precisa presa di posizione politica. Ogni oppresso deve prima affermarsi nella libertà della sua ribellione e accettare da questa posizione di forza il confronto. Includere i maschi costringeva a misurarci di nuovo sul terreno e con i metodi del nostro oppressore” (da *Non c’è rivoluzione senza liberazione della donna* in Fraire 24).

1.2 Autocoscienza, separatismo e doppia militanza

Con l’inizio degli anni Settanta e la nascita di piccoli gruppi che praticavano l’autocoscienza, le donne che mettevano in atto il separatismo si incontravano in uno spazio che apparteneva solo a loro e che rappresentava l’incontro tra pubblico e privato: la pratica

le incongruenze tra teoria e prassi – ad esempio riguardo all’uguaglianza – e ad avviare “un processo politico di autoriconoscimento dei soggetti” innescando “un processo sociale” che ha messo in discussione autorità e deferenza. (158-160). Allo stesso tempo evidenzia come la storiografia non abbia portato a termine il suo compito di documentazione. Il problema non è solamente la mancata presenza delle donne dalle narrazioni ufficiali, ma soprattutto l’espulsione dei loro corpi: “Non solo le donne sono espunte da resoconti e storie del ’68, ma in generale lo sono i corpi, scarsamente restituiti dalle immagini fotografiche, senza la loro piena assunzione nella problematica storiografica. Eppure la politicità stette anche in questo: nel movimento dei corpi e nel muoversi dei significati attribuiti ai loro gesti e azioni.” (149)

dell'autocoscienza diveniva un momento in cui si rompevano i confini e la condivisione privata fra donne diventava un atto politico.⁸ Nel 1972, il gruppo Rivolta Femminile ha pubblicato *Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi*, la prima puntualizzazione teorica sull'autocoscienza, in cui analizzava la posizione del gruppo rispetto alle ingerenze maschili sul primo femminismo dichiarando lo stato di "soggetto sorvegliato" (Lonzi 117) della donna. Per Rivolta Femminile l'occupazione dello spazio femminile non riguardava solo uno spazio fisico ma anche "storico, psicologico e mentale" (Lonzi 118). La risposta a tali intromissioni maschili si dava con i gruppi di autocoscienza dove le donne si incontravano e si confrontavano con altre donne riconoscendosi parte di una specie diversa dall'uomo, una specie che non aveva bisogno dell'approvazione maschile. Secondo il gruppo vi è un'essenziale differenza tra l'autocoscienza femminista e quella psicoanalitica perché la seconda "riporta il problema della dipendenza personale all'interno della specie femminile come specie essa stessa dipendente" (Lonzi 119) mentre, per Rivolta Femminile, è necessario che le donne riconoscano che è proprio il collegamento al mondo maschile ciò che impedisce la loro liberazione. Solo attraverso la pratica di riflessione e autocoscienza ed il riconoscimento della propria autenticità si può avere il femminismo:

Il femminismo ha inizio quando la donna cerca la risonanza di sé nell'autenticità di un'altra donna perché capisce che il suo unico modo di ritrovare se stessa è nella sua specie. E non per escludere l'uomo, ma rendendosi conto che l'esclusione che l'uomo le ritorce contro esprime un problema dell'uomo (Lonzi

⁸ A proposito dell'autocoscienza, Passerini scrive: "Si impara facendola, sulla base di un passa-parola spontaneo e di una curiosità dilagante. Si formano piccoli gruppi (quattro-cinque-sei... donne) che si ritrovano in case private, una o due volte la settimana, alcuni a temi (il corpo, la sessualità, la maternità), altri sul racconto vicendevole delle proprie storie, difficoltà e piaceri. Il termine «autocoscienza» è per alcune intercambiabile con «presa di coscienza» (*consciousness-raising*). Altre invece, per esempio il gruppo Cerchio spezzato di Trento, preferiscono il secondo termine, forse perché suggerisce l'idea di un divenire anziché di un processo già compiuto. D'altronde il processo così designato comprende svariatissime sfumature e differenze interne alla nuova inventività delle donne." (168)

120)

Il femminismo italiano degli anni Sessanta e Settanta ha criticato radicalmente il concetto di uguaglianza (invocato invece da Udi) e le leggi a protezione delle donne proprio perché, queste non facevano altro che ribadire la cura della casa e dei figli quale responsabilità esclusivamente femminile. L'uguaglianza con l'uomo significava per le donne poter svolgere tutte le mansioni che svolgeva l'uomo fuori casa senza però che questo diminuisse le loro responsabilità in casa. La critica svolta dal femminismo evidenzia tale contraddizione e, non invoca tutela o aiuto per il mondo femminile, bensì un riconoscimento della sua differenza. L'uomo non si può considerare una categoria neutra ed universale e la donna non può essere compresa all'interno di tale categoria; perciò il femminismo si opponeva fortemente al tentativo di omologazione avanzato dal principio di uguaglianza. Il movimento delle donne ha scelto quindi di mettere in atto il separatismo e di creare spazi (piccoli gruppi) in cui le partecipanti potessero riconoscere la propria soggettività, confrontarsi con le altre e partire da sé: “[l]a donna pubblica, quella che si racconta di fronte alle altre e tradisce il patto d'omertà familiare e il segreto con il proprio compagno, quella è la donna soggetto dell'autocoscienza” (Fraire in Lussana 36).

Nello stesso periodo erano nati nei partiti della Nuova sinistra alcuni gruppi femministi che si richiamavano alla lotta di classe come via privilegiata per la liberazione della donna. Questi gruppi hanno dato vita al fenomeno, esclusivamente italiano, della doppia militanza che è proseguito fino al 1976. Il termine descrive la partecipazione delle donne ad un partito politico e al movimento femminista, ed è stato visto da molte femministe-marxiste come una scelta obbligata.⁹ Tale esperienza ha evidenziato, ancora una volta, il doppio standard ed il maschilismo

⁹ Fraire descrive così l'esperienza della doppia militanza: “doppie, triple riunioni ogni giorno, lo svuotamento, cioè, di tutto quello che sul nuovo modo di far politica le donne hanno acquisito. Significa essere militanti a tempo pieno,

che governavano la società italiana. Nonostante la dichiarata uguaglianza, anche all'interno dei gruppi politici più rivoluzionari, le donne hanno infatti scoperto che “[i] compagni sono in molti casi i nuovi “capi”, che prendono il posto dei padri oppressivi; le compagne più impegnate – e questa scoperta è ancora più dolorosa – sembrano maschi travestiti.” (Lussana 41). Solo più tardi, dopo l'esperienza negativa della doppia militanza, queste donne si sono convinte dell'importanza della differenza di genere e che essere rivoluzionarie, contestatrici e trasgressive era diverso dall'essere rivoluzionari, contestatori e trasgressivi (Riberio 123).

Il femminismo di matrice marxista era tra i principali nel panorama italiano agli inizi degli anni settanta. Secondo questa corrente, l'ingiustizia in campo economico e la divisione in classi sarebbero all'origine anche della contrapposizione tra i sessi e dell'oppressione del sesso femminile da parte di quello maschile. La spiegazione del maschilismo viene quindi ricondotta ad una condizione economico-sociale (la disuguaglianza economica) che, se rimossa, porterebbe anche ad un cambiamento della condizione femminile.¹⁰ Il movimento identificava la liberazione femminile con la lotta rivoluzionaria. Molte testimonianze indicano come la partecipazione delle donne a tali gruppi abbia rivelato la profonda contraddizione in termini della matrice marxista: “per esperienza personale le donne si resero conto della mancata coincidenza della liberazione femminile con la lotta di classe. [...] Per trovare la propria autonomia dovettero diventare orfane

un modello che soffoca e contraddice, schiaccia e stravolge la vita, oltretutto la coscienza nuova, delle donne femministe del Pdup. E d'altra parte la doppia militanza per tutta una fase è sembrata essere l'unico modo per garantire l'autonomia delle compagne e quella del movimento dal pericolo di ricreare da un lato la commissione femminile, il ghetto delle donne, dall'altro l'avanguardia esterna che va nel movimento a portare la “linea” del partito.” (125-126).

¹⁰ [I] rapporti tra i sessi, la famiglia come istituto e l'oppressione femminile sarebbero il frutto delle diverse forme di produzione, quindi della divisione in classi della società. Il nemico è il sistema delle merci e del lavoro salariato; ma rispetto alla condizione femminile, l'uomo funziona come elemento del sistema, come agente diretto, ossia come un prodotto del sistema. Così prospettato, il problema dell'inferiorità della donna - «Oppressa dagli oppressi» - non richiedeva più un'analisi specifica e distinta. Tutt'al più, come si esprimevano le femministe-marxiste, si trattava di saper leggere con occhi nuovi la specificità della condizione proletaria. L'analisi così condotta conduceva a considerare il tema come un fatto quantitativo (la donna subirebbe una *maggiore* oppressione, rispetto a quella che subisce l'uomo). (Riberio 125-126)

del «grande padre» e riscoprirsi figlie della «grande madre», per effetto di un reciproco riconoscimento tra donne.” (Ribero 123)

1.3 Carla Lonzi, Rivolta Femminile e la questione dell’aborto

Una decisa critica al marxismo e al femminismo marxista viene da Carla Lonzi, che è stata delle figure più importanti e delle voci più forti e rivoluzionarie del femminismo italiano.¹¹ Co-fondatrice del gruppo Rivolta Femminile, Lonzi in *Sputiamo su Hegel* (1970) attaccava duramente il concetto di uguaglianza tra i sessi definendola “la veste in cui si maschera oggi l’inferiorità della donna” (15) e criticava il marxismo che ignorava l’oppressione della donna in quanto tale e che ha sviluppato la sua rivoluzione su una matrice patriarcale: “[l]a donna è oppressa in quanto donna, a tutti i livelli sociali: non al livello di classe, ma di sesso” (17). In particolare, Lonzi riteneva Hegel colpevole di aver, più di tutti, “razionalizzato il potere patriarcale nella dialettica tra un principio divino femminile e un principio umano virile” (18). Lonzi rivendicava la completezza della donna affermando che non vi era necessità di adeguamento o cambiamento per la donna ma, piuttosto, serviva un modo diverso di guardarla (44). La donna è il Soggetto Imprevisto che percorre il suo cammino come soggetto estraneo alla dialettica servo-padrone (47). In questa dialettica e nella lotta di classe da essa sviluppatasi, infatti, per Lonzi e Rivolta femminile, non si prevedeva la liberazione della donna ma solo una regolazione di conti tra uomini. In apertura del suo pamphlet, Lonzi afferma “*Sputiamo su Hegel*

¹¹ Carla Lonzi nasce a Firenze nel 1931 e si laurea in storia dell’arte nel 1956 lavorando poi come critica per diversi anni. All’inizio degli anni settanta Lonzi ha quindi una discreta carriera ma decide di interrompere la professione di critica per dedicarsi completamente alla pratica femminista. Nella postfazione a *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Maria Luisa Boccia scrive che Lonzi “vive con frustrazione profonda l’inautenticità di una realizzazione di sé affidata all’inserimento nella società maschile. [...] La consapevolezza con cui Lonzi avverte il bisogno di alternative non è certo comune tra le donne. Potenzialmente di tutte è però la scoperta che l’emancipazione è una promessa mancata. Perché non mette davvero fine al destino tradizionale, ma soprattutto perché nell’uguaglianza o parità con l’uomo una donna non trova risposte, esistenziali, politiche e culturali al senso di sé” (123). Carla Lonzi è la voce più forte di Rivolta Femminile ed è anche la mano che ha steso i documenti del gruppo.

l'ho scritto perché ero rimasta molto turbata constatando che quasi la totalità delle femministe italiane dava più credito alla lotta di classe che alla loro stessa oppressione" (2).

Il riconoscimento di una sessualità differente della donna, altra rispetto al concepimento, è secondo Lonzi e Rivolta Femminile il primo passo da fare anche nell'affrontare lo spinoso tema dell'aborto. Durante il corso degli anni Settanta in Italia molte donne morivano a causa degli aborti clandestini che venivano condotti in case private, spesso con l'ausilio di decotti a base di prezzemolo e con ferro da calza. Solo le donne più "fortunate" potevano, infatti, recarsi ad abortire in Inghilterra dove l'operazione era legale dal 1968. La campagna per la liberalizzazione dell'aborto in Italia è cominciata con le dichiarazioni pubbliche di alcune militanti, sulla scia di quello che era precedentemente accaduto in Francia e in Germania: la pubblicazione di manifesti di autodenuncia di donne, alcune molto famose, che avevano interrotto volontariamente la gravidanza (Lussana 58-62). Il Movimento di liberazione della donna (MLD), fondato dal Partito Radicale nel 1970, era uno dei principali promotori della liberalizzazione e legalizzazione dell'aborto.

Per Carla Lonzi e Rivolta Femminile, legalizzare l'aborto non era altro che ribadire la subalternità della donna alla sessualità maschile. Il gruppo si è opposto fortemente a questo ulteriore abbandono della donna che, colonizzata sessualmente dall'uomo, veniva lasciata da sola di fronte alla responsabilità del concepimento o dell'aborto. L'autocoscienza ha permesso alle donne che la praticavano di conoscere meglio il proprio corpo e riconoscere i limiti posti ad esso, e alla donna quale essere umano, dal mondo maschile. Rivolta Femminile e i gruppi che praticavano l'autocoscienza si opponevano quindi alla lotta per l'aborto, ancor di più quando svolta in congiunzione con gli uomini.

La questione, affrontata inizialmente negli spazi privati, ha conquistato quelli pubblici ed è stata apertamente discussa da diversi gruppi in occasione di dibattiti e processi. Siamo nell'ultima fase del femminismo italiano ed il movimento femminista, conscio dei cambiamenti in atto nel paese, ha deciso di aprirsi all'"esterno" aumentando la sua visibilità con manifestazioni e convegni.¹² Allo stesso tempo, però il movimento si è confrontato con le istituzioni su temi di grande interesse, tra cui, appunto, l'aborto. Le rivendicazioni venivano però portate avanti sulla base del principio dell'equità: si trattava di diritti per tutti e non solo legati alle donne in quanto tali. Nonostante la contrarietà di alcuni gruppi al confronto con lo stato, alla fine ha prevalso la discussione soprattutto perché si dovevano affrontare questioni estremamente importanti legate al corpo delle donne e ai cambiamenti della società italiana.

Durante il processo contro Gigliola Pierobon – colpevole di aver abortito quando ancora era minorenne – “alcune donne [...] si autodenunciano per il reato di aborto. [...] centinaia di donne [...] oltre ad autodenunciarsi pubblicamente, accusano lo Stato italiano di «strage continuata e aggravata» e la Chiesa di complicità per tutte le donne che, nel silenzio e nel dolore, sono morte di aborto clandestino” (Lussana 64-65). Il movimento delle donne è rimasto profondamente diviso sulla questione della legalizzazione dell'aborto: ai gruppi che praticavano l'autocoscienza si opponevano le comuniste e le socialiste dell'Udi, il Movimento Femminista Romano (MFR) e il Movimento di Liberazione della Donna (MLD). Questi ultimi gruppi auspicavano una legge che sancisse il principio di autodeterminazione della donna e che regolasse l'aborto nelle strutture pubbliche e nei centri autogestiti.

¹² Dopo l'entrata in vigore della legge sul divorzio nel dicembre 1970, le forze cattoliche si erano schierate con forza contro la legge ed avevano indetto un referendum abrogativo che però aveva dato esito negativo. In seguito a ciò e alla perdita della Democrazia Cristiana alle elezioni amministrative del 1976, le forze di sinistra hanno inaugurato un nuovo corso.

Nel frattempo, nel 1975, la Corte Costituzionale aveva riconosciuto la non punibilità dell'aborto a fine terapeutico e, sulla scena politica, erano state presentate diverse proposte di legge contro le quali il movimento femminista si era opposto. La proposta di una legge "delle donne" che consentiva alla donna di interrompere la gravidanza senza limiti temporali era considerata da molti un'aberrazione. Alcune donne del Collettivo femminista milanese di Via Col di Lana hanno definito l'autodeterminazione della donna "un finto traguardo" e nel documento *Non esprime tutto il movimento* hanno preso "le distanze da qualunque proposta di legge sull'aborto e in particolare da quella presentata dai due deputati della nuova sinistra"¹³ (Lussana 71). Le posizioni contrastanti dei diversi gruppi non sembravano destinate ad una risoluzione e nei gruppi femministi ci si chiedeva come una legge sull'aborto potesse essere considerata un segno di libertà da gridare nelle piazze: "[p]uò una legge che renda l'aborto legale e libero diventare un obiettivo di liberazione mascherando e negando un'oppressione che comincia prima e di cui la feroce esperienza dell'aborto rappresenta spesso solo l'atto finale?" (Lussana 67).

Nel dicembre del 1975, la manifestazione organizzata dal Comitato romano per l'aborto e la contraccezione (CRAC) nelle strade di Roma sarà teatro di scontri tra il movimento femminista e i compagni di Lotta Continua e rappresenterà la rottura tra il movimento femminista e la nuova sinistra – in particolare con il gruppo dirigente di Lotta Continua. L'incidente è stato la dimostrazione dell'ostilità della componente maschile nei confronti delle donne che volevano marciare da sole senza la presenza dei compagni. La legge 194 sull'aborto sarà approvata nel 1978. Nel 1976 sono nate le prime consulte femminili e si sono poste le basi per quella che oggi è chiamata politica delle pari opportunità. Nello stesso anno ha avuto luogo il

¹³ Lussana fa riferimento a Saverio Corvisieri e Mimmo Pinto di Avanguardia Operaia e Lotta continua che avevano presentato la proposta per la "legge delle donne."

terzo ed ultimo convegno femminista nella città di Paestum durante il quale si è concretizzata la sconfitta del movimento a causa dell'incomunicabilità tra le sue parti, in particolare quelle milanesi e romane.

1.4 Il pensiero della differenza sessuale

Nella seconda metà degli anni Settanta è diventato sempre più centrale il concetto di differenza (e differenze) come conseguenza del separatismo delle donne praticato attraverso l'autocoscienza. Nel momento in cui l'emancipazione non faceva altro che cambiare i termini della differenza sessuale "dall'inferiorità discriminante ad un'integrazione mutilante" (Diotima 32) senza di fatto soddisfare le necessità femminili, le donne hanno compreso il bisogno di costruire una struttura simbolica caratterizzata dalla mediazione femminile.

La scuola italiana del pensiero della differenza, come ricorda Lucia Re in *Diotima's Dilemmas: Authorship, Authority, Authoritarianism* (in Parati e West), si è posta l'obiettivo di sovvertire completamente l'esclusione delle donne e della loro sessualità per porre, invece, la differenza sessuale al centro delle proprie riflessioni. Nelle teorie della differenza sessuale, la differenza è considerata valore e il punto di vista è sempre sessuato (in senso femminile). Il pensiero della differenza sessuale, che indica sia l'aspetto biologico che quello simbolico, viene teorizzato dal gruppo Diotima ed è arrivato nel femminismo italiano attraverso Luce Irigaray.¹⁴ Irigaray ha svolto una radicale contestazione del pensiero filosofico e psicoanalitico occidentale e dell'utilizzo di categorie neutre: è necessario rompere con la psicoanalisi, in particolare con la

¹⁴ Nell'ultima parte del volume *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale* pubblicato nel 1987, le autrici, Chiara Zamboni e Luisa Muraro, ripercorrono la cronaca dei fatti principali del gruppo di cui fanno parte. Definiscono Diotima "una comunità filosofica di donne" (175) che è nata a Verona nel 1983, la cui storia "per una parte notevole è la storia di questa polemica, di natura filosofica e politica, fra l'autorizzazione simbolica che ci viene dall'appartenenza al genere femminile e l'autorità di origine maschile" (176).

visione fallogocentrica di Freud, per poter creare un linguaggio che riconosca l'identità sessuale della donna e non basi i suoi dettami su di un preteso punto di vista neutro (che è sempre maschile). La difficoltà, come ha dimostrato Cavarero, è innanzitutto quella di trovare un linguaggio che possa permettere di parlare di questa differenza sessuale dato che l'uomo è sempre stato il soggetto ed il prototipo usato dalla filosofia occidentale e che quindi il linguaggio di cui si dispone è quello patriarcale che nega la differenza sessuale. Pensare la differenza sessuale, afferma Cavarero, è un compito arduo, "pensare la differenza sessuale a partire dall'universale uomo significa pensarla come già pensata, ossia pensarla attraverso le categorie di un pensiero che si regge sul non pensiero della differenza stessa" (Diotima 48). Il pensiero della differenza sessuale riflette sul linguaggio e sulle possibilità della donna di esprimersi.

Scrive Cavarero:

La donna non è il soggetto del suo linguaggio. Il suo linguaggio non è *suo*. Essa perciò si dice e si rappresenta in un linguaggio non suo, ossia attraverso le categorie del linguaggio dell'altro. Si pensa in quanto pensata dall'altro. [...] Essa non si autorappresenta *nel* linguaggio, ma accoglie *con* questo le rappresentazioni di lei prodotte dall'uomo. Così la donna parla e pensa, si parla e si pensa, ma non a partire da sé.

La lingua materna nella quale abbiamo imparato a parlare e a pensare è in effetti la lingua del padre. Non c'è una lingua materna poiché non c'è una lingua della donna. [...] In questa esperienza di distanza della lingua, trovano spazio vie di fuga a noi ben note: il silenzio, il residuo non detto, il corpo piuttosto che il pensiero. (Diotima 49-53)

Cavarero conclude affermando che il simbolico che il pensiero della differenza vuole creare non rappresenta un'immagine fissa in cui le donne debbano e possano rispecchiarsi, ma “una immagine che alla singola restituisca la sua essenza rimandandole però la ricchezza della sua individualità. Di modo che ogni donna nell'immagine, riconoscendosi, si conosca” (Diotima 75). Non possedendo un linguaggio proprio e non potendosi autorappresentare, spesso la donna si è trovata a comunicare attraverso il silenzio ed il corpo.

Il pensiero femminista incarnato da Diotima si basa sulla separazione e vede nelle figure di Cavarero e Muraro due posizioni diverse: da una parte, Cavarero dialoga criticamente con la tradizione filosofica occidentale mentre, dall'altra, Muraro ha scelto di non occuparsi di tale tradizione ma di creare una genealogia completamente femminile ponendo enfasi sulle pratiche sociali ed, in particolare, sull'affidamento tra donne che sono “madri e figlie” in un ordine simbolico. L'affidamento è una pratica promossa dalla Libreria delle donne di Milano agli inizi degli anni Ottanta. Sebbene teorizzata in un momento successivo, se ne ritrovano i semi all'interno delle mobilitazioni degli anni Sessanta e Settanta. Nell'affidamento si ha una relazione tra due donne in cui la meno esperta si affida a quella con maggiore esperienza. Il rapporto non prevede quindi un'uguaglianza tra i due soggetti e, proprio questa disparità, sebbene intesa in senso positivo, è stata fonte di critiche da parte di alcune femministe che vedevano in tale ordine un aspetto tipico della società androcentrica.¹⁵ Collegato alla pratica dell'affidamento vi è la teoria della madre simbolica elaborata da Luisa Muraro. La disparità tra donne che si sviluppa con l'affidamento ricrea un rapporto simile a quello che esiste tra madre e

¹⁵ Le autrici di *Non credere di avere dei diritti* scrivono a proposito della polemica sull'affidamento: “Il nome «affidamento» è bello, ha in sé la radice di parole come fede, fedeltà, fidarsi, confidare. Però non è piaciuto ad alcune perché richiama un rapporto sociale che il nostro diritto prevede fra adulto e bambino. L'affidarsi di una donna alla sua simile può in effetti stabilirsi tra una bambina e un'adulta ma questa è una sua derivazione possibile. Noi lo abbiamo visto e pensato, primariamente, come forma di rapporto fra donne adulte” (Libreria delle donne di Milano 13).

figlia. La madre è intesa però in senso simbolico e cioè come fonte primaria dell'esistenza femminile ed incarnazione dell'ordine linguistico-simbolico in sostituzione al padre/uomo. La madre nell'ordine simbolico femminile dà la vita ma anche la parola. Nella sua critica a Lacan, che ritiene che per entrare nell'ordine simbolico (maschile) si debba 'abbandonare' la madre, Muraro afferma che la sostituzione dell'ordine simbolico della madre con quello del padre è un'usurpazione e non una tappa necessaria poiché rappresenta l'intervento del patriarcato che vuole arrogarsi la potenza della madre. Scrive Muraro: "Forse, come insegna Luce Irigaray, all'origine della nostra cultura c'è non il parricidio di cui parla Freud seguendo l'*Edipo* di Sofocle, ma un matricidio, come suggerisce l'*Oresteia* di Eschilo. Il popolo degli uomini, ha scritto Irigaray, ha fatto del suo sesso uno strumento per dominare la potenza materna." (10-11).

1.5 Corpo femminile, sessualità e violenza

Il corpo della madre emerge e si fa centrale nelle riflessioni femministe dalla seconda metà degli anni Settanta in poi. Nell'intervento "Il corpo diviso," pubblicato su *Sottosopra* 4 del 1976, Donatella Bassanesi (Milano) paragona il movimento delle donne e la sua crisi al corpo materno e all'esigenza di fare violenza su di esso: il movimento, così come il corpo della madre, appare protettivo ma, allo stesso tempo, soffocante:

La «madre» mi aveva fatto nascere come donna, dato un corpo, l'affetto, mi aveva consolato, e adesso sembrava volesse impedirmi di crescere, voleva io rimanessi bambina, avessi soggezione, ubbidissi a quello che mi diceva di fare. La dipendenza avvertita faceva sì che ne avessi una tale paura da riuscire a pensare ad una mia liberazione solo a prezzo di cancellare lei. Rifiutando il «corpo materno» dichiaravo implicitamente di non voler essere madre, forse anche di non

poter consolare, identificarmi con le altre, vedermi come immagine vitale e positiva. (12)

L'equazione corpo della donna-maternità è sempre stata il punto centrale della rappresentazione femminile, infatti, sin dall'antichità, il corpo femminile si è trovato in una posizione di primo piano per le valenze simboliche associate ad esso in quanto sorgente di vita. Il "farsi corpo" è, infatti, ritenuto un concetto femminile per eccellenza (Barbuto 5), proprio della capacità della donna di dare vita e nutrimento.¹⁶ Come abbiamo visto, all'interno dell'ordine simbolico patriarcale, la donna è posizionata nella sfera del 'non pienamente umano', dell'obbedienza, della casa e della passività, ed è rappresentata secondo due possibili modelli, opposti tra loro: quello di moglie-madre e quello di prostituta seduttrice (Cavarero 83). In tale contesto, la sessualità ed il corpo femminile non sono definiti e governati dalle donne bensì dagli uomini e, per questa ragione, parlano il linguaggio della subordinazione.¹⁷ Tale condizione è resa evidente dall'esigenza del movimento delle donne di reclamare la gestione del proprio corpo e dalle posizioni discordanti relative alla legislazione delle donne che si sono manifestate a partire dagli anni Settanta.

Passerini evidenzia come, nel panorama femminista italiano, i femminismi radicali degli anni Settanta abbiano messo "al centro delle relazioni il corpo in concreto, non solo i discorsi sul corpo, ma i corpi stessi" (182). In quello che la storica definisce il primo periodo (1969-1971), il femminismo italiano intrattiene rapporti prevalentemente con il femminismo statunitense e

¹⁶ Barbuto scrive: "l'amore, il desiderio, la sessualità, la maternità. Eventi che le [alla donna] consentono di accedere alla possibilità di «avere» un corpo, un corpo che per lei stessa è tanto sconosciuto quanto agognato e temuto. Per ognuno di questi eventi il corpo della donna è un incontro, in primo luogo per lei stessa" (5).

¹⁷ Anche Irigaray, in *This sex which is not one*, scrive "*Mother, virgin, prostitute: these are the social roles imposed on women. The characteristics of (so-called) feminine sexuality derive from them: the valorization of reproduction and nursing; faithfulness; modesty, ignorance of and even lack of interest in sexual pleasure; a passive acceptance of men's "activity"; seductiveness, in order to arouse the consumers desire while offering herself as its material support without getting pleasure herself...Neither as mother nor as virgin nor as prostitute has woman any right to her own pleasure*" (186).

racconta un corpo giovane e con una sessualità esplicita. Si parla di masturbazione e lesbismo, degli anticoncezionali ma non dei corpi più adulti o del rapporto tra madre e figlia. “Il corpo diventa soggetto in senso pieno, con elementi di psicologia e sempre con un riferimento collettivo. Non è il corpo singolo, è il corpo della singola in rapporto con le altre.” (Passerini 188). Dal 1972, invece, si intensifica il rapporto con il femminismo francese e cambia anche il tipo di riferimento al corpo che diviene prettamente collettivo. Attraverso le pratiche dell'autocoscienza le donne raggiungono una coscienza nuova della propria corporalità ed instaurano rapporti che prediligono l'incontro politico tra donne.

Nel 1970, subito dopo la pubblicazione in inglese, viene tradotto in italiano il saggio *The Myth of the Vaginal Orgasm* di Anne Koedt, in cui l'autrice polemizza con la presunta inferiorità sessuale delle donne sostenuta da Freud, secondo il quale la donna raggiungerebbe la maturità soltanto attraverso l'orgasmo vaginale e quindi grazie alla penetrazione maschile. Koedt contraddice la teoria di Freud secondo cui la frigidezza della donna, cioè l'assenza di orgasmo dovuto ad un rapporto sessuale con un uomo, rivela la sua incompletezza e la sua immaturità. Sull'onda del testo di Koedt, Carla Lonzi scrive nel 1971 uno dei testi del femminismo italiano oggi ritenuti fondamentali: *La donna clitoridea e la donna vaginale*. Secondo Lonzi, l'imposizione sulla donna di un tipo di sessualità prettamente maschile, che prevede la coincidenza tra piacere e atto riproduttivo, rappresenta una violenza culturale: “[c]ol modello sessuale imposto dall'uomo la donna, privata della scoperta e della manifestazione della sua propria sessualità, acquisisce la rinuncia e la sottomissione come caratteristiche del suo essere femminile” (Lonzi 63). L'orgasmo vaginale che per Freud rappresentava la maturità psicosessuale, è invece, per Lonzi e per il femminismo, il prodotto dell'adattamento psicosociale della donna (Lonzi 103).

La mancanza di un piacere vaginale, giudicato negativamente dalla psicoanalisi, viene ribaltato nel riconoscimento di un piacere clitorideo, un piacere che non necessita l'uomo e che si delinea quindi al di fuori dell'influenza e del dominio maschile. La rottura del giogo imposto sulla donna dalla cultura patriarcale può avvenire, scrive Lonzi, attraverso la "rottura del modello sessuale pene-vagina" (113), solo quando la donna riconoscerà la sua subordinazione nell'atto sessuale si potrà dare un cambiamento perché "senza una presa di coscienza da parte della donna vaginale non esiste femminismo" (72).¹⁸

Il corpo è discusso e teorizzato nel femminismo nel suo aspetto politico oltre che biologico. L'esperienza del corpo diviene una priorità in tutte le discussioni che assumono sempre più importanza politica. Le femministe si trovano infatti a chiedersi cosa ci potesse essere di più privato e allo stesso tempo più pubblico della sessualità e del corpo femminile e si dedicano alla pratica del partire da sé e dal proprio corpo per interpretare la loro vita e la loro posizione relazionale all'interno della società.¹⁹

Le riflessioni all'interno dei gruppi e nei convegni femministi, come quello di Paestum del 1976 su "Corpo e sessualità," si ricollegano ad un grosso problema che coinvolge il corpo femminile: la violenza. Nel fascicolo speciale di *Sottosopra* del 1975 sono riportati vari

¹⁸ Nelle sue riflessioni Lonzi esplicita quello che per lei è il passaggio fondamentale e necessario per il movimento delle donne: "Uno può chiedersi: cos'è che manca nella elaborazione della teoria socialista che il femminismo avrebbe potuto apportare? Noi rispondiamo: per esempio, questo: che la subordinazione della donna è sancita nell'atto sessuale del coito da cui l'uomo trae la convinzione naturale della sua supremazia, che questo è il presupposto della famiglia patriarcale autoritaria, oppressiva e antisociale, dunque accumulatrice di beni e prestigio, e che è la base di umanità che deve trasformarsi nell'autocoscienza per trovare creativamente i nuovi modi di associazioni corrispondenti alla sua liberazione. Questo è il passaggio storico fondamentale che il femminismo sta cercando di mettere a fuoco nel lavoro dei gruppi" (98)

¹⁹ Bracke sottolinea come anche l'apertura del privato al dominio pubblico non abbia trovato tutte d'accordo e scrive: "Feminists in the 1970s *prioritized* the private sphere as an area where, it was felt, liberation was to occur as a precondition for wider change. The politicization of the private sphere did, however, present a difficult dilemma: Did it necessarily imply collapsing the boundaries between the private and the public? Whether the politicization of the private sphere meant rendering it public remained an unresolved question. There were in 1970s Italian feminism signs of clear opposition to rendering the private sphere of sexuality and reproduction public." (22)

documenti dei gruppi femministi e testimonianze di alcune donne tutti incentrati sul corpo e sulla sua espropriazione. Una delle donne, Li, afferma: “è importante tenere presente la struttura sessista, cioè la violenza e il rapporto di potere che esiste tra uomini e donne. Violenza e rapporto di potere che la prostituzione, che va aumentando nonostante la cosiddetta emancipazione, rappresenta drammaticamente e che nessuna di noi può dire di non vedere” (15-16). Sul numero di *Effe* del gennaio 1979 si riporta la traduzione di un articolo di Jalna Hanmer sulla violenza ed il controllo sociale sulle donne:

Nella vita di una donna, la paura della violenza maschile esiste in modo diffuso e sottile. Ad un primo livello, la paura si avverte come disagio: preoccupazione di comportarsi bene, di non essere ridicola, di non essere presa in giro. La paura si accentua quando si è state vittima di violenze o quando si sa che persone conosciute o sconosciute lo sono state; la paura aumenta anche quando ci si allontana o soltanto si prevede di farlo. Ciò che scoraggerà una donna, non ne scoraggerà necessariamente un'altra, il semplice turbamento, disagio che accompagna un comportamento deviante, come il tornare sola la sera a casa, può essere sufficiente a non trasgredire mai, se non eccezionalmente, ad una norma di sicurezza. Anche se le donne hanno opinioni diverse sulla sicurezza, ogni donna sa, in modo intuitivo ed emozionale, dove è situata la frontiera che la porta a questa zona d'ombra, questa *no-woman's land* che porta ad uno scontro in cui essa ha tutte le possibilità di perdere. Queste stesse frontiere esistono nella vita domestica.²⁰

²⁰ “Violenza e controllo sociale sulle donne” <http://efferivistafemminista.it/2014/09/violenza-e-controllo-sociale-sulle-donne/>

I tipi di violenza a cui le donne possono essere sottoposte sono innumerevoli e comprendono tutte le sfere della loro vita, a partire da quella domestica. In Italia, nella seconda metà degli anni Settanta, s'intensificano terribili atti di violenza contro le donne che ricevono grande risonanza mediatica e di fronte ai quali il movimento femminista si schiera con le vittime prendendo parte ai processi contro i perpetuatori di tali brutalità. Allo stesso tempo però le donne si dividono sul tema della violenza sessuale, come già era accaduto per l'aborto.²¹ A questo proposito, le femministe della Libreria delle donne di Milano scrivono:

Lo stupro è un atto di violenza contro il corpo diverso della donna, contro l'elemento non cancellabile della sua differenza. La causa dello stupro è nel fatto che gli uomini considerano il corpo femminile disponibile per sé, alle sole condizioni poste dallo stato dei rapporti fra uomini. La legge del padre punisce lo stupro unicamente perché e in quanto queste condizioni, quelle cioè del buon andamento dei rapporti fra uomini, non sono state rispettate. (83)

Una parte del femminismo riconosceva la violenza sessuale come una punizione perpetrata contro la differenza del corpo femminile ma non accettava il ricorso alla legge per farsi tutelare. L'obiezione consisteva nel fatto che la legge rappresentasse un ordine che escludeva le donne a priori e che non si poteva separare il fatto di violenza da una prospettiva più ampia che comprendeva l'oppressione sociale delle donne.²² Il corpo femminile restava quindi un luogo di negoziazione tra le forze socio-politiche e parte del movimento delle donne. Il femminismo della differenza, invece, si opponeva ad un'appropriazione culturale e politica del

²¹ Ci si riferisce in particolare ai cosiddetti fatti del Circeo avvenuti nel settembre del 1975 durante i quali tre neofascisti romani hanno violentato e sevizato due giovani ragazze, una delle quali è poi stata annegata nella vasca da bagno. Per un resoconto più dettagliato si faccia riferimento a Lussana (97-98).

²² Nel 1981 è stato presentato un progetto di legge che è diventato legge nel 1996, definendo la violenza come reato contro la persona, e poi decreto legge nel 2009.

corpo femminile da parte della legislazione e della società ed invocava un ritorno al corpo come luogo di *self-empowerment*.²³

Un'ulteriore forma di violenza praticata sulle donne è, per Sandra Lee Bartky, il risultato dell'applicazione di pratiche disciplinari sul loro corpo che mirano alla produzione di "corpi docili," termine mutuato da Foucault che, in *Discipline and Punish*, analizza la disciplina dei corpi in luoghi quali il carcere, le scuole e gli ospedali. Bartky riprende il concetto di corpo docile e lo applica alla donna evidenziando come quest'ultimo sia molto più docile di quello maschile a causa di un preciso modo di essere corpo che è imposto alle donne dal dominio patriarcale. La studiosa presenta diversi esempi che vanno dall'aspetto estetico a quello comportamentale per dimostrare come sul corpo femminile ("practiced and subjected" 71) sia iscritto uno stato di inferiorità. L'aggravante risiede nel fatto che il corpo femminile è soggetto ad una sorveglianza costante che è ovunque e in nessun luogo e ad un sorvegliante che è chiunque e nessuno allo stesso tempo.²⁴ La sorveglianza è talmente diffusa da diventare persino un'autosorveglianza che le donne praticano su loro stesse. Questo accade a causa dell'internalizzazione da parte delle donne di un "panoptical male connoisseur" (Bartky 72) sotto il cui sguardo ci si trova e ci si sottopone cadendo vittime della sua costante sorveglianza. Le forme di sottomissione a cui il corpo femminile è sottoposto in epoca moderna tendono a perpetuare l'idea di debolezza ed impotenza del corpo femminile creando immagini irraggiungibili ed irrealistiche a cui le donne dovrebbero aspirare.

²³ Bronfen afferma: "Reclaiming the body as a site of self-empowerment implies performing the incommensurability between representations of the self and any real, originary and primary core of identity. Involves a language that allows the subject to give voice to its fallibility and fragility along with staging an enjoyment of excess, self-consciously enacting a liberation from the constraint of final, totalizing and authoritarian categories" (120).

²⁴ Scrive Bartky: "The disciplinary power that inscribes femininity in the female body is everywhere and it is nowhere; the disciplinarian is everyone and yet no one in particular" (74).

Capitolo 2

Le opere di Dacia Maraini negli anni Sessanta e Settanta come Manifesto del femminismo italiano

In questo capitolo si discute l'opera letteraria, teatrale e cinematografica di Dacia Maraini negli anni Sessanta e Settanta. L'importanza dell'autrice all'interno del panorama letterario e culturale italiano è indiscutibile, infatti, Maraini è stata, ed è ancora, una delle scrittrici più attive e poliedriche.²⁵ Si è scelto di cominciare questa tesi con l'analisi della produzione di Maraini perché si ritiene che questa anticipi, e allo stesso tempo racchiuda, elementi delle opere di Rame, Ferrante e Marazzi discusse nei capitoli successivi. In particolare, però, è il costante impegno dalla parte delle donne – che continua durante tutta la carriera di Maraini anche attraverso interventi giornalistici ed opere poetiche – che la colloca in una posizione preminente nella riflessione sul femminismo italiano e, per questo progetto di ricerca, anche all'apice del movimento come una delle sue “madri” non solo letterarie.²⁶

L'attività letteraria di Maraini spazia dalla narrativa, al teatro fino alla poesia, senza contare i numerosi interventi giornalistici e la sua attiva partecipazione nel mondo politico e culturale italiano. La sua produzione letteraria è letta e tradotta in tutto il mondo, ed ha ricevuto

²⁵ Le esperienze di vita portano Dacia Maraini a viaggiare molto per il mondo sin da giovanissima. A due anni si trasferisce con la famiglia in Giappone dove il padre doveva svolgere lavoro di ricerca. Tra il 1943 e il 1945, a causa delle idee antifasciste dei genitori, Dacia e la famiglia trascorrono anni difficilissimi all'interno di alcuni campi di concentramento giapponesi. Alla fine della guerra, i Maraini rientrano in Italia e si trasferiscono a Bagheria in provincia di Palermo. Dopo la separazione dei genitori, Dacia si trasferisce a vivere con il padre a Roma. Qui comincia a collaborare alla rivista *Tempo di letteratura* e a frequentare gruppi di artisti insieme all'allora marito Lucio Pozzi. Dopo l'annullamento del matrimonio, inizia la relazione con lo scrittore Alberto Moravia. La coppia frequenterà assiduamente Pier Paolo Pasolini ed altri intellettuali italiani.

²⁶ Quando si parla delle origini del femminismo e della lotta per i diritti delle donne in Italia non si possono non ricordare quelle che per Maraini stessa sono state delle madri simboliche: Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg, Elsa Morante, Anna Banti e Lalla Romano (Cruciata 135, Maraini 1987) e le cui riflessioni, più o meno esplicite, sulla condizione di assoggettamento della donna ne accomunano i percorsi.

numerosi premi, tra i quali il Premio Campiello per *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) e il Premio Strega per la raccolta di racconti *Buio* (1999). Nonostante oggi si possa considerare Maraini un'autrice canonica, grazie anche alla sua fama e alla sua influenza nazionale ed internazionale, la scrittrice non è immune alle difficoltà di farsi largo all'interno del canone letterario ufficiale che – come è stato ampiamente discusso dalla critica più recente – resta ancora oggi territorio indiscusso della scrittura maschile.²⁷

Al centro della produzione di Maraini vi è la rappresentazione dell'esperienza femminile e del ruolo della donna all'interno della famiglia e della società italiana attraverso la messa in discussione e il sovvertimento della sua rappresentazione classica. Secondo la studiosa Rodica Diaconescu-Blumenfeld, che nel 2000 ha curato con Ada Testaferri la monografia *The Pleasure of Writing*, è stato proprio questo nuovo modo di raccontare la donne che all'inizio ha precluso Maraini ed altre sue contemporanee dal canone. La scrittura di Maraini rappresenta voci sessuate di donne che parlano di piacere sessuale, del loro corpo e mettono in risalto la loro differenza.²⁸ In generale, le donne che scrivono hanno avuto e continuano ad avere un rapporto difficile e conflittuale con la tradizione letteraria italiana: quando ne entrano a far parte, sono spesso confinate all'interno della categoria "scrittrici," come se questa fosse una sottocategoria dell'essere scrittore. Un esempio clamoroso è quello fornito da Anna Banti che, come Carol Lazzaro-Weis ricorda, in *Un grido lacerante* (1981) pone in evidenza come l'essere considerata

²⁷ Come ricorda Tommasina Gabriele nel recente volume *Dacia Maraini's Narrative of Survival (Re)Constructed* (2016), la difficoltà per le scrittrici nel vedere apprezzato il proprio lavoro letterario alla stregua di quello dei loro colleghi uomini è una delle preoccupazioni di Maraini. La scrittrice parla apertamente della misoginia della critica rispetto alla letteratura scritta da donne. (xiv-xv)

²⁸ Scrive Diaconescu-Blumenfeld: "not only do they write the scandal of women as desiring subjects, but further, they write difference into dimensions that the canon cannot recognize" (7).

donna di lettere abbia avuto un effetto negativo molto forte sulla propria considerazione di sé.²⁹ Essere donna di lettere è ritenuta, infatti, una posizione diversa ed inferiore rispetto a quella di scrittore e quindi di uomo. Non si può certo negare che la situazione all'interno della tradizione letteraria e critica sia cambiata negli ultimi anni e stia continuamente cambiando e che oggi molta critica, in particolare quella femminista, si occupi di letteratura scritta da donne sia in Italia che all'estero. Tuttavia, spesso, si fatica ancora a considerare le opere di scrittrici equivalenti a quelle di scrittori nonostante il successo di mercato delle prime.

2.1 Dacia Maraini, gli anni Sessanta e la scrittura

Tutta l'opera di Maraini, dagli anni Sessanta fino ad oggi, affronta il tema della liberazione femminile da secoli di oppressione patriarcale e lo fa con un linguaggio diretto, spesso crudo e scioccante. Le sue prime opere risalenti agli anni Sessanta, e quelle degli anni Settanta, sono di particolare interesse per la loro rilevanza politica e sociale e nel loro rapporto con il femminismo italiano: al centro pongono il ruolo della donna nella società e nel ruolo di autrice-scrittrice. I temi trattati corrispondono a quelli del dibattito femminista sul ruolo e sullo status sociale della donna, il rifiuto dell'istituzionalizzazione della maternità, l'aborto, il divorzio e l'importanza della solidarietà tra donne. La compresenza di teoria e pratica, tipica del movimento femminista italiano, è ben visibile in particolare nel teatro di Maraini – la cui

²⁹ Lazzaro-Weis scrive in riferimento all'esperienza vissuta da Anna Banti: "Banti makes clear in this book and on several occasions, however, that her inferior self-image and rage also resulted from the denigration of those who classified her activity as a writer according to her sex, *una donna di lettere*. In her interview with Sandra Petriagnani, Banti complains about this procedure of evaluating women writers: 'They will say that she is great among women writers but they will not equate her to male writers'" (34-35).

Si vedano anche le pagine introduttive (3-7) di *Contemporary Women Writers In Italy. A Modern Renaissance* edito da Santo L. Aricò.

compagnia *La Maddalena* è specificamente dedicata ad opere femministe ed intesa come mezzo privilegiato di espressione per il movimento stesso.³⁰

Nell'analisi delle opere di Maraini si evidenzia come la scrittura è caratterizzata da una prosa ed una poesia irriverenti, passionali e provocatorie in contrasto con quella che è invece considerata scrittura maschile. Il linguaggio forte, in cui predominano elementi corporali e fisici, si scontra con il 'discorso del padre' e corrisponde al percorso di autoconsapevolezza e conquista del sé e del proprio corpo. Importanti spunti di riflessione sono stati raccolti da Maraini in *La bionda, la bruna e l'asino*, una collezione di alcuni dei suoi interventi giornalistici degli anni Settanta e Ottanta ai quali la scrittrice guarda indietro nel 1987, anno di pubblicazione della raccolta. Qui affronta la spinosa questione della scrittura femminile e delle edulcorate caratteristiche che questa dovrebbe incarnare e rappresentare ed afferma:

Di solito per scrittura al femminile si intende o si intendeva qualcosa di sentimentale, di delicato, di fumoso e di crepuscolare. [...]È chiaro che di fronte ad una visione così limitativa della scrittura al femminile molte romanzieri abbiano negato di esser scrittrici. Si sono definite «scrittori» e basta, ribadendo l'asessualità rituale della letteratura. (XI-XII)

L'asessualità a cui la scrittrice fa riferimento è inesistente perché tutto, anche l'immaginazione, è marcato da un'ideologia, un carattere androcentrico. La scrittura per le donne equivale allora, secondo Maraini, ad un combattimento. Tali e tante sono le limitazioni e i tabù imposti dalla società che le donne non scrivono con una matita ma con una spada (*La bionda, la bruna e l'asino* XV), e la scrittura è tale perché avviene attraverso il corpo ed il corpo ha un sesso biologico che, per le donne, è segnato da "una storia di separazioni, allontanamenti,

³⁰ Il teatro *La Maddalena*, di cui si discuterà in seguito, si può definire come un primo tentativo di creare un teatro femminista ufficiale. *La Maddalena* è stata fondata nel 1973 da Maraini insieme a Maricla Boggio e ad altre autrici ed attrici.

segregazioni, soprusi, violenze, afasie, paure, mortificazioni di cui conserva una memoria atavica.” (*La bionda, la bruna e l’asino* XIV). Il corpo della donna è quindi strumento primario per l’espressione femminile e, Maraini usa questo corpo, il corpo delle sue protagoniste, per dare voce alle donne, per opporsi ad un mondo patriarcale – fatto di uomini per gli uomini – e ribaltarne le prospettive. Ciò che è più significativo, però, è la volontà di costruire che permea le opere della scrittrice: non si tratta infatti solo di sfidare la società patriarcale ma, piuttosto, di sfidare le donne a prendersi cura di se stesse e dei propri desideri al fine di raggiungere la consapevolezza che “la donna non è né fragile, né delicata, né bisognosa di protezioni. La donna non è umile e sottomessa per natura.” (*Il Manifesto* 226)

Nel suo intervento all’interno della raccolta *Scrittura civile. Studi sull’opera di Dacia Maraini* del 2010, Giulio Ferroni fornisce un quadro specifico dell’ambiente romano intorno alla fine degli anni Sessanta in cui si inserisce la figura di Maraini.³¹ La capitale, che aveva influito così tanto sull’immaginario nazionale ed internazionale, ha visto una serie di mutazioni a livello sociale, economico ed ambientale che hanno modificato anche il tessuto antropologico della città e del Paese in generale. Nel passaggio dalle suggestioni degli anni Cinquanta agli anni Settanta, Ferroni sottolinea la criticità del 1968 e delle figure letterarie che operavano nell’ambiente romano: le opere di Maraini vicine al sessantotto risentono del “clima e delle prospettive di rottura” (29) dell’ambiente romano con un’attenzione alle esperienze liminali ed esterne alla cultura.³² Come si è visto nel precedente capitolo, il sessantotto ed i suoi movimenti studenteschi

³¹ La raccolta di saggi *Scrittura Civile. Studi sull’opera de Dacia Maraini* è nata in seguito al convegno internazionale intitolato *Dacia Maraini: scrittura, scena, memoria, femminismo* organizzato presso l’Universitat de València dal comitato composto da J.C. de Miguel, G. Colaizzi, G. Ferroni e S. Ravanelli. Come spiega de Miguel nell’introduzione, il testo nasce dall’intenzione di studiare e celebrare Dacia Maraini e, allo stesso tempo, di superare limitazioni e mancanze della produzione critica sull’autrice. Sebbene *Scrittura civile* nasca proprio dal convegno in onore di Maraini, non si tratta di una raccolta di soli atti del convegno ma bensì di progetto più ampio.

³² Nel suo articolo su Maraini, Ferroni si riferisce, in particolare, ai racconti intitolati *Mio marito* (1968), ai romanzi *Memorie di una ladra* (1972) e, soprattutto, a *Donna in guerra* (1975).

ed operai sono legati a doppio filo con lo sviluppo del femminismo italiano. Li accomuna l'obiettivo di rovesciare l'ordine esistente ma li separa la modalità di aggregazione e un mancato riconoscimento della differenza di genere.

Il 1968 è un anno critico per Maraini anche perché marca l'inizio del suo attivismo femminista attraverso inchieste sociologiche, reportage ed opere di teatro sperimentale (Rodica Diaconescu-Blumenfeld 4). La scrittrice fa il suo primo incontro con il femminismo durante un viaggio negli Stati Uniti dove conosce ed intervista Katherin Cleaver, “una donna durissima, le cui riflessioni sui diritti delle donne non lasciano indifferente la giovane giornalista italiana. Al rientro in Italia, Dacia non è più la stessa. Sente il bisogno di sapere e di confrontarsi con le altre donne” (Cruciata 19). Non amando l'uso dell'etichetta ‘femminista,’ la scrittrice definisce il suo impegno ‘dalla parte delle donne’ e si impegna su tutti i fronti scrivendo su tematiche legate alle discussioni del movimento, impegnandosi in prima persona nelle carceri femminili, lavorando su inchieste e sul teatro di strada per sensibilizzare le persone.

2.2 I romanzi degli anni Sessanta e Settanta

La critica ha ampiamente evidenziato l'assenza di un tessuto familiare nelle prime opere di Maraini. I protagonisti, sia maschili sia femminili, vivono, e spesso sopravvivono, in un ambiente sterile e vuoto di sentimenti, senza rapporti familiari forti. I genitori sono distratti o inetti, e i giovani devono prendere da soli le decisioni e compiere quelle scelte che caratterizzano i riti di passaggio da infanzia ad adolescenza ad età adulta (Merry 101). Come ricorda Properzi

Tra le figure letterarie citate dal critico, accanto alla presenza centrale di Moravia e Pasolini, sono da ricordare Enzo Siciliano, Ungaretti, Bertolucci e Caproni, Elio Pagliarani, Giorgio Manganelli e Luigi Malerba.

L'influenza e il rapporto con Moravia e Pasolini, i loro viaggi insieme in Africa ed in India, rappresentano per Maraini un momento essenziale. In una recente intervista al *Corriere della sera* la scrittrice ha affermato che se potesse scegliere di rivivere un decennio, sarebbero proprio gli anni Settanta, quando Pasolini era ancora in vita. (12 novembre 2016)

Nielsen, le protagoniste delle opere di questi anni sono giovani donne isolate o marginalizzate dalla società (80), dalle proprie famiglie e dall'uomo. Nell'analisi, però, si rivela come in diversi casi questo isolamento viene almeno parzialmente superato grazie alla presenza di altre donne che, attorno alla protagonista, creano una comunità. Questo elemento della narrazione è intimamente legato alle pratiche centrali all'interno del femminismo storico italiano, in particolare autocoscienza, rispecchiamento ed affidamento. L'autocoscienza, come menzionato nel capitolo precedente, è una pratica già presente nel femminismo statunitense con i gruppi di *self-rising consciousness*. Negli anni Settanta diviene la pratica per eccellenza del femminismo italiano: nei gruppi di autocoscienza le donne non si ritrovano insieme per parlare della propria esperienza e di se stesse in maniera prettamente confidenziale, ma con l'obiettivo di costituire un vero e proprio atto politico. L'autocoscienza è particolarmente importante perché è strettamente legata alla consapevolezza del proprio corpo e della propria sessualità e, come ricorda Ribero, è la pratica che permette alle donne di risvegliarsi dal torpore, "nominare le cause della loro incapacità ad essere felici alle condizioni richieste dall'uomo e dalla sua cultura" (2007:15). Attraverso l'autocoscienza la donna raggiunge una percezione chiara della propria alterità rispetto all'uomo e riconosce la stretta relazione tra fisicità e pensiero. Il rispecchiamento, come indica il termine, rappresenta il riconoscere la propria esperienza in quella di altre donne. L'affidamento viene teorizzato successivamente dal gruppo veronese Diotima ma la sua pratica è già presente negli anni Settanta. Prevede un rapporto tra donne in cui una donna meno esperta si affida ad una con maggiore esperienza in una relazione che ridà valore alla presenza del materno nella vita della donna ma implica anche la presenza di una sorta di ordine gerarchico criticato da alcune femministe.

La carriera letteraria di Maraini comincia nel 1962 con la pubblicazione del suo primo romanzo, *La vacanza*, e la vittoria del premio internazionale Formentor per l'inedito *L'età del malessere* pubblicato l'anno successivo.³³ *La vacanza* mette subito in evidenza un elemento che accomuna molti dei suoi testi, e cioè l'idea di vuoto e di mancanza. Anna, la taciturna quattordicenne protagonista del racconto, è alla ricerca di qualcosa che riscatti il suo malessere interiore e il senso di vuoto che prova. Uscita dal collegio per passare le vacanze con la famiglia, la giovane fa la conoscenza di uomini e ragazzi che usa e da cui si fa usare per colmare quel vuoto. I loro incontri sono fugaci, quasi un gioco senza alcuna emozione. Il tutto si svolge sullo sfondo dei bombardamenti, della Repubblica di Salò e del crollo di elementi un tempo saldi. Maraini narra il dolore senza nominarlo; è il dolore di un'iniziazione brutale al mondo che spesso cade nel non detto o nell'indicibile. Maraini presenta nel suo romanzo d'esordio le tematiche che caratterizzeranno le sue giovani protagoniste e le loro storie lungo tutti gli anni Sessanta e Settanta; “[l]a denuncia di una condizione esistenziale – e femminile in primo luogo – pericolosamente in bilico tra finzioni e lucide verità, è già in atto. Nonostante la giovane età, l'autrice matura dentro di sé la consapevolezza che non si può tacere più e che raccontare è l'unica scelta possibile.” (Cruciata 78)

Le prime protagoniste di Maraini, assomigliano molto ad Anna, sono ricche di contraddizioni e, pur narrando le loro vicende in prima persona, non ne sono pienamente consapevoli. Moravia descrive questa condizione nella prefazione de *La Vacanza*: “Essa [Anna] parla in prima persona e tuttavia non conosciamo i suoi pensieri perché, probabilmente, non li conosce lei stessa, cioè non li pensa. Questa contraddizione che dà al personaggio tutto il suo

³³ Sumeli Weinberg racconta come l'evento abbia dato molta notorietà a Maraini a causa dello scandalo ad esso collegato: Alberto Moravia fu accusato di favoreggiamento nei confronti della sua “allieva” ed alcuni giornalisti e scrittori, in particolare Vigorelli e Berto, “condussero, non solo di fatto, ma anche sulle pagine dei quotidiani, un'accanita guerriglia contro la scrittrice”. Berto arrivò a querelare Maraini per diffamazione nel 1978.

dinamismo sta ad indicare una completa alienazione.” (12) Pur con storie differenti, le protagoniste dei primi romanzi di Maraini, sono accomunate da una condizione di alienazione che si sviluppa attorno ad elementi comuni: la percezione del corpo e della libertà di scelta delle donne, il rapporto con l’uomo e la sottomissione a ruoli prestabiliti.

Un chiaro esempio è quello della diciassettenne Enrica, protagonista del romanzo *L’età de malessere* del 1963. La giovane vive con una madre che rientra a casa sempre esausta a causa del suo impiego – l’unico che riesce a sostenere economicamente la famiglia – ed un padre che impegna il suo tempo a costruire, in modo ossessivo, elaborate ed improbabili gabbie per uccelli e “[l]a famiglia non la vede nemmeno” (10).³⁴ Enrica ha una storia d’amore clandestina con Cesare, studente di legge e fidanzato con una giovane ricca, e vive così tra l’incostanza del rapporto sessuale con Cesare e la noncuranza dei personaggi adulti che la accompagnano nel racconto. La passività degli adulti e il loro disinteresse nei suoi confronti influenzano il suo modo di reagire ed interagire con gli altri.³⁵ Enrica, infatti, non sembra provare alcuna emozione di fronte ai desideri di Cesare ed ai suoi sbalzi di umore, ne tantomeno verso le dimostrazioni di affetto che un compagno di scuola le rivolge. L’incapacità degli adulti di costruire delle relazioni e stabilire dei rapporti armoniosi influenza negativamente le relazioni che la giovane stessa instaura con i suoi coetanei e con gli altri adulti (il rifiuto verso Carlo, l’ossessione per Cesare, i rapporti con gli altri uomini).

³⁴ Merry sottolinea come la vicenda di Enrica rappresenti anche l’implosione del nucleo familiare e l’ambivalenza della giovane che, in termini capitalistici, consuma ed è consumata: “Her story represents the implosion of the new, nuclear family. Erica demonstrates the plight of a young, single woman in the midst of advanced capitalism: she is consumer and she is consumed.” (111)

³⁵ Oltre ai genitori di Enrica, anche gli insegnanti non dimostrano interesse o passione e guardano la ragazza con fare annoiato. Così, infatti, la giovane commenta l’atteggiamento di una delle professoresse: “Pareva che non le importasse niente né di noi né della computisteria. Aveva l’aria di volere solo dormire” (34). Anche il padre di Cesare sembra disinteressato alla vita del figlio: finge di non sapere quello che accade realmente nella camera da letto del ragazzo ma ne approfitta per guardare dalla serratura e per fare delle *avances* ad Enrica.

Alla morte della madre, la condizione della ragazza peggiora perché si trova ad assumere, suo malgrado, il ruolo di moglie e madre. Enrica è intrappolata in una gabbia dalla quale tenta di uscire cercando rapporti occasionali e costruendosi una vita indipendente da quella del padre. L'essere abbandonata a sé stessa, senza una guida adulta, marca una faticosa presa di coscienza e di *coming of age*. La storia di Enrica è esemplificativa delle difficoltà vissute nel passaggio da ragazza a donna all'inizio degli anni Sessanta in cui si contrappongono, come sottolinea Picchietti, la figura tradizionale e remissiva di donna e la rivendicazione del proprio spazio e ruolo nella società e del proprio corpo (43). Le mura delle case in cui vive e passa il suo tempo sono una prigione per Enrica, come le gabbie costruite dal padre che la tormentano anche nei sogni:

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

- Stai benissimo dove sei. Non ti muovere, - mi redarguiva. Quando parlava dalla sua bocca uscivano chiodi, un'infinità di chiodi. (*L'età del malessere* 61-62)

La bellezza estetica delle gabbie non mitiga la loro funzione restrittiva e punitiva. All'interno di queste abitazioni/gabbie Enrica non riesce a crescere, ad essere se stessa, non trova una guida o un esempio da seguire. L'emancipazione è necessaria: per cercare la propria identità, la ragazza deve lasciare la casa del padre, trovare un lavoro e andare a vivere altrove. L'abbandono della famiglia è il culmine del risveglio della giovane protagonista (Picchietti 44-45) ed anticipa l'atteggiamento ribelle delle protagoniste delle opere successive.

Maraini denuncia la subordinazione delle figure femminili ne *L'età del malessere*: la

scrittrice delinea una serie di personaggi con caratteristiche stereotipate e che aderiscono a canoni predefiniti. Quando la donna sceglie di vivere la propria sessualità in modo indipendente e rivoluzionario, non mancano le critiche dell'uomo che ribadiscono la duplice morale che governa i comportamenti maschili e quelli femminili. Così Francesco commenta le relazioni della sua padrona, la Signora Bardengo, da cui Enrica risiede e per la quale lavora come segretaria:

- Per un uomo è un'altra cosa, [...] – È la donna che ci sfigura in questi casi. Una donna di una certa età dovrebbe dimenticarsele certe cose. Fa schifo. [...] Quello che mi disgusta è vedere come si è ridotta quella donna per amore. Io non mi innamorero mai. Non ci casco. (185)

Queste parole mettono in risalto, ancora una volta, la logica binaria e duplice dell'ordine fallogocentrico in cui, come sottolineano Restaino e Cavarero, il sesso maschile si autorappresenta e decide la rappresentazione del sesso femminile a sé funzionale (119). Allo stesso tempo, l'incubo di Enrica di restare intrappolata nella gabbia è la rappresentazione visiva dell'ordine simbolico patriarcale: l'uomo-soggetto costruisce uno spazio delimitato da vincoli fisici e formali in cui la donna-oggetto obbedisce e si comporta con passività. Sebbene le prime giovani protagoniste di Maraini spesso manchino di una dimensione cognitiva, quasi tutte si ribellano al paradigma del corpo docile prodotto della disciplina che impone, in particolare alle donne, di tenere un determinato comportamento e rispettare un preciso modo di apparire necessariamente diverso da quello maschile.³⁶

³⁶ Foucault in *Discipline and Punish* (1975) ha sviluppato la teoria dei corpi docili in relazione ai meccanismi di sorveglianza e controllo in atto nelle prigioni, nelle scuole, negli ospedali ed in altri luoghi delle società moderne. Per Foucault gli individui sono sotto un costante controllo, spesso invisibile, che normalizza e porta alla tacita accettazione di determinati sistemi di controllo. La critica femminista su Foucault ha evidenziato come il filosofo non abbia mai preso in considerazione la differenza tra il corpo maschile e quello femminile ed abbia sempre parlato di corpi docili come se esistesse un solo corpo. Scrive Bartky: "To overlook the forms of subjection that engender

In modo simile, ma con maggiore consapevolezza, nel romanzo *Donna in Guerra* del 1975 la protagonista Vannina incarna e rappresenta una delle tante donne che deve rinunciare a se stessa, e a definire i propri desideri, per adeguarsi alla visione androcentrica del mondo. Pur essendo una donna istruita, sacrifica parte della sua vita e delle sue esigenze per piegarsi al modello moglie-madre e compiere quegli atti sentiti come necessari per una donna: occuparsi della casa, servire il marito, renderlo felice e rinunciare alle proprie ambizioni per favorire quelle maschili. Il titolo dell'opera è indicativo del percorso della sua protagonista, delle figure che l'accompagnano, ma anche delle donne su larga scala, infatti, qui Maraini affronta forti temi femministi e politici a partire proprio dal rapporto della donna con il corpo.³⁷

Vannina e il marito si trovano in vacanza in un piccolo paesino di pescatori: mentre Giacinto esce tutti i giorni per pescare, Vannina resta a casa per portare a termine le faccende domestiche, ligia al suo ruolo sottomesso e subalterno. Il suo isolamento è spezzato però da incontri/scontri con nuove realtà che la spronano a reagire e riconsiderare le proprie scelte. Vannina interagisce con diversi personaggi, lontani dalla sua esperienza quotidiana, e soprattutto con alcune donne del paese che si riveleranno fondamentali per lo sviluppo ed il cambiamento della sua vita, in particolare per quanto riguarda il raggiungimento di uno stato di indipendenza fisica e psicologica dal marito.

In apertura di romanzo, Maraini presenta Vannina attraverso il suo rapporto con la corporeità femminile e la comparsa delle mestruazioni. La protagonista descrive come il calore del sangue tra le cosce le dà un senso di benessere nonostante una sensazione di tensione al

the feminine body is to perpetuate the silence and powerlessness of those upon whom these disciplines have been imposed" (in Diamond and Quinby 64)

³⁷ Scrive Ferroni: "il libro che più risente della rottura postsessantottesca e che può essere preso come emblema della scelta femminista di Dacia Maraini, del riconoscimento di un'identità femminile che si dà nella separazione e nel distacco dal potere maschile, è certamente *Donna in guerra* (1975), costruito in forma di diario come altri essenziali esisti di una letteratura che aveva messo in evidenza la solitudine e la singolarità del punto di vista femminile". (In *Scrittura Civile* 32)

ventre:

Mi sono addormentata. Ho sognato che una talpa scavava un tunnel nel mio ventre. Mi sono svegliata con una fitta, un dolore sordo e fondo. Qualcosa di caldo mi bagnava le cosce. Ho cacciato una mano sotto la gonna. L'ho ritirata macchiata di sangue. Ho respirato a fondo per vincere quel senso di tensione al ventre. Non avevo voglia di alzarmi. Ho lasciato che il sangue colasse, dolce, tiepido. [...] Così comincia la mia vacanza: un rivolo di sangue benefico, la gioia di stare all'aperto, l'odore pungente del basilico." (*Donna in Guerra* 3-4)

La peculiarità del corpo della donna è posta immediatamente in primo piano: le mestruazioni possono assumere significati diversi ma pur sempre con connotati positivi vista la collocazione dell'aggettivo "benefico" all'interno della frase. Presentare la donna a suo agio con il proprio corpo in un momento che, generalmente, è di disagio per parte dell'universo femminile, è certamente un forte messaggio che Maraini vuole proporre e che rimanda ai temi del femminismo e alla pratica dell'autocoscienza. Naturalmente, la presenza di "un rivolo di sangue benefico" è, per Vannina, anche sinonimo di assenza di gravidanza e questo è particolarmente significativo considerando l'esperienza dell'aborto narrata nella conclusione del romanzo.

Da un'iniziale esperienza limitata del corpo – per la tacita accettazione dell'inferiorità della donna rispetto all'uomo e al suo piacere - Vannina, attraverso episodi di sofferenza fisica e psicologica, ma anche, e soprattutto, di sorellanza, matura una consapevolezza ed un'autocoscienza che le permettono di abbandonare questa posizione di sottomissione e di passare da 'oggetto' a 'soggetto'. L'esperienza sessuale è frustrante perché legata solo al piacere

dell'uomo e alla sua fretta. I rapporti con il marito sono dipendenti dal desiderio di Giacinto e dai suoi tempi che non contemplano quelli della diversa sessualità femminile. Vannina racconta:

Gli dico di aspettarmi. Ma dice che se non fa presto gli passa la voglia. Ha fretta di gonfiarsi. Di farsi inghiottire, di arroventarsi, di battere carne contro carne. Ha fretta di esplodere, come se indugiando potesse perdere qualcosa. Se si ferma si impigrisce, dice lui, crogiolarsi vuol dire addormentarsi, brontola. Così io rimango a metà, ansante, contratta. Lui corre, inseguito dalla paura di non so che. Si afferra a me, frenetico, morde, si scuote, grida. Non so fermarlo, né acquietarlo, né trattenerlo. Quando lo afferro è già scappato. Il liquido caldo cola sul lenzuolo. Sono presa da un rabbioso scoraggiamento” (*Donna in guerra* 11).

La sua solitudine nel rapporto con Giacinto è colmata da una serie di incontri femminili che riempiono questo vuoto e che le offrono aiuto e sostegno.³⁸ Tali figure femminili incarnano vari stadi di consapevolezza e rappresentano guide positive che accompagnano la protagonista nel percorso verso l'acquisizione di una coscienza politica e la maturazione della scelta di abbandonare Giacinto. I rapporti di sorellanza, assenti per le protagoniste dei primi romanzi, si sviluppano progressivamente all'interno di *Donna in guerra* ed i più importanti sono quelli con Giottina e Tota, Suna e Rosa. Giottina e Tota rappresentano le iniziatrici del risveglio della giovane e sono spesso assimilate a figure materne che, nell'alternativa realtà della lavanderia dove l'aria è irrespirabile, sviluppano una sorta di linguaggio magico, arcaico e privato, estraneo al mondo esterno. I loro discorsi sono fatti di pettegolezzi, discorsi volgari ed erotici che attraggono e repellono Vannina allo stesso tempo.

³⁸ “Nella scoperta di questa autonomia, nelle varie fasi del ritorno in città e della ripresa dell'anno scolastico, nei contatti con gruppi politici e nella verifica del maschilismo e delle forme di prevaricazione in essi imperanti, Vannina matura il suo senso di solidarietà con le donne.” (Ferroni in Miguel 34)

The friends recreate the daughter's evolution by reintegrating the primary female presence – the maternal – into her life and inviting her to participate in sisterhood – all fundamental steps [...] in the Italian feminist project for women's liberation. (Picchietti 116)

Il recupero del rapporto con le altre donne, in alternativa anche al mancato rapporto con l'uomo, si sviluppa poi ulteriormente, ed in modo più significativo, nell'amicizia con la giovane Suna che, per la prima volta, espone Vannina a discorsi veramente femministi e consapevoli. In questi scambi, Suna, attraverso un linguaggio molto crudo e spesso volgare, mostra a Vannina come la sua sessualità sia limitata e circoscritta al piacere di Giacinto, sottomessa alla cultura sessuale patriarcale e al pregiudizio del piacere vaginale.³⁹ Attraverso incalzanti dialoghi e domande provocatorie, Suna aiuta Vannina a capire di aver abbandonato e tradito la sua persona per adeguarsi a quella del marito.⁴⁰ Le conversazioni tra le due donne rivelano la condizione di ammutolimento della donna di fronte all'uomo e al suo piacere. Il corpo femminile è sottomesso e anche il pensiero è spento: la voce dell'uomo regola la vita della donna che da lui dipende, come dimostra il seguente scambio:

- Credi di amarlo, perché ti sottometti a lui, lo accudisci, lo curi, lo subisci, ma non è amore.
- Che cos'è?
- Dovere, sei innamorata del tuo dovere.
- Non potrei vivere senza di lui.

³⁹ Si faccia riferimento al capitolo introduttivo e alla discussione di Carla Lonzi per una distinzione del concetto di donna clitoridea e donna vaginale.

⁴⁰ Suna usa il linguaggio e il corpo per imporsi e scaricare la propria rabbia causata dalle contingenze. Per Suna è un modo per compensare la sua parziale limitazione fisica e scongiurare la sua marginalizzazione sociale e politica.

- Ma non andate d'accordo col sesso.
- Non tanto.
- Lo vedi?
- Giacinto dice che il sesso conta poco quando si vuole bene.
- Lo dice perché gli fa comodo.
- È sincero.
- E tu cosa pensi?

Niente. Non pensavo niente. Non sapevo che rispondere. Quello che dice Giacinto lo faccio mio. Non mi è mai venuto in mente di contraddirlo. Penso che è migliore di me, che ha ragione, che lo amo, che quello che dice ha valore per tutti e due.

(Donna in guerra 89-90)

È nell'amicizia con Suna che Vannina comincia ad abbandonare e rifiutare il suo ruolo di moglie sottomessa e lo spazio circoscritto della casa per avventurarsi all'esterno, da sola o in compagnia di altre donne, fino a Napoli dove svolge interviste sul lavoro nero. La libertà di Suna è vista da Giacinto come una grande minaccia nei suoi confronti e quelli di sua moglie. Egli teme che Vannina possa abbandonare il suo 'naturale' ruolo di moglie per seguire l'esempio di Suna, che considera una prostituta.

- Perché ce l'hai tanto con lei?
- La giudico per quello che è: una troia.
- Ma perché?
- Perché non è naturale; mi rompe i coglioni.
- Che vuol dire naturale? [...]

Per una donna la natura è una cosa dolce, femminile; quella non fa che parlare a vanvera e dire cazzate e rompere l'anima alla gente. (*Donna in guerra* 141)

La percezione di Giacinto è in accordo con la categorizzazione delle donne all'interno dell'ordine patriarcale dove le donne che non si confanno all'immagine docile che l'uomo ha giudicato opportuna vengono definite esseri deviati, prostitute. La sessualità di Suna è un problema anche all'interno della sua partecipazione politica nel partito comunista dal quale viene espulsa perché pensa “troppo al sesso e poco alla lotta di classe” (*Donna in guerra* 260).

L'ultimo incontro di Vannina al rientro dalle vacanze è quello con Rosa Colla, “la pazza di turno” (*Donna in guerra* 234). La protagonista condivide con Rosa l'esperienza traumatica della violenza sessuale e successivamente dell'aborto. La descrizione del corpo e dei graffi, degli squarci che questo è costretto a subire sono al centro della descrizione della scena:

Dottor Petalo, si chiama così. [...] Mi ha ficcato le mani dure, gelate nel corpo. Mi ha aperta, squarciata, raschiata a lungo con insistenza. Per il dolore brutale, selvaggio, mi mordevo le mani. Sentivo il sangue che sgorgava a fiotti dall'utero martoriato. Sono svenuta. [...] Tutto il male del mondo si era accumulato nel fondo del mio ventre, fra le mani metalliche del carnefice. (*Donna in guerra* 267)

Le mani metalliche del carnefice sono un'immagine importante perché rappresentano contemporaneamente la violenza dello stupro e dell'aborto, cioè il rapporto non consensuale con Giacinto e l'unica possibilità che Vannina ha per liberarsi di questa violenza. La protagonista capisce di dover compiere questo gesto di violenza su se stessa e chiede aiuto a Rosa con la quale instaura una relazione di *affidamento*.⁴¹ Come Rina, la protagonista di *Una donna* di Sibilla

⁴¹ Una delle pratiche del femminismo italiano che verrà teorizzata negli anni Ottanta, ma già praticata in precedenza. Comporta l'affidarsi di una donna ad un'altra che diventa così il punto di riferimento offrendo un'alternativa all'esclusiva identificazione con il padre e portando una rivalutazione della presenza materna nella vita della donna (si veda Picchiotti 30-31).

Aleramo, Vannina non è uno di quei ninnoli che si spezzano nelle mani degli uomini, ma è un soggetto che si ribella alle imposizioni della società patriarcale ed, in particolare, all'equazione donna-madre.⁴²

La consapevole scelta di abbandonare il marito equivale all'abbandono del ruolo di moglie tradizionalmente inteso ed al rifiuto di accettare l'imposizione del ruolo di madre come diretta conseguenza dell'essere donna; Vannina non respinge la maternità in sé e per sé, ma rifiuta la sua istituzionalizzazione rivendicando l'affermazione della donna al di fuori della maternità.⁴³ La sua coraggiosa scelta è una conseguenza della condizione di solitudine femminile all'interno del rapporto con l'uomo ed è, a sua volta, una rinuncia. La decisione di abbandonare il marito, dopo la violenza e la gravidanza indesiderata, rende evidente l'assenza di controllo delle donne sul proprio corpo e la necessità, in casi come questo, di fare violenza su se stesse e abbandonare la maternità intesa come dovere e non come diritto o scelta. Lucamante sottolinea proprio questa contraddizione in linea con le discussioni sviluppatesi tra le femministe degli anni Settanta. Quando il rapporto sessuale tra uomo e donna privilegia il piacere maschile equiparando quindi l'incontro sessuale con quello procreativo, la donna non è nelle condizioni di esprimere la propria sessualità e subisce quella maschile. Nel caso dell'aborto, la perdita del

⁴² L'immagine delle donne diverse dai ninnoli che si spezzano è presa dal romanzo *I giorni dell'abbandono* (62-63) di Elena Ferrante che verrà discusso nel quarto capitolo.

⁴³ Il punto di vista del marito di Vannina è proprio basato sull'assioma donna-madre:

“- Facciamo un figlio? [...]

- Non mi va.

- Sei orgogliosa, sei un mulo, porco cazzo, ma una donna sposata senza figli è come una gatta senza gattini, che piange, si dimena, si mangia la coda che fa pena. [...] Fai un figlio come vuole natura.” (*Donna in guerra* 246)

figlio è spesso il risultato di leggi che non proteggono le donne perché non appartengono al loro corpo.⁴⁴

Sebbene Maraini non presenti mai il tema dell'aborto in connessione con quello della liberazione, in *Donna in guerra*, il rifiuto della donna di essere il contenitore per il seme maschile, per usare l'espressione di Lucamante (191), diventa un messaggio che assume valenza politica ed invoca una presa di posizione da parte del lettore: "Her position, as well as the situation of the conventional maternal characters in the novel, forces the reader to recognize the predicament of embodying the traditional maternal role and to rethink the possibility of a new maternal experience, where women exercise choice and define the parameters of their own existence" (Picchietti 123). L'aspettativa che la donna, in quanto tale, debba essere madre viene messa in discussione e negata dalla scelta di Vannina, la quale dimostra quanto sia necessario ripensare l'equazione donna=madre.

La struttura di *Donna in guerra* – il racconto diaristico delle vicende – è la forma per eccellenza della narrazione dell'esperienza personale femminile: il diario rappresenta, infatti, lo spazio privato in cui raccontare se stesse e il proprio corpo. L'uso della prima persona crea, in Maraini, un nuovo linguaggio: il linguaggio del corpo, "the voice of the body, which expresses both physical and psychological levels of personality" (Properzi Nelsen in Diacunescu-Blumenfeld e Testaferri 81). La condanna della cultura dei padri avviene affidandosi alla scrittura e attraverso un invito alla solidarietà tra donne, con la dimostrazione che solo la sorellanza può permettere un percorso di crescita. La guerra di Vannina (e delle donne) è contro la società patriarcale e maschilista e non contro l'uomo per sé. Maraini narra la liberazione della

⁴⁴ Lucamante scrive "By losing a child, by giving up the pact with the unborn, a woman loses yet one more chance to discover her identity, and she does so in obedience to laws that are not hers, that do not belong to her body, *al suo corpo*" (202).

donna ed il suo percorso di crescita ed autocoscienza, facendo diventare Vannina voce e “maestra” contro queste ingiustizie anche con i suoi studenti a scuola. Al rientro in classe, infatti, la protagonista è testimone dell’influenza della violenza della società patriarcale sui bambini che mettono in scena uno stupro contro una compagna. A differenza dell’approccio apatico e disilluso verso la sua professione che è descritto in apertura di romanzo, qui Vannina non solo agisce con forza al fine di liberare la piccola vittima ma condivide con lei quello che ha imparato dalla propria esperienza: la violenza del sesso maschile su quello femminile non è una cosa normale e “l’amore è una cosa che si fa in due, con dolcezza, con tenerezza, senza prepotenze e tutti e due devono essere contenti” (*Donna in guerra* 257-258).

Nei romanzi finora trattati Maraini, nel discutere il trauma dell’aborto, si sofferma sui particolari del dolore fisico, sul senso di lacerazione e sullo stato di abbandono in cui le donne si trovano.⁴⁵ La prospettiva personale, fisica e del tutto femminile deve essere silenziosa perché la pratica era ancora illegale: la sofferenza del corpo non può essere urlata perché nessuno deve sapere di questa procedura clandestina.⁴⁶ Sebbene la legalizzazione dell’aborto sia un passaggio

⁴⁵ Enrica descrive il dolore acuto provato e la sensazione di lacerazione: “Mi sentii frugare dai lunghi ferri. Da principio non provavo dolore. La pillola mi aveva dato un senso di sonnolenza. Poi, improvvisamente, quando il ferro prese a raschiare in profondità, con piccoli colpi precisi, il dolore si fece acuto e mi attraversò come una scossa elettrica facendomi battere i denti. Tutto si lacerava in me. Gridai.” (*L’età del malessere* 114-115).

⁴⁶ La legge che legalizza l’aborto in Italia è stata introdotta il 22 maggio 1978. Tale legge consente alla donna, nei casi previsti dalla legge, di poter ricorrere all’interruzione volontaria della gravidanza in strutture pubbliche entro i primi tre mesi dall’inizio della gestazione. All’interno del capitolo “History of Two Laws”, Bono e Kemp discutono la questione dell’aborto e la reazione dei gruppi femministi: “In Italy as elsewhere the issue of abortion has been central to the feminist movement, and has ‘naturally’ involved women from remarkably different social, intellectual and political backgrounds. [...] The repressive nature of the legislation which considered abortion a crime, thereby forcing women to face the dangers and humiliations of illegality, elicited solidarity between women and prompted them to fight against the existing conditions. They did this on the one hand by organizing a network of information about the ways of aborting safely, and on the other by bringing the issue into the open, so that it became impossible for the political parties and for parliament to continue to ignore it. [...] The feminist movement was not united in its attitude towards the regulation of abortion [...] But freedom of choice for women was a tenet of all [...] Law 194 was in many ways a compromise, but in its general lines it accorded to the wishes of a large part of the feminist movement, who defended it again a few years later when a referendum to abolish it was organized and defeated, and who have insisted on its correct and full application.” (211-212).

significativo nella lotta del movimento femminista, il tema ricorrente evidenzia l'inerente duplicità e contraddittorietà di questo trauma tutto femminile. La letteratura critica su Maraini sembra rispecchiare le posizioni opposte del movimento stesso. Per Properzi Nelsen la scelta di parlare di aborto e rifiuto della maternità è un atto di coraggio da parte di Maraini ed è un modo per le donne di affermarsi come "autrici" nella scelta di non essere madri (88), mentre Bellesia ricorda come la questione dell'aborto rappresenti anche l'assenza di controllo delle donne sul proprio corpo (123).⁴⁷ Maraini spesso ne parla in questi ultimi termini poiché nella sua esperienza personale non si è trattato di una scelta ma di un "esproprio." In *Lettera sull'aborto* (in *Un clandestino a bordo* 20), infatti, Maraini scrive: "L'aborto è dolore e impotenza fatta azione. È l'autoconsacrazione di una sconfitta. Una sconfitta storica bruciante e terribile che si esprime in un gesto brutale contro se stesse e il figlio che si è concepito" (24). La prospettiva di Maraini è quindi vicina a quella dei gruppi femministi che non vedevano nella legalizzazione dell'aborto la soluzione al problema della gravidanza indesiderata. Le discussioni all'interno del movimento portano per la prima volta sulla scena politica ed istituzionale un tema che fino a quel momento era rimasto esclusivamente privato e nascosto e che aveva riguardato solo le donne. Per Rivolta Femminile e i gruppi basati sull'autocoscienza la questione dell'aborto deve essere discussa insieme a quella della sessualità femminile.⁴⁸ Per Maraini, inoltre, non si può parlare di

⁴⁷ Properzi Nelsen scrive: "It is though the writer saw in the decision to have an abortion one of her protagonists' few opportunities for self-affirmation as "authors". Paradoxically, their "authorship" is born of their courage to admit explicitly their nonmotherhood and their decision to not create – in order to attain their wholeness as women" (88).

⁴⁸ "Partiti, istituzioni e movimento delle donne si confrontano sul problema dell'aborto: è la prima volta nella storia della Repubblica che un'esperienza privata, dolorosa, taciuta come quella dell'aborto clandestino diventa oggetto di dibattito pubblico. Gruppi e collettivi femministi scendono in campo ma parlano lingue diverse: per le radicali dell'MDL la liberalizzazione dell'aborto è una tappa verso la liberalizzazione della donna e rappresenta insieme una battaglia individuale e un obiettivo politico; per Rivolta Femminile e gli altri gruppi che si muovono sul terreno dell'autoriflessione la libertà di abortire non è una "causa di libertà": a risolvere la tragedia dell'aborto non serve una legge. Miseria, violenza, dolore sono la faccia vera dell'aborto che nessuna legge basterà a cancellare: solo recuperando una sessualità non condizionata e non finalizzata alla procreazione, lo spazio di libertà delle donne sarà

aborto senza parlare di maternità, così come non si può negare che, davanti ad una gravidanza, voluta o meno, una donna possa provare dei sentimenti contrastanti, di amore e rifiuto allo stesso tempo. Nel suo intervento sul testo di Adrienne Rich *Of Woman Born*, la scrittrice riflette sulla maternità come una delle cose che più appartengono alle donne e allo stesso tempo sulla quale hanno meno voce e diritti a causa delle imposizioni legate alle leggi e alla prospettiva androcentrica.

One of the things which most belong to women is motherhood. But motherhood is also least our own, because it has been manipulated by the ideology and power of the fathers who lied and mystified it for their own selfish reasons. What was once our absolute privilege, a moment of creativity and strength, was transformed into weakness and slavery. (On "*Of Woman Born*" 688)

Nel suo testo, attraverso l'osservazione dei propri sentimenti materni e della propria esperienza, Adrienne Rich mette in questione lo stereotipo della madre che si sacrifica costantemente ed in modo altruista. Maraini a questo proposito si chiede se l'amore come sacrificio e dedizione non siano altro che le invenzioni di una società di padri che vuole mantenere sotto controllo l'istituzione della famiglia (689) ed afferma che, sebbene le donne non siano sempre in grado di elaborarlo, sanno che la retorica sulla maternità è usata per nascondere il processo di reificazione del corpo femminile necessario per l'appropriazione della riproduzione da parte del patriarcato (691). Negli anni Novanta, Maraini ribadisce questo concetto in *Lettera sull'aborto* dove rivela di essersi più volte chiesta se la gravidanza per una donna non sia un modo per provare a se stessa di avere un forte potere, un potere che legittima

davvero autentico (cfr. Papa, 1975; *Lessico politico delle donne*, II, pp. 13-23; Ergas, 1980; Libreria delle donne di Milano, 1978, pp.61 ss.)" (Lusanna 66).

l'essere donna ma che, in realtà, ha perso la sua quintessenza: “(l)a maternità, nella cultura dei padri, è stata trasformata in un evento di estrema passività per le donne” (18).⁴⁹

2.3 Il teatro femminista

L'esperienza teatrale di Dacia Maraini è di notevole importanza perché è in questo contesto che la sua partecipazione al femminismo si fa più evidente e dirimpente all'interno delle sue opere. L'esperienza nel teatro inizia, per Maraini, nel 1967 quando, insieme a Moravia e a Siciliano, fonda la *Compagnia del Porcospino* con lo scopo “di mettere in scena testi di autori italiani su argomenti di attualità” (*Fare Teatro* 1974:11).⁵⁰ Successivamente, a causa della mancanza di risorse finanziarie, il gruppo si scioglie e Maraini fonda *La compagnia blu*, insieme ad alcune attrici con le quali voleva collaborare all'opera *Manifesto dal carcere* che aveva appena terminato di scrivere. La scrittrice non ha mai fatto segreto delle difficoltà e della frustrazione di molte delle sue esperienze teatrali; ed, in particolare, quella del decentramento a Centocelle presso la sezione del PCI in cui faticava ad avere fondi ed un pubblico che si facesse coinvolgere nel modo in cui invece quel teatro era stato pensato. Il teatro di Maraini è politico e

⁴⁹ Maraini scrive: “A volte mi sono chiesta se rimanere incinta non sia per una donna un modo per provare a se stessa di essere dotata di un potere forte, il solo di cui siano state storicamente dotate le donne: si tratta di un potere che ha perso la sua vera essenza, ma che rimane nell'ombra come il mito di una forza recondita e vitale” (18).

⁵⁰ All'inizio del Novecento in Italia, rara è la partecipazione delle intellettuali al teatro. Anna Bonacci ebbe un notevole successo negli anni del secondo dopoguerra ma fu presto dimenticata dalle storie del teatro. Natalia Ginzburg contribuì inizialmente con molta diffidenza al settore, raggiungendo il seguito il successo con drammi quali *Ti ho sposato per allegria*. Altre scrittrici, come Alba de Céspedes ed Anna Banti, hanno dedicato pochissimo tempo alla scrittura teatrale. Maggiormente coinvolte sono le autrici della seconda metà del XX secolo: Franca Valeri, Franca Rame, Adele Cambria (femminista e fondatrice della *Maddalena*), Valeria Moretti, Maricla Boggio e Dacia Maraini. (Moretti, Costantini *La scena delle donne* 147-148)

Dacia Maraini, nell'introduzione intitolata “Una lunga storia di esclusioni”, rimarca come il primo discorso teatrale fosse nato dal mondo femminile arcaico “(p)oiché è proprio del corpo femminile di contenere in sé il mistero e la metamorfosi, il miracolo della nascita e del parto . [...] Solo dopo, quando il teatro diventa il luogo della parola forte, prestigiosa, le donne vengono messe da parte, sostituite da officianti maschili che recitano e compongono in nome della collettività. [...] Più la parola religiosa e politica si concreta in segno, tavola delle leggi, libro sacro, e più le donne vengono spinte lontano dal luogo di rappresentazione della immaginazione collettiva” (3).

politicizzato, accompagnato dal “tentativo continuo e doloroso di mettere alla prova la propria ideologia nei contatti con gli altri, i compagni di lavoro, il pubblico, i politici” (*Fare teatro* 1974:5). È un teatro pensato e vissuto come strumento ideologico sia nell’esperienza del decentramento a Centocelle e del teatro di strada, sia in quello sperimentale femminista. Il teatro di strada dei primi anni Settanta è pensato in modo che tutto il pubblico possa capirne l’argomento, non sono infatti usati testi scritti ma maschere, cartelli, strumenti musicali e pochi altri oggetti di scena. Maraini afferma che quest’esperienza è stata per lei rivelatrice:

Mi ha insegnato la gioia dell’improvvisazione, la scoperta del linguaggio dei corpi. Mi ha messo in contatto con spettatori che di solito non frequentano i teatri. Mi ha insegnato quanto possa essere vivo e parlante e fantasioso il teatro politico se inteso in maniera non brutalmente propagandistica. (*Fare teatro* 1974:6)⁵¹

Nel teatro, come nella letteratura, la parola è per Maraini l’elemento più importante. La primazia della parola è collegata alla necessità di avere degli scrittori che lavorino per il teatro e collaborino con il regista e gli attori. L’assenza di scrittori porta ad un eccessivo formalismo e all’astrazione che allontanano il teatro dalle necessità e preoccupazioni delle persone comuni (Wood in Woodrough 90). Maraini è, infatti, contraria all’aspirazione del teatro sperimentale di eliminare la parola a favore dell’immagine. Lo stesso Pasolini, in *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) afferma che il teatro deve essere uno scambio di opinioni, un dialogo. Il linguaggio in teatro, secondo la scrittrice, deve essere in grado di comunicare senza cadere negli stereotipi e nei luoghi comuni. Per avvicinarsi alle persone comuni, è necessario uno scrittore che sappia stabilire un rapporto con la realtà e che abbia un rapporto in prima persona con la materia trattata:

⁵¹ Dell’esperienza del teatro di strada non rimangono documenti scritti ma solo alcune testimonianze fotografiche riportate nel volume *Fare Teatro*.

Noi abbiamo dei grandi registi ma non abbiamo un grande teatro. E questo ha distorto l'indirizzo del nostro modo di fare teatro. [...] Il linguaggio infatti è una creazione dello scrittore che lo inventa ogni volta che stabilisce un nuovo rapporto con la realtà. Il nostro teatro, anche il più impegnato, manca di un linguaggio autonomo e comunicativo. Anche quando parte con le migliori intenzioni, ricade fatalmente nei luoghi comuni e negli stereotipi letterari. Per creare un linguaggio comunicativo occorre stabilire un rapporto originale e creativo, cioè personale con la materia trattata.” (*Fare teatro* 1974:45)

Il teatro femminista “di barricata” della Maddalena nasce nel 1973 con *Mara, Maria, Marianna. Materiali per un discorso sulla condizione attuale della donna*, un’opera di Dacia Maraini, Maricla Boggio e Edith Bruck. Boggio rammenta come in un periodo di fervore e cambiamenti fosse impossibile per le donne non imboccare la strada del teatro che si opponeva a quello borghese e tradizionalista: “Dacia Maraini ebbe il coraggio di concretizzare l’idea di un teatro di donne non più soltanto eroine, ma artigiane ed artiste” (Angelini, Boggio 17).

All’interno della compagnia *La Maddalena*, i ruoli erano svolti da donne, che si trattasse della scrittura dei testi, della costruzione delle scene, della regia, delle musiche o dei costumi. Per supplire alla mancanza di donne che potessero occuparsi delle luci, Maraini racconta che avevano addirittura creato una scuola per sole donne in modo da formare delle tecniche delle luci. La loro scelta nasce come forma di protesta contro il teatro italiano che era fatto solo di uomini ma, soprattutto, per creare qualcosa che fino ad allora non esisteva. Sebbene si potessero trovare donne che lavoravano all’interno del teatro, i loro non erano mai incarichi di

responsabilità o di potere.⁵² Il teatro femminista vuole quindi creare anche delle possibilità nuove per le donne come autrici e spettatrici.

Il teatro al femminile di quegli anni esprimeva le stesse preoccupazioni politiche e sociali e portava avanti le stesse lotte del movimento femminista, sia tramite *La Maddalena* sia tramite gruppi sperimentali minori. Le protagoniste di *Mara, Maria, Marianna* “parlavano, urlavano, ridevano, sussurravano, imprecavano e imploravano, ma non piangevano più su se stesse” (Angelini, Boggio 22) portando davanti al pubblico una figura di donna reale, con problemi reali e con volontà di denunciarli. Il teatro diviene quindi il mezzo privilegiato di espressione per il movimento femminista italiano e le opere di Maraini come *Manifesto dal carcere* (1969), *La donna perfetta* (1975) e *Dialogo di una prostituta con il suo cliente* (1978) danno voce a diverse tipologie femminili ed altrettante preoccupazioni private e politiche.

Manifesto dal carcere è uno dei primi testi teatrali di Maraini scritto nel 1969 e messo in scena nel 1971 con la Compagnia Blu. È basato sull’inchiesta sulle carceri italiane femminili che la scrittrice conduce in quegli anni per il quotidiano *Paese Sera* e che poi darà vita anche al romanzo *Memorie di una ladra* (1973). È a partire da questi anni che Maraini si schiera in modo sempre più aperto “dalla parte delle donne,” come le piace definirsi. Il *Manifesto* si compone di due atti in cui la protagonista Anna, “ragazza malnata” (195), dialoga con un coro di morte e narra la sua storia di bambina e donna che si ribella alle imposizioni della società androcentrica. Dalle prime scene si assiste allo scontro tra la prospettiva repressiva dell’uomo e la sovversione di Anna. Orfana di madre, la ragazza viene cresciuta dal padre che tenta di inculcarle, già da

⁵² Maraini, citata in Mitchell, afferma: “Women worked only as actresses, production assistants or costumists. There were no women directors, ... and there were certainly no women writers. The idea was to create a space where women could have the money to express themselves and experiment with their own ideas. We were not setting ourselves up against anyone, but *for* something, which is a different matter.” (Dacia Maraini, “Teatro La Maddalena,” unpublished manuscript, 1988, 1-2)

tenera età, un ideale fallogocentrico: la donna è una cosa a disposizione dell'uomo, manca di autonomia e di libertà e il suo ruolo è quello di essere un "oggetto" piacevole alla vista, servizievole, pura e casta. Il piacere sessuale le è negato e la verginità deve essere coltivata fino al momento del matrimonio.

PADRE: [...] Non devi rotolarti per terra. Devi sedere su una seggiolina e giocare con la bambola tua. Hai capito? Le donne devono stare buone e sagge, se no, guai! Hai capito, Anna mia? La donna ha una cosa nel grembo che deve tenere sempre nascosta. Più nascosta possibile. Se no, guai! E nessuno deve toccarla. Hai capito? Se no, guai! Devi fare conto che è come un morticino sepolto sotto la terra e si sveglierà solo quando è estate, cioè quando avrai vent'anni e andrai sposa a un bravo ragazzo. Capito? (*Anna non risponde*) Lo so che hai appena cinque anni. Ma non importa. Devi imparare a capire cosa sei. Tu sei una donna. Ripeti: d-o-n-n-a! Ecco. E fra le gambe hai un fiorellino delicato che deve stare sempre all'ombra, sempre all'ombra. (*Fare teatro* 2000:158)

Le parole del padre negano ad Anna il movimento, inculcano la vergogna verso il proprio corpo, i propri organi sessuali ed il proprio piacere. La bambina, a soli cinque anni, è istruita su *cosa* è e non *chi* è. La spersonalizzazione e la soggezione del corpo iniziano molto presto e le donne che non si confanno all'immaginario decretato dall'uomo devono essere punite.⁵³ La violenza fisica e psicologica dell'uomo sulla donna non è ancora considerata reato e le figure maschili nel *Manifesto* si uniscono alla voce del padre per ribadire la necessità di oppressione della donna. Un chiaro esempio è rappresentato da Piro che si rivolge al padre di Anna nei seguenti termini: "Una così non devi mandarla neanche a scuola;" "puoi ancora rimediare, puoi

⁵³ L'oppressione, la violenza fisica e psicologica e la segregazione da parte dell'autorità patriarcale sono protette dalla legge. In Italia la riforma del diritto di famiglia con l'abolizione della potestà maritale e l'equiparazione dei coniugi avviene nel 1975.

domare la ribellione. Legala al letto, bastonala. Ma tienila chiusa in casa e insegnale a camminare a testa bassa, con gli occhi bassi, sennò...caro mio, è puttana sicura!” (*Manifesto* 161). L’epiteto ‘puttana’ è usato ancora una volta, come in *Donna in guerra*, per definire quelle persone di sesso femminile che non corrispondono all’ideale maschile di sottomissione. Mentre essere forte o ribelle è considerato un pregio per i maschi, non lo è per le femmine. Anna nota questo doppio standard ed interroga il padre:

ANNA: Cosa vuol dire puttana, papà?

PADRE: Vuol dire una che si comporta male, come te, che dice parolacce, che ride quando non deve, che non obbedisce a nessuno e fa di testa sua.

ANNA: Allora anche Alessandrino è una puttana.

PADRE: I maschi non sono femmine. I maschi devono essere così perché i maschi sono un’altra cosa. (*Manifesto* 163)

Il sesso maschile può comportarsi male, ridere, fare di testa propria perché non è governato dalle stesse regole che disciplinano il sesso femminile. Anna però non accetta questa discriminazione e si ribella contro la codificazione della donna e della sua prigionia all’interno della famiglia, dei collegi e degli istituti penitenziari. Anna manifesta la sua ribellione nei confronti della cultura patriarcale attraverso l’uso di un linguaggio osceno che contrasta fortemente la “parola del padre.” La giovane usa parole volgari come *culo*, *cazzo*, *stronzo*, *farsi fottere* per rispondere agli attacchi maschili e alle oppressioni subite in collegio; si appropria di un linguaggio maschile che la rende una poco di buono, una *puttana*, secondo la prospettiva maschilista. Anna sfida apertamente il doppio standard della società e cerca di liberarsi dalle gabbie reali e metaforiche che la imprigionano. Si tratta di quelle stesse gabbie che il padre di Enrica in *L’età del malessere* costruisce e che rappresentano metaforicamente le prigioni di tutte

le protagoniste di Maraini. Sono di prigioni che definiscono, secondo un'ottica maschile, ciò che la "donna perfetta" dovrebbe essere e che, per estensione, intrappolano tutte le donne definite, secondo un'ottica oppositiva, alternativamente ed esclusivamente madri o prostitute. Ciò che distingue Anna Micolla dalle protagoniste analizzate finora è la consapevolezza delle ingiustizie perpetrate contro le donne: Anna non si ribella solo per liberare se stessa ma per dare avvio ad un effettivo cambiamento. Attraverso la lotta di Anna, Maraini restituisce la voce alle donne ammutolite e lo fa tramite il dialogo di Anna con il coro delle morte che la incita a raccontare la sua esperienza. È tramite il racconto e la condivisione che si costruiscono le relazioni di cui le donne hanno bisogno, in cui si riflette sulla propria esperienza e ci si riconosce in quella di altre.⁵⁴

Anna si assume la responsabilità di mostrare alle altre donne le menzogne e gli inganni del patriarcato e l'assurdità dell'obbedienza cieca verso l'uomo. Facendo ciò, dimostra con le sue parole e le sue azioni come il privato sia politico. Ne è un esempio il dialogo che intrattiene con la sorella del fidanzato, la ventenne Gina, che resta chiusa in casa con la consapevolezza che il marito la tradisce con un'altra. Gina è l'incarnazione delle parole pronunciate in apertura dal padre di Anna e crede che la donna sia debole, debba stare buona e aspettare che un uomo la sposi:

GINA: Antonio è un marito buonissimo che ci tiene alla casa. [...]

ANNA: E chi cucina, chi pulisce, chi lava, chi stira, chi rammenda?

GINA: Io.

ANNA: Gli fai pure da serva.

⁵⁴ Picchietti, nella sua discussione sui rapporti di amicizia in alcuni scritti di Maraini, sottolinea come nei dialoghi del *Manifesto* si materializzino proprio le pratiche del femminismo italiano che si sono discusse in precedenza ed, in particolare, autocoscienza ed affidamento (in Diaconescu-Blumenfeld e Testaferri 106).

GINA: La donna, cara Anna, si deve contentare, perché è debole e non ha fortuna. Che può fare una donna da sola? Tutti le vanno contro e si approfittano di lei. La cosa meglio che può fare è trovarsi un marito non tanto malamente e poi fare dei figli.

ANNA: Ma guarda che deficiente! (*Manifesto* 184)

Questa conversazione ricorda una delle prime tra Vannina e Suna in *Donna in guerra*.

Anche Anna, come Suna, parla di sessualità, indipendenza ed emancipazione delle donne. Nel carcere e nella fabbrica di Monza, Anna intrattiene discussioni sull'aborto e sulla contraccezione con le compagne. Sfida l'autorità carceraria rappresentata dalle guardiane e dal direttore che istruiscono le prigioniere alla sottomissione, al servizio e al silenzio (187). L'autorità maschile è qui rappresentata dalle donne investite dal potere carcerario.⁵⁵

Anna incoraggia le compagne a ribellarsi, a demandare rispetto e a chiedere che vengano riconosciuti i loro diritti. Insieme ad un gruppo di altre donne si riunisce in un'assemblea per discutere gli abusi subiti. Anche in questo contesto, il linguaggio di Anna si scontra con quello dell'*establishment* qui rappresentato da Pia, la quale vorrebbe che tutte parlassero "pulite" (*Manifesto* 191) perché altrimenti nessuno le prenderebbe sul serio. Mentre Anna incita "la rivolta, la guerra, lo sciopero" (*Manifesto* 192), Pia vuole eleggere una di loro "scelta dall'assemblea [che] si recherà dal direttore a parlare a nome di tutte le altre" (*Manifesto* 192). Le "parole pulite" di Pia hanno per Anna lo stesso valore di quelle del direttore che si dichiara

⁵⁵ GUARDIANA: Il mondo chi l'ha fatto? / DONNE: (*in coro*) Dio.

GUARDIANA: L'uomo chi l'ha fatto? / RAGAZZE: Dio.

GUARDIANA: La donna chi l'ha fatta? / RAGAZZE: Il diavolo [...]

GUARDIANA: Il peccato cos'è? / RAGAZZE: La natura della donna

GUARDIANA: La donna cos'è? / RAGAZZE: La più umile serva di Dio.

GUARDIANA: Il suo dovere qual è? / RAGAZZE: Ubbidire, servire, tacere.

(*Manifesto* 186-187)

“amorevole padre [che] non ama le punizioni” (*Manifesto* 220) e che, come le altre figure maschili, usa un linguaggio che imprigiona e disumanizza la donna:

Ricordatevi che la donna non deve mai smentire il suo sesso che è sinonimo di dolcezza, di sottomissione, di sensibilità, di altruismo. Ricordatevi che il vostro ruolo nella vita è quello di essere buone, obbedienti, docili e pudiche. E tu, piccola Anna. [...] Non hai ancora capito che il compito della donna è di sacrificarsi per la famiglia, la società. Tutti sanno come è bello e confortante il sacrificio. Tu, piccola Anna, uccello rabbioso e smarrito, vorresti volare con le tue piccole ali chissà per quali cieli liberi e puri e invece vai continuamente a sbattere il tuo capino fragile contro i vetri di una gabbia. [...] Ricordati che sei una donna, cioè un essere delicato, bisognoso di affetto, di protezione. Ricordati che sei in [...] potenza una madre, una dolce e cara madre. Non si conviene a una madre di gridare, bestemmiare, di ribellarsi. Lascia queste cose agli uomini che sono ribelli ed egoisti per natura. (*Manifesto* 220-221)

La parola del padre è il linguaggio delle istituzioni che imprigionano e disumanizzano la donna. Anna rivendica l'azione perché si rende conto di come, in tale situazione, le parole non siano abbastanza se non sono accompagnate dai fatti: “Non serve a niente rispondere. Le parole puzzano. Io voglio fare, hai capito? Bisogna fare subito qualcosa.” (*Manifesto* 194). La guerra di Anna ha per strumento il fuoco e la parola: prima di appiccare fuoco ai materassi, detterà il suo manifesto che verrà passato poi tra le donne. La sua voce resterà, continuerà ad essere viva attraverso la parola scritta.

ANNA: Primo: non c'è niente di vergognoso ad essere donna. Anzi, è bello. Due: la donna non è né fragile, né delicata, né bisognosa di protezioni. La donna non è

umile e sottomessa per natura. Tre: tutte le donne devono lavorare. Perché chi lavora è forte e chi non lavora è debole. [...] Quattro: la verginità è il segno della servitù della donna. Arrivare vergini al matrimonio è una cosa da vergognarsi. [...] Cinque: la fedeltà è una balla per tenere sotto le donne. Le donne hanno la stessa voglia di fare l'amore degli uomini. È fedele solo chi vuole esserlo e per amore, non per forza. [...] Sei: la donna deve smettere di ubbidire. Deve decidere da sola. Sette: la donna non è una cosa. Non deve farsi prendere, possedere, comprare. [...] Otto: la donna che si spoglia per i maschi al cinema, nei giornali, si fa oggetto da sola. Il nudo non è male ma se la donna è nuda anche l'uomo deve essere nudo. Nove: la donna deve smettere di occuparsi solo dei figli e del marito. La donna che si occupa solo dei figli è destinata a fare crescere dei figli mammoni e smidollati. [...] Dieci: la donna deve imparare a protestare. [...] Undici: la donna deve prendere da sé la sua libertà. Nessuno dà agli altri la libertà. Bisogna prendersela da sé, con la forza. (*Manifesto* 226-227)

Dopo la rivolta nel carcere Anna perde la vita, soffocata accidentalmente dalle infermiere del manicomio criminale che non mostrano un minimo di compassione e ne inscenano il suicidio. Il messaggio conclusivo dell'opera teatrale è lasciato al dialogo tra le morte ed Anna (che si comprende essere anch'essa morta solo nel secondo atto). Le quattro morte rappresentano donne con diverse esperienze ma tutte "rassegnate al male, alla morte, al silenzio" (*Manifesto* 233). Loro sono morte perché si sono arrese, a differenza di Anna che, seppur morta, ha creduto e crede nella possibilità di un cambiamento e di un futuro migliore, e che "ci sarà sempre una voce di coraggio che farà la guerra ai vivi per uccidere l'ingiustizia nera e la stupidità e dare diritti a tutti e libertà di cuore." (*Manifesto* 233). La voce coraggiosa di Anna, che tante volte si è

cercato di ammutolire, rappresenta la volontà di Dacia Maraini di restituire voce alle donne e ai loro corpi. Anche se ferita ed uccisa nel corpo, la voce della donna continua a farsi sentire attraverso la scrittura. L'invito di Anna ad agire è un invito alle donne ad acquisire una coscienza politica della loro situazione perché, come Anna ha dimostrato, il privato è politico. La conclusione del *Manifesto*, con la scomparsa del coro di morte sul fondo e la centralità di Anna sul proscenio, è l'invito alla lotta per la libertà:

Sappiate donne, ve lo dice una morta sincera e innamorata della giustizia: siate orgogliose, imprudenti, feroci, sicure. Prendete con forza e violenza la libertà che volete e non aspettate mai, non aspettate che qualcuno vi compatisca e vi protegga. (*Manifesto* 233)

La ribellione di Anna è in contrasto con la rassegnazione delle morte e sottolinea l'importanza della memoria (per Anna e per Maraini) quale atto d'amore per il passato e per se stesse. La voce di Anna è stata soffocata, la sua bocca non può più parlare, "ma la ribellione è rimasta nel manifesto" (*Manifesto* 232).

Se Anna "deve essere" domata, anche con l'aiuto della forza e della violenza, la sottomissione di Nina, protagonista de *La donna perfetta* (1975), non conduce a sorte migliore perché la donna priva di un pensiero proprio è ancora più vulnerabile: "la donna perfetta... è l'ombra sagace, potente e sfuggente del gran corpo splendente del suo uomo signore." (6). Nina è l'esempio più chiaro e provocatorio di corpo docile ed assoggettato teorizzato da Bartky, un corpo vittima di quelle pratiche disciplinari volte a creare un'ideale femminile nel cui corpo, proprio per questo assoggettamento, è implicitamente iscritto uno stato di inferiorità.

La donna perfetta è stata scritta per il teatro femminista *La Maddalena* all'interno di un programma riguardante le tematiche legate alla condizione della donna. La protagonista, Nina, è

una ragazza di sedici anni che “fino in fondo è andata, bevendo fumo inchiostro e cicuta per mostrare alle donne tutte quanto debba rinunciare a se stessa una donna per essere veramente donna secondo la morale dell’uomo.” (5). Come sottolinea Cavallaro, *La donna perfetta* si può considerare il doppio del Manifesto e Nina, infatti, rappresenta l’opposto di Anna. Non si ha qui la narrazione in prima persona incontrata finora, ma la presenza di una dicitrice che narra le vicende di Nina ed Elvio e ne commenta le scene. Le risposte di Nina sono l’eco delle frasi fatte ripetere alle detenute nel carcere del *Manifesto*.

[DICITRICE]: Come deve essere la donna perfetta Nina Bella?

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

DICITRICE: E cosa riceverà in cambio dall’uomo suo idolatrato?

NINA: Sarà venerata, rispettata, carezzata e adulata. (*La donna perfetta* 5)

La donna sottomessa che idolatra il suo uomo riceve in cambio venerazione, rispetto, carezze ed adulazione, secondo le affermazioni della giovane. La protagonista però è una ragazzina sprovveduta, proveniente da una famiglia semplice, e che ha frequentato solo la prima media per poi lavorare come commessa. Le sue aspettative e conoscenze sono estremamente limitate ed usate da Maraini per avviare una discussione con gli spettatori. Dopo aver introdotto Nina, infatti, la dicitrice si rivolge al pubblico: “Ecco a voi, Nina, la donna perfetta per l’uomo perfetto. Sta a voi decidere ora se questa perfezione è fatta d’amore o di zelo, di coraggio leonino o di supina viltà” (*La donna perfetta* 6). Come spesso accadeva nel teatro della *Maddalena*, il pubblico è chiamato a partecipare riflettendo sui temi proposti. La scrittrice anche ne *La donna perfetta* rappresenta due tipologie di donne: se Nina è perfetta per il desiderio di Elvio perché è “dolce, pudica, sottomessa, sensibile” (*La donna perfetta* 10), Christa, una ragazza tedesca con cui Elvio aveva avuto una relazione, è descritta invece come “una ragazza di poco valore. [...]”

dura, sboccata, violenta, prepotente. [...] una piccola troia invertita” (*La donna perfetta* 15).⁵⁶

Christa, come Anna, è una donna emancipata e quindi non degna di essere amata proprio perché “non sente il bisogno di protezione, non piange, non si lascia consolare. [...] È completamente priva di istinto materno” (*La donna perfetta* 33).

Il tema della gravidanza e dell’aborto è centrale in questo testo che Maraini compone con un intento didattico. Quando Nina si trova ad affrontare il problema di una gravidanza non voluta, viene abbandonata da tutti, persino dalla madre che è troppo preoccupata delle opinioni altrui per poterla aiutare. L’unica persona che le resta accanto e cerca giustizia per lei è proprio Christa.⁵⁷ L’aborto provoca la morte della giovane e la *pièce* si conclude con l’intervento del medico che proclama perentorio: “l’aborto è un attentato alla vita e deve essere punito con la morte” (*La donna perfetta* 47). A lui si uniscono in coro tutti gli altri personaggi che non avevano aiutato Nina (la madre, Elvio, la padrona). Il medico inneggia alla morte avvenuta “per il bene del popolo tutto e dell’Italia!” e alla maternità (“Viva la maternità santa sacrosanta civilissima portatrice di ricchezza” *La donna perfetta* 47) dimostrando come la vita della donna non abbia valore se non sublimata dalla maternità. Nelle note per la messinscena, Maraini specifica l’obiettivo apertamente didattico del testo (Cavallaro in Diaconescu-Blumenfeld e Testaferri 140) e, cioè, la denuncia contro la legislazione sull’aborto, contro i medici ed anche contro la debolezza della vecchia generazione di donne (la madre di Nina in questo caso specifico), lo sfruttamento e, soprattutto, la volontà di fare satira contro le aspettative degli

⁵⁶ Christa fa un’acuta analisi di Gigi (e per esteso dei personaggi maschili): “tu essere molto contento essere maschio, perché mamma tua ha detto dentro l’orecchio: sei grande Gigi, sei bello Gigi, sei forte Gigi e tu credi che dice mamma. Quando vedi donna ti mettere sopra testa di lei come rampicato e dici: io ti capisco perché sto sopra, io ti spiego io a te e quando sei spiegato piangi un poco di piacere per la grandità della tua intelligenza di maschio? Sbagliato?” (*La donna perfetta* 22)

⁵⁷ Nina scopre per la prima volta dal dottore l’esistenza degli anticoncezionali quando resta incinta di Elvio. Maraini commenta così la necessità di superare l’ignoranza sulle questioni sessuali e i pregiudizi riguardo agli anticoncezionali e alla pillola.

uomini. La morte di Nina si aggiunge alle numerose morti provocate dagli aborti clandestini praticati spesso con mezzi di fortuna, come aghi da calza e decotti artigianali e si inserisce nella discussione sulla necessità di considerare la questione dell'aborto in maniera più ampia rispetto alla possibilità di poter abortire in modo sicuro che era stata portata nelle piazze.⁵⁸

L'attacco di Maraini è suggellato dalle parole di speranza della dicitrice che invita gli spettatori a piangere per Nina ma anche a pensare al futuro e credere nella possibilità di un cambiamento perché un giorno le donne morte torneranno per insegnare alle vive a lottare per la loro dignità e per l'indipendenza dall'uomo, per vendicarsi e liberarsi dall'oppressione e non essere più schiave “nella carne e per la carne” (*La donna perfetta* 48). Vive e morte insieme si riprenderanno con rabbia e con fierezza il loro onore strappato da un “mondo che le ha volute buone per farle morire con bontà senza pianti e risentimenti, a gambe aperte e cuore chiuso, un lago di sangue amoroso, sorridendo e tremando affettuose” (*La donna perfetta* 47-48).⁵⁹

All'opposizione tra il personaggio di Anna Micolla nel *Manifesto* e Nina Battaglia in *La donna perfetta* si aggiunge, infine, la figura di Manila in *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1973). Quando lo spettacolo va in scena la prima volta “[l]o scandalo è enorme. Tutti i

⁵⁸ Le donne del Collettivo di via Cherubini a Milano, il Collettivo femminista Santa Croce di Firenze e un gruppo di Torino si interrogano sul significato delle manifestazioni per la legalizzazione dell'aborto che hanno visto scendere in piazza donne ed uomini negli anni settanta. Per questi gruppi, il problema principale risiede nel fatto che gli uomini non mettano in discussione il proprio comportamento sessuale ma marcano per chiedere che un corpo che non gli appartiene possa essere sottoposto liberamente alla pratica dell'aborto. I gruppi milanesi, torinesi e fiorentini chiedono piuttosto che l'aborto venga depenalizzato dando così l'opportunità alle donne di condividere l'esperienza dell'aborto con altre e poter comprendere il significato del concetto di libertà rispetto al proprio corpo e alla propria sessualità. La voce di tali gruppi non riesce ad imporsi sulla crociata per la libertà portata avanti nelle piazze che ha assunto un forte carattere sociale e politico. La legge 194, approvata nel 1977, stabilisce la legalità dell'aborto in strutture ospedaliere pubbliche. (Libreria delle donne di Milano 61-70)

⁵⁹ Le affermazioni della dicitrice continuano con le seguenti parole: “Verrà un giorno che tutte le morte / insegneranno alle vive come / abbiamo regalato noi stesse / per un piatto di lenticchie avariate. / Secoli e secoli passati a lavorare / umilmente per gli altri, in nome / di un destino fatale e giulivo, / che ci fa schiave nella carne e / per la carne rassegnate e felici. / Verrà un giorno che le morte / si uniranno alle vive in una / guerra rabbiosa che ridarà / onore alle donne: due braccia / di ferro per abbracciare la gioia / dei denti di lupo per agguantare / la fierezza e non lasciarla mai più” (*La donna perfetta* 48).

giornali parlano di «una improbabile prostituta filosofa» e delle «solite provocazioni della Maraini». Molti critici insorgono: che senso hanno – si domandano – un uomo nudo e una donna vestita sulla scena? Le reazioni sono violente” (Cruciata 30).

In questo atto unico con protagonisti una prostituta ed un cliente, Maraini gioca con il ribaltamento dei ruoli tradizionali: Manila, con il suo atteggiamento aggressivo, “spoetizza” il cliente che la vorrebbe invece immaginare come una donna “normale”, un corpo comprato per il piacere, ma senza una propria personalità. Il cliente l’accusa infatti di non essere una prostituta: “tu sei una cosa diversa, sei una deficiente, un’invertita, una attrice, una buffona, non lo so, certamente non sei quella roba che ho comprato per scopare.” (*Dialogo* 397). Il cliente si aspetta di ricevere la “merce” per cui ha pagato ed invece deve interagire con una donna soggetto che parla, domanda, pretende e giudica; una donna fuori dalla norma e quindi un’invertita. In modo simile ad Anna, Manila usa un linguaggio diretto e volgare (“Io non faccio la commedia. Io vendo la fica e basta” *Dialogo* 398) che sconcerta l’uomo e destabilizza la sua desiderata posizione di superiorità e potere nei confronti della donna. Lo svelamento, attraverso la schiettezza di Manila, della menzogna che il cliente vuole costruire per sé (“Facciamo finta che ci siamo incontrati per caso su un tram e io ti ho rimorchiato e tu sei incerta se tradire tuo marito o no” *Dialogo* 398) rivela anche la volontà di “mascherare” il desiderio di possesso e penetrazione dell’uomo.

Manila equipara ogni mestiere femminile alla prostituzione dimostrando la sua consapevolezza sociale e politica della condizione femminile: il matrimonio sarebbe come “fare la prostituta a tempo pieno” (*Dialogo* 409), così come altre occupazioni diventano “la prostituta d’azienda”, la “prostituta di negozio” (*Dialogo* 409). Per la protagonista, la condizione della donna nella società patriarcale è sempre legata alla necessità di prostituirsi, “in pubblico o in

privato, per la strada o in casa” (*Dialogo* 410). Maraini commenta la portata politica di quest’opera in un’intervista con Toni Mitchell per il *Sydney Morning Herald* in cui spiega la scelta di rappresentare una prostituta colta che sceglie liberamente e come atto politico di prostituirsi:

I tried to write it from the viewpoint of the prostitute. She is not the classical whore with the heart of gold. Usually prostitutes are portrayed either as witches or women who sell themselves because they’re poor, as in 19th century fiction, I find this a cliché. So I tried to invent another character, a woman who is aware of what she’s doing, and educated, with a degree in philosophy, who decided to sell herself – it’s a political decision. (18 May 1987)

La portata politica di questo teatro, e del *Dialogo* in particolare, si sublima attraverso il coinvolgimento del pubblico al quale sono dirette una serie di domande provocatorie come, ad esempio: “Lei scusi se ne intende di prostitute? ci è mai stato? secondo lei una prostituta ha un comportamento speciale, riconoscibile? in che cosa consiste? (*Dialogo* 398). Le domande di Manila al pubblico riguardano il rapporto e la percezione del corpo femminile da parte degli uomini e delle donne. Se agli uomini vengono chieste le preferenze sulle parti del corpo femminile “come dal macellaio” (*Dialogo* 403); alle donne viene chiesto di riflettere sulla violenza fisica e verbale degli uomini contro di loro: “Non l’avete sentito anche voi che è spaventosa la violenza di queste battute? Eppure ci sono degli uomini che parlano così alle donne. Li avete mai sentiti? Cosa significa secondo te (*ad una donna*) il sesso visto in questo modo? Hai avuto delle esperienze di questo tipo?” (*Dialogo* 409).

Manila mostra anche una debolezza nei confronti del cliente ed ha paura di cadere nella sua manipolazione. La fermezza iniziale (“MANILA: [...] Tu compri, io vendo, stiamo ai patti.

CLIENTE: I patti sono che io prendo e tu ti fai prendere. MANILA: No, tu compri e io vendo, niente di più” *Dialogo* 396) si trasforma nel rischio di “cadere” nel corpo dell’uomo e di rimanervi intrappolata.⁶⁰ Manila respinge le parole e gli inviti del cliente perché si rende conto di poter perdere la sua libertà. Il pezzo teatrale si conclude quindi con una ninna nanna in cui la prostituta sembra contraddire l’immagine di sé che ha appena presentato. La decisione politica di vendere il proprio corpo viene messa in dubbio dalla volontà di impedire che la figlia faccia lo stesso e dal desiderio di proteggere quest’ultima dalla tentazione di innamorarsi di un uomo. Attraverso la mutilazione della bocca e del sesso, la figlia non potrà baciare e non potrà avere rapporti sessuali.

Ninnà ninnà ninnà bella bambina
 dormi non pensare al tuo futuro
 ti cucirò le labbra con lo spago
 per non avere la tentazione di baciare
 dirai che la tua mamma era una strega
 dirai che la tua mamma era una fata
 ti cucirò la fica con filo di seta
 per non avere la tentazione di chiavare, [...]
 quando sarai grande vivrai solo fra donne
 diventerai una strega, diventerai una fata. (*Dialogo* 412)

⁶⁰ Manila descrive in modo provocatorio la sovrapposizione della figura di moglie e madre nel rapporto con il cliente. Il latte materno eccita l’uomo e allo stesso tempo eccita anche la donna: “Apro la camicetta, gli do da bere il latte mio e lui, cioè io, se ne viene come una fontana, un fiume, una cataratta, un diluvio perché io sono un cazzo innamorato dentro la fica della mia mamma e il latte che mando giù per la gola mi eccita, mi stravolge, mi tira il seno e io divento tutto latte nella gola di mio figlio che sono io e che sputa il seme dolce nel mio ventre che è il suo e io sono in lei che è la madre mia e il figlio della madre che si fa latte per il mio amato amore materno” (*Dialogo* 406).

La speranza che la figlia possa costruirsi una vita all'interno di una comunità femminile in cui possa essere fata e strega rimanda alla categorizzazione della donna all'interno dell'economia binaria. Si possono, infatti, interpretare i due termini alla stregua degli opposti sposa e prostituta, ed anche considerarli, in senso più ampio, come due aspetti della vita delle donne che comprendono scelte ritenute più o meno trasgressive all'interno della società patriarcale. Qui però le due definizioni non sono presentate in opposizione ma viste come compatibili all'interno di una società di donne. L'invito alla creazione di un mondo separato da quello maschile è interpretabile come un riferimento alla separazione praticata nei gruppi di autocoscienza, ma anche come possibilità per le donne di liberarsi da categorizzazioni ed imposizioni e scegliere di essere fate e streghe contemporaneamente.

2.4 L'esperienza cinematografica

L'esperienza cinematografica di Dacia Maraini comincia con alcuni lavori di sceneggiatura e poi si amplia per comprendere anche la regia, come ha dichiarato lei stessa: “Ho cominciato a fare cinema quando un regista ha comprato un mio romanzo *L'età del malessere* e mi ha chiesto di lavorare sulla sceneggiatura” (Cinema. *Una storia personale* in Petriagnani 164).⁶¹ Per Maraini questa non è stata una buona esperienza ma ha poi continuato a lavorare nel cinema per collaborazioni e sceneggiature. Durante la sua carriera ha lavorato con diversi registi tra i quali Salvatore Samperi (*Cuore di mamma* – 1969, *Uccidete il vitello grasso* -1970), Pier Paolo Pasolini (*Il fiore delle mille e una notte* -1974) e Marco Ferreri (*Storia di Piera* - 1983, *Il futuro è donna* - 1984). Ha anche collaborato alla sceneggiatura de *L'amore coniugale* (1970) e per un periodo si è allontanata dal cinema per poi entrare a far parte di una cooperativa

⁶¹ Il regista a cui Maraini fa riferimento è Giuliano Biagetti che ha diretto *L'età del malessere* nel 1968.

cinematografica con l'obiettivo di intervenire sul territorio per promuovere le campagne femministe. Il risultato di questa partecipazione è il film documentario *Aborto: parlano le donne* (1976) in cui Maraini tratta una delle questioni più pressanti di quegli anni. Negli anni Settanta si è anche cimentata in una serie di film girati prima in 16mm e poi in Super8 dei quali purtroppo non resta molta testimonianza.⁶² In seguito a quest'esperienza, la scrittrice ricorda nel suo intervento in "Tema" all'interno del volume *Cinema, letteratura, arti visive* della serie *Lessico politico delle donne*:

[...] un giorno mi è capitato di filmare una manifestazione femminista. Per fare questo ho comprato una Superotto. Ed ecco improvvisamente mi sono scontrata con la terribile libertà della scelta: la sintassi dei tempi, delle inquadrature, dei piani delle sequenze. [...] È stata un'esperienza carica di sensualità e di tensione emotiva. [...] Il mio cammino cinematografico, dunque, rivedendolo, è stato un cammino alla rovescia: dal Trentacinque sono passata al Sedici e dal Sedici al Superotto. Mentre avrebbe dovuto essere il contrario. L'esperienza della ripresa in prima persona è stata determinante per la conoscenza del mezzo filmico. (in Fraire 1979:63-64)

L'utilizzo del Super8, oltre ad essere un mezzo più accessibile ed economico, permette una scrittura cinematografica più diretta ed immediata (Filippelli in Cardone e Filippelli 66): è, infatti, il mezzo per eccellenza scelto dai collettivi femministi. Con tale formato si può

⁶² Lo studio più importante è quello di Áine O'Healy, che si è occupata dei film di Maraini nel capitolo *Toward a Poor Feminist Cinema. The Experimental Films of Dacia Maraini* per il volume *The Pleasure of Writing: critical essays on Dacia Maraini* grazie al quale, durante la ricerca, sono venute a conoscenza dell'esistenza di tale materiale estremamente interessante sia dal punto di vista sperimentale e artistico, sia da un punto di vista della storia cinematografica al femminile. Sfortunatamente, di queste opere non resta molta testimonianza e le uniche copie reperibili sono quelle conservate nella biblioteca della Stanford University. Molte delle informazioni tecniche legate a questo materiale, che è strettamente legato al femminismo italiano degli anni Settanta, derivano quindi dallo studio di O'Healy e da alcuni interventi della stessa Maraini in *Cinema, Letteratura, Arti Visive/Lessico Politico delle donne*.

sperimentare con il linguaggio cinematografico e creare per se stesse uno spazio che non deve fare i conti con il cinema tradizionale e con l'autorità maschile. La ripresa in prima persona è determinante ed essenziale nell'esperienza cinematografica di Dacia Maraini e del femminismo italiano in generale. L'avvicinamento di Dacia Maraini al mezzo cinematografico è avvenuto in concomitanza con la partecipazione ai movimenti femministi e con la realizzazione della necessità di contribuire alla causa attraverso ogni mezzo a sua disposizione. Scrive O'Healy:

as the result of her growing commitment to the feminist movement, she became associated with a group of activist filmmakers, and directed a handful of documentary films in 16mm on issues relating to women. [...] following a period of intensive work in feminist theater, she made three low-budget, experimental films in super-8, which she scripted, directed, shot, and edited almost entirely on her own. (246)

Le riflessioni di Maraini sul meccanismo cinematografico sono molto interessanti perché riguardano la donna nell'atto del guardare e dell'essere guardata. In "Tema" Maraini si chiede: "Una donna che guarda un'altra donna sullo schermo, cosa vede? [...] Una donna che guarda attraverso il foro vetrato della macchina da presa un'altra donna, cosa vede?" (in Fraire 1979:59). Le immagini che si vedono sono direttamente o indirettamente condizionate dalle immagini che si è state abituate a vedere: corpi belli e seducenti che portano impresso il punto di vista maschile. Per Maraini l'accesso alla macchina da presa equivale all'entrata in un mondo che non le appartiene per diritto storico ma del quale lei è, e si sente, parte integrante (in Fraire 1979:60). La donna che guarda nel foro della macchina da presa vede i corpi di altre donne, in essi si rispecchia e attraverso l'osservazione delle altre scopre se stessa. Per il cinema femminista

l'accesso alla macchina da presa rappresenta sia l'appropriazione dello sguardo sia un processo di decostruzione dell'immaginario patriarcale. Maria Adele Frabotta pone l'accento sulla correlazione tra schermo e specchio e quindi la possibilità per le donne di presentare al pubblico un'immagine privata femminile che rappresenta il "riflesso del proprio vissuto e del proprio inconscio" (in Fraire 1979:12).⁶³

Nei tre film *Giochi di latte* (1979), *Mio padre, amore mio* (1976/1979), *La bella addormentata nel bosco* (1978), sono presenti temi importanti affrontati dal movimento delle donne tra i quali risaltano il rapporto tra privato e pubblico, le relazioni familiari, la maternità e la restrittività dei ruoli tradizionali attribuiti alla donna. I rapporti della donna con i membri più vicini della famiglia - il padre, la madre ed i figli - definiscono la sua persona, la sua crescita e la sua vita. In *Giochi di latte* e *La bella addormentata nel bosco*, le protagoniste sono donne madri, mentre in *Mio padre, amore mio*, la protagonista è una figlia. Se *Mio padre, amore mio* contiene elementi personali rintracciabili nel rapporto tra Dacia ed il padre, secondo quanto evidenziato da O'Healy (in Diaconescu-Blumenfeld e Testaferri 250), negli altri due film, *Giochi di latte* e *La bella addormentata nel bosco*, non appaiono esservi elementi autobiografici.

In *Mio padre, amore mio* i protagonisti sono un padre ed una figlia che alternano momenti di gioco e complicità ad altri di sofferenza ed apparente odio. La figlia mostra

⁶³ Ben diversa è stata l'esperienza della traduzione cinematografica di *Donna in guerra* fatta alla fine degli anni Settanta dalla regista Sofia Scandurra. *Io sono mia* (1978), questo il titolo del film, non vede la partecipazione di Dacia Maraini ma è importante perché è un film diretto da una regista a capo di una troupe di sole donne e, a differenza dei lavori girati in 16mm o in Super8, era stato pensato per la grande distribuzione. Di conseguenza, Scandurra, che era alla sua prima regia, aveva dovuto scendere a molti compromessi con il produttore.⁶³ Pensato da Scandurra come un film per tutte le donne, la traduzione cinematografica di quello che è considerato uno dei più importanti romanzi femministi, aveva lasciato scontento il movimento in particolare ed il pubblico in generale. Si faccia riferimento a Cavallaro "The making of a feminist film: Sofia Scandurra's *Io sono mia*" per esempi specifici e le varie difficoltà incontrate da Scandurra nell'adattamento: "Reflecting on the comments of the crew members [Maraini] recognized the difficulty for women in the unusual experience of working with other women, as even in an all-female environment they are expected to use the tools which historically have not belonged to them, and to create a product which must be directed to a market 'organized and run by male capitals' anyway" (Anon. 1977b: 25 citato in Cavallaro 207)

dipendenza dal genitore e, allo stesso tempo, il desiderio di liberarsi di lui e di un rapporto viscerale e conflittuale.⁶⁴ Le immagini dei due insieme sono intercalate da quelle della preparazione di uno spettacolo di clown in cui la protagonista recita. Le scene mostrano ricordi del passato, attività estive spensierate, ma anche momenti di tensione in cui la figlia punta un'arma contro il padre e cerca più volte di ucciderlo. Si tratta di una miscela tra ricordo ed immaginazione: mentre la protagonista si prepara per il suo spettacolo elabora la sua interpretazione. La riflessione sul rapporto con il padre, che simbolizza per esteso l'autorità maschile, è parte del processo di autocoscienza e realizzazione del bisogno di liberarsi della figura maschile per essere libera di creare.

In *Giocchi di latte* il rapporto tra madre e figlia appare di unione, fiducia, cura e affetto. La donna tiene la bambina per mano e la guida all'interno di un parco decorato con molte statue. Le due si soffermano davanti ad una statua dal cui seno comincia a sgorgare latte che si espande e ricopre tutta la superficie attorno. Questo fluire continuo, simbolo di ricchezza e nutrimento, si sostituisce all'acqua, tanto che il latte diviene anche lacrime sui volti di altri protagonisti. Le inquadrature si soffermano molto sui particolari del corpo, il seno nudo, i volti delle protagoniste, il latte che si riversa su ogni superficie. La forza della maternità (la donna è incinta) è preponderante ed irrefrenabile. Quest'immagine si ricollega a due altre opere analizzate: *Donna in guerra* e *Dialogo di una prostituta con un cliente*. Nel romanzo, infatti, dopo la morte di Suna, Vannina sogna di essere salvata dall'amica e di avere con lei un incontro intimo in cui dal sesso di Suna sgorga "un fiotto di latte dolcissimo [...] che sapeva di alghe marine" e che riempiva Vannina "di forza e coraggio" (*Donna in guerra* 266). Nel *Dialogo* invece si vede un'analogia tra latte e sperma come simboli dell'eccitazione sessuale della prostituta e del cliente ma, anche, come sovrapposizione della figura di madre e amante. In *Donna in guerra* e *Giocchi di*

⁶⁴ Per un'analisi dell'intertestualità con il *Rigoletto* di Verdi, si veda lo studio di O'Healy.

latte, data la forte predominanza di figure femminili, il latte può essere interpretato anche come analogia del piacere di stare tra donne.

Una diversa maternità è quella rappresentata in *La bella addormentata* dove la protagonista è una donna sola dedita ad accudire la casa e che si rifugia in fantasie ancora legate ad un'idea femminile tradizionale e limitante. Non si ribella al suo destino, come vedremo invece nella *donna sola* di Franca Rame – anch'essa rinchiusa in casa – anzi, a volte sembra provare piacere nei rituali quotidiani delle faccende domestiche che svolge con estrema cura. Gli sguardi della donna e la colonna sonora fanno da commento alle sue sensazioni: a tavola con i figli, il suo sguardo è costantemente rivolto verso di loro senza però essere ricambiato. Entrambi i figli, e la femmina in particolare, sembrano ignorare completamente la presenza della madre e quello che la donna fa per loro. In sottofondo, *I can't get no satisfaction* dei Rolling Stones e una canzone italiana il cui testo recita una “donna normale e niente più” fanno da commento a tale condizione. L'assenza di un rapporto con la figlia si ricollega ad una domanda provocatoria della stessa scrittrice sul rapporto tra madre e figlia e che sarà poi affrontata dalla riflessione femminista negli anni successivi. Lina Mangiacapre ricorda tale domanda in *Cinema al femminile*: “Ma è proprio amore quello che lega la madre verso la figlia e viceversa?” (17). Nel film, la madre esprime il desiderio di avere un rapporto affettuoso e corporale con i propri figli attraverso sogni e fantasie caratterizzati da scene ambigue. L'erotismo del rapporto madre-figlio è rivelato dal sogno in cui il principe azzurro che sveglia la donna con un bacio ha il volto del figlio. Il desiderio di rafforzare il legame con la figlia invece si dà quando la madre soccorre una fanciulla vittima di violenza che scopre essere la figlia: la donna cerca di salvarla allattandola.⁶⁵

⁶⁵ O'Healy scrive: “in the second daydream the woman assumes the active role of the rescuer, casting herself not as the object of seduction by the prince/lover/son, but as the nurturer and comforter of another woman, her daughter” (in Diaconescu-Blumenfeld e Testaferri 261)

Pur nella loro diversità, ognuno dei tre film è caratterizzato da alcuni elementi comuni: un'attenzione per i dettagli – lunghe inquadrature sul cibo, sulle parti del corpo e su azioni ripetitive; sono tutti film in cui non vi è dialogo tra i personaggi ed i commenti sono lasciati per lo più alla colonna sonora, quando presente; l'immagine dello specchio e del viso in esso riflesso compare in diverse occasioni, così come l'azione di alterare il proprio volto con un elemento estraneo (che sia trucco o latte); infine, in ognuno dei filmati, le relazioni familiari appaiono caratterizzate da una certa ambiguità. Ognuno di questi elementi è riconducibile in modo più o meno specifico alle riflessioni del femminismo sul piacere femminile, all'idea di introspezione e di partire da sé per poter comprendere le relazioni con gli altri. In particolare, si può notare come l'attenzione della regista verso le immagini del cibo preparate dalla protagonista de *La bella addormentata* siano il corrispettivo della “scoperta della centralità dell'alimentazione come forma di sessualità al femminile” (Mangiacapre 14).

Lo specchio, e l'immagine dei volti in esso riflessi, è spesso intervallato con scene di ricordi, sogni o immaginazione.⁶⁶ Sui visi riflessi, le protagoniste applicano del colore che altera l'immagine naturale del volto e crea un'apparenza diversa da quella reale. Se nel caso di *Mio padre, amore mio* si tratta della preparazione per uno spettacolo di clown e nella creazione di emozioni e stati fittizi sul volto del padre (ferite, pallore della morte, lacrima), nella *Bella addormentata nel bosco* i preparativi della casalinga presentano l'illusione di una vita al di fuori delle mura domestiche. In entrambi i casi, le protagoniste sembrano ricorrere al trucco e alla finzione per raggiungere una liberazione che deve per forza passare attraverso una messa in scena, una performance creativa. Se in *Mio padre, amore mio* alla fine la protagonista-clown può lasciarsi andare in una risata liberatoria, lo sforzo creativo della protagonista della *Bella*

⁶⁶ Le immagini allo specchio richiamano certamente la fase dello specchio della psicoanalisi lacaniana come discusso anche da O'Healy.

addormentata si rivela fallimentare perché non esiste un principe azzurro che la liberi dalla prigionia della sua abitazione.

Nei tre film il corpo non è quasi mai rappresentato nella sua interezza ma ne vengono evidenziati alcuni particolari attraverso lunghe e meticolose inquadrature della bocca, dei piedi, del viso, delle mani e delle gambe dei protagonisti. Il corpo nudo che viene ripreso è sia quello dell'uomo e sia quello della donna. Tali immagini non sono caratterizzate da malizia ma, generalmente, da naturalezza. La rappresentazione tradizionale dei corpi viene così riconfigurata attraverso una prospettiva diversa da quella maschile che tende sempre ad imprimere sensualità sul corpo della donna per la soddisfazione dello spettatore maschile. I film sperimentali di Maraini sono film che parlano alle donne, in linea con quello che Le Nemesiache scrivevano nel 1976:

Per noi cinema femminista significa un cinema fatto da donne per le altre donne. Un cinema in cui si afferma se stesse, la propria realtà, la propria storia. Un cinema che deve lottare sempre contro lo sfruttamento, l'uso, la deformazione, la commercializzazione, la riduzione dell'immagine della donna.” (Mangiacapre 52)⁶⁷

Il corpo della donna in *La bella addormentata nel bosco* è un corpo rinchiuso nello spazio della casa, condannato a ripetere gli stessi gesti ogni giorno, la cui unica via d'uscita sembra essere l'uso della propria immaginazione. L'unico momento in cui, alla fine del film, la donna sembra prendersi del tempo per se stessa, mettendo grande cura nei preparativi per quella che si presume essere un'imminente uscita, viene “deluso” dalla conclusione della scena: la

⁶⁷ Si sa dai documenti raccolti in *Non solo figure di donna. Documenti della I e II Rassegna del Cinema Femminista Organizzato dalle Nemesiache*, che Maraini ha preso parte alle Rassegne cinematografiche organizzate dalle Nemesiache presentando *Le ragazze di Capoverde* e *Le donne lobi* e prendendo parte ai dibattiti sui film presenti. Si vedano le pagine 9-10.

donna si accomoda, sola, davanti alla televisione dove poi si addormenta forse in attesa di un principe azzurro che non arriverà. Maraini rappresenta molto chiaramente la condizione limitata e limitante della donna e la frustrazione che la protagonista vive giornalmente (senza tuttavia mai lamentarsi). Il suo ruolo di angelo del focolare è quello di nutrire i propri figli ed occuparsi della casa. Lo sguardo di Maraini qui si fa parola per questa donna senza voce unendosi così a quelle donne riprese a manifestare nelle strade di cui vediamo alcune immagini – seppur scure – in *Mio padre, amore mio*.⁶⁸ In *Giochi di latte* il corpo della donna è fiorente, simbolo di nutrimento e ricchezza. È una sorgente di vita che non è invece presente in *Mio padre, amore mio*, dove il corpo del padre trova la morte per mano della figlia e dove l'ambiguità del rapporto raggiunge il suo culmine nella scena dell'obitorio in cui la figlia accarezza teneramente il membro inerte del padre. Con questa immagine la donna è libera di vivere una sessualità in cui la forza ed il piacere non sono più legati all'autorità dell'uomo e dove il pene non rappresenta più l'oppressione e la violenza maschile.

~~~~

Attraverso l'uso di diversi generi e mezzi di comunicazione, Dacia Maraini sottolinea l'importanza del modo in cui il corpo viene definito e concepito all'interno della società e, allo stesso tempo, riflette sulle modalità con cui la donna accetta di collocarsi in tale contesto. Come ricorda Bellesia, Maraini ha parlato spesso della “doppia vittimizzazione” della donna, come oggetto del crimine e come ostaggio della mentalità maschile che ha prodotto tale crimine

---

<sup>68</sup> “at the film’s conclusion, the images of feminist activism and those of a liberating self-awareness achieved through creative performance suggest the possible conditions for the creation of a female imaginary. In this imaginary the mother will no longer be eclipsed and the daughter no longer exiled to the realm of the father.” (O’Healy 254-255)

(in Diaconescu-Blumenfeld e Testaferri 130). Si pensi al ruolo della madre di Nina in *La donna perfetta* e alla sua complicità nel colpevolizzare la figlia. L'assenza di aiuto, supporto e sorellanza perpetua lo stato di inferiorità e debolezza della donna. La scrittrice non ha mai auspicato ad una chiusura della donna rispetto alla propria corporeità ma, al contrario, crede nell'apertura che conduce alla consapevolezza: è grazie all'opposizione e alla ribellione all'idea di docilità che le protagoniste trovano il loro spazio, attraverso la condivisione con altre donne che possono comprendere la propria condizione di sottomesse e rifiutare relazioni vuote e oppressive, in famiglia e fuori. Tramite l'accettazione e la rivendicazione del proprio corpo la donna si può opporre alle leggi dell'uomo e alle sue imposizioni.

Come si può interpretare allora la ninna nanna conclusiva che Manila, nel *Dialogo di una prostituta con un cliente*, canta alla propria bambina appena nata? La soluzione estrema di cucire la propria figlioletta per evitare che venga lacerata dall'uomo ("ti cucirò le labbra con lo spago [...] ti cucirò la fica con il filo di seta [...] ti cucirò gli occhi con il verderame" 412) va letta come una provocazione ma anche come una riflessione sulle difficoltà dello stesso femminismo nel rapporto con la corporalità all'interno della società androcentrica. Il fatto che sia una prostituta a pronunciare queste frasi rende ancora più contraddittorie le affermazioni: Manila sceglie di vendere il proprio corpo piuttosto che prostituirsi in altri modi ma non vuole che la figlia faccia la stessa scelta. Significativo è che, oltre al sesso e agli occhi, vengano cucite anche le labbra impedendo così la possibilità di comunicare. L'invito di Maraini è quello di ridare voce al corpo femminile che, sebbene spesso ammutolito, deve lottare per ritrovare la sua voce e può continuare a farsi sentire, anche dopo la morte, attraverso la parola scritta o filmata.

### Capitolo 3

#### I monologhi di Franca Rame e il femminismo socio-politico

*«Quanta influenza ha avuto sul suo femminismo il matrimonio con Dario Fo?»  
«La domanda mi arriva bizzarra. Si da' per scontato che Dario Fo abbia avuto influenza sul mio femminismo.  
Sì, anche su quello. È giusto! È l'uomo che ci crea, ci governa e ci permette anche di essere  
femministe...influenzandoci però con la sua grande forza e il suo grande cervello.  
Come siamo fortunate che gli uomini esistono».<sup>69</sup>*

In questo secondo capitolo si analizza quella parte della carriera teatrale di Franca Rame che è in relazione più diretta con le tematiche del movimento femminista degli anni Settanta ed, in particolare, ci si concentra sul ruolo di Rame come attrice e scrittrice all'interno dell'opera della coppia Fo-Rame e sul riconoscimento a lei attribuito da parte del marito, della critica e del pubblico. Quello di Franca Rame è un chiaro esempio di come, nel mondo letterario e culturale in Italia, le protagoniste femminili passino in secondo piano soprattutto se accostate ad un uomo. Il caso di Rame è esemplare di tale processo riduttivo e contribuisce a mettere in luce sia il trattamento riservato alle donne sia l'ambiguità di quest'ultime nel reclamare ciò che dovrebbe essere loro di diritto. Si vedrà, infatti, come Rame abbia affermato negli anni di non sentire la necessità di vedere il proprio nome annoverato tra gli autori dei testi teatrali elaborati con Fo. Oltre ad una certa modestia, si può presupporre che le ragioni di tale affermazione siano riconducibili in parte ad una sorta di tacita sottomissione all'autorevolezza ed eccezionale bravura del marito. Con ciò non si vuole insinuare che Franca Rame rappresenti un esempio di donna assoggettata all'uomo ma, piuttosto, che incarni una posizione complessa, in bilico tra la ribellione nei confronti dei ruoli tradizionalmente intesi e la loro tacita accettazione. Tale posizione si può considerare in linea con quella delle femministe politicamente attive nei partiti

---

<sup>69</sup> Intervista a Franca Rame pubblicata dal quotidiano *La Repubblica* (1977).

di estrema sinistra dove, spesso, la causa politica prevaleva su quella femminista. Come si è visto nel primo capitolo, infatti, anche all'interno dei gruppi più rivoluzionari le donne sono spesso state relegate in una posizione di inferiorità rispetto all'uomo. Nelle pagine seguenti si analizzerà la posizione di Rame rispetto alle cause sostenute dal movimento femminista e al rapporto con le altre donne e con l'uomo evidenziando le implicazioni artistiche e politiche di tale approccio.

Franca Rame nasce nel 1929 all'interno di una famiglia di attori teatrali itineranti. La scelta di fare l'attrice, come lei stessa ha più volte dichiarato, è una conseguenza diretta della sua storia familiare: a otto giorni di vita era già, infatti, sul palcoscenico tra le braccia della madre. Il teatro è sempre stato per lei un luogo familiare e la recitazione ha sempre rappresentato la normalità e non qualcosa per cui doversi preparare o da imparare. Rame ricorda infatti di non aver mai studiato un copione: “nessuno di noi bambini: né io, né le mie sorelle, né mio fratello. Nostra madre ci ha insegnato a recitare ancor prima di leggere e scrivere” (Varale 12 in D'Angeli e Soriani).<sup>70</sup> È all'interno di questo contesto che Rame sviluppa l'abilità di *recitare a soggetto* secondo la tradizione della Commedia dell'Arte. La compagnia dei Rame non recitava mai secondo un copione ma usava un canovaccio sulla base del quale gli attori poi improvvisavano. Ricorda ancora Rame:

Quando si doveva metter su un nuovo spettacolo nostro zio Tommaso leggeva un romanzo o riadattava le storie del paese dove si stava recitando e ce le raccontava, poi metteva in quinta la scaletta delle scene essenziali... toccava quindi a noi attori sul palco improvvisare, inventare le battute... non erano mai fisse, in pratica ogni

---

<sup>70</sup> Per informazioni più dettagliate sulla storia della famiglia Rame, si vedano *Una vita all'improvvisa*, la biografia di Dario Fo e Franca Rame, e le informazioni riportate sul loro sito <http://www.archivio.francarame.it/bioFranca.aspx>

sera erano sempre diverse...non si sapeva mai quando una battuta finiva e ne cominciava un'altra (Varale 12 in D'Angeli e Soriani).

Con l'abilità di recitare a soggetto gli attori possono interagire con il pubblico e rispondere alle sue reazioni modificando ed aggiustando la recitazione a seconda delle serate. Il teatro della famiglia Rame era un teatro fortemente legato al territorio perché di esso si nutriva e ad esso dava nutrimento; il fatto di creare spettacoli anche sulla base di storie di paese contribuiva in maniera significativa ad aumentare l'attenzione e la partecipazione del pubblico. Inoltre, l'arte di recitare a soggetto permetteva alla compagnia di affrontare questioni legate alle politiche del lavoro e di rendere i grandi classici accessibili anche ad un pubblico incolto (Anderlini 33-34).

Rame inizia la sua carriera negli anni Cinquanta quando, dopo essersi trasferita a Milano, comincia a lavorare nei teatri della città.<sup>71</sup> Inizialmente viene ingaggiata per la sua bellezza ed avvenenza ed interpreta principalmente il ruolo della *soubrette* nel teatro di rivista.<sup>72</sup> Nel 1951 conosce Dario Fo sul set di *Sette Giorni a Milano* e lo sposa nel 1954 nella Basilica di Sant'Ambrogio. Negli anni che seguono entrambi gli attori sono impegnati tra teatro, televisione e cinema. Nel 1957 fondano la compagnia teatrale Fo-Rame la quale ha mantenuto, in buona parte, l'assetto familiare che caratterizzava la compagnia della famiglia di Rame.

Vendono la casa di Roma e tornano a Milano decisi a formare la loro compagnia, Compagnia Fo-Rame di cui Dario è autore, attore, regista, scenografo e costumista. Da questo momento Franca sarà la principale collaboratrice e interprete dei testi di Fo e inoltre si accollerà il compito di organizzatrice

---

<sup>71</sup> Il primo ingaggio è con la compagnia di Tino Scotti per la commedia *Ghe pensi mi* al Teatro Olimpia di Milano.

<sup>72</sup> Il teatro di rivista è un genere teatrale molto popolare tra gli anni Trenta e Cinquanta che mette in scena storie leggere che combinano prosa, danza e musica a episodi umoristici.

dell'impresa. Pia, sorella di Franca, si occuperà della realizzazione dei costumi, Enrico Rame e Fulvio Fo, dell'organizzazione e amministrazione: "tutto in famiglia" come ai bei tempi della Commedia dell'Arte o, se preferite, della Famiglia Rame.<sup>73</sup>

Inizialmente, sebbene Fo e Rame si consultino di continuo, la stesura dei testi avviene esclusivamente per mano di Fo mentre Rame recita le parti principali e si occupa di tutti gli aspetti organizzativi. Silvia Varale, assistente personale di Fo dal 1998 al 2003, ricorda che è Rame “la curatrice di ogni pubblicazione firmata dal marito; oltre al lavoro di stesura e revisione, [...] si trasforma in abile correttrice di bozza. È sempre lei che si occupa di preparare i cosiddetti ‘rulli’, veri e propri papiri che vengono svolti su una lavagna luminosa quando si recita all'estero” (in D'Angeli e Soriani 17). Questo aspetto essenziale del ruolo di Rame all'interno dell'impresa non è mai stato trattato con particolare importanza ma, se non fosse stato per la sua dedizione, oggi non si avrebbe accesso al ricco archivio disponibile. Negli anni è proprio grazie alla dedizione di Rame che vengono raccolti i testi, le fotografie, i manifesti, e le pubblicazioni nell'archivio disponibile online dal 1993.<sup>74</sup> Da questo punto di vista, il lavoro dell'autrice-attrice rappresenta un aspetto della scrittura femminile che parzialmente si distanzia da quello delle altre autrici qui analizzate: non solo Rame fa uso della scrittura come forma espressiva, ma anche come archivio e memoria della sua opera e di quella del marito. Inoltre, la scrittura va

---

<sup>73</sup> Tratto dalla biografia pubblicata sul sito di Rame e Fo <http://www.archivio.francarame.it/francaedario.aspx>

<sup>74</sup> Nell'introduzione all'archivio si legge: “L'Archivio su web ha risorse per migliaia di immagini e circa 600 ore di audio-video in continuo aggiornamento. Si tratta di un archivio dinamico perché in continua evoluzione grazie alla ricchezza produttiva di Franca Rame e Dario Fo. I materiali presentati sono di tipologie diverse, tutti in ogni caso legati a rappresentare la vita e l'arte di Franca Rame e Dario Fo in più di 60 anni di vita e teatro insieme. Preziosi i materiali della raccolta Famiglia Rame che, a partire dal XVIII sec. in poi, illustrano anni di antiche pratiche teatrali. L'Archivio si compone di una ricca collezione di registrazioni, foto, copioni, manoscritti, stesure progressive dei lavori svolti, disegni, dipinti, bozzetti, manifesti, copie di contratti, fatture, libri, articoli, pubblicazioni italiane e straniere, premi e tutto quanto racconta la vita artistica, politica, personale di Franca Rame e Dario Fo. [...] L'archivio Franca Rame e Dario Fo è stato ideato e realizzato da Franca Rame che lo ha progettato a partire dal 1993 ed è stato finanziato da Franca Rame e Dario Fo” (<http://www.archivio.francarame.it/html/ArchivioIntro.html>).

considerata in senso ampio al fine di includervi a pieno titolo anche quella fatta sul palcoscenico attraverso la continua interazione con il pubblico.

Sebbene sia difficile tracciare una linea che separi nettamente l'apporto di Fo da quello di Rame poiché la loro vita privata e professionale sono intimamente intersecate, è però importante riconoscere e sottolineare, come hanno notato anche altri studiosi, che il contributo di Rame non è un semplice riflesso della bravura del marito ma, al contrario, è sempre stato essenziale ed ha rappresentato l'origine di diverse opere scritte da Fo. In tale senso, si deve considerare Franca Rame molto più che il piedistallo a sostegno del monumento Dario Fo, come lei stessa si è descritta.<sup>75</sup> A partire dagli anni Settanta, Rame definisce sempre più il suo ruolo e la sua identità in modo indipendente dal marito attraverso vari impegni politici come, ad esempio, l'attività con *Soccorso Rosso Militante*, un'associazione fondata nel 1972 dal Collettivo Teatrale “La Comune” per sostenere i detenuti politici.<sup>76</sup> In questa veste, Rame è stata accusata di dare sostegno al terrorismo e ha ricevuto numerose critiche ed insulti anonimi. Nel 2006 è stata eletta senatrice della Repubblica nelle file dell'Italia dei Valori di Antonio Di Pietro ed è rimasta in carica per quasi due anni.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Nel libro *Non è tempo di nostalgia*, Franca ricorda un episodio significativo riguardo la considerazione che sperava di ricevere da terzi: “Quando [Dario] prese il premio Nobel, Marta Marzotto m'invì un cesto con cinquecento rose rosse. Il biglietto d'accompagnamento diceva: ‘Dietro a un grande uomo c'è sempre una grande donna’. L'ho chiamata al telefono per ringraziarla, ma le ho anche detto: ‘Marta, non mettermi dietro, mi fa impressione, è come se arrancassi per tenere il suo passo. Ponimi al fianco. Mi troverei meglio’” (88).

<sup>76</sup> A proposito di *Soccorso Rosso Militante*, d'Arcangeli scrive: “The activities of *Soccorso Rosso* included the coordination of the mailing of letters, parcels, and money transfers to political detainees and their families; visits to those considered ‘political’ detainees; denunciation of injustices and malpractices to the press, members of the Italian parliament, senators and magistrates; exposure of the torture and beatings that occurred during questioning and detainment, and the inhumane conditions in jails and criminal asylums. It has proved very difficult to pinpoint the exact date when the name changed into *Soccorso Rosso Militante*, but by 1969 posters were already being printed under the new name.” (in Antonello and O'Leary 102)

<sup>77</sup> Rame non parla di questa esperienza politica in modo positivo. Si veda il libro *In fuga dal Senato* pubblicato nel 2013. In *Non è tempo di nostalgia*, Rame ricorda: “Di Pietro mi contattò per chiedermi se volevo candidarmi alle elezioni nazionali del 2006. Avevo tanti impegni, tante cose da fare, mi sembrava una follia, e glielo dissi. Ma lui fece girare la notizia e la gente cominciò a telefonare. ‘Devi andare, devi andare’, mi dicevano. Alla fine mi candidai nella lista dell'Italia dei Valori. Presi quasi cinquecentomila voti, che sono tanti. Proprio per rispetto verso i miei

### 3.1 Il teatro di Fo e Rame: uno scambio continuo

Prima di analizzare il rapporto di Franca Rame con le tematiche femministe ed il movimento delle donne, è importante fare alcuni accenni alle caratteristiche del teatro della coppia Fo-Rame. Similmente alla tradizione della famiglia Rame, anche il teatro della coppia è basato molto sull'interazione con il pubblico ma, a differenza della recitazione a soggetto usata dalla famiglia di Franca, Fo e Rame mettono per iscritto le loro opere. Caratteristica essenziale dei loro testi è la malleabilità: la stesura del testo, infatti, non rappresenta mai il punto d'arrivo ma piuttosto quello di partenza. Per ogni opera messa in scena esistono diverse versioni e la prima non è mai quella definitiva perché la scrittura iniziata su carta continua sul palcoscenico, sera dopo sera, attraverso il dialogo e lo scambio con il pubblico.<sup>78</sup> Il teatro di Fo e Rame non è mai stato tanto un evento a cui assistere, quanto piuttosto sinonimo di socialità e condivisione – dall'organizzazione dello stesso alle varie attività sociali e culturali che ne seguivano (Marfoggia 54); il pubblico è considerato parte integrante dello spettacolo ed è chiamato ad essere parte attiva. L'interazione con gli spettatori provoca una rottura della quarta parete e rivela anche un profondo impegno politico, reso poi più esplicito nel dibattito post-spettacolo. L'approccio popolare e militante (Cottino-Jones in Valeri 8) è stemperato dall'uso della commedia che però

---

elettori, e per un senso di responsabilità, sono rimasta in Senato più a lungo di quanto avrei voluto. Se fosse stato per me, avrei dato le dimissioni almeno sette mesi prima che cadesse il governo” (119).

<sup>78</sup> Vallerani sottolinea come questa malleabilità non si applichi solo alla prima stesura ma sia una caratteristica ‘fissa’ del loro teatro: “The written text is always flexible and open to the possible alternatives and adjustments required by the contingent circumstances and the temporal context of the show. This flexibility and adaptability of the text is also retained in the longer term. Such features of the text are not limited to the debut season of the play – they are here to stay. [...] If the aim is to reach out to the audience in order to pursue a cultural objective and to disseminate a knowledge perceived as alternative, then storytelling and acting, ‘con i suoni, il *grammelot*, i gesti’, give a new strength to the action on stage, transforming each member of the audience from a passive spectator into an active member of the audience engaged by the action itself. [...] in the art of Dario Fo and Franca Rame [...] the text of their plays can hardly ever be considered definitive. The text stabilizes only after a meticulous process of trial and error ‘*su e con il pubblico*’. (Vallerani in Fischer 128-130)

non produce un riso catartico (Peja 93) ma, piuttosto, vuole inchiodare il cervello degli spettatori e farli riflettere, come si afferma nel Prologo a *Tutta casa, letto e chiesa*.

L'improvvisazione, quale lascito della commedia dell'arte, e la *giullarata* di Fo sono state influenzate in modo rilevante dall'esperienza di Rame e della sua famiglia; lo stesso Fo lo ha confermato in diverse interviste.<sup>79</sup> Antonio Scuderi, uno dei principali studiosi di Dario Fo, sottolinea proprio l'indispensabile contributo di Rame nel processo di comprensione ed adattamento della tecnica dell'improvvisazione per Fo e, allo stesso tempo, evidenzia l'importanza di quest'ultimo nel facilitare lo sviluppo della personalità teatrale di Rame (in Valeri 179). Entrambi elaborano l'uso del prologo come transizione tra il momento prima della performance ed il suo inizio con l'obiettivo di fornire al pubblico una chiave interpretativa del testo teatrale e chiarire il messaggio socio-politico. Come ricorda Marfoggia, “[i]n quegli anni era in atto [...] un procedimento di smascheramento della società e della sua cultura istituzionale, passivamente appresa e perpetuata. Per questo con l'arte si voleva stimolare l'inespresso, l'imprevedibile, attraverso cui riconoscere i condizionamenti inconsci a cui si era sottomessi” (56). Nel teatro di Fo e Rame tale processo di smascheramento comporta un'aspra critica atta a colpire il sistema. Inizialmente le loro critiche – tenute all'interno del circuito della borghesia e dei teatri ufficiali – non sono viste come pericolose perché messe in scena all'interno di strutture controllate ma, una volta usciti dal teatro borghese, la situazione si è modificata, come ricorda Rame: “You are allowed to mock authority, but if you do it from the outside, it will burn you” (Introduzione a *Dario Fo. Plays:2* xxi-xxii). Proprio per questa loro irriverenza, Fo e Rame sono stati spesso oggetto di restrizioni e censure da parte delle istituzioni che hanno cercato di controllare ed ammutolire i loro discorsi trasgressivi. I due attori hanno messo in scena le loro

---

<sup>79</sup> Per l'importanza della tradizione teatrale della famiglia Ramen el teatro di Fo e Rame si veda “Franca Rame's Dowry. How the Rame Family Tradition Lives On in the Theatre of Dario Fo and Franca Rame” by L. d'Arcangeli in *The Tradition of the Actor-Author in Italian Theatre* edited by D. Fischer.

opere nelle fabbriche, negli stadi, nelle piazze e, per diverso tempo, hanno occupato l'abbandonata Palazzina Liberty a Milano, poi ufficialmente affidatagli come sede del collettivo teatrale "La Comune." La scelta di tali luoghi rappresenta l'abbandono di un teatro borghese in favore di un teatro impegnato politicamente sviluppatosi in risposta ai movimenti della fine degli anni Sessanta.

Negli anni Settanta il teatro della coppia si rivolge verso il teatro di resistenza legato al movimento femminista. Rame ritiene che per il loro teatro sarebbe stata una grossa mancanza non fare proprie le lotte del movimento delle donne, ma sottolinea anche il limite oggettivo di Fo nel poter trattare con profondità le questioni di cui il movimento discuteva. Il fatto di essere uomo, e quindi di non vivere sul proprio corpo determinate esperienze, limita per Fo l'abilità di trattare tematiche femminili e femministe ed è a questo punto, secondo quanto riporta Piccolo, che Rame decide di intervenire in modo più deciso sulla scrittura:

In an interview, Franca Rame related her belabored relationship to writing. For many years, she relied on and "tormented" Dario Fo to produce female characters that represented in a more accurate manner women's specific experiences. In spite of Fo's attempts, such characters failed to come into being; spurred by frustration and the necessity to forge links with the feminist movement, by 1977 she started to co-author some of the plays. (in Valeri 126)<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Piccolo fa riferimento a: Franca Rame, "Da *Isabella* a *Parliamo di donne: conversazione con Franca Rame*," *Il teatro politico di Dario Fo*, introduction by Jean Chesneaux (Milan: Mazzotta, 1977) 143-44.

### 3.2 Il femminismo di Franca Rame

Come si è accennato all'inizio, Franca Rame rappresenta uno degli esempi più significativi di come le artiste si trovino sempre messe in secondo piano rispetto alla loro controparte maschile. Dario Fo è sempre stato considerato la mente creatrice di tutte le opere messe in scena dalla coppia ma, in realtà, sebbene sia stato spesso la mano che scriveva, molte delle idee iniziali provengono dalla stessa Rame, come testimoniato più volte da Fo. Una lunga ed interessante intervista con Serena Anderlini pubblicata in *Feminist Issues* (1991) rivela però una certa ambiguità e ritrosia di Rame nel volersi attribuire il ruolo di autore nei testi della coppia: l'attrice-autrice considera infatti Fo l'autore primario e colui che raccoglie tutto il materiale in modo unitario (30). Le dichiarazioni di Rame non mostrano preoccupazione per l'assenza del proprio nome come autrice dei pezzi ma, piuttosto, per il fatto di essere ignorata e non considerata una persona pensante ed autonoma rispetto al marito. Nella stessa intervista con Anderlini, infatti, Rame sottolinea come la perdita della propria identità agli occhi degli altri, l'annullamento del proprio io per essere considerata solo "la moglie di" diventano estremamente problematici per lei:

At the beginning of our theater work I had one precise role: I was myself. There was Dario and there was me. When I started a play, I still had my autonomy. I existed insofar I was an actress, married to him, but I was myself. There would be an interview with Dario and there would be an interview with me. But through the years people gradually forgot my autonomy. I had his name and so no one asked me, "Excuse me what do you think of this character?" I was the "wife," and therefore nothing. This is lack of respect; I felt like I was being treated as in that famous line that goes, "Did you see those two people?" "No, I saw a man with his

wife.” It’s different when I have my own show; they are forced to ask me something. I exist. When, on the other end, I’m with Dario... (1991:28)

Questa frustrazione riflette chiaramente il problema del poco valore attribuito alla donna rispetto all’uomo contro il quale hanno lottato, e lottano tutt’ora, i movimenti per le donne. L’attrice non ha mai nascosto la propria frustrazione nei confronti del trattamento discriminatorio e nella mancanza di riconoscimento da parte dei critici e dei mezzi di comunicazione che l’hanno a lungo considerata solo per la sua avvenenza.<sup>81</sup> Solo dagli anni Settanta, quando Rame decide di portare in scena monologhi sulle donne, i critici sembrano accorgersi delle sue doti di attrice e drammaturga. Sharon Wood discute il contributo della stessa lodando la forza delle sue interpretazioni e il suo coinvolgimento con i gruppi di donne negli anni Settanta:

her powerful performances, the boldness and humor with which she articulates a feminist position from *Venticinque Monologhi per una donna* onward, and her militant and economic involvement with women’s groups have all lead to a reassessment of Rame’s contribution to the couple’s work and to an attempt to regard her as a dramatist – as well as a performer – in her own right” (in Farrell e Scuderi 161)

Da un punto di vista personale e professionale, Rame decide di separare il suo lavoro da quello del marito anche in seguito ad un’intensa partecipazione sociale e politica che l’aiuta a comprendere come le questioni politiche abbiano dirette ripercussioni sul privato, a partire

---

<sup>81</sup> Rame ha raccontato di aver raccolto tutte le sue mortificazioni in un fascicolo dal titolo “Le umiliazioni di Franca”.

proprio dalla sua famiglia e dal suo contesto lavorativo.<sup>82</sup> Trovandosi nella condizione tipica di molte donne lavoratrici costrette al doppio lavoro in casa e fuori, e delle compagne impegnate nella doppia militanza, e non essendo soddisfatta del suo ruolo di attrice, Rame annuncia alla compagnia di volersi ritirare per aver tempo di occuparsi dei prigionieri politici e delle questioni del lavoro. In un'intervista del 1988 Rame ricorda le molteplici mansioni all'interno della compagnia, il lavoro a casa – del quale si occupava lei per “moralità rivoluzionaria” – i detenuti politici. Tutto ciò in aggiunta al ruolo di attrice che però sembrava limitato da e funzionale al messaggio politico.<sup>83</sup> Nel 1977, sull'onda decrescente degli anni di fervore rivoluzionario politico e sociale in Italia, Franca Rame decide di dedicarsi a questioni femminili che fino a quel momento non erano state trattate dal teatro della coppia in modo diretto e con Fo scrive *Tutta casa, letto e chiesa*. Piccolo evidenzia come il passaggio al ruolo di Rame come co-autrice corrisponde anche, dal punto di vista del contesto storico-politico italiano, alla creazione da parte delle donne di gruppi separati all'interno dell'estrema sinistra, e in particolare di Lotta continua (in Valeri 126).

---

<sup>82</sup> Anderlini riporta le parole di Rame “I was being suffocated. At a certain point I was working like a dog, doing everything. I swept, I sold tickets, and I said, “but I have no satisfaction as an actress.” At a certain point in my life I called together the company – this “collective” that we had – and I said, “When this year’s tour is over, I’ll say goodbye to all of you and do what I want, which is to concern myself with the union and with the rights of political prisoners. So I’m not going on. I’m not happy. Everything’s going well for me, but when I’m on stage, I can’t always play the ‘straight man,’ always feeding Dario the cues that produce the laughs, because politics always comes first to me. I say, “I don’t like this part,” and the answer I am given is, “but there’s political discourse,” and I say, “But what’s private is also political.” I can’t keep on working when I’m so unhappy.” At this Dario started to laugh, and he wrote the one-woman plays of *Tutta casa* for me; if he hadn’t, I would have quit.” (*Feminist Issues* 1991:29). Anderlini discute questo episodio anche nell’articolo “Franca Rame: Her Life and Works” pubblicato nel numero 1 di *Theater* del 1985.

<sup>83</sup> Nell’intervista con *Marie Claire*, Rame racconta: “Bisogna partire dal ’68. [...] È successo che siamo usciti dai circuiti tradizionali. Ho continuato a fare l’attrice, ma c’era anche tutto il resto. Curavo l’amministrazione, vendevo i biglietti, facevo il servizio d’ordine e, per “moralità rivoluzionaria”, niente donna di servizio. Poi, casualmente, c’erano quei diecimila detenuti di cui mi occupavo. Era così allora: la politica al primo posto. E se nel testo c’era una bella parte per una attrice, bene. Se no, “il discorso politico deve funzionare e tu che cavolo vuoi?”. E infatti, io neanche chiedevo. Ma mi ero assolutamente abbruttita” (*Parliamo di donne* 116).

I monologhi si dedicano a tematiche prettamente contemporanee con al centro la figura femminile: Rame, attrice e autrice, dà vita, corpo e voce a diversi tipi di donna all'interno di vari contesti sociali. I monologhi dipingono spesso situazioni farsesche ricche di elementi comici con l'obiettivo di portare alla luce tutte quelle aggressioni che le donne affrontano in continuazione, sono introdotti però anche diversi elementi tragici in un crescendo che si conclude con la figura di Medea. I personaggi di Rame, come suggerisce Günsberg, acquistano sempre maggiore autonomia, si distanziano dalla tradizione e sono in grado di esprimere le proprie idee e, spesso, usano la loro voce anche per far parlare l'uomo (205-206). Allo stesso tempo, il linguaggio comico è usato da Rame per comunicare un messaggio prettamente politico che, sebbene in continuità con le lotte del movimento femminista, rappresenta una prospettiva socio-politica piuttosto che intellettuale. Questo è reso evidente dalle tipologie di personaggi che porta in scena: si tratta principalmente di donne che non rispecchiano gli ideali femministi bensì incarnano, in modo ironico e pungente, tutti quegli stereotipi contro i quali il movimento lottava. Inoltre, a differenza del femminismo intellettuale, Franca Rame si preoccupa principalmente dei rapporti eterosessuali all'interno della coppia e pone la lotta di classe prima di tutto senza preoccuparsi di altre questioni fondamentali per il femminismo, come ad esempio il rapporto tra madre e figlia. Rame rifiuta l'approccio separatista dei gruppi di autocoscienza che si concentrano sulla pratica del partire da sé, che affermano la diversità tra uomo e donna e la necessità per la donna di unirsi ad altre sue simili per attuare una riflessione ed un confronto che non coinvolge l'uomo. Il suo femminismo non è quello che vuole escludere l'uomo a priori e non è nemmeno, in campo teatrale, quello che bandisce l'uomo dal palcoscenico anche se l'uomo è per lo più assente e non indispensabile nei monologhi che la vedono protagonista.<sup>84</sup> Infatti, il

---

<sup>84</sup> Wood scrive: "her feminism, expressed through plays and monologue written by Fo and elaborated with him, is not the radical feminism that would banish men from the feminist stage but a political and politicized feminism that

teatro femminista di Rame è ben diverso dal teatro organizzato dai gruppi femministi. Tra le caratteristiche di tale teatro femminista – come *La Maddalena* - vi è la volontà di dare alle donne uno spazio in cui fare ricerca e riflettere sulla propria condizione. Il teatro femminista non è fatto di professioniste, nasce “in strada, agli angoli dei supermercati, come «appoggio» al volantinaggio o a una mostra fotografica” (Silvi 40). Il teatro femminista della Rame nasce invece dalla necessità di fare proprie le lotte del movimento delle donne partendo da una prospettiva prettamente politica e di giustizia sociale basata sul marxismo. Il femminismo di matrice marxista, ampiamente diffuso nell’Italia degli anni Settanta, identifica la liberazione della donna con la lotta di classe. L’oppressione della donna è una conseguenza dell’oppressione causata dagli imperativi capitalistici che sono imposti sia sugli uomini che sulle donne. Non si può avere liberazione femminile senza l’abolizione delle diverse condizioni economico-sociali degli individui. Nel femminismo marxista le donne sono politicamente e civilmente attive con una tensione dei loro sforzi che si propaga verso l’esterno a differenza dall’approccio dei gruppi di autocoscienza che è principalmente concentrato sull’introspezione, l’interiorità e la separazione.

Inoltre, al contrario delle femministe che facevano teatro, Franca Rame era un’attrice professionista e, come sottolinea Peja: “la tradizione e la cultura del mestiere teatrale sono così connaturate in Franca Rame da porla inevitabilmente ben lontana da qualunque esperienza di teatro non professionale e dilettantistico, come tipicamente è stato il teatro femminista vero e proprio” (110). Rame non ha mai nascosto la sua contrarietà verso un certo tipo di femminismo estremista che escludeva le donne meno istruite o gli uomini. In un’intervista del 1982 con la *Gazzetta di Salerno*, ha commentato a proposito delle femministe:

---

echoes the writing and thinking of a large part of the Italian feminist movement in the 1970s.” (Wood in Farrell e Scuderi 163)

«Quando parlano c'è bisogno di avere il dizionario tra le mani. E poi non ci si libera stando tra sole donne, la liberazione della donna non può avvenire se non si cambia la società. Questo non vuol dire che, anche se con l'uomo ci cammini mano nella mano, se senti che ti opprime tu non debba dargli una zoccolata sulla testa. Insomma non sono contro l'uomo in quanto tale come sembra la pensino quelle femministe che alla Palazzina Liberty, a Milano, per poco non mi uccidevano mio figlio che per gioco era entrato in un loro girotondo».<sup>85</sup>

Questo rapporto complesso è testimoniato in diverse interviste e dichiarazioni rilasciate sia da Rame sia dai gruppi femministi. Per Rame un'analisi marxista della condizione di disuguaglianza delle relazioni sociali è il punto di partenza da cui è impossibile prescindere nel considerare la condizione della donna. I principi capitalisti e lo sfruttamento del lavoro si ripercuotono direttamente sulla sfera domestica (Babbage 59). L'analisi delle femministe si dirige invece direttamente contro il patriarcato ed è costituita da riflessioni dirette ad un pubblico di intellettuali piuttosto che al popolo, come invece scelgono di fare Rame e Fo. La rappresentazione delle protagoniste dei monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa* viene particolarmente criticata dal movimento femminista che ritiene lo spettacolo offensivo rispetto alle loro idee legate al “processo quotidiano di ricerca di identità, di sessualità e di metodi di liberazione.” L'autrice dell'intervista “mancata” pubblicata da *Effe Rivista Femminista* si chiede:

Ma sarà poi vero che per fare uno spettacolo popolare e non di élite bisogna pagare il prezzo della superficialità e della mancanza di riflessione? Sarà poi vero che lo spettacolo per essere popolare debba toccare le corde dell'emotività spicciola, dello stereotipo della «classica casalinga» (che sta al movimento delle donne, come il

---

<sup>85</sup> Dall'articolo “Franca Rame un'altra volta a Salerno” pubblicato dalla *Gazzetta di Salerno* nel 1982 (<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=15238&IDOpera=51>).

«classico operaio» sta alla sinistra)?<sup>86</sup>

Rame, dal conto suo, manifesta la sua contrarietà verso il femminismo dei piccoli gruppi e dell'autocoscienza e, pur riconoscendo l'importanza del movimento all'interno dei cambiamenti degli anni Settanta, dichiara:

Non ho mai amato la definizione femminista, anche se allora neanche le femministe si definivano tali, preferivano chiamarsi 'sorelle'. Ma con le sorelle il rapporto è diverso, fra le femministe, invece, c'era sempre quella che voleva essere una spanna sopra le altre, che voleva capitanare il gruppo. E poi non mancava mai il *leaderino* di turno (e non a caso dico *il* leaderino e non *la* leaderina). Soprattutto, le famose femministe di allora avevano un atteggiamento rovinoso verso quelle donne che dovevano davvero essere aiutate a liberarsi dalla schiavitù del maschio, donne considerate un niente dal marito. Più di una volta contestai il movimento e, più di una volta, venni criticata. Le trovavo ridicole, sempre intente a fare dei grandi girotondi. [...] Il femminismo, quello vero, è un'altra storia, è esigere il rispetto di te stessa, donna, e deve esser fatto mano nella mano con l'uomo, per aiutarlo a crescere. Magari qualche calcio nelle

---

<sup>86</sup> Nell'intervista mancata a Franca Rame, pubblicata da *Effe Rivista Femminista* nel gennaio del 1979, si riporta il commento di alcune femministe a *Tutta casa, letto e chiesa* che rivela la distanza tra l'approccio della Rame e quello delle femministe militanti. Se ne riporta qui una parte particolarmente esplicativa e fortemente critica:

“Quello che più ci ha impressionato dello spettacolo di Franca Rame, non sono stati solo la povertà, superficialità e mistificazione dei contenuti, quanto l'alone di adozione, silenzio e approvazione che l'hanno circondato, che spero non siano dovuti solo al fatto che gli incassi sarebbero andati al Movimento femminista. Forse è da ricollegarsi anche a quella specie di rinuncia al giudizio e alla critica rispetto all'operato di un'altra donna, che abbiamo chiamato «l'omertà del Movimento» e che è presente ormai da diverso tempo. Un tentativo di rafforzamento di quella sorellanza che sentivamo farsi più labile? Volontà di apparire «fuori» più unite di quanto non lo fossimo realmente? O forse un atteggiamento un po' «maternalista» nel rispettare i tempi di ognuna. Oppure... meglio una brutta riunione ... un brutto articolo ... un brutto spettacolo, che niente. Spesso le risposte delle compagne in difesa dello spettacolo si riferiscono al pubblico a cui era rivolto, al fatto che Franca Rame e Dario Fo si rivolgono alle grandi «masse popolari» e che non vogliono fare spettacoli per una «élite intellettuale». [...] Lo spettacolo ricalca quelli di Dario Fo proposti da parecchi anni. E anche se il poveretto si è fatto scuola di femminismo leggendo per una intera estate, come ha detto Franca, libri scritti da donne negli ultimi tempi, spinto da lei che per mettere su uno spettacolo «sulle» donne aveva bisogno del suo genio, il risultato, ahimè, è stato scarso.”

(<http://efferivistafemminista.it/2014/09/una-intervista-mancata/>)

gengive ogni tanto serve, ma si cresce in due, insieme. Tu non sei più avanti di me e io non sono più indietro di te, cresciamo insieme. Questo è il vero femminismo.

(*Non è tempo di nostalgia* 110-111)

Attraverso rappresentazioni comico-grottesche, e a volte tragiche, della vita della donna nella società contemporanea, Franca Rame sfida il suo pubblico e le autorità evidenziando un percorso di *self-empowerment* per le donne. Si tratta di un approccio diverso da quello portato avanti da gran parte delle femministe della seconda generazione perché, innanzitutto, non esclude l'uomo e contempla l'oppressione della donna all'interno di un contesto socio-politico che va oltre il patriarcato. Pur mettendo la donna in primo piano, nei monologhi vediamo la presenza della famiglia tradizionale (spesso difesa) e di rapporti prettamente eterosessuali che la distanziano quindi dalle riflessioni di una parte del femminismo di seconda generazione che si è concentrato sulla sessualità femminile ed anche sul lesbismo.

Nelle analisi che seguono, l'attenzione è dedicata alle opere che più chiaramente appartengono a Franca Rame e in cui la stessa ha un ruolo assolutamente primario sul palcoscenico e fuori da esso.<sup>87</sup> Lo stesso Dario Fo ha voluto rendere giustizia al lavoro della moglie ristabilendone l'importanza all'interno dei testi, e delle loro collaborazioni più in generale, attraverso dediche e dichiarazioni pubbliche come quella fatta in occasione dell'accettazione del premio Nobel nel 1997.<sup>88</sup> In questo capitolo ci si concentra sui monologhi

---

<sup>87</sup> Tutti i monologhi a cui si fa riferimento sono raccolti nel volume *Le commedie di Dario Fo VIII. Venticinque monologhi per una donna* edito da Einaudi. Nelle analisi e nelle citazioni si userà solo il rimando al titolo del monologo.

<sup>88</sup> Durante la cerimonia per il Nobel, Fo afferma: "E per finire permettete che l'altro pezzo di medaglia che mi resta io lo divida con Franca... Franca Rame, la mia compagna d'arte che Voi, Membri dell'Accademia ricordate nella motivazione del premio come attrice e autrice, che con me ha scritto più di un testo del nostro teatro. Ma io la voglio qui coinvolgere e applaudire perché cin me ha condiviso non solo gli applausi e le benevolenze di molta gente in 45 anni d'avventura, ma ha condiviso anche gli insulti, le soperchierie, soprattutto le violenze... ma poi ha raccolto con me la riconoscenza e l'affetto di coloro per i quali abbiamo scritto, recitato, danzato e cantato le nostre opere" (dal

di *Tutta casa, letto e chiesa* e su *Lo Stupro* in un'analisi che evidenzia l'ottica di stampo marxista di Rame nel rappresentare il ruolo e la condizione della donna all'interno della famiglia e della società.

### 3.3 I monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa* (1977)

Nell'introduzione a *Venticinque monologhi per una donna di Dario Fo e Franca Rame* (*Le Commedie di Dario Fo*, vol. VIII) edito da Einaudi nel 1989, Fo illustra il processo di scrittura dei monologhi, quasi tutti scritti a quattro mani:

Spesso è successo che Franca mi proponesse un'idea [...] Altre volte era Franca a propormi un canovaccio da leggere [...] Ma [...] il maggior lavoro di elaborazione del testo è avvenuto direttamente sul palcoscenico. Sera dopo sera Franca, valendosi dell'apporto del pubblico, che è sempre il nostro più valido collaboratore, variava ritmi, struttura dei periodi, sveltiva i passaggi, aggiungeva o toglieva battute, ecc.

Come si è menzionato in precedenza, Fo ribadisce spesso l'importanza del contributo creativo di Rame anche nei casi in cui al nome di autore è associato solo quello di Fo. Dalla citazione precedente è però chiaro che nei monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa* la scrittura di Franca Rame si può considerare un flusso in movimento, elaborato nel momento della performance e rielaborato di continuo successivamente. Si tratta di una scrittura che si nutre dell'apporto del pubblico e non è una scrittura personale o privata. Si è visto che l'approccio collaborativo e la flessibilità dei testi sono caratteristici del teatro di Rame e Fo e quello che si

vuole sottolineare qui è la validità di questo tipo di scrittura in divenire che non deve, e non può, essere considerata meno importante del processo di redazione iniziale. Partendo da questi presupposti si possono applicare le osservazioni di Vallerani su Fo-autore anche a Rame-autrice: infatti, come Fo rende il pubblico parte attiva e critica nei suoi spettacoli, in modo simile anche il pubblico dei monologhi di Rame è coinvolto e chiamato a partecipare.<sup>89</sup> Lo spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa* ha debuttato alla Palazzina Liberty a Milano nel 1977. Nel prologo, Rame fornisce informazioni indispensabili per la sua interpretazione e prepara il pubblico al tono farsesco dello stesso e alle contraddizioni intrinseche che lo caratterizzano:

*Tutta casa, letto e chiesa*, uno spettacolo sulla condizione della donna, uno spettacolo sulle servitù sessuali della donna. [...] Il protagonista assoluto di questo spettacolo sulla donna è l'uomo. Meglio, il suo sesso! Non è presente «in carne ed ossa», ma è sempre qui, tra noi, grande, enorme, che incombe... e ci schiaccia! (5)

Sebbene questa premessa ponga l'enfasi sull'oppressione sessuale, Rame non si concentra tanto sulle questioni di genere ma elabora le ragioni di questa servitù delle donne seguendo una prospettiva marxista. Il linguaggio usato dalle diverse protagoniste trasgredisce i limiti imposti dall'esterno attraverso l'uso della comicità, del grottesco e, alle volte, della volgarità. In questo spettacolo sulla condizione della donna, con personaggi tutti femminili, il protagonista assoluto è l'uomo. La donna, pur lottando da anni per la sua liberazione non potrà

---

<sup>89</sup> Vallerani, nel saggio "La scrittura 'sul pubblico': the Fo-Rame Method," discute le caratteristiche fluide dei loro testi teatrali. Sebbene parli del metodo Fo-Rame, gli esempi a cui fa riferimento riguardano esclusivamente le parti interpretate da Dario (in particolare *Mistero Buffo*). Le parole che Vallerani usa per descrivere Fo come autore sono però applicabili nello stesso modo anche a Rame come autrice (ma anche qui si nega l'autorialità a Franca). Scrive Vallerani: "Fo (as an author) and his audience put the political objectives into practice: the audience becomes part of the show and each audience member becomes an active, rather than passive, spectator. Here Fo is on a different level, with a different type of relationship with the audience, beyond a mere performing technique and artistic creation – a relationship between a playwright and the public (in Fischer 133)"

mai ottenere la «parità di sesso» perché la sua vita è caratterizzata da “Troppi tabù [...] inibizioni nel comportamento, nel linguaggio” (5-6) oppure, quando questi tabù non esistono, usa un linguaggio colorito che non fa altro che esaltare l’uomo ed il suo organo sessuale.

### 3.3.1 *Una donna sola*

*Una donna sola* è ambientato nel tinello di una casa di piccola-media borghesia. Tutto il monologo è basato su una conversazione, che potrebbe anche essere immaginaria, tra la protagonista e una nuova vicina residente nel palazzo di fronte. La donna, che sta stirando in déshabillé, esordisce salutandola e scusandosi per il rumore; dice di trovarsi sola in casa e di tenere accesi vari apparecchi (radio, televisione, giradischi e mangianastri) per tenersi compagnia: “Mi scusi tanto, ma quando sono in casa sola, se non ho la radio bella sparata mi viene voglia di impiccarmi” (*Una donna sola* 11). La solitudine della sua vita da casalinga e la presunta mancanza di interazioni con altri viene acquietata così dal rumore e dalla grande quantità di elettrodomestici di cui la donna può disporre:

Ho tutto! Ho...dio, quante cose ho...Ho il frigorifero!...Sì, lo so che il frigorifero ce l’hanno tutti ma il mio fa il ghiaccio a palline! Ho la lavabiancheria, 24 cicli! Lava e asciuga...Ma come asciuga!...Certe volte devo ribagnare tutto, per poter stirare...è tutto secco! Ho le pentole a pressione...il frullatore «Girmiii», la musica in tutte le stanze, cosa devo volere di più dalla vita io...Dopotutto, sono solo una donna... (*Una donna sola* 12)

Usando un lessico da classica casalinga che dispone dell’aiuto della tecnologia più moderna e di tutti i beni di consumo necessari, la protagonista rinforza lo stereotipo patriarcale secondo il quale gli unici interessi di una donna dovrebbero orbitare intorno alla casa e alla

famiglia e quindi alla sfera considerata femminile. Inoltre, la sottolineatura della quantità e qualità degli elettrodomestici che ha a disposizione rappresenta una critica diretta al consumismo e ai valori su cui si misura il benessere in tale contesto. La donna, forse inizialmente mentendo a se stessa, afferma di non lamentarsi affatto della propria condizione e di stare bene in casa dove ha tutto ciò che le serve. Per di più – continua – il marito la “tiene come una rosa nella serra!” (*Una donna sola* 12).

La forte accezione sarcastica delle frasi pronunciate, la loro velocità nel susseguirsi e l'intonazione usata dalla Rame nella messa in scena contribuiscono a sottolineare l'aspetto grottesco della situazione in cui si trova. La frase, profondamente amara, “Dopotutto, sono solo una donna,” evoca il complesso di inferiorità attribuito alla donna all'interno dell'economia binaria, dove questa rappresenta il vuoto, la mancanza, la debolezza, l'appartenenza alla sfera domestica senza poter aspirare ad altro. La similitudine con la rosa tenuta in serra rivela quindi la reclusione forzata e l'alienazione della protagonista piuttosto che altre interpretazioni più positive. La solitudine della donna non deriva, come si vedrà, dal fatto di non avere famigliari attorno a sé, bensì dall'essere completamente alienata dalla vita in famiglia e dagli strani personaggi che la circondano. Infatti, in casa insieme alla donna ci sono il figlio piccolo e il cognato ammalato, ed attorno a lei ronzano una serie di personaggi con i quali interagisce ma che prendono vita nello spettacolo solo attraverso la sua voce ed il suo racconto (il marito, la vicina, il guardone, il maniaco telefonico ed il giovane innamorato). Rame mette così in scena l'isolamento della casalinga in balia delle esigenze degli uomini che deve servire e per i quali deve essere sempre disponibile. L'assenza di un rapporto basato sul dialogo e sulla condivisione con il marito e con gli altri personaggi maschili è sopperita quindi dal rumore e dalla grande quantità di elettrodomestici che la donna possiede e che le tengono compagnia.

Nel raccontare alla nuova vicina la sua vita quotidiana – e, di conseguenza, i rapporti all'interno della famiglia – la protagonista rivela molti aspetti personali della vita di coppia e del rapporto con il sesso maschile: non solo la relazione con il marito, ma anche con il cognato sporcaccione, il guardone della casa di fronte, il maniaco telefonico ed il giovane amante che la torturano con le loro molestie. Nonostante il marito la chiuda in casa e la chiami al telefono per controllarla, la protagonista è costretta ad avanzare mille giustificazioni per rassicurarlo:

Sì, sono in casa... Aldo, ti giuro che sono in casa! Ma scusa, che numero di telefono hai fatto?... E se ti rispondo dove vuoi che sia!... Non sono uscita! Come faccio a uscire se mi chiudi in casa a chiave?! (Rivolta alla dirimpettaia) Signora guardi che mio marito... (Al telefono) Pronto... No, non sto parlando con nessuno... Sì, ho detto signora... ma ogni tanto tra me e me mi chiamo signora... No, in casa non c'è nessuno... Sì, c'è tuo fratello, ma non è qui... Sì, il bambino dorme... Sì, gli ho dato da mangiare... Sì, gli ho fatto fare la pipì... (Seccata) Sì, anche a tuo fratello! (Cerca di controllarsi) Ma chi si arrabbia... dicevo di stare tranquillo che in casa tutti hanno fatto pipì!... Ciao, sì... no, no, sono felice... sono felice, Aldo, sono molto felice. (Sempre più nervosa) Ero qui che stiravo e ridevo... Sì Aldo, sono felice... (Gridando) Sono feliceeee! (Attacca il ricevitore. Lancia un urlo di rabbia contro il telefono. Guarda la dirimpettaia per un attimo, seria e tesa, poi le fa un gran sorriso silenzioso. Ha ripreso il controllo dei suoi nervi)” (*Una donna sola* 14).

Il racconto è sempre grottesco, in biblico tra il tono confidenziale e personale, quello a volte indignato, sorpreso ed imbarazzato, e grato di questo nuovo confronto con una donna (“Ma perché lei ha aspettato tanti anni a venire a stare di fronte a casa mia!” *Una donna sola* 17). La

protagonista cerca di nascondere le sue frustrazioni ma, con il proseguire del monologo, le riesce sempre meno, in particolare con il marito e con il maniaco telefonico. L'exasperazione provocata da una vita da reclusa al servizio, ed in balia, di altri uomini culmina in un atto di violenza inizialmente diretta verso se stessa e poi rivolta verso gli uomini:

*(La donna non si controlla più) Basta! Basta! (Prende il fucile e se lo punta alla gola) Mi ammazzo, mi ammazzo... [...] (Arrivata al centro palcoscenico, si blocca e lancia un'occhiata in direzione del Guardone. Gli sorride languidamente [...]) Repentinamente imbraccia il fucile e spara contro il Guardone) Il Guardone non guarda più! [...] Pronto!! [...] Aldo? [...] Sì, sono calma... Sì, sì, qui è tutto tranquillo... Sì, puoi salire... ti aspetto. [...] (Si appoggia al tavolo puntando il fucile verso la porta d'ingresso) Aspetto... con calma. (Una donna sola 26)*

La donna arriva al punto descritto nella citazione precedente perché la sua vita è interrotta in continuazione dalle pretese e dai soprusi del sesso maschile, siano queste di natura sessuale o meno. Nella sua semplicità, il dialogo e gli scambi con la dirimpettaia rappresentano l'inizio di quella presa di coscienza che si svilupperà a poco a poco con le protagoniste successive. È grazie alle parole della vicina che la protagonista non si suicida ed è grazie alla sua presenza che può condividere con un'altra donna le sue sofferenze e frustrazioni. La forza di questo personaggio sta nel combinare insieme tutte quelle difficoltà in cui le donne comuni possono ritrovarsi nella vita quotidiana. Attraverso l'esagerazione delle situazioni si ridicolizza la condizione della donna per mostrarne l'assurdità. Soggiogata e soffocata dalle richieste e dalle aspettative dell'uomo, è ridotta a serva ed oggetto sessuale e, in quanto tale, perde la capacità di comunicare e si fa muta,

evita di esprimere i suoi veri sentimenti per evitare ulteriore violenza. La sua sessualità è negata ed annullata per soddisfare quella del marito:

Con mio marito, non sento niente! Niente! Guardi come faccio l'amore con mio marito...così. (*È seduta sullo sgabello e restando seduta si stende rigida mettendosi sull'attenti, come un soldato*) E quando ha finito dico:

«Riposo!»...No, non ad alta voce, se no me le dà...Di dentro...io parlo sempre di dentro” (*Una donna sola* 16-17)

Il corpo della donna è rinchiuso, limitato fisicamente e metaforicamente in uno spazio ed in un ruolo specifico, costretto ad un silenzio che viene spezzato nella relazione dialogica con la vicina, con la quale arriva persino a parlare di sesso e a pronunciare la parola ‘orgasmo.’ Con questo riferimento, Rame si collega in modo diretto alle discussioni sulla sessualità promosse dai gruppi femministi: la capacità di dare un nome al piacere e pronunciarlo ad alta voce rappresenta una conquista importante ed un riconoscimento del proprio diritto alla sessualità.<sup>90</sup>

L'atteggiamento difensivo della protagonista scema mano a mano che il dialogo prosegue e l'ironia iniziale si trasforma in profonda in amarezza. La presenza di un'altra donna le dà il coraggio di confessare come si sente veramente:

Ha detto che quando torna mi riempie la faccia di schiaffi! A me? Mio marito a me?...Me ne dà!! Ma dice che lo fa perché mi ama, che mi adora! Che io sono rimasta una bambina, che lui mi deve proteggere...e per proteggermi meglio il primo che mi frega è lui! Mi tiene chiusa in casa come una gallina scema, mi prende a sberle...e poi vuol subito fare l'amore!...Sì, l'amore! E non gliene frega niente se a me non va, se non ne ho voglia! Sempre pronta devo essere io, sempre

---

<sup>90</sup> La protagonista è molto imbarazzata e accomuna la parola orgasmo a “una bestiaccia schifosa...un incrocio fra un mandrillo e un orango” (*Una donna sola* 16) e si domanda perché non l'abbiano piuttosto chiamato ‘sedia.’

pronta! Come il Nescafé! Lavata, profumata, depilata, calda, snodata, vogliosa,  
ma: zitta! (*Una donna sola* 16)

Il silenzio è imposto dall'autorità maschile perché la donna non può mai esprimere le proprie necessità o preferenze, deve sottomettersi alla volontà dell'uomo ed adempiere alle mansioni di moglie e madre. Marfoglio sottolinea anche come il silenzio è usato dalla protagonista come "mezzo di difesa dalla prepotenza delle istituzioni" (60) poiché denunciare le molestie sessuali poteva trasformarsi in un'accusa contro la donna stessa colpevole di aver provocato l'uomo. La sfiducia nei confronti delle forze dell'ordine, e quindi dell'uomo, è ribadita numerose volte. Alle domande della dirimpettaia, la donna reagisce quasi con scherno mostrando una mancanza di fiducia nei confronti delle istituzioni e della legge che sono sempre dalla parte dell'uomo:

La polizia? No, non la chiamo. Sa cosa succede? Arrivano, stendono un bel verbale, vogliono sapere fino a che punto ero nuda o vestita in casa mia...se ho provocato il Guardone con danze erotiche...e per finire io, solo io, mi becco una bella denuncia per atti osceni in luogo privato, ma esposto al pubblico! No, no, me la cavo da me" (*Una donna sola* 15)

Nell'ironia del monologo si mescolano diversi elementi che fungono da critica sociale: da una parte il corpo della donna è solamente carne a disposizione del desiderio maschile e dall'altra la violenza ed il materialismo tengono la donna soggiogata, chiusa a chiave dentro casa senza la possibilità di rivolgersi alle autorità. Lo scambio con la vicina è l'unica possibilità che la donna ha per dare voce ai suoi bisogni, alle sue frustrazioni e ai suoi desideri che fino a quel

momento aveva solo sussurrato a se stessa. Attraverso la condivisione della parola, della propria esperienza si dà un primo strumento di emancipazione.<sup>91</sup>

### 3.3.2 *Il risveglio*

La critica al ruolo della casalinga all'interno della società si combina, nel secondo monologo, alla feroce critica contro il capitalismo e l'alienazione degli operai nelle fabbriche. È evidente qui l'impegno di Rame nei confronti delle questioni del lavoro e l'interesse nel combinare prospettive economiche e sessuali.

Lo spazio scenico de *Il risveglio* è rappresentato da un monolocale con un letto matrimoniale e una piccola cucina dove dormono un uomo e una donna con accanto un neonato nella culla.<sup>92</sup> La protagonista, svegliatasi di soprassalto dopo aver sognato la catena di montaggio, si rende conto di essere in ritardo per portare il figlio all'asilo ed andare al lavoro. Mentre il marito resta a letto a riposare, lei si affretta nel tentativo di prepararsi e prendersi cura del bebè.<sup>93</sup> L'eccessivo carico di responsabilità accollate alla donna all'interno della famiglia è presentato attraverso la narrazione di una serie di disavventure. Infatti, nella fretta di accudire a tutti i suoi doveri, la protagonista commette una serie di errori tragicomici come, ad esempio, usare il formaggio al posto del borotalco, lo zucchero invece del bicarbonato e la vernice spray al posto del deodorante. La donna, che ha anche messo il bambino nell'armadio, ad una lettura superficiale delle sue disavventure, può inizialmente essere vista come una casalinga e madre

---

<sup>91</sup> Marfoglia scrive: "La parola detta, condivisa, comunicata, è strumento di emancipazione" (63)

<sup>92</sup> Nell'edizione de *Le Commedie di Dario Fo* del 1989, la nota scenica indica una semplificazione della scenografia e l'uso del mimo per la rappresentazione degli oggetti dovuti alla messa in scena del pezzo nelle fabbriche occupate e durante gli scioperi.

<sup>93</sup> Nel sogno della catena di montaggio, i movimenti ripetitivi provocano la distrazione della donna che si ferisce ma non può fermarsi ne tantomeno sporcare la sua postazione per non far arrabbiare il padrone: "Tre pezzi, una saldatura, un colpo di trapano... due bulloni, una saldatura, un colpo di trancia... (*Urlo*). Oddio! Mi sono tranciata le dita! Le mie dita...fammele tirare su...il padrone non vuole...fanno disordine!" (*Il risveglio* 27)

poco adatta al suo ruolo, una donna molto sbadata e disorganizzata. Rame non gioca con questi errori per provocare una semplice risata ma per mostrare l'insostenibilità e l'alienazione di tali ritmi di vita per la donna.<sup>94</sup> La distinzione dei ruoli all'interno della famiglia è introdotta con un'ironia che si trasforma poi in rabbia, insoddisfazione ed amarezza quando il marito, rimasto a letto a dormire, sfoga sulla moglie le frustrazioni legate al lavoro ed, in particolare, al tempo perso nel trasferimento dalla casa alla fabbrica. A questo punto la donna critica apertamente il modo in cui è doppiamente soggiogata all'interno della società perché, non solo anche lei lavora in fabbrica, ma lo fa anche a casa senza essere retribuita. Il suo linguaggio rivela una coscienza socio-economica assente nel primo monologo e che palesa l'influenza delle politiche del lavoro sulle relazioni familiari: "Il padrone multinazionale ti frega le ore che viaggi e te la prendi...ma non te la prendi per le ore che frega a me...a me, che oltre a lavorare per otto ore come una bestia per lui, ti faccio anche la serva gratis!" (*Il risveglio* 31). La "sacra famiglia" (31) non è altro, secondo la donna, che un luogo pensato per l'uomo, un contesto dove quest'ultimo si possa rigenerare grazie al servizio della donna prima di tornare a produrre secondo i ritmi da "scimmia ammaestrata" (*Il risveglio* 28). La protagonista, infatti, afferma:

La famiglia, la sacra famiglia...l'hanno inventata apposta perché tutti quelli come te, sballati dalla nevrosi dei ritmi bestiali di lavoro, ritrovino in noi mogli tuttofare, il materasso su cui sfogarsi [...] Noi vi rigeneriamo...per lui, gratis! Per essere pronti all'indomani a tornare belli e scaricati a produrre meglio per lui, il multinazionale! Lui è il padreterno! (*Il risveglio* 31)

---

<sup>94</sup> Tutto ciò mentre il marito è ancora a letto: lui può dormire un po' di più perché "poi deve scattare alla Sandokan: aaaaaahhaahh! [...] correre a prendere il tram, il treno e poi in fabbrica, [...] e via a far ginnastica come una scimmia ammaestrata, alla catena di montaggio" (*Il risveglio* 28).

Le osservazioni di Rame incontrano quelle del movimento femminista ma riconducono le ragioni dello squilibrio al predominio del capitalismo piuttosto che attribuirlo alla visione della donna all'interno della società fallogocentrica. Tutto quello che le donne fanno, al lavoro o in famiglia, nelle frasi pronunciate dalla protagonista de *Il risveglio*, è sempre “per il multinazionale!” (31). Nell'istituzione della famiglia gli atteggiamenti oppressivi dell'uomo verso la donna sono un riflesso della struttura capitalistica: se anche l'uomo appartenente alla classe operaia mette la donna in una posizione di subordinazione rispetto a sé, la motivazione è da ricondurre all'oppressione che sta a monte di tutto, e cioè quella creata dal capitalismo.

Questa donna, personaggio portante della società – come l'ha definita Rame – riesce almeno superficialmente, ad instaurare un dialogo con il marito, a dare voce alle proprie esigenze – a differenza di quello che si è visto in *Una donna sola*. Il marito, apparentemente pentito (“ci aveva una faccia, povero Luigi, era bianco, col magone...” *Il risveglio* 32), le chiede di dialogare spingendola verso il «dialettico», il letto:

e mi dice che sì, avevo ragione...ma che lui era abituato con la sua  
MAMMA...che credeva che fossi anch'io come la sua MAMMA...che aveva  
sbagliato, che doveva cambiare...insomma, si è fatto la...cosiddetta  
«AUTOCRITICA». Ma così bene, così bene...che io piangevo...E più si  
autocriticava e più io piangevo, e più piangevo e più si autocriticava...come era  
bello piangere ieri sera! (*Il risveglio* 32)

Se è vero che la voce dell'uomo che fa autocritica si discosta dal tipico linguaggio maschile dominante, non sembra che coincida tanto con un'apertura verso il dialogo e la possibilità di affrontare le cose in maniera diversa, ma piuttosto un'ulteriore beffa della prevaricazione maschile. Infatti, il marito fa 'autocritica' ma sembra ricorrere al sesso piuttosto

che instaurare un vero dialogo con la moglie, tanto è vero che il luogo della sua dialettica è il letto. Ancora una volta quindi l'uomo fa uso del suo potere per azzittire la donna. Di fronte alle sue rimostranze, il marito tenta di liquidare le accuse della moglie definendola “femminista-estremista” (*Il risveglio* 31) e rivelando con tale affermazione una prospettiva secondo la quale le figure di moglie e femminista devono essere distinte. Al contrario, la risposta della moglie mette in luce l'importanza della comunicazione nel rapporto di coppia e sottolinea quello che per Rame è il vero femminismo: lo scambio e la crescita comune di uomo e donna contro i soprusi.

L'aspetto comico-grottesco di tutta la vicenda raggiunge il suo apice quando la donna, finalmente pronta per uscire, si rende conto, grazie al tesserino del tram, che è domenica e, rivolgendosi al pubblico esclama: “Voglio fare un sogno dove c'è un mondo che tutti i giorni è domenica! Tutta una vita di domeniche! È la fine del mondo...È scoppiata la domenica eterna!” (*Il risveglio* 33). Al calare del sipario, vi è uno stacco musicale ed una canzone che narra un sogno molto diverso da quello che ha aperto il monologo: il lavoro in fabbrica era piacevole, la famiglia viveva in una bella casa e non in un “casermoni” (*Il risveglio* 34), il marito collaborava alle faccende domestiche e trattava la moglie ancora come se fossero fidanzati, tutte le persone erano sorridenti e si aiutavano gli uni con gli altri, tutto era di tutti, “non c'era più l'egoismo, c'era proprio il comunismo” (*Il risveglio* 35).

Usando un'aspra satira contro le convenzioni sociali e le ingiustizie socio-politiche, Rame porta avanti il suo movimento di resistenza. Come accennato, il discorso socio-politico di Franca si accosta e si sovrappone a molti dei temi affrontati dal movimento femminista italiano ma evidenzia anche come non sia necessario aderire al movimento per lottare contro le discriminazioni nei confronti delle donne. Il tono ironico e la parodia che la protagonista fa di se stessa spiazano lo spettatore e decostruiscono quel ruolo di casalinga perfetta che rappresenta

ciò che la società si aspetta dalle donne, evidenziando con ironia la discrepanza tra l'ideale (irrealistico) e la realtà. Cottino-Jones sostiene:

In this parody of herself as a woman who realizes she cannot accomplish all that is expected of her, this character also questions those expectations, and consequently succeeds in neutralizing her domestic inefficiency by what Zita Dresner calls the “ability” to recognize and laugh at the incongruities between the ideal “norm” and the realities of the average woman’s life” (331)

Infatti, si può dire che la protagonista vive un risveglio letterale e metaforico poiché, nel ripercorrere i passi compiuti durante la sua giornata per ritrovare la chiave di casa smarrita, verbalizza tutti i problemi della sua condizione formulando in modo chiaro e preciso quali elementi del suo rapporto con il marito e della sua condizione di madre e lavoratrice non la soddisfano perché ingiusti. Si è di fronte ad una prima evoluzione del personaggio femminile rispetto al primo monologo, *Una donna sola*. La protagonista de *Il Risveglio* non solo ha già raggiunto una consapevolezza della sua posizione di inferiorità all'interno della società, ma ha anche sviluppato un linguaggio che le permette di parlare di questa condizione da un punto di vista sociale, economico e politico. Sfortunatamente, tale capacità si scontra con la sordità maschile e la sua prevaricazione e con l'assenza di un'effettiva possibilità di cambiamento.

### **3.3.3 La mamma fricchettone**

La figura della madre lavoratrice viene affrontata anche nel terzo monologo di *Tutta casa, letto e chiesa* dove si assiste al radicale cambiamento di una donna da madre perfetta a fricchettone. Il monologo è ambientato nel confessionale di una chiesa dove la donna, inseguita dai carabinieri, si è rifugiata. Per la prima volta la protagonista dei monologhi di Rame si trova

all'esterno della casa e, forse non casualmente, si tratta di una madre eccentrica ed anticonformista che fa uso di un linguaggio colorito (“Porcaccia d’una miseriaccia, ‘sti caramba dell’ostrega...” *La mamma fricchettona* 37). Per scappare dalla polizia decide di nascondersi in un confessionale ma lo trova ‘occupato’ da un prete (“Te li trovi dappertutto ‘sti presti dell’ostrega...” *La mamma fricchettona* 37) e così decide di ‘confessarsi’. L’ironia di Rame non colpisce solo lo stereotipico ruolo di madre ribaltandolo completamente, ma si prende gioco anche delle istituzioni religiose. Il confessore sembra essere piuttosto un personaggio debole e inaffidabile (alla fine tradisce il segreto del confessionale andando a chiamare i carabinieri) e, tra i due, la donna si rivela essere la figura con maggiore autorità: si impone sul prete, reclamando il suo sacrosanto diritto alla confessione (seppur confondendo i diritti civili con i sacramenti della religione e i processi con le confessioni) e contestando il rapporto tra religione e stato:

È un mio sacrosanto diritto di essere confessata. Pago le tasse!...Le tasse, c’entrano eccome! Se non sbaglio la nostra è una religione di Stato, e se non sbaglio lo stipendio ve lo dà lo Stato, cioè noi contribuenti...quindi, io pretendo che la mia religione di Stato mi confessi. (*La mamma fricchettona* 37)

Incalzata dalle domande del confessore, che restano sempre implicite, la madre fricchettona, “una comunista credente” (*La mamma fricchettona* 38), racconta le ragioni del suo radicale cambiamento, la scelta di abbandonare la propria famiglia e di vivere in una comune commettendo alcune azioni illegali per sopravvivere:

Certo che ci ho famiglia: un marito e un figlio...No, loro non rubano...Sì, vivo fuori casa...Beh, dove capita: un po’ qua, un po’ là...Lo so, lo so, come moglie e madre non sono questo gran modello di virtù, ma se sono diventata quella

sciamannata che sono è proprio perché ero fin troppo esagerata come «modello di virtù». Io a mio figlio ci davo anche il sangue. (*La mamma fricchettona* 38-39)

Proprio il suo grande amore per il figlio, estremista di sinistra, ed il desiderio di essere per lui una madre attenta e premurosa, sono stati la rovina della donna e l'hanno portata “al punto di andare dietro alle manifestazioni degli estremisti! ...” (*La mamma fricchettona* 40) per assicurarsi che al figlio non accadesse nulla. Questo tentativo di salvataggio si ripercuote sulla madre stessa che si trova in mezzo ai guai. Il suo forte istinto materno insieme ad elementi politici e familiari dirige la vita della donna verso conseguenze inimmaginabili e lontane da quell'iniziale modello di virtù che incarnava.

I guai e la nuova vita, in cui si è ritrovata per amore del figlio, rappresentano per lei una scoperta e un'importante presa di coscienza. Al contrario dell'opinione della società che la considera una pecorella smarrita, una madre che ha perso la sua strada, la protagonista dice di aver ritrovato se stessa all'interno di questa nuova realtà fatta di giovani e persone libere. Nelle comuni, in mezzo ai ragazzi e alle ragazze, ha compreso che il personale è politico. Così, nonostante le preghiere del figlio che ormai ha cambiato vita e trovato un lavoro, sceglie di non ritornare dalla famiglia e alla vecchia vita: “Mi sono rivista lì, in casa mia, con tutte le grane, la spesa, le camice da stirare, senza mai un minuto per me...” (*La mamma fricchettona* 46). La madre fricchettona rifiuta di tornare ad aderire ad un modello di vita che l'aveva resa succube, aveva annientato la sua personalità e le aveva duplicato il lavoro. Come nel caso della protagonista de *Il risveglio*, anche qui la donna è consapevole della sua condizione di doppio sfruttamento ed è in grado di parlarne in modo chiaro e preciso:

Come mi ha fregata a me l'amore, padre... Il mio matrimonio per esempio è stato un matrimonio d'amore. (*Tutta ispirata*) Come amavo mio marito padre, come

amavo mio marito padre...*(cambia tono)* prima di sposarlo...No, no, anche dopo. Ma è che dopo, abbiamo messo su casa e così sono cominciate le prime incazz... [...] incomprensioni ideologiche...Eh sì, non ero d'accordo con il comportamento ideologico-sociale-morale-politico-casalingo del marito. Lavoravo anch'io otto ore come lui, con una differenza sostanziale: che quando si tornava a casa io continuavo a lavorare per altre ottanta: lavare, stirare, fare i letti, il mangiare: lui no! Si metteva in poltrona e trach... (*La mamma fricchettona* 41-42)

La critica si riconduce alle rivendicazioni del movimento femminista per la retribuzione del lavoro da casalinga. Nel *Volantone* di Lotta Femminista si legge: «Il lavoro domestico lo facciamo tutte, e tutte *gratuitamente*, le casalinghe, le donne che hanno anche un lavoro esterno, [...] Cominciamo a pretendere che ci venga pagato dallo Stato. Cominciamo a pretendere di non essere più trattate come schiave che lavorano gratis, ma come donne che lavorano dentro ogni casa».<sup>95</sup> La mamma fricchettona ha compreso che, nonostante le donne abbiano la possibilità di avere un lavoro retribuito fuori casa, restano sempre costrette a lavorare gratuitamente in casa:

Ma chi ha detto che la liberazione della donna comincia quando si conquista il diritto a un lavoro salariato? Io me lo sono conquistato un lavoro salariato, ma quest'altro lavoro della casa chi se lo becca? Me lo becco ancora io! E chi me lo salaria? Nessuno! Bella la liberazione della donna: col matrimonio mi sono conquistata due lavori! (*La mamma fricchettona* 42)

Bono e Kemp ricordano come la questione del lavoro domestico salariato si sia fatta pressante in seguito ad importanti cambiamenti all'interno della società italiana all'inizio degli anni Settanta, in particolare come conseguenza dell'approvazione della legge sul divorzio

---

<sup>95</sup> Pubblicato in "salario alle casalinghe?" di Adele Cambria su *Effe* <http://efferivistafemminista.it/2014/07/salario-alle-casalinghe/>

(1970). Con l'evoluzione del concetto di famiglia, importanti questioni pratiche e teoriche vengono sollevate e tra queste vi sono, appunto, il salario per il lavoro delle casalinghe, la divisione del lavoro e della cura dei figli all'interno della casa:

This debate was particularly important in the first half of the seventies, but was resumed at intervals during the eighties. Lotta Femminista of Padua – which later joined with other groups from the same area to found the Triveneto Committee on salaries for housewives – assumed the issue as central to its reflection and action, and organized several meetings and conferences to discuss it with other feminist groups (260).

I documenti raccolti da Bono e Kemp riconfermano, ancora una volta, diversi approcci e diverse posizioni all'interno del femminismo italiano: da una parte vi era la richiesta di retribuire il lavoro casalingo e dall'altra questo era visto come una legittimazione del confinamento della donna a questo ruolo tradizionale.<sup>96</sup> Nel monologo di Rame, la protagonista sceglie la strada più alternativa: abbandona l'esistenza femminile tradizionalmente intesa e si rende conto di come la sua vita fosse vincolata a quella degli uomini, in particolare del marito e del figlio. Se, infatti, per stare vicino al figlio aveva abbandonato il lavoro ed era stata espulsa dal Partito, con il marito era sempre rimasta bloccata da un ricatto morale a causa degli attacchi d'asma dell'uomo nei momenti di difficoltà. Alla fine, questa donna coraggiosa sceglie di liberarsi da tutte le regole, dalle imposizioni socio-culturali e dalle sovrastrutture abbandonando marito e figlio per una vita libera dalla schiavitù e dai ricatti.

---

<sup>96</sup> Si faccia riferimento alle pagine 260-272 del volume di Bono e Kemp in cui si riportano estratti dei documenti del 1973 di Lotta femminista e del Movimento femminista romano e interventi successive elaborati negli anni Ottanta.

### 3.3.4 *Abbiamo tutte la stessa storia*

Per la messa in scena di questo monologo serve solo una superficie atta a rappresentare un letto e tutto il resto è mimato dalla protagonista. Si assiste ad una scena di intimità tra una coppia: la ragazza si lamenta e prega il compagno di non trattarla come un flipper e, alla fine, sbotta criticando gli stereotipi attribuiti alle donne:

Possibile che se una di noi non si mette subito in posizione comoda, su la sottana e giù le mutande, gambe divaricate e ben distese, è subito una stronza complessata, con le pruderie dell'onore e del pudore inculcate da una educazione reazionaria-imperialista-capitalistica-massonica-conformista-austroungarica-cattolica repressa?...Sono saccente eh? E la donna saccente rompe i colions!  
Meglio la cretinotta con la risata erotica... (*Abbiamo tutte la stessa storia* 49)<sup>97</sup>

Il biasimo contro il trattamento da oggetto sessuale che le donne devono costantemente subire si collega alla discussione sulla liberazione sessuale e alle critiche che molte donne coinvolte con il movimento femminista subivano all'interno dei gruppi di sinistra da parte dei compagni. Molti di essi, infatti, discutevano di idee rivoluzionarie legate al concetto di uguaglianza e liberazione ma pretendevano di mantenere il dominio sulle donne all'interno dei loro gruppi giustificando tale atteggiamento come una conseguenza della struttura capitalistica. Non a caso, la protagonista del monologo rinfaccia all'uomo di essere "un compagno del cazzo" (*Abbiamo* 50) quando questo mostra disinteresse ed egoismo riguardo alle problematiche legate

---

<sup>97</sup> Ricorda i commenti di una delle ragazze intervistate al Festival del Proletariato Giovanile al Parco Lambro nel documentario di Grifi inserito nel film *Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi che si discuterà nel quinto capitolo.

ai contraccettivi.<sup>98</sup> Nonostante le accuse, l'eccitazione dell'uomo vince sulla ragione e sulle richieste di fare attenzione della compagna la quale rimane incinta.

In sole tre pagine di monologo, Rame introduce diversi elementi fondanti del dibattito femminista: la sottomissione delle donne anche all'interno dei gruppi di sinistra (doppia oppressione), la donna vista come oggetto sessuale per il godimento dell'uomo, l'aborto, gli obiettori di coscienza e la speculazione sull'aborto, gli anticoncezionali e la maternità come realizzazione della donna. Si evidenzia la posizione sempre in biblico delle protagoniste femminili: la ragazza rivela una certa consapevolezza e forza nel contrastare l'approccio del compagno, ma questo non si dimostra abbastanza per opporsi alla sua volontà poiché, nella prospettiva androcentrica, la donna libera deve essere anche una donna disponibile. La resistenza di alcune delle protagoniste di Rame nei confronti della prepotenza maschile è spesso limitata, se non vanificata, da un atteggiamento comprensivo, quasi materno verso l'uomo che, come la donna, è vittima della società, dell'imperialismo, delle multinazionali.<sup>99</sup>

Esasperata da tutte le complicazioni ed i "ricatti" per poter ottenere un aborto, la ragazza decide di tenere il figlio poiché, comunque, la maternità rappresenta la realizzazione ultima di ogni donna: "prima o poi, un figlio bisogna farlo...già che ci sono...me lo tengo... (*Ha finalmente deciso*) Mi realizzo...Sì, mi realizzo! [...] Maternità! Maternità!! Maternitàaaa!!"

---

<sup>98</sup> Il monologo recita: "Non ho preso la pillola... No, non la prendo più... mi fa male, mi fa venire due seni che sembrano le cupole di San Pietro. Sì, va bene continuiamo... ma ti prego, fai attenzione... Non ti dimenticare cos'è successo quella volta là...come sono stata male! (*Cambia tono*) Sì, lo so, anche tu sei stato male, ma io di più se non ti spiace! [...] Stai attento [...] No, non riesco! [...] ... Il diaframma? Sì, lo uso, ma tu non mi avevi detto che oggi... e poi quel coso di gomma nella pancia non mi piace... mi fa impressione... mi pare di avere dentro un chewing gum..." (*Abbiamo* 50).

<sup>99</sup> "Anch'io, anch'io ti voglio bene...la colpa non è tua...la colpa è della società... dell'egoismo... dell'imperialismo... delle multinazionali" (*Abbiamo* 51).

(*Abbiamo* 52).<sup>100</sup> Attraverso il forte sarcasmo che caratterizza i monologhi, l'attrice sferra una forte critica contro l'idea di maternità quale ragione ultima dell'essere donna e, rompendo ancora una volta la quarta parete, si rivolge alle donne in sala: "Io non so voi, ma a me, 'sto fatto dell'incintamento della donna SEMPRE e del maschio MAI, non mi va giù! Contesto! Ce l'ho fisso nel cervello...me lo sogno perfino alla notte" (*Abbiamo* 53) e immagina quindi un ribaltamento dei ruoli:

*(Si stende come se l'uomo fosse sotto di lei)* Su, spogliati che ti devo parlare...Che c'è?...Ti sento nervoso...teso...Non hai preso la pillola?...Non importa! Ti amo lo stesso! Non fa nulla se non hai preso la pillola...se resti incinto c'è la 194 che ti protegge...Se no, te lo faccio fare clandestino, anestesia totale, pago tutto io...se invece vuoi farlo il tuo bambino, ti sposo... (*Incalzante*)  
Dai, facciamo l'amore, facciamo l'amore, non fa nulla se resti incinto: l'uomo si realizza solo se diventa MADRE! (*Abbiamo* 53)

Sebbene questo ribaltamento dei ruoli possa far sorridere per la sua improbabilità, esprime una critica alla sessualità maschile intesa come l'unica possibile. La penetrazione della donna da parte dell'uomo, nella società fallogocentrica, corrisponde all'atto che provoca il piacere sessuale. Il femminismo, ed in particolare Carla Lonzi, criticano duramente questa concezione e discutono un diverso tipo di piacere femminile collegato alla clitoride. Rame, in questa scena del monologo, priva l'uomo del suo potere e lo mette in posizione di inferiorità e dipendenza dalla donna; si tratta però di un sorriso amaro perché, improvvisamente, si ritorna

---

<sup>100</sup> "Un milione?!... Lo so, signora, che c'è la Legge! È proprio dalla 194 che vengo... Non le dico come sono impazzita per trovare un medico che mi facesse il certificato d'aborto, l'ospedale che mi mettesse in lista... Finalmente mi mandano a chiamare, entro: obiettavano tutti! Un solo medico faceva aborti...stanco morto...tutti gli altri obiettavano." (*Abbiamo* 51-52)

alla realtà dei fatti e la ragazza deve costatare, con un po' di delusione, di aver appena partorito una femmina.

Lo spettacolo prosegue, nella seconda parte, con una “bella storia” che la neo-mamma racconta alla sua bambina. Si tratta di una storia che fa uso del classico topos della fiaba riadattato da Rame: la protagonista è, infatti, “una bambina tanto carina” che aveva una bambola “tutta sporca, spellacchiata e fatta di stracci, [che] diceva delle parolacce tremende che la bambina imparava e ripeteva” (*Abbiamo* 54). Tutti i personaggi della fiaba sono la rappresentazione allegorica dei protagonisti della realtà contemporanea di quegli anni; come spiega Rame nel Prologo, la bambina e la bambolina rappresentano due aspetti delle donne da ragazzine: “La bambina dolce è quella parte di noi, docile, che subisce, che accetta; la bambolina delle parolacce rappresenta invece le nostre ribellioni” (*Abbiamo* 9).<sup>101</sup>

Entrambe le figure femminili intrattengono relazioni amorose con personaggi maschili – la bambolina con il gattaccio rosso e la bambina (ormai cresciuta) con l’ingegnere – e tutte e due si trovano in situazioni simili che le accomunano anche a molte altre donne senza distinzione di atteggiamento, ceto sociale, credo politico, ecc.: la bambina e la bambolina sono sottomesse al potere politico, sociale e sessuale dell’uomo e negano di trovarsi in una situazione per loro negativa. Solo alla morte del gattaccio rosso, la bambolina rivela tutte le contraddizioni del suo rapporto con quest’ultimo:

«Chi è quello stronzo faccia di merda che mi ha ammazzato il mio gattaccio rosso...che io ci volevo così bene, che mi picchiava, mi faceva un sedere così, mi

---

<sup>101</sup> Gli altri personaggi sono un gattaccio rosso, un nanetto ed un lupo/ingegnere. Il gattaccio rosso rappresenta il maschio-compagno, il cui comportamento non rispecchia il professato credo politico mentre l’ingegnere elettronico, “giovane professionista, bella presenza, settentrionale, a scopo affettuosa amicizia offresi” (*Abbiamo* 55) incarna la figura del padrone.

metteva sotto, mi faceva lavorare, mi faceva le brutte cose ma a me piaceva lo stesso! Mi faceva fare la serva, io piangevo, ci stavo male, ma mi piaceva ancora di più, perché dopo tutto mi faceva sentire una femmina e anch'io avevo il mio MASCHIO!» (*Abbiamo* 54)

Nonostante le botte e lo sfruttamento, anche la bambolina ribelle non era riuscita a sottrarsi al meccanismo di sottomissione all'uomo ma, consapevole di ciò, decide di liberare la bambina dall'oppressione del marito ingegnere: «Non dire stronzate, [...] non cacciare balle... “sono felice”, ma se non ho mai visto una cogliona più triste di te! Cogliona com'ero io quando stavo col gattaccio rosso...» (*Abbiamo* 55). Al fine restituirle padronanza sul corpo e su se stessa, la bambolina uccide l'ingegnere in maniera grottesca infilandogli nel sedere. Eliminata la presenza dell'uomo, la frattura tra le due identità presumibilmente irconciliabili della bambina e della bambolina viene saldata, come suggerisce Babbage (64). Le due anime della donna, da una parte quella donna tradizionale e sottomessa e dall'altra quella ribelle che incarna la realtà femminista (e le sue militanti che vengono additate dalla società benpensante per il loro linguaggio esplicito ma che, al tempo stesso, si trovano loro stesse soggiogate dall'uomo all'interno dei loro gruppi di partito) giungono, dopo un percorso pieno di contraddizioni, ad un punto di unione, unità e pienezza e la bambolina sparisce dentro al cuore della bambina cresciuta. Il sostegno e l'amicizia tra le due rivelano la possibilità di una realtà diversa: la giovane donna si trova ora sola davanti ad una lunga strada che la conduce verso altre bambine cresciute che, come lei, hanno una storia molto simile da raccontare. Sotto un albero, il gruppo di donne condivide la propria esperienza secondo le pratiche dell'autocoscienza e dei gruppi di condivisione del femminismo italiano.

Sotto 'sto albero ci sono tante bambine cresciute come lei, che le fanno una gran festa: «Siediti qui, con noi. Stiamo raccontandoci ognuna la propria storia. Comincia tu...» dicono a una biondina che c'era lì. E la biondina comincia: «Io quando ero piccola avevo una bambolina di pezza che diceva delle parolacce tremende». «Anch'io!» «Anch'io!» «Anch'io!» - scoppiano a ridere tutte le ragazze in coro. E una fa: «Chi l'avrebbe mai detto: abbiamo tutte la stessa storia...tutte: la stessa storia da raccontare». (*Abbiamo 57*)

Sebbene all'apparenza questo sembri essere un finale positivo in cui si dimostra inclusione ed accettazione, è bene ricordare che si tratta di un racconto fiabesco all'interno del monologo. Potrebbe essere interpretato come il desiderio che la madre esprime per il futuro della figlia ma, considerando la chiave ironica e critica usata da Rame, può anche essere letto come una critica al femminismo dell'autocoscienza, soprattutto tenendo conto della posizione di Rame e delle dichiarazioni riportate nelle pagine precedenti riguardo il separatismo e l'impegno civile e politico opposto alle pratiche introspettive.

Uno degli elementi più importanti di questo monologo è comunque rappresentato dalla riflessione sulla doppia identità delle donne, sulla presenza di due lati che non devono necessariamente escludersi l'un l'altro. Ripensando alle accuse del marito in *Il risveglio* che implicavano una distanza ed una separazione tra l'essere moglie e l'essere femminista, l'unione della bambina e della bambolina si può leggere come una risposta a tali accuse: essere femministe non significa rifiutare le relazioni di coppia, il dialogo con l'uomo o la vita in famiglia. Per Rame il femminismo è altro: è lottare con l'autoritarismo e le ingiustizie:

women are brought up to accept as natural certain social phenomena – that marriage, for instance, is an institution into which a woman is expected to enter

for life but the man not necessarily so, that an ageing woman must resign herself to her fate but the man (especially if he is ‘a great man’) may leave her for a much younger partner, that she must endure loneliness, be misunderstood and considered mad when she cries for help in unacceptable ways (Dario Fo Plays:2 xv).

### 3.3.5 *La Medea*

“Questo pezzo è assai diverso dagli altri, non è comico. Anzi, è profondamente drammatico e col più alto contenuto politico femminista di tutto lo spettacolo” (*La Medea* 67). Con queste parole Rame presenta la sua *Medea* e, nell’introdurre la trama, accosta le vicende della protagonista a quelle delle donne moderne. Attraverso l’uso del pronome ‘noi,’ Franca fa sì che l’identificazione tra pubblico femminile, attrice e personaggio raggiunga qui il suo apice: indipendentemente dall’epoca e dal ceto sociale, la donna è giudicata ed apprezzata in base alla bellezza e, una volta invecchiata, è spesso considerata da buttare e da sostituire con un ‘modello nuovo,’ più giovane e moderno.

La *Medea* di Rame è ispirata dalla tragedia di Euripide ma “si rifà ai maggi umbro-toscani, è una *Medea* popolare” (*La Medea* 69) e, mentre nella tradizione classica, la *Medea* incarna il dramma della gelosia e della rabbia (Rame ne dà un riassunto con battute comiche), qui è spinta da altre motivazioni e si concentra su un percorso di consapevolezza che porta alla nascita di una donna nuova. Il monologo è recitato in un dialetto dell’Italia centrale per rimarcare ulteriormente l’ordinarietà di questa *Medea* ed invitare il pubblico a vederne l’aspetto umano piuttosto che quello mitico.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Babbage nota: “Whilst myths serve principally here as form of social commentary, the plays simultaneously interrogate the processes by which myths are constructed and exploited. This strategy of double deconstruction is

Lo spettacolo ha inizio nella piazza di Corinto, dove le donne del popolo cercano di convincere Medea, che è “[d]i senno [...] sortita” (*La Medea* 70), ad uscire dalla casa in cui si è barricata con i figli: “Ascolta donna e fatti assennata. Non a te, ma a li figlioli toj hai da pensare! [...] Per l’amore che teni a ‘sti figlioli Medea, te, de’ sacrificare! Che de matre degna, non de donna orgogliosa hai da pensare” (*La Medea* 71). Medea è subito identificata come madre non degna e donna egoista che mette se stessa prima dei propri figli. L’apparente solidarietà delle donne è in realtà un tentativo di convincere Medea che l’abbandono di Giasone faccia parte della “legge de lu monno” (*La Medea* 71), sia un’esperienza comune a tutte le donne (“Medea, tutte ne abbiamo avuto quel tempo” *La Medea* 71) e che sia naturale: tutti gli uomini hanno bisogno di cercare carne fresca quando la moglie invecchia, l’uomo con il tempo stagiona mentre le donne appassiscono. Abbiamo qui una prima opposizione tra la protagonista che sfida la legge dell’uomo e le altre donne invece che vivono sottomesse ad essa:

«La legge de lu monno?! De quale legge m’annate parlanno o donne? De una legge che voialtre amiche mee avite penzato e detto e scritto, e poi bandito... e battuto tamburo, voi, nella piazza per dare avvisata che ‘sta legge è sacrata? L’ommini, l’ommini...l’ommini, contro noialtre femmene l’hanno penzata ‘sta legge, e segnata sacrata...e sacra fatta per scrittura dello re!» (*La Medea* 72)

Medea ha già compreso l’ingiustizia di una legge del mondo creata dagli uomini per loro stessi e non accetta di soccombere a tali regole che, non solo assoggettano le donne, ma le istruiscono anche su come pensare, sempre per la soddisfazione dei bisogni dell’uomo. Impreca contro l’ignoranza di queste donne:

---

especially apparent in Rame’s work, through protagonists able to comment, with ironic detachment, on their own position within dramatic and mythic frames” (51).

«Desgraziate che altro non siete! Ora m'avvedo bene donne mee, che la migliore penzata che l'omo ha fatto a vantaggio sojo è d'averve ben allevate alla soa dottrina... a scola v'ha mannate, voialtre ne ripetete la lezione e ve fate contente, chinate state, nun ve rebellate!» (*La Medea* 72)

Se, come afferma Babbage, *Medea* non offre nessun equivalente all'autocoscienza presente in *Abbiamo tutte la stessa storia* poiché le donne del coro rappresentano l'assimilazione alla legge del padre, è tuttavia, indispensabile sottolineare come la coscienza di sé e della propria condizione della protagonista possa svolgere da spinta al cambiamento per il resto delle donne data la conclusione aperta dell'opera. *Medea* è, tra le donne rappresentate da Rame, quella che mostra maggior consapevolezza della condizione femminile e che crede nella necessità di un sacrificio supremo per risvegliare le coscienze e colpire la legge che ha ridotto le donne al silenzio. Infatti decide che “megliore è, essere ricordata come bestia feroce, che dementecata come cavra mansueta” (*La Medea* 72); non vuole che la sua voce sia ammutolita, il suo ricordo cancellato, e la sua vita resa vana. Sceglie di opporsi alla legge del padre e uccidere i propri figli perché l'unico modo per rinascere è liberarsi della carne della sua carne (“Vivere vogg'io, ma solamente io pozzo esser viva se morire fazzo li miei figlioli... la carne mea... meo sangue, la vita mea...” (*La Medea* 73)). La protagonista reclama il suo diritto all'esistenza a prescindere dal suo ruolo di madre ma le sue parole vengono percepite come se fossero dettate dal diavolo impossessatosi della sua lingua (*La Medea* 73). Per la società queste parole sono contro natura e quindi ‘possedute.’

Nel confronto con Giasone, *Medea* sembra inizialmente riacquistare le fattezze e l'atteggiamento della sposa ‘addomesticata’: lo rassicura (“era rabbia storta [...] debole è la femmena” *La Medea* 74), chiede perdono, si offre di servire lui e la nuova giovane sposa (“Se tu

me perdona, vegnerò allo spozalizio tojo... ad apparecchiarte lo letto con fresche lenzola de genziana odorose... *La Medea* 74) e sembra anche criticare se stessa per quello che aveva pensato. Improvvisamente, però, cambia tono e torna sulla sua posizione di partenza: resiste contro i soprusi perpetrati dagli uomini che hanno rinchiuso le donne all'interno di gabbie e hanno usato la maternità per incatenarle: “sta gabbia derentro la quale ci avete imprigionato, con alligati, incatenati al collo li figlioli, come basto de legno duro alla vacca, per meglio tenerce sotto a noi femmene, manzuate, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare...” (*La Medea* 75).<sup>103</sup> La maternità, tradizionalmente intesa come scopo ultimo della donna e sua realizzazione, non è per Medea altro se non un ricatto usato per mantenere le donne sottomesse. Il suo finto *mea culpa* si trasforma così in un'escalation di accuse contro il patriarcato che, in questa circostanza, come ricorda Cottino-Jones, non ha voce perché nessun personaggio maschile, né tantomeno Giasone, interrompe o zittisce Medea (337) permettendole così di appropriarsi di quell'autorità e di quella voce che da sempre le è stata negata.

Il suo ultimo accorato invito va alle altre popolane, quelle che in precedenza le avevano detto che le sue non erano parole di una madre «ma de puta stregata, de cagna rabbiosa!» (*La Medea* 72) perché la possano ascoltare e capiscano che, soltanto uccidendo i propri figli, Medea potrà sopprimere Giasone e la legge degli uomini e far nascere una donna nuova. L'oppressione delle donne non può essere eliminata attraverso la presunta parità dei sessi ma solamente attraverso un ribaltamento delle dinamiche di potere. La donna, privata di qualsiasi potere all'interno della società, deve fare ricorso all'unico elemento per il quale il patriarcato le riconosce una qualche autorità: la vita dei figli.

The question of power is addressed here in a way that is much more problematic than in previous works. In rebelling against her oppression, Medea, subject to her

---

<sup>103</sup> L'immagine rimanda sia alle gabbie nei racconti di Maraini sia alla catena di Sibilla Aleramo.

husband, must betray the trust her children have in her. Whatever little power she has left as mother must be distorted and made unnatural by her drastic act (Piccolo in Valeri 131).

Franca Rame ha chiarito esplicitamente che si tratta di un'allegoria e che lo spettacolo non vuole assolutamente supportare l'infanticidio. Tuttavia, secondo Günsberg, si tratta di un'allegoria infelice perché dà credito a coloro i quali vedono le femministe come cattive madri e non identifica la vera fonte dei problemi di Medea:

While recognizing the internalization by other women of patriarchal values regarding the female body and double standards regarding ageing, she paradoxically fails to recognize her own acquiescence with patriarchal motherhood. As a result, she falls into the erroneous belief that the complete destruction of motherhood, rather than its reinterpretation and reappropriation into her control, will lead to the demise of 'male law' and allow her to redefine herself anew. (226-227)

La critica di Günsberg, per quanto accettabile a livello teorico, sembra non considerare l'ambientazione del monologo e dimenticare le affermazioni del coro: come potrebbe Medea rielaborare il suo ruolo di madre all'interno del contesto in cui vive? Se è vero che la sua decisione la farà considerare pazza, quale altra possibilità aveva per far sentire la sua voce ed attirare l'attenzione delle altre donne? Un gesto così violento e doloroso non equivale ad un'interiorizzazione della maternità patriarcalmente intesa, ma è sintomo di una disperazione profonda per la negazione del valore della donna ed è il tentativo estremo di risvegliare le coscienze di chi la circonda.

### 3.4 *Lo stupro*

Con questo monologo Rame interviene nelle discussioni relative alla legge sulla violenza sessuale avviate alla fine degli anni Settanta. Lo introduce contestualizzandolo all'interno delle problematiche legate alla violenza e al trattamento subito dalle vittime: queste, oltre al trauma dello stupro, devono anche patire un trattamento increscioso durante i processi. L'attacco di Rame alle autorità competenti è forte e senza mezzi termini:

Ancora oggi, proprio per l'imbecille mentalità corrente, una donna convince veramente di aver subito violenza carnale contro la sua volontà, se ha la «fortuna» di presentarsi alle autorità competenti pestata e sanguinante, se si presenta morta è meglio! [...] Ma il fatto più osceno è il rito terroristico a cui poliziotti, medici, giudici, avvocati di parte avversa sottopongono una donna, vittima di stupro, quando questa si presenta nei luoghi competenti per chiedere giustizia, con l'illusione di poterla ottenere. Questa che vi leggo è la trascrizione del verbale di un interrogatorio durante un processo per stupro, è tutto un lurido e sghignazzante rito di dileggio. (*Lo stupro* 91)

La colpa iscritta nel corpo femminile nella concezione patriarcale della società dà modo alle autorità di intervenire con domande ed insinuazioni offensive ed avviliti per la donna. Nelle discussioni tra le femministe riguardo l'opportunità che lo Stato legiferi sulla violenza sessuale, si evidenziano posizioni divergenti: le femministe contrarie alla legge sulla violenza sessuale proposta da MLD e Udi ribadiscono la necessità di non separare la violenza dall'aspetto sociale della sessualità femminile. La preoccupazione è quella di cadere vittime, ancora una volta, dell'autorità maschile.<sup>104</sup> Nel monologo si ritrae proprio quest'autorità, rappresentata da un

---

<sup>104</sup> In *Non credere dei avere dei diritti* si riportano alcune delle discussioni in materia di legge: «In passato e ancora oggi le donne sono state disciplinate dall'autorità personale degli uomini, raramente le donne si scontrano con la

medico, un poliziotto, un giudice ed un avvocato difensore che si alternano con domande volte ad indagare la partecipazione della donna all'atto di violenza. In questo rito di dileggio si avanzano varie insinuazioni che vittimizzano ulteriormente la donna:

MEDICO: Dica, signorina, o signora, durante l'aggressione lei ha provato solo disgusto o anche un certo piacere...una inconscia soddisfazione?

POLIZIOTTO: Non si è sentita lusingata che tanti uomini, quattro mi pare, tutti insieme, la desiderassero tanto, con così dura passione?

GIUDICE: È rimasta sempre passiva o ad un certo punto ha partecipato?

(*Lo stupro* 91)

Rame, come ricorda d'Arcangeli, fa un uso didattico di questo racconto "quando diviene importante promuovere e appoggiare, attraverso la rappresentazione teatrale, un miglioramento della legge che all'epoca considerava la violenza carnale essere un crimine contro la morale" (223-224). Sebbene si tratti del racconto di un'esperienza personale, nel Prologo, l'attrice afferma di riportare testualmente una testimonianza apparsa su *Quotidiano Donna*. La decisione di nascondere la vera origine della vicenda è legata a vari elementi, tra cui un certo senso del pudore ed il desiderio di evitare l'immedesimazione del pubblico. Rame ha raccontato che, all'epoca dei fatti, non aveva detto a nessuno, neanche ai propri familiari, di essere stata violentata ma solo picchiata:

Le botte erano più dignitose, mi offendevano, mi umiliavano molto meno. Avevo capito che 'loro' mi avevano violentata soprattutto perché si sapesse intorno. [...]

---

legge per affermare i propri interessi. Di solito ci scontriamo con autorità particolari ed è in questi scontri che impariamo a sottometterci. Le donne non hanno presente la legge, invece hanno ben presenti gli interessi e i desideri delle persone con cui sono in contatto», osserva una donna durante il convegno dell'Umanitaria, e aggiunge: «il problema che mi pongo è questo: passare dall'autorità personale all'autorità pubblica è proprio la cosa che vogliamo? Vogliamo davvero passare dalla marginalità della nostra quasi inesistenza ufficiale ad essere cittadine alla pari con gli uomini? Oppure da questa marginalità vogliamo far partire un progetto per cambiare la nostra condizione e insieme tutta la società?» (Libreria delle donne 78-79).

Colpendo me avevano colpito tutta la mia famiglia. [...] Tutto quello che ci era successo avrebbe dovuto servire a toglierci la voglia di continuare a fare politica, specie col teatro.<sup>105</sup>

Per lungo tempo, infatti, la storia della violenza sessuale è rimasta nascosta, chiusa in un cassetto. Solo dopo due anni dall'accaduto, Rame ha trovato la forza di mettere per iscritto questa esperienza traumatica. Da lì è nato il monologo *Lo stupro*, reso pubblico nel 1978 (D'Arcangeli in Antonello 104).<sup>106</sup> Franca Rame era stata punita, il suo corpo violato a causa delle sue opinioni politiche. Lo stupro è avvenuto il 9 marzo del 1973 e si è in seguito capito che era stato organizzato in connivenza con alcuni rappresentanti dello stato. Tale atto increscioso è stato commesso con lo scopo di punire Franca Rame e Dario Fo per il loro impegno politico ed il loro lavoro di denuncia.<sup>107</sup> Questo aspetto viene però messo in secondo piano da Rame che sceglie di concentrarsi sull'aspetto (dis)umano della vicenda:

Il bruciante dato autobiografico si stempera nella coscienza che la violenza sessuale è, per la popolazione femminile del mondo, una tragedia condivisa: così che l'averne sottolineato, durante 12 anni, l'aspetto collettivo, tacendone quello

---

<sup>105</sup> Dichiarazione di Rame tratta dal sito:

<http://www.archivio.francarame.it/Scheda.aspx?IDScheda=5674&IDOpera=170>

<sup>106</sup> Rame ha raccontato: «Quando sono tornata a casa, dopo il fatto, pesta, coperta di sangue, ho raccontato del sequestro e delle botte. Ma tutto quello che era successo non potevo proprio dirlo. Tacevo, anche con Dario. In casa avevano capito, ma nessuno osava chiedere. Avevo dentro quella cosa, quel ricordo che mi rodeva. Dallo psicanalista non ci volevo andare. Non volevo raccontare niente a nessuno. Poi, un giorno, senza averlo pensato prima, mi sono seduta al tavolino e l'ho scritto. Ma solo quando si è cominciato a discutere la legge sulla violenza sessuale ho capito che dovevo recitarlo.» (Dall'intervista di Rosella Simone, agosto 1988, per *Marie Claire* in F. Rame, *Parliamo di donne*, 177.)

<sup>107</sup> “When this awful thing happened, Dario was acting in *Pum pum, chi è? La polizia* [Knock, knock, who's there? The police]. For years I'd been persecuted by the fourth kidnapper, the one who didn't have sex with me. He used to call me and say, “I'm Drago, I'll be seeing you, I have to make love to you.” A real madman. He followed me; one day I barely escaped running over him. I was so confused. I went to report it and to talk about it with this magistrate in Milano, and he said to me, “Ma'am, get it out of your head that these were fascists; it must have been the police.” It was actually premeditated – a whip to flog Dario, especially. I was in the midst of my work in the prisons. It would have been less hurtful if they had taken him and hit him, instead of me.” (Anderlini, *When Is a Woman's Work Her Own? An Interview with Franca Rame* 40).

personale, non deve intendersi come negazione, e tantomeno come ipocrisia. È allargamento di un'esperienza individuale e privata, la restituzione della dimensione storica. Tanto più che è netta fin da subito, in lei, la certezza che l'aggressione non sia stata rivolta contro la sua persona, quanto contro la sua icona pubblica. Così si diventa simbolo e si perde in gran parte l'identificazione col proprio io, dilatato in un'identità più vasta; e l'umiliazione, da privata, diventa collettiva, offesa a tutte le donne. (D'Angeli 35)

Questa scelta di celare l'aspetto autobiografico in favore di quello pubblico si può considerare anche un atto di generosità e sorellanza: Rame non vuole che l'attenzione si focalizzi sulla sua persona ma sul problema della violenza sessuale subita da molte donne. Soltanto alla fine degli anni Ottanta, dopo aver rappresentato il monologo in diretta su Rai Uno, ospite di Celentano a *Fantastico*, si è saputo che era lei la vittima di questo stupro.

Il monologo è presentato come un flusso di coscienza: l'attrice alterna descrizioni di ciò che vede attorno a lei a riflessioni confuse sul proprio stato:

C'è una radio che suona... ma solo dopo un po' la sento.

Solo dopo un po' mi rendo conto che c'è qualcuno che canta. [...]

Come sono salita su questo camioncino? Ho alzato le gambe io, una dopo l'altra dietro la loro spinta o mi hanno caricata loro sollevandomi di peso? (*Lo stupro* 92)

L'apprensione cresce ad ogni frase pronunciata. La descrizione dei movimenti degli uomini che la tengono bloccata e le domande che la protagonista pone a se stessa contribuiscono ad aumentare la tensione del pubblico che è ben cosciente della tragedia che sta per avvenire. Lo shock è tale che la protagonista non si capacita del fatto che questa violenza stia colpendo proprio lei, si trova immobile e rallentata nel pensare: “non riesco a fare niente, né a parlare né a

piangere... Mi sento come proiettata fuori, affacciata a una finestra, costretta a guardare qualche cosa di orribile” (*Lo stupro* 93). La situazione di violenza contrasta con la musica leggera in sotto fondo che canta di “cielo stelle cuore amore” (*Lo stupro* 92), l’immobilità della protagonista si contrappone alla stretta sempre più forte dei suoi aguzzini ed il suo completo silenzio alle loro parole volgari. L’unica frase pronunciata dalla vittima è «Sto morendo, [...] sono ammalata di cuore» (*Lo stupro* 94). È a questo punto, dopo averla torturata con bruciature di sigarette, tagliata con una lametta ed averla più volte penetrata, che la donna viene fatta scendere dal furgone e abbandonata in un parco: “Mi sento male... nel senso che mi sento svenire... non solo per il dolore fisico in tutto il corpo, ma per lo schifo... per l’umiliazione... per le mille sputate che ho ricevuto nel cervello... per lo sperma che mi sento uscire.” (*Lo stupro* 95)

La vittima vaga fino a trovarsi di fronte alla Questura ed è qui che il pre-prologo si riconduce in modo molto chiaro al monologo: la donna, sanguinante e seminuda vuole rivolgersi alle forze dell’ordine ma, per la paura di dover rivivere la violenza appena subita e quel dileggio e “rito terroristico” descritto in apertura, decide di tornare a casa. Il monologo si conclude con un profondo senso di rassegnazione ed ingiustizia:

Senza accorgermi, mi trovo davanti alla Questura.

Appoggiata al muro del palazzo di fronte, la sto a guardare per un bel pezzo.

Penso a quello che dovrei affrontare se entrassi ora...

Sento le loro domande.

Vedo le loro facce...i loro mezzi sorrisi...

Penso e ci ripenso...

Poi mi decido...

Torno a casa... torno a casa...

Li denuncerò domani. (*Lo stupro* 95)

La frase conclusiva rappresenta una bugia che la protagonista racconta a se stessa: non li denuncerà il giorno successivo perché, come indicato nel pre-prologo, l'unica maniera per sperare di essere credute è quella di presentarsi davanti alle autorità pestate e sanguinanti. La diffidenza verso le forze di polizia, rappresentanti delle istituzioni, e quindi del potere maschile, già introdotto in *Una donna sola*, è ribadito qui con ancora più forza.

Franca Rame da sola sul palco, con l'ausilio di una sedia, mette in scena questa esperienza di violenza per dimostrare come il potere maschile ancora punisca le donne che hanno una voce propria, che esprimono le proprie opinioni e non si comportano come mogli sottomesse. Scegliendo di non menzionare il movente politico dello stupro si pone enfasi sulle implicazioni di genere collegando il monologo al dibattito sulla questione privata e pubblica della condizione della donna e sul ruolo delle istituzioni. Nell'intervento *Rape is a hideous crime*, Rossana Rossanda definisce la relazione tra donne e giustizia praticamente inesistente o per lo meno bizzarra:

men's justice criminalizes relatively few women, as if 'deviancy' is thought of within masculine frames of reference for men only. But women as also the weakest socially. Theirs is a particular kind of weakness, and so they are relatively (very relatively) protected on the level of general social violence [...]  
But they are exposed like nobody else to the violence of the male-female relationship as it is today. This is a relationship of *unequal power*: on a physical, social and economic level, the woman is (or is brought up to be) weaker. She can be raped, or anyway beaten, she is poorer and less organized. Of these three

inequalities which act against her, the first is the most savage (the least internalized), and women are beginning to resist. In order to resist they have overcome an infinite number of social taboos. And when they have overcome the social taboos which would have them suffer in silence, women have to deal with a man-made justice which listens to them little, understand them less and exposed them utterly. (in Bono and Kemp 242-243)

Il tentativo di silenziare Franca Rame diviene così, attraverso la scrittura e il racconto, un modo per rendere la voce della donna ancora più chiara ed udibile, proprio come accade ad Anna nel *Manifesto* di Dacia Maraini.

~~~~~

La forza dei ruoli interpretati da Rame - donne sottomesse con una femminilità definita e limitata dal patriarcato – risiede nel fatto che le sue protagoniste hanno anche importanti caratteristiche che le distinguono e le separano dai ruoli più tradizionali poiché, come sottolinea Günsberg, parlano per loro stesse ed hanno libertà sul palcoscenico (205). All'interno dei monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa* si è evidenziata un'evoluzione nei personaggi femminili ed una sempre maggiore presa di coscienza socio-politica rispetto all'alienazione del loro corpo nelle relazioni con l'uomo e con la società. Pur riconoscendo il doppio sfruttamento a cui sono sottoposte, molte delle protagoniste di Rame sembrano faticare a ribellarsi completamente contro il loro assoggettamento. Le uniche donne che rifiutano pienamente il loro ruolo di moglie e madre sono due personaggi accostati con la follia e la stregoneria: la mamma fricchettone e Medea. Nel primo caso si ha una donna che si è fatta trascinare in un mondo alternativo, fatto di

vita sregolata all'interno di una comune, mentre, nel secondo caso, ci si trova di fronte alla pazzia che conduce alla violenza omicida contro i figli. Questa, per lo meno, è l'interpretazione che la società dà delle due protagoniste. Il punto di vista che loro presentano al pubblico è ben diverso: si tratta di due donne che, in modo completamente opposto, scelgono un percorso di vita che non si conforma alle aspettative della società patriarcale e liberano il proprio corpo da ogni imposizione.

Come si è visto, il rapporto di Franca Rame con il femminismo è stato tumultuoso e caratterizzato da divergenze di idee anche profonde con quello che considerava un femminismo elitario ed intellettualista ma, nonostante ciò, l'autrice ha sempre riconosciuto l'importanza del movimento delle donne e la sua influenza sulla sua stessa vita. Un interessante esempio della critica al femminismo è rappresentato da *Alice nel paese senza meraviglie* del 1977. Il pezzo, scritto da Rame e Fo ma mai portato in scena da loro personalmente, rappresenta un'allegoria di quelli che la coppia considera i cliché della donna post-1968 e di tutti gli errori del movimento femminista. Scappando dal marito, "un fallocrate che le usa violenza" (*Alice* 99), la protagonista, la bambola Alice, si ritrova con le sorelle che come lei lottano per la liberazione però, anche lì, scopre che c'è un capo, "un capo femmina che ti dice cosa devi fare, come devi pensare" (*Alice* 99). In questa fuga e nelle sue rocambolesche cadute, Alice incontrerà esseri animati ossessionati dal sesso, elettrodomestici che la accerchiano e la soffocano ed un cavaliere con l'armatura che la salva per portarla in una fabbrica dove il suo corpo di donna sarà trattato come un oggetto in cui "il comune senso del pudore" è rimpiazzato dal "liberatorio disinibente" (*Alice* 102), confezionato ed abbellito per il mercato. La critica di Rame e Fo è rivolta quindi contro la disparità di 'potere' all'interno dei gruppi femministi e l'esaltazione della libertà sessuale ma, naturalmente, anche contro l'alienazione della fabbrica.

Capitolo 4

Elena Ferrante: storie di donne tra smarginatura, *frantumaglia* e sorveglianza

Elena Ferrante è attualmente una delle scrittrici italiane più conosciute e lette all'estero. Negli ultimi anni si è sviluppata, infatti, una vera e propria “Ferrante Fever,” in particolare dopo la pubblicazione della quadrilogia de *L'amica geniale* (2011-2014) e le relative traduzioni in inglese ad opera di Ann Goldstein.¹⁰⁸ Nel 2015 Ferrante è stata candidata per il Premio Strega da Roberto Saviano e, nel 2016, la rivista TIME l'ha inserita nella lista delle cento persone più influenti dell'anno. Nel corso dell'ultimo anno la questione di chi si nasconda realmente dietro questo pseudonimo è tornata alla ribalta dopo le più recenti ed eclatanti speculazioni sulla presunta scoperta della sua identità.¹⁰⁹ Ci si riferisce in particolare a quella elaborata da Marco Santagata – secondo il quale si tratterebbe di Marcella Marmo, docente di storia all'Università Federico II di Napoli – ma, soprattutto, a quella del giornalista de *Il Sole 24Ore*, Claudio Gatti, la cui inchiesta ha suscitato non poca indignazione per il metodo inquisitivo usato. Gatti ha infatti condotto una vera e propria investigazione sul fatturato rintracciabile ad Anita Raja, traduttrice

¹⁰⁸ Con *Ferrante Fever* si fa riferimento in senso generale al grande interesse e alla passione che i romanzi di Ferrante, ed in particolare *L'amica geniale*, stanno riscuotendo in tutto il mondo. Il termine è stato usato dal *New York Times* (“‘Ferrante Fever’ continues to spread,” 7 dicembre 2016) e dal *New Yorker* (“Ferrante Fever in Brooklyn,” 2 settembre 2015). L'espressione fa riferimento anche ad un documentario per la regia di Giacomo Durzi che ripercorre i luoghi di Elena Ferrante tra gli Stati Uniti e l'Italia e che è in lavorazione al momento della stesura di questa tesi.

¹⁰⁹ La biografia sul sito della casa editrice e nei volumi italiani riporta: “Elena Ferrante è autrice dell'*Amore molesto*, da cui Mario Martone ha tratto il film omonimo. Dal romanzo successivo, *I giorni dell'abbandono*, è stata realizzata la pellicola di Roberto Faenza. Nel volume *La frantumaglia* racconta la sua esperienza di scrittrice. Nel 2006 le Edizioni E/O hanno pubblicato il romanzo *La figlia oscura*, nel 2007 il racconto per bambini *La spiaggia di notte* e nel 2011 il primo capitolo dell'*Amica geniale*, seguito nel 2012 dal secondo, *Storia del nuovo cognome*, nel 2013 dal terzo, *Storia di chi fugge e di chi resta*, e nel 2014 dal quarto e ultimo, *Storia della bambina perduta*.”
Nelle ripetute richieste da parte di intervistatori ed intervistatrici di rivelare qualcosa di sé, Ferrante risponde sempre in modo lapidario con frasi come la seguente: “Elena Ferrante. Ho pubblicato sei libri in vent'anni. Non è abbastanza?” (*Frantumaglia* 2016: 236).

sposata con lo scrittore Domenico Starnone, per dimostrare come la crescita del suo reddito corrisponda alle più recenti pubblicazioni di Elena Ferrante e come ciò permetta quindi di indentificare le due.¹¹⁰

Sebbene tutto questo rumore attorno all'identità di Ferrante abbia contribuito ad aumentarne la notorietà, va ricordato che per diverso tempo le principali speculazioni volevano che dietro i suoi romanzi ci fosse la presenza di un autore di sesso maschile. Questo tipo di speculazione affonda le radici nella diversa considerazione riservata, tradizionalmente, alla scrittura femminile rispetto a quella maschile e quindi nell'idea che dietro un successo di tale portata ci debba necessariamente essere un uomo.¹¹¹ Benché l'identità di Ferrante non sia un elemento imprescindibile per la discussione e l'analisi dei suoi testi, è un tassello interessante da considerare all'interno della discussione sulla scrittura femminile e sulla sua effettiva esistenza. Come si è visto finora, e come si vedrà anche nell'ultimo capitolo, questo progetto di ricerca analizza diversi tipi scrittura sessuata che fanno riferimento ad esperienze di vita intrinsecamente e profondamente femminili. L'esperienza del corpo della donna non può essere raccontata da un uomo con la stessa sincerità, la stessa sofferenza e la stessa intensità perché il corpo maschile ha sempre vissuto un'esperienza diversa ed ha sempre goduto di una posizione di privilegio rispetto a quello femminile.

¹¹⁰ Si faccia riferimento agli interventi "Chi è Elena Ferrante? Ho un'ipotesi" pubblicato sul *Corriere della sera* il 12 marzo 2016 ed "Ecco la vera identità di Elena Ferrante" pubblicato su *Il Sole24Ore* il 2 ottobre 2016. A tale proposito, la casa editrice di Ferrante *edizioni e/o* ha risposto alle illazioni di Gatti con un comunicato sul proprio sito: <https://www.edizionieo.it/news/1061/su-elena-ferrante>.

¹¹¹ Considerazioni simili sono state avanzate da Tiziana de Rogatis, la quale scrive nel numero 69-70 di *Allegoria* (gennaio/dicembre 2014): "L'ipotesi di un travestimento della voce autoriale, per esempio, ha avuto un largo seguito: l'autrice sarebbe in realtà un autore – si è parlato di Fofi e di Starnone. Al di là delle congetture che sostengono una simile ipotesi (poco credibile sul piano stilistico: la scrittura di Ferrante è diversa da quella degli altri due scrittori), la sua stessa risonanza è sintomatica di una più generale rimozione italiana della presenza e della autorevolezza femminile. Per l'immaginario collettivo è evidentemente molto rassicurante ipotizzare che una delle scrittrici più riconosciute della nostra letteratura contemporanea, anche sul piano internazionale, sia ascrivita al genere maschile" (274).

Per Ferrante la differenza sessuale è una questione determinante che fa parte della sua esperienza e della sua scrittura, come lei stessa afferma: “la differenza sessuale è decisiva, io so che i miei libri non possono essere che femminili. Ma so anche che non è concepibile un’assolutezza femminile (o maschile)” (*La frantumaglia* 285). Pur non considerandosi una femminista militante, la scrittrice si riconosce debitrice verso il pensiero femminista e verso le sue pratiche ed afferma che, senza la lotta, la saggistica e la letteratura delle donne, lei non saprebbe riconoscere se stessa:

La mia esperienza di narratrice [...] si è compiuta, dopo i vent’anni, totalmente nel tentativo di raccontare con una scrittura adeguata il mio sesso e la sua differenza. [...] Dobbiamo dimostrare, proprio perché femmine, di saper costruire mondi ampi e potenti e ricchi quanto e più di quelli disegnati dai narratori. Quindi dobbiamo essere ben attrezzate, dobbiamo scavare a fondo nella nostra differenza e con strumenti avanzati. (*La frantumaglia* 2016:257)

La teorizzazione della differenza sessuale è iniziata, come si è visto, negli anni Settanta ed in Italia ha assunto preminenza, negli anni Ottanta, grazie al gruppo femminista veronese Diotima e al pensiero di Luce Irigaray. Proprio come indica Ferrante, per il pensiero della differenza non esiste una forma neutra di espressione e scrittura ed affermare il contrario implica l’accettazione dell’inferiorità del femminile rispetto al maschile.¹¹² Essenziale è quindi

¹¹² Nel pensiero della differenza, dove la critica del linguaggio è parte fondante, si considerano sia il fattore biologico sia quello simbolico criticando l’uguaglianza dei sessi e la loro parità. Irigaray discute il concetto di fallogocentrismo in *Speculum* dove, attraverso un’analisi decostruttiva della storia della filosofia e della psicologia, rivela come la differenza di genere sia stata sempre ignorata interpretando il femminile come un’immagine riflessa del maschile.

concentrarsi sulle specificità dell'esperienza femminile, partire da se stesse e dalla relazione con le altre per comprendere la propria identità e guardare al mondo in modo critico.¹¹³

Nei romanzi di Ferrante, il corpo della donna assume una centralità assoluta e questo è reso ancora più intrigante dalla scelta dell'autrice di sottrarre il proprio corpo dalle platee e da ogni forma di comunicazione mediatica o interpersonale. Tale decisione fuori dal comune è spiegata ne *La frantumaglia* come un fatto caratteriale ma anche “un desiderio un po' nevrotico di intangibilità” (68) legato anche alla fisicità della scrittura:

la fatica-piacere di scrivere tocca ogni punto del corpo. Quando il libro è finito, è come se si fosse stati frugati con eccessiva intimità e non si desidera altro che riguadagnare distanza, ritornare integri. Ho scoperto, pubblicando, che un certo sollievo viene dal fatto che il testo, nel momento in cui diventa libro stampato, se ne va altrove. Prima era lui a starmi addosso, ora toccherebbe a me corrermi dietro. Ma ho deciso di non farlo. Desidero poter pensare che, se il mio libro entra nel circuito delle merci, niente sia in grado di obbligarmi a fare il suo stesso percorso. (68-69)

Secondo Ferrante, una volta che l'autore ha portato a termine un'opera non ha più nulla di decisivo da aggiungervi anzi, l'attenzione verso la persona dello scrittore rischia di far passare il romanzo in secondo piano. In oltre vent'anni di carriera, la scrittrice non ha mai cambiato opinione riguardo alla sua apparizione sulle scene o alla possibilità di rivelare qualcosa di sé;

¹¹³ Ferrante scrive: “Io ho amato e amo il femminismo per il pensiero complesso che ha saputo produrre in America come in Italia, come in tante parti del mondo. Sono cresciuta nell'idea che se non mi fossi lasciata assorbire il più possibile dal mondo degli uomini di grandi capacità, se non avessi imparato dalla loro eccellenza culturale, se non avessi superato brillantemente tutti gli esami a cui quel mondo mi sottoponeva, sarebbe stato come non esistere. Poi ho letto libri che potenziavano la differenza femminile e mi si è rovesciata la testa. Ho capito che dovevo fare esattamente il contrario: dovevo partire da me e dalla relazione con le altre – anche questa è una formula fondamentale – se volevo davvero dare forma a me stessa. Oggi leggo tutto quello che viene dalle donne. Mi aiuta a guardare criticamente il mondo, me stessa, le altre. Ma anche mi accende l'immaginazione, mi spinge a riflettere sulla funzione della letteratura. (*La frantumaglia* 2016:322-323)

tuttavia, la casa editrice ha pubblicato un testo molto importante, *La frantumaglia*, in cui sono raccolte le interviste e le riflessioni di Ferrante sul processo di scrittura, sui suoi romanzi, sul rapporto con i testi e con il mondo al di là della scrittura. Come dimostrato dalla più recente edizione, le occasioni e le richieste di svelarsi non sono mancate; nella maggior parte delle nuove interviste inserite nel volume si trova almeno una domanda sull'identità della scrittrice e sulla sua scelta di non comparire. Nei brani che compongono il testo, Ferrante rivela alcuni elementi personali che la legano profondamente alle sue protagoniste e alle loro storie, allo stesso tempo però, mantiene una certa ambiguità sempre volta a proteggere la sua persona ed il suo lavoro. Incalzata dal suo editore sulla necessità di rilasciare interviste, Ferrante tiene a precisare che nei giornali si tende a mentire per offrire la parte migliore di sé e che, sebbene lei non odi le bugie e le usi per proteggersi, quando parla dei suoi libri non mente poiché nella finzione si dice la verità. *La frantumaglia* è quindi un testo più che fondamentale nella discussione dell'opera di Ferrante perché permette di conoscere più a fondo il processo di scrittura ed i legami tra autore e testo. Sebbene l'idea iniziale fosse quella di “soddisfare le molte curiosità” (*La frantumaglia* 5) del pubblico, l'opera è diventata, anche grazie alle due edizioni ampliate, un importante ed imprescindibile testo teorico per una discussione informata sulla poetica della scrittrice.

Ricollegandosi alle riflessioni sul pensiero della differenza e sull'importanza di partire da sé, si nota che tutti i romanzi di Elena Ferrante pubblicati fino ad oggi hanno per protagoniste donne che sono madri, figlie, mogli ed amiche. L'io narrativo è sempre rappresentato dalla voce femminile che guida i lettori attraverso gli spazi occupati dalle donne all'interno della famiglia, delle relazioni e della società. Partendo dall'*Amore molesto*, pubblicato nel 1992, fino a *Storia della bambina perduta*, l'ultimo romanzo della serie de *L'amica geniale* pubblicato nel 2014, si

incontra una continuità di temi, luoghi, relazioni e personaggi: il rapporto tra madre e figlia, il corpo femminile, la città di Napoli, il linguaggio, la scrittura, l'abbandono. In modo simile, anche i nomi delle protagoniste rappresentano una rete ed un intreccio di elementi che rendono unica l'opera di Ferrante. Riconoscendo il suo indebitamento allo slogan del movimento delle donne, "il personale è politico", Ferrante riconosce l'aspetto politico delle più intime e private preoccupazioni nella vita come nella letteratura (*La frantumaglia* 2016:331-332) e spiega come le sue storie e le sue protagoniste siano echi di esperienze vissute, direttamente o indirettamente:

Le mie donne sono forti, colte, consapevoli di sé e dei loro diritti, giuste, ma, contemporaneamente, esposte a cedimenti improvvisi, a subalternità di ogni tipo, a cattivi sentimenti. È un'oscillazione che mi appartiene, che conosco bene e che investe anche la modalità della mia scrittura." (*La frantumaglia* 2016:242)

L'oscillazione tra smarginatura, frantumaglia e sorveglianza, che appartiene alla scrittrice come alle sue protagoniste, è il tratto distintivo del percorso di autocoscienza della genealogia femminile di Ferrante che è analizzata nelle pagine seguenti con un'attenzione particolare verso gli aspetti legati al corpo della madre e della figlia, all'esperienza traumatica dell'abbandono che lascia i suoi graffi sul corpo delle protagoniste e alla scrittura come forma di autocoscienza e resistenza. Si è scelto di limitare l'analisi alle opere che precedono la pubblicazione dei "romanzi napoletani" – come vengono chiamati in inglese – e che hanno segnato il successo internazionale di Elena Ferrante. I quattro romanzi de *L'amica geniale*, sviluppano, infatti, l'importante tema della sorellanza e dell'amicizia tra Lila ed Elena – e rappresentano un'evoluzione rispetto alle tematiche presenti nelle opere precedenti. Delia, Amalia, Olga, Leda sono donne che affrontano da sole la loro vita e le sue vicissitudini; non hanno un sistema di supporto su cui contare, non ci sono altre donne che svolgono per loro una funzione di sostegno, a cui le protagoniste possono

affidarsi in senso femminista. Si è scelto quindi di concentrarsi sui primi personaggi e sul loro percorso di autocoscienza. Le opere discusse in seguito saranno quindi *L'amore molesto* (1992), *I giorni dell'abbandono* (2002) e *La figlia oscura* (2006) con un costante riferimento all'importantissimo testo teorico *La Frantumaglia* di cui sono state pubblicate due edizioni ampliate, la più recente nel 2016.

4.1 *Frantumaglia e smarginatura*

Come si è menzionato, per discutere l'opera di Elena Ferrante è essenziale fare riferimento al suo testo teorico *La frantumaglia* dove l'autrice, parlando del dolore nei suoi primi due libri, introduce il termine *frantumaglia* attraverso una lunga descrizione che vale la pena riportare quasi per intero per capirne, oltre alla carica e alla ricchezza, anche la malleabilità:

Mia madre mi ha lasciato un vocabolo del suo dialetto che usava per dire come si sentiva quando era tirata di qua e di là da impressioni contraddittorie che la laceravano. Diceva che aveva dentro una frantumaglia. [...] Era la parola per un malessere non altrimenti definibile, rimandava a una folla di cose eterogenee nella testa, detriti su un'acqua limacciosa del cervello. La frantumaglia era misteriosa, causava atti misteriosi, era all'origine di tutte le sofferenze non riconducibili a una sola evidentissima ragione. [...] e il vocabolo mi è rimasto in mente dall'infanzia per definire innanzitutto i pianti improvvisi e senza una ragione consapevole: lacrime di frantumaglia. [...] La frantumaglia è un paesaggio instabile, una massa aerea o acquatica di rottami all'infinito che si mostra all'io, brutalmente, come la sua vera e unica interiorità. La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto. La frantumaglia è l'effetto del senso di perdita,

quando si ha la certezza che tutto ciò che ci sembra stabile, duraturo, un ancoraggio per la nostra vita, andrà a unirsi presto a quel paesaggio di detriti che ci pare di vedere. La *frantumaglia* è percepire con dolorosissima angoscia da quale folla di eterogenei leviamo, vivendo, la nostra voce e in quale folla di eterogenei essa è destinata a perdersi. Io, che a volte soffro della malattia di Olga, la protagonista dei *Giorni dell'abbandono*, me la rappresento soprattutto come un ronzio in crescendo e uno sfaldamento a vortice di materia viva e materia morta [...] Ma è anche la parola adatta a ciò che sono convinta di aver visto da bambina [...] poco prima che la lingua mi entrasse dentro e mi inoculasse un linguaggio: un'esplosione coloratissima di suoni, migliaia e migliaia di farfalle con ali sonore. O è solo un modo mio per dire l'angoscia di morte, il terrore che la capacità di esprimermi si inceppi come per una paralisi degli organi fonatori e tutto quello che ho imparato a governare dal primo anno di vita a oggi fluttui per conto suo, gocciando via o sibilando da un corpo sempre più cosa, una sacca di cuoio che perde aria e liquidi. (*La frantumaglia* 124-127)

La *frantumaglia* è allo stesso tempo causa ed effetto, può essere rappresentata come una sensazione confusa, un malessere non ben definito, un'angoscia dolorosa ma anche un'esplosione di suoni e di colori. La *frantumaglia* è ciò che rivela, a volte all'improvviso, le nostre pluralità, l'assenza di un senso unitario, la presenza di un vortice, di un vuoto di senso. Per Ferrante la *frantumaglia* è anche la paura non sapersi o potersi esprimere, la perdita di ogni controllo e sorveglianza su se stessi. Nei romanzi *L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono* e *La figlia oscura* si possono identificare diversi tipi di *frantumaglia*: quella del corpo, delle sensazioni, della mente e del linguaggio, ma è soprattutto la *frantumaglia* dell'immagine di

donna e madre che pervade ogni testo di Elena Ferrante. È quella che Nina, ne *La figlia oscura*, chiama “vertigine,” “senso di nausea” e “scombussolamento” (487) quando Leda le spiega perché aveva abbandonato le figlie per poi ritornare da loro a distanza di tre anni, ma è anche quella che Olga vive dopo l’abbandono del marito ne *I giorni dell’abbandono* quando perde il contatto con il proprio corpo e non riconosce più l’immagine di sé riflessa nello specchio.

Nella decisione di abbandonare e poi ritornare dalle figlie, Leda rivendica l’amor proprio come unica motivazione. A differenza della propria madre, la protagonista de *La figlia oscura*, non pone l’amore per le figlie davanti all’amore per se stessa, rifiutando così di annullarsi per loro: «Mia madre se n’è fatta una malattia. Ma era di un altro tempo. Oggi si può vivere bene anche se non passa» (*La figlia oscura* 488). Ferrante identifica la *frantumaglia* con una malattia che nel passato provocava nelle donne una perdita di sé e una sofferenza senza rimedio, alla quale, invece, le donne di oggi possono sopravvivere attraverso pratiche di resistenza, accettazione e sorveglianza. Davanti alla *frantumaglia* le donne del passato si spezzavano come ninboli, erano come il fantasma della *poverella* che Olga combatte ne *I giorni dell’abbandono* mentre, oggi, le donne hanno imparato ad accettare la presenza di vuoti di senso e l’assenza di un senso unitario, e sono in grado di sopravvivere allo sfaldamento di materia per poi ricostruire una nuova identità.

Strettamente collegato al concetto di *frantumaglia* è quello di *smarginatura* che Ferrante usa nella serie de *L’amica geniale*. Qui il termine si riferisce ad una perdita di confini, principalmente legato agli esseri umani, come se si trattasse di corpi che non possono essere contenuti, definiti, delimitati da un profilo specifico. Come per la *frantumaglia*, con la *smarginatura* si danno appannamenti, confusione e annullamento delle certezze. Il concetto è introdotto nel primo volume tramite il racconto che Elena fa dell’esperienza dell’amica Lila.

Anche in questo caso si propone una lunga citazione che fornisce un contesto adeguato per comprenderne la ricchezza di significato:

Le stava accadendo la cosa a cui ho già fatto cenno e che lei in seguito chiamò smarginatura. Fu – mi disse – come se in una notte di luna piena sul mare, una massa nerissima di temporale avanzasse per il cielo, ingoiasse ogni chiarore, logorasse la circonferenza del cerchio lunare e sformasse il disco lucente riducendolo alla sua vera natura di grezza materia insensata. Lila immaginò, vide, sentì – come se fosse vero – suo fratello che si rompeva. Rino, davanti ai suoi occhi, perse la fisionomia che aveva sempre avuto da quando se lo ricordava, la fisionomia del ragazzo generoso, onesto, i lineamenti gradevoli della persona affidabile, il profilo amato di chi da sempre, da quando lei aveva memoria, l’aveva divertita, aiutata, protetta. Lì, in mezzo a esplosioni violentissime, nel gelo, tra i fumi che bruciavano le narici e l’odore violento dello zolfo, qualcosa violò la struttura organica di suo fratello, esercitò su di lui una pressione così intensa che ne spezzò i contorni, e la materia si espanse come un magma mostrandole di che cosa era veramente fatto. Ogni secondo di quella notte di festa le fece orrore, ebbe l’impressione che come Rino si muoveva, come spandeva intorno se stesso, ogni margine cadeva e anche lei, i suoi margini diventavano sempre più molli e cedevoli. (*L’amica geniale* 172)

Lila sperimenta questa sensazione di *smarginatura* per la prima volta attraverso la figura del fratello, ma l’esperienza si ripeterà in seguito in varie situazioni tanto da diventare per Lila la cosa che più la spaventerà nella vita (*Storia del nuovo cognome* 355).¹¹⁴ L’immagine di assenza

¹¹⁴ Elena afferma anche: “Sapevo – forse speravo – che nessuna forma avrebbe mai potuto contenere Lila e che presto o tardi avrebbe spaccato tutto un’altra volta” (*L’amica geniale* 261).

di margini e confini era già apparsa nei romanzi precedenti, anche se non era mai stata chiamata con tale nome. Gli episodi in cui il corpo della madre e quello della figlia, così come i loro ruoli, si sovrappongono, si invertono, e perdono i confini ne *L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono* e *La figlia oscura* sono infatti tutti riconducibili a questo offuscamento. Tale procedimento è forse maggiormente ovvio ne *L'amore molesto* dove la sovrapposizione di Delia e Amalia, figlia e madre, si fa più intensa anche attraverso le fotografie e lo scambio degli abiti e dove il corpo della madre ha, agli occhi della figlia, caratteristiche di sconfinamento simili a quelle del corpo di Lila e Rino.

Frantumaglia e *smarginatura* sono quindi due versanti di uno stesso fenomeno, due condizioni a cui le protagoniste di Ferrante possono e sanno reagire attraverso una sorveglianza fatta di attenzione, accettazione e riconoscimento di se stesse e della propria storia. Le imposizioni sociali e culturali che incombono ancora oggi sulle donne non le definiscono come succedeva in passato perché le donne moderne sanno esercitare una vigilanza consapevole su loro stesse e sono in grado di combattere quella sorveglianza, quei i limiti e quelle costrizioni che vengono invece dall'esterno. Ferrante ricorda che però esiste ancora una colpa di cui le donne soffrono quando non rispettano tali imposizioni esterne:

Il problema è che non solo i limiti sono fissati da altri, ma noi stesse, se non li rispettiamo, ci sentiamo in colpa. Lo sconfinamento maschile non comporta automaticamente un giudizio negativo, è in linea di massima un segno di curiosità, di audacia. Lo sconfinamento femminile ancora oggi, specialmente se

Nell'ultimo libro, *Storia della bambina perduta*, è invece Lila che parla della sua smarginatura affermando di non riuscire a condensarsi: "io non riesco, non riesco a condensarmi intorno a nessuna buona volontà." (164). Tale difficoltà è confermata dal tentativo di Elena di farla rientrare nei margini: "io che ho scritto mesi e mesi e mesi per darle una forma che non si smargini, e batterla e calmarla, e così a mia volta calmarmi" (444).

non si compie sotto la guida o il comando di uomini, disorienta: è perdita di femminilità, è eccesso, è perversione, è malattia. (*La frantumaglia* 2016: 339-340)

Nella scrittura, Ferrante si concentra proprio su questo disorientamento e sulla distinzione tra l'autolimitazione ed i limiti imposti dall'esterno. Le protagoniste dei suoi romanzi sono donne, figlie e madri che hanno compreso la necessità di vigilarsi per non soccombere sotto la vigilanza imposta dal patriarcato. Tiziana de Rogatis sottolinea come l'identità femminile che la scrittrice racconta è capace di trasformare stati di frammentazione in un modello di esperienza che sopravvive ai traumi senza esserne completamente consumato (in Russo Bullaro e Love 185).¹¹⁵ Ferrante ammette di amare molto queste donne vigenti che “sorvegliano e si sorvegliano,” e che sono per lei “eroine del nostro tempo” (*La frantumaglia* 132).

4.2 Corpi di donne, di madri e di figlie

Nei capitoli precedenti, si sono discussi il ruolo e la posizione del corpo femminile all'interno della società patriarcale secondo due principali rappresentazioni possibili: madre-moglie e seduttrice-prostituta. Il corpo femminile è quindi strettamente associato a quello della madre o visto come atto alla soddisfazione del desiderio maschile. In Ferrante il corpo femminile è spesso sessualizzato, sorvegliato, oppresso, abbellito ed abbruttito; è un corpo che non appartiene più alle donne ma ai loro figli e ai loro uomini. Le donne sono corpi-oggetto che soffrono umiliazioni sessuali, diventano “carne da macello” (*La frantumaglia* 293) e vengono ripudiati. In tutti i romanzi, i corpi delle protagoniste portano iscritta una colpa innata che provoca loro sofferenza. È una colpa attribuitagli dallo sguardo maschile, dalle aspettative della

¹¹⁵ Nel testo originale De Rogatis scrive: “In her novels, Elena Ferrante represents a feminine identity capable of transforming states of fragmentation and making for them a model of experience that shows how to go through trauma without being entirely consumed by. To subjectivize the self is to experience a deconstructurization of the ego dismantled by pain, but it is also to know, in the final stage of this crisis, a readjustment of the destructed self, a metamorphosis that is painful and vital at the same time” (185).

società, dal giudizio delle altre donne, ma anche dalle regole che si sono autoimposte. Eppure è dai loro corpi che le donne devono ricominciare ed è ai loro corpi che devono ritornare così da non trovarsi costrette a scegliere “per forza tra l’appannamento e l’appariscenza” (*La frantumaglia* 218).

Un passaggio essenziale per ritornare al proprio corpo di donna è quello del confronto con il corpo della madre che in Ferrante è altamente conflittuale. La relazione tra madre e figlia è un punto fondamentale delle teorie femministe e del pensiero della differenza. Partendo da una rilettura di Freud e Lacan, Luce Irigaray si concentra sulla relazione madre-figlia come elemento centrale nel riconoscimento del corpo femminile e nella negazione della sua subordinazione a quello maschile. L’attenzione di Irigaray comprende la figura di donna e madre, in opposizione a quella solo di madre, e critica l’imposizione della funzione materna sulla donna da parte del patriarcato. Per Irigaray, la madre e la figlia non possono elaborare una relazione tra loro perché le loro posizioni sono relegate all’interno di un immaginario che è solo maschile. Il corpo della donna è concepito come corpo materno; non un corpo-soggetto ma un contenitore.¹¹⁶

Ne *L’amore molesto* la prima immagine del corpo della madre che viene presentata è quella di un oggetto livido al quale Delia sente di doversi aggrappare, per la prima volta, dopo aver lottato così fortemente contro di esso. Si tratta ormai di un corpo “macellato dall’autopsia, [...] diventato sempre più greve a forza di trascinarlo con nome e cognome, data di nascita e data di morte, davanti a impiegati ora sgarbati, ora insinuanti” (*L’amore molesto* 31).¹¹⁷ La madre è

¹¹⁶ Per una completa analisi della prospettiva psicoanalitica, si veda Patrizia Sambuco, *Corporeal Bonds. The Daughter-Mother Relationship in XX Century Italian Women’s Writing* (1-44).

¹¹⁷ Delia si sente rassicurata quando scopre che la madre non era stata violentata: “Presentava solo qualche ecchimosi, dovuta alle onde del resto lievi che l’avevano spinta per tutta la notte contro certi scogli a fior d’acqua. Mi sembrò che intorno agli occhi avesse le tracce di un trucco che doveva essere stato molto pesante. Osservai a lungo, con disagio, le sue gambe olivastre, straordinariamente giovani per una donna di sessantatré anni” (*L’amore molesto* 29).

annegata e, nonostante ciò, Delia è combattuta tra il desiderio di liberarsi di lei e quello di varcare quella linea che, da sempre, non riusciva a varcare quando pensava alla madre.

L'esperienza quasi extra corporea di identificazione con Amalia comincia con il rientro di Delia a Napoli per i funerali. Sin da bambina, aveva provato un forte desiderio ossessivo nei confronti del corpo della madre che sembrava avere poteri straordinari: era un corpo che non poteva essere contenuto, caratterizzato da una forza ed una prorompentezza che tenevano Delia sempre in allerta per paura che qualcun altro potesse prenderne possesso. Delia, per resistere e contenere tale effetto, sceglie di costringere il proprio corpo non potendo controllare quello della madre. La protagonista ricorda i tentativi fallimentari di contenere il corpo di Amalia, confondendo i fatti e stravolgendo le relazioni di causa-effetto ed i ruoli di 'aggressore' ed aggredito:

mi prendeva la smania di proteggere mia madre dal contatto con gli uomini, come avevo visto che faceva sempre mio padre in quella circostanza. Mi disponevo come uno scudo alle sue spalle e me ne stavo crocefissa alle gambe di lei, la fronte contro le sue natiche, le braccia protese, una mano stretta all'appoggio di ghisa del sedile di destra, l'altra a quello di sinistra.

Era uno sforzo inutile, il corpo di Amalia non si lasciava contenere. I fianchi le si dilatavano per il corridoio verso i fianchi degli uomini che aveva a lato; le sue gambe, il ventre si gonfiavano verso il ginocchio o la spalla di chi le sedeva davanti. O forse avveniva il contrario. (*L'amore molesto* 74)

Delia ed il padre svolgono una costante sorveglianza sulla madre e a loro, come ha evidenziato Patrizia Sambuco, si aggiunge anche Caserta che, nell'ultima notte di Amalia, si unisce al ex marito per fare di Amalia oggetto di nascosta sorveglianza: “[u]ntil her last day of life Delia’s mother is the object of a game of male solidarity and rivalry; she assumes the

position of an object, the possession of which, or the right to that possession, establishes the relationship between the men” (143). Non solo i due uomini si ergono a controllori di Amalia ma si ritengono anche detentori dei diritti sul corpo della donna producendo e riproducendo immagini vendute per profitto.¹¹⁸

Delia coltiva segretamente l’ipotesi che la madre porti iscritta nel corpo “una colpevolezza naturale, indipendente dalla sua volontà e da ciò che realmente faceva” (*L’amore molesto* 68). Tale colpa intrinseca la condanna alla violenza maschile e al rapporto conflittuale con la figlia. Agli occhi di Delia, il corpo della madre subiva una radicale trasformazione quando usciva di casa; il contrasto interno-esterno corrisponde ad una duplice Amalia: da una parte, la sarta che passa il tempo china sulla macchina da cucire, dall’altra, quella dai lucenti capelli e dalla bellezza ammaliante la cui femminilità non poteva essere ingabbiata. Per contrasto, la figlia autodisciplina il suo corpo e le sue emozioni creando, anche con l’abbigliamento, una corazza che la protegga. Il desiderio di togliersi la madre di dosso diviene per Delia una necessità per sopravvivere:

Ciò che di lei non mi era stato concesso, volevo cancellarglielo dal corpo. [...] negli anni, per odio, per paura, avevo desiderato di perdere ogni radice in lei, fino alle più profonde: i suoi gesti, le sue inflessioni di voce, il modo di prendere un bicchiere o bere da una tazza [...]. Tutto rifatto, per diventare io e staccarmi da lei. (*L’amore molesto* 87-88)

¹¹⁸ Il quadro che il padre di Delia aveva dipinto, e cominciato a riprodurre e vendere con l’aiuto di Carrano, rappresenta infatti il corpo di Amalia, la cui immagine seduttiva diviene parte della mercificazione del corpo della donna. Sambuco la definisce “marketable image of seduction” (143). Milkova, nel capitolo “Elena Ferrante’s Visual Poetics: Ekphrasis in *Troubling Love*, *My Brilliant Friend*, and *The Story of a New Name*” contenuto nel volume recentemente pubblicato *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, propone un’interessante analisi dell’uso dell’ekphrasis come metafora per i meccanismi di oppressione e mercificazione del corpo femminile (159-182).

Delia non sperimenta più nella sua vita una tale dipendenza e fa in modo che nessuno debba mai provare verso di lei quello che sentiva verso la madre, la stessa angoscia. Ora, nella casa di Amalia, attorniata dalle sue cose mentre controlla il contenuto della valigetta ed osserva una vecchia foto rovinata, tutti i tentativi di controllare il corpo e la sua forza distruttiva sembrano venire meno. Delia afferma: “per qualche secondo ebbi paura che tutto il corpo si scatenasse contro di me, con una furia autodistruttiva che da bambina avevo sempre temuto e che avevo cercato di governare crescendo.” (*L'amore molesto* 61)

Lungo tutto il romanzo, Ferrante descrive i corpi femminili schiacciati da quelli maschili e dall'ambiente napoletano che li circonda. Le donne sono vittime di violenza fisica, sessuale e psicologica. Gli uomini osservano i corpi delle donne, li sorvegliano e li usano per giocare con se stessi. Sull'autobus o in tram, all'interno della propria abitazione, il corpo femminile è pressato da quello maschile, viene umiliato e picchiato.¹¹⁹ Il corpo di Amalia subisce proprio questa sessualizzazione imposta su di lei dal sistema patriarcale e che la piccola Delia fa sua seguendo le ansie del padre.

Fuggendo dalla madre, e da tutto quello a lei connesso, Delia crede di aver raggiunto una propria indipendenza, di essere riuscita a costruire una propria identità a dispetto di un passato infelice. Solo quando è costretta a tornare a Napoli capisce di doversi raccontare la propria storia e combattere quella muta resistenza che si era imposta. È nei luoghi dell'infanzia e nell'appartamento di Amalia che il corpo della madre “perseguita” quello della figlia: immagini del passato e allucinazioni si alternano a ricordi seppelliti sotto il dolore e le bugie. Il filo

¹¹⁹ “Le donne soffocavano tra i corpi maschili, sbuffando per quella vicinanza occasionale, fastidiosa anche se all'apparenza incolpevole. I maschi, nella ressa, si servivano delle femmine per giocare in silenzio tra sé e sé. Uno fissava una ragazza bruna con occhi ironici per vedere se abbassava lo sguardo. Uno pescava un po' di pizzo tra un bottone e l'altro di una camicetta o arpionava con lo sguardo una bretella. Altri ingannavano il tempo a spiare dal finestrino nelle auto per cogliere porzioni di gambe scoperte, il gioco dei muscoli mentre i piedi premevano freno o frizione, un gesto distratto per grattarsi l'interno di una coscia. Uno uomo piccolo e magro, pressato da quelli che aveva alle spalle, cercava contatti brevi con le mie ginocchia e a tratti mi respirava tra i capelli” (*L'amore molesto* 73).

narrativo tessuto dagli abiti di Amalia, dalla sua carta d'identità modificata, dalle sovrapposizioni tra madre e figlia permettono a Delia di comprendere quanto di Amalia ci fosse realmente in lei e quanto importante fosse scoprire la verità sul passato.

Che fard ingenuo e sbadato era stato cercar di definire «io» questa fuga obbligata da un corpo di donna, sebbene ne avessi portato via meno che niente! Non ero alcun io. Ed ero perplessa: non sapevo se quello che andavo scoprendo e raccontandomi, da quando lei non esisteva e non poteva ribattere, mi facesse più orrore o più piacere. (*L'amore molesto* 88)

Riscoprendo ed accettando il corpo della madre e la sua identità di donna, Delia riesce a fare i conti con il suo passato e con quella colpa imputata al corpo innocente della madre.

Nel terzo romanzo di Ferrante, *La figlia oscura*, i corpi delle madri e delle figlie si moltiplicano e si intrecciano. Ad esse si aggiunge anche quello di una figlia simbolica rappresentata dalla bambola. La protagonista e voce narrante è Leda, un'insegnante di letteratura inglese in vacanza da sola presso una località balneare. Qui la sua attenzione è colta da una giovane madre e dalla figlia di tre o quattro anni che sembrano passare tutto il loro tempo insieme “come se esistessero solo loro” (*La figlia oscura* 388) ed essere profondamente legate l'un l'altra. Leda osserva attentamente ed ossessivamente le due rilevando la diversità e la particolarità di Nina rispetto al resto del suo gruppo, come la giovane fosse un'anomalia, un corpo estraneo infiltratosi in una grande massa chiassosa:

Facevano parte anche loro della grande famiglia rumorosa, ma lei, la madre giovane, vista così a distanza col suo corpo sottile, il costume da bagno intero scelto con finezza, il collo esile, la bella forma della testa coi capelli lunghi e mossi di un nero brillante, il viso di india dagli zigomi alti, le sopracciglia marcate

e gli occhi obliqui, mi sembrò un'anomalia del gruppo, un organismo misteriosamente sfuggito alla regola, la vittima ormai assuefatta di un rapimento o di uno scambio nella culla. [...] La piccola aveva qualcosa di sbilenco, non so cosa però, una tristezza infantile forse o una malattia silente. (*La figlia oscura* 388)¹²⁰

La complicità, l'attenzione ed il tempo che madre (Nina) e figlia (Elena) dedicano l'un l'altra colpisce ed affascina la protagonista che osserva l'apparente perfezione della coppia. Un giorno, improvvisamente, l'incanto si muta in fastidio: tutto ciò che era parso amorevole ed attento, ora sembra lezioso ed artificiale. L'insofferenza di Leda diviene manifesta quando le due giocano insieme con la bambola della bambina e, a turno, le danno voce: “[s]i immaginavano che fosse la stessa unica voce che parlava dalla stessa gola di cosa in realtà muta. [...] provavo per quella doppia voce una repulsione crescente [...] sentivo un disagio come di fronte a una cosa malfatta” (*La figlia oscura* 392). Questo è l'episodio scatenante che mette in moto il racconto: la bambola diventa il focus, motore e oggetto di tutti gli eventi successivi. Come ha sottolineato Milkova, la bambola assume un ruolo altamente simbolico: “[t]he doll can be seen as the composite body of all Ferrante's Neapolitan mothers and daughters.” (98)

L'insofferenza di Leda nasce dalla pretesa sovrapposizione di madre e figlia, dalla finzione che fossero la stessa cosa. Questa esasperazione è importante alla luce della storia della protagonista e delle riflessioni femministe sul corpo della donna e sulla maternità. Sebbene si tratti di un semplice gioco, nella sovrapposizione delle voci, Leda vede legittimato

¹²⁰ Ferrante introduce la famiglia napoletana con la seguente descrizione: “un gruppo un po' chiassoso di napoletani, bambini, adulti, un uomo sui sessanta dall'espressione cattiva, quattro o cinque ragazzini che si combattevano ferocemente in acqua e all'asciutto, una donna larga dalle gambe corte e i seni pesanti, sotto i quaranta forse, che si spostava spesso dalla spiaggia al bar e viceversa, trascinando con sofferenza una pancia piena, l'arco grande e nudo teso tra i due pezzi del costume. Erano tutti imparentati, genitori, nonni, figli, nipoti, cugini, cognati, e ridevano con risate rumorose. Si chiamavano per nome con grida strascinate, si lanciavano frasi esclamative o complici, a volte litigavano: un gruppo familiare largo, simile a quello di cui avevo fatto parte io quando ero bambina, stessi scherzi, stesse sdolcinatezze, stesse rabbie” (*La figlia oscura* 387-388).

l'annullamento della madre per i figli: con la gravidanza la donna è ridotta ad oggetto, a corpo volto a dare nutrimento e vita perdendo la sua soggettività di donna e di essere umano.

L'esperienza della maternità, come si scopre verso la fine del romanzo, è stata per Leda travagliata: mentre durante la gravidanza della prima figlia la protagonista ha saputo sorvegliare il proprio corpo, nella seconda ha vissuto una vera e propria aggressione fisica. Per non ripetere l'esperienza delle donne della sua famiglia che “si gonfiavano, si dilatavano” (*La figlia oscura* 490), la protagonista aveva messo in atto una vigilanza su se stessa al fine di mantenere il controllo del proprio corpo durante tutti i nove mesi e vivere quindi la prima gravidanza come un intenso godimento. Al contrario, l'attesa della seconda figlia, “un pezzo di ferro vivo nella pancia” (*La figlia oscura* 491) ha annullato il piacere ed il controllo decretando il crollo della donna e la rinuncia di un'idea sublimata della gravidanza. Tale sofferenza è esplicitata dalla stessa Leda attraverso il paragone tra gravidanza e rigurgito (Milkova 102): “Nani che sputa nero somiglia a me quando restai incinta per la seconda volta” (*La figlia oscura* 491).¹²¹

Sulla spiaggia, la protagonista osserva Elena giocare con la bambola pur sapendo che “non si guardano i giochi dei bambini” (*La figlia oscura* 407). Si trattava di una bambola brutta, sporca e vecchia che però “sprigionava una forza viva” (*La figlia oscura* 407). Un giorno, quando la piccola Elena si perde in spiaggia è proprio Leda a ritrovarla: “Se ne stava seduta a un metro dall'acqua, la gente le passava accanto senza farle caso, piangeva, un flusso lento di lacrime silenziose” (*La figlia oscura* 411-412) disperata non perché avesse perso la mamma ma la bambola. Con sorpresa il lettore scopre poco dopo che è stata proprio Leda a sottrarre il

¹²¹ “Leda mothers a pregnant doll which is, itself, a baby impregnated by a girl. Delivery of the doll's slimy baby takes place through the mouth so that procreation equals regurgitation and assumes an affinity with the disgusting” (Milkova 102).

giocattolo alla bambina.¹²² A casa, la donna si occupa della bambola proprio come se fosse una figlia vera, gioca a fare la madre: la pulisce e le compra dei vestiti nuovi. In questo suo giocare, forse Leda prova a porre rimedio all'abbandono delle proprie figlie e a quel suo essere una cattiva madre. Il fatto che lo faccia attraverso l'uso di una bambola rivela però un pentimento parziale, come se non volesse davvero assumersi le proprie responsabilità perché, in fondo in quel momento, l'abbandono era stato per lei legittimo.¹²³ Inoltre, nel tentare di rimediare al suo passato, ferisce un'altra bambina innocente e, allo stesso tempo, si vendica del rapporto idilliaco tra Nina ed Elena portandogli via "il testimone lucente di una maternità serena" (*La figlia oscura* 431). Quello di Leda non è un atto razionale, infatti, lei stessa, dopo aver cercato di autoconvincersi che "[e]ra stata una spinta irriflessiva al soccorso" (*La figlia oscura* 414) perché la bambola era abbandonata nella sabbia, si rende conto che non vi sono giustificazioni per il gesto che collega a "immagini vorticoso" (*La figlia oscura* 415) come quelle del suo passato.

La figlia oscura è l'incarnazione ed il racconto di un'esperienza materna diversa da quella socialmente accettata perché rifiuta l'annullamento della madre per i figli. Il gioco di Leda si complica quando la protagonista scopre che anche la bambola è incinta e quindi procede a rimuovere il figlio (un verme della battigia) attraverso la bocca. La protagonista decide di intervenire e liberare la bambola dall'incombenza di un figlio. Ci si possono porre qui diverse domande sul significato simbolico della bambola incinta e della sua liberazione. Perché la bambina dovrebbe desiderare di essere madre o di far diventare madre la propria bambola? Che cosa rappresenta la bambola incinta? Si tratta forse della rappresentazione del destino femminile

¹²² La protagonista narra: "Guardai ancora per un attimo Elena che si dimenava e torceva in braccio al padre, invocando alternativamente la madre e la bambola. [...] Risalii per le dune, entrai nella pineta, ma anche lì mi parve di sentire le urla della bambina. Ero confusa, mi portai una mano al petto per calmare il cuore che correva troppo. La bambola l'avevo presa io, era nella borsa" (*La figlia oscura* 413).

¹²³ Per un'analisi precisa delle possibili interpretazioni di tale gesto, si veda l'articolo di Milkova che analizza, attraverso la lente del disgusto, il romanzo e le motivazioni che spingono Leda a sottrarre la bambola ad Elena.

secondo un'ottica patriarcale? Se così fosse, l'intervento di Leda assumerebbe una valenza ancora più forte: la sua ribellione, l'atto di andare contro la morale comune e di privare una bambina del suo giocattolo intervenendo anche sulla direzione dei suoi giochi (eliminazione del figlio), è simbolo della differenza di Leda, della sua capacità di spingersi oltre i limiti socialmente accettati e di rivendicare il corpo della madre quale corpo di donna e contrastare concretamente il suo annullamento. Ferrante ha commentato la difficoltà di pubblicare *La figlia oscura* e la paura di essersi spinta troppo in là nel rappresentare un aspetto oscuro della maternità ma anche dei rapporti tra donne. Scrive Ferrante:

Mi sono resa conto tardi che il gesto di rubare la bambola, e la fascinazione esercitata su Leda dalla madre della bambina derubata, erano tecnicamente senza ritorno. Quei due elementi – il fondo oscuro del rapporto madre-figlia e un'amicizia in boccio altrettanto oscura – mi portavano sempre più lontano nell'esplorazione del rapporto complicato che si crea tra donne. (*Frantumaglia* 2016: 265)

La violenza, nel romanzo, non è solo nelle mani degli uomini, a differenza de *L'amore molesto*, ma proviene, più che altro, da un certo modo di essere e di comportarsi che risulta volgare, intimidatorio, rumoroso, “di prepotente cordialità” (*La figlia oscura* 395). Lo vediamo nel gruppo familiare napoletano, in Rosaria – la cognata – e, alla fine, nella stessa Nina. La ferita che Leda infligge sulla bambina-madre e su Nina la colpirà, infatti, come un boomerang: Leda è la prima colpevole di sopruso attraverso la sottrazione della bambola ad Elena. Per vendicarsi di questa “madre snaturata” (*La figlia oscura* 507), Nina la colpirà all'addome, con la spilla che da lei aveva ricevuto, là proprio nel luogo della procreazione e della gravidanza (Milkova 105). Il

colpo di Nina punisce il corpo di Leda per tutte le sue colpe: aver abbandonato le proprie figlie, aver sottratto la figlia-bambola ad Elena ed aver fatto soffrire una madre ed una figlia.

Per ultimo si analizza il secondo romanzo di Ferrante poiché qui ci si concentra principalmente sul corpo di donna della protagonista (e non tanto sulla sua relazione come madre) con l'ausilio delle teorizzazioni elaborate da Sandra Lee Bartky sull'assoggettazione del corpo femminile e sulle pratiche disciplinari atte a regolarlo.

Ne *I giorni dell'abbandono*, il corpo di Olga esprime l'alienazione della donna nella famiglia e nella società in cui vive. Mario, il marito, l'ha abbandonata per una donna più giovane decretando così per Olga “la violenta fine dell'illusione di avere un corpo celestiale, [...] la scoperta della propria inessenzialità e deperibilità.” (*La Frantumaglia* 108). L'abbandono provoca la decostruzione della protagonista ed, in particolare, la decostruzione del corpo di donna quale costruito sociale. Durante la relazione con Mario, Olga ha, infatti, sottoposto il proprio corpo a pratiche disciplinari intese a metterlo in mostra come un ornamento nascondendo e negandone la corporeità. Si tratta di un intenso lavoro di manipolazione, aggiustamenti ed abbellimento del corpo secondo determinati standard:

Dal momento in cui mi ero innamorata di Mario, avevo cominciato a temere che si disgustasse di me. Lavare il corpo, deodorarlo, cancellare tutte le tracce sgradevoli della fisiologia. Levitare. [...] Pensavo alla bellezza come a uno sforzo costante di cancellazione della corporalità. Volevo che amasse il mio corpo dimenticandosi di quello che si sa dei corpi. La bellezza, pensavo in ansia, è quest'oblio. O forse no. (*I giorni dell'abbandono* 275)

Il corpo è vissuto da Olga come un peso che non le permette di levitare. Tuttavia, nel tentativo di cancellare i segni della corporalità, a causa di un'ossessione “fuori luogo, arretrata,”

con origini nella madre che l'aveva "educata alle cure ossessive di femmina (*I giorni* 275), Olga rischia di cancellare se stessa. L'attenzione ossessiva, volta a rimediare l'inferiorità iscritta nel corpo femminile, e a creare un "'feminine' body out of a female one" (Bartky 72), rappresenta una forma di obbedienza più o meno consapevole al patriarcato che ha definito un'ideale irraggiungibile di femminilità, un corpo immaginario rispondente a specifici parametri ed oggetto di negoziazioni e rappresentazioni (Bronfen 112) che rispondono a criteri specifici.¹²⁴ Prendendo in prestito l'espressione "object and prey" da *Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir, Sandra Lee Bartky esemplifica la condizione delle donne affermando che la donna deve rendersi oggetto e preda per l'uomo.¹²⁵ Per De Beauvoir, la donna deve abbandonare il desiderio di essere soggetto autonomo e, nel romanzo, Olga abbandona proprio ogni aspirazione per occuparsi esclusivamente della casa e della famiglia, come se non meritasse altro. La vita della protagonista rimane quindi confinata al tradizionale ruolo di moglie e madre al punto che i due ruoli e i due corpi si sovrappongono l'un l'altro (Zanini-Cordi 163) diventando il "corpo di un incesto" e non più quello dell'amore sensuale che Mario ha ormai trovato altrove.

Olga è vittima dello sguardo maschile e di quel "panoptical male connoisseur" che risiede nella coscienza della maggioranza delle donne all'interno della cultura patriarcale, come afferma Bartky:

In contemporary patriarchal culture, a panoptical male connoisseur resides within the consciousness of most women: they stand perpetually before his gaze and under his judgment. Woman lives her body as seen by another, by an anonymous patriarchal Other" (72).

¹²⁴ Bartky scrive: "A woman's skin must be soft, supple, hairless, and smooth; ideally it should betray no sign of wear, experience, age or deep thought" (68).

¹²⁵ Nella citazione originale si legge: "In the regime of institutionalized heterosexuality, woman must make herself "object and prey" for the man: it is for him that these eyes are limpid pools, this cheek baby-smooth" (Bartky 72).

Quello sguardo continuo, mutuato del concetto di *panopticism* discusso da Foucault in *Discipline and Punish*, fa sì che la donna viva il proprio corpo attraverso lo sguardo di un anonimo altro patriarcale (Bartky 72) e che trasformi il suo corpo in un corpo docile. Il corpo di Olga è soggetto a tale sguardo ed è vittima di un sistema di disciplina intento a monitorarlo, normalizzarlo e regolarlo. Il corpo della protagonista diviene così un corpo docile, risultato delle pratiche disciplinari che lei stessa si pratica si autoimpone nell'illusione che questo sia ciò di cui l'amore di Mario ha bisogno.¹²⁶

Anche durante la crisi, dopo aver lasciato inselvaticare il proprio corpo, la protagonista cerca rifugio nella bellezza rassicurante, nel prendersi cura della propria apparenza e utilizza il trucco per nascondere la superficie.¹²⁷

Cominciai a ripulirmi il viso con un dischetto di cotone, desideravo tornare bella, ne sentii l'urgenza. La bellezza rasserena, i bambini se ne sarebbero giovati [...]
 Cos'è un viso senza colori, colorare è celare, non c'è niente che sappia nascondere la superficie meglio del colore. (*I giorni* 283)

L'illusione di benessere provocata dalla cura di sé si palesa quando Olga si trova di fronte la figlia Ilaria truccata e vestita come lei in un tentativo di imitazione. La frase "Siamo identiche"

¹²⁶ Foucault in *Discipline and Punish* si concentra sul corpo senza distinguere quello femminile da quello maschile e si riferisce, in particolare, alla disciplina imposta in luoghi specifici quali le scuole, gli ospedali e le organizzazioni militari (disciplinary institutions). Tale concetto è ripreso dalla critica femminista che critica alcune delle idee di Foucault. Bartky, in particolare, contesta a Foucault la cecità di fronte alle differenze tra i corpi di sesso maschile e femminile e la perpetrazione del sessismo imperante nelle società occidentali e rielabora secondo un'ottica femminista il concetto di corpo docile. Bartky afferma: "Foucault treats the body throughout as if it were one, as if the bodily experiences of men and women did not differ and as if men and women bore the same relationship to the characteristic institutions of modern life" (63-64). La femminilità, continua la studiosa, non è innata ma è un artificio, una costruzione a cui le donne sono spinte al fine di rientrare ed identificarsi in una categoria riconoscibile come femminile secondo una prospettiva di dominazione patriarcale.

¹²⁷ Durante i momenti più duri della sua crisi Olga perde completamente contatto con il proprio corpo ed ha l'impressione che quest'ultimo abbia un potere negativo su ciò che la circonda. La protagonista lo percepisce come fosse il canale di ogni male, l'origine della morte del cane e della malattia del figlio, quasi come se la bomboletta di veleno usata per sterminare le formiche non fosse nient'altro che un prolungamento del suo organismo e del fiele che portava dentro.

(*I giorni* 301) pronunciata dalla bambina terrorizzata Olga che, da una parte, si riconosce in quella maschera di trucco e, dall'altra, teme che la figlia possa diventare come lei o che sia una delle vecchie nane dei racconti d'infanzia. Olga rifiuta la possibilità di essere come le donne del suo passato:

La frase mi turbò, ebbi un brivido, persi in un lampo quel poco di terreno che mi pareva di aver guadagnato. Che cosa significava siamo identiche, in quel momento avevo bisogno di essere identica solo a me stessa. Non potevo, non dovevo immaginarmi come una delle vecchie della funicolare. (*I giorni* 301)

La rimozione del trucco dal volto della bambina e dal proprio acquisisce un alto valore simbolico per Olga che comprende di essersi nascosta dietro le apparenze e si rende conto, in quel momento, dell'importanza per lei e per i bambini di imparare ad affrontare la realtà, senza trucco e senza Mario. Questa consapevolezza rappresenta il primo passo verso la riappropriazione della propria identità, o meglio, è il primo passo verso la realizzazione dell'esistenza di una pluralità di identità, tra le quali identificare la propria. Rimuovere il trucco significa per Olga accettare di vedere se stessa per quello che è senza abbellimenti, è un modo per tornare alle origini del corpo ed imparare a ripartire da lì. Un altro passo importante è quello di guardarsi allo specchio e non riconoscersi nei profili riflessi dalle ante laterali: "Grazie alle ante laterali dello specchio, vidi separate, distanti, le due metà del mio viso e fui attratta prima dal mio profilo destro, poi da quello sinistro. Mi erano del tutto estranei, di solito non usavo mai le ante, mi riconoscevo solo nell'immagine che mi rimandava lo specchio grande" (*I giorni* 303-304). Olga fatica a tenere sotto controllo un corpo che non sente e non riconosce più e per questo deve chiedere aiuto alla figlia, il cui ruolo diviene ora quello di prendersi cura della madre e sorvegliarla. Ilaria è, in quel momento, l'unica alleata per Olga, la sua sentinella, l'unica via di

salvezza. La protagonista deve tenere la figlia dalla propria parte se vuole resistere, nonostante senta verso di lei delle tensioni:

la bambina armata di sfogliacarte, pronta a colpire la madre per riportarla alla veglia e impedirle di perdersi [...] è un'immagine importante. [...]. I rapporti tra Ilaria e Olga non sono buoni, somigliano a quelli tra Delia e Amalia. Ma a differenza di Amalia, Olga, la donna d'oggi, riesce a compiere un percorso che le permette di accettare l'amore ostile di Ilaria come un sentimento vitale, utilizzabile contro la fascinazione di morte che viene dal passato, dalla poverella. Insieme – la madre e la figlia – affermeranno il diritto alla vita fuori, fuori dal modello delle donne spezzate. (*La frantumaglia* 134-135)¹²⁸

Olga è allo stesso tempo vittima di una sorveglianza esterna, ma interiorizzata, e fautrice di un'auto-sorveglianza (con l'aiuto della figlia) che le permette di sopravvivere ed affermare la propria esistenza.¹²⁹ L'auto-sorveglianza rappresenta l'aspetto moderno delle protagoniste di Ferrante che, ne *La frantumaglia*, fa riferimento al concetto di *vigere*, il quale indica “il dilagare della vita” (131):

La parola sorveglianza è stata malamente segnata dai suoi usi polizieschi, ma non è una brutta parola. Ha dentro il contrario del corpo ottuso dal sonno, è metafora ostile all'opacità, alla morte. Esibisce invece la veglia, l'essere vigile [...]. I maschi hanno trasformato il sorvegliare in attività di sentinella, di secondino, di spia. La sorveglianza invece, se bene intesa, è piuttosto una disposizione affettiva

¹²⁸ Ne *La Frantumaglia* Ferrante parla del rapporto madre-figlia come l'“unico amore-conflitto che dura in ogni caso per sempre” (179). Olga sente con la figlia quella stessa tensione che Elena bambina sentiva nei confronti della propria madre. Ferrante afferma di aver avuto l'impressione, a volte che la madre vedesse in lei qualcosa che detestava.

¹²⁹ Si veda lo studio critico di Alsop per un'analisi dettagliata della sorveglianza in Ferrante.

di tutto il corpo, un suo distendersi e germogliare sopra e intorno. (*La frantumaglia* 131)

È grazie a questo vigere che Olga e le altre protagoniste ritrovano il loro vigere e possono tornare alla vita dopo esperienze traumatiche. Secondo Ferrante il corpo femminile ha appreso nel tempo la necessità di vigere su se stesso. La scrittrice considera le donne che sorvegliano e si sorvegliano le eroine del nostro tempo, proprio come Delia e Olga.

4.3 Storie di abbandoni e ferite (in)visibili

Una delle esperienze che accomuna i corpi delle donne, delle madri e delle figlie di Ferrante è il trauma dell'abbandono. Per la scrittrice tale esperienza rappresenta la sintesi del processo di decostruzione al quale l'essere umano è sottoposto quando perde le certezze di cui si circonda. Con l'abbandono tutte le certezze che si erano costruite crollano lasciando l'essere umano disorientato e spesso provocandone la frantumazione.

Il lettore è posto dinanzi al tema dell'abbandono appena inizia la lettura dei romanzi. *L'amore molesto* si apre, infatti, con la seguente affermazione: "Mia madre annegò la notte del 23 maggio, giorno del mio compleanno," mentre nelle prime righe de *I giorni dell'abbandono*, invece, si legge: "Un pomeriggio d'aprile, subito dopo pranzo, mio marito mi annunciò che voleva lasciarmi."¹³⁰ Il terzo romanzo, *La figlia oscura*, si apre invece con il racconto di un incidente ma, alla seconda pagina, la voce narrante recita: "Quando le mie figlie si trasferirono a Toronto, dove da anni viveva e lavorava il padre, scoprii con imbarazzata meraviglia che non provavo alcun dolore, ma mi sentivo leggera come se solo allora le avessi definitivamente messe al mondo." In apparenza, qui, la situazione sembra capovolta poiché sono le figlie che lasciano la

¹³⁰ Sebbene questi appaiano essere due tipi diversi di separazione, è presto evidente, con lo svilupparsi delle storie, quanti elementi accomunino tali abbandoni.

madre. Quest'ultima non vive la separazione con dolore ma, piuttosto, con un certo sollievo, come se solo in quel momento le sue creature avessero davvero abbandonato il suo ventre materno. A rinforzare ulteriormente l'interesse e la fascinazione di Ferrante per il tema, si aggiunge la fiaba per bambini, *La spiaggia di notte* (2006), dove la voce narrante della bambola informa il lettore che la sua padrona, Mati, fino a poco prima giocava con lei mentre ora “gioca col gatto, che ha chiamato Minù” (7). Mati ha quindi trovato un nuovo interesse abbandonando quello vecchio.

Si assiste così a diverse tipologie di separazioni ed abbandoni, che hanno per protagoniste figlie, mogli, madri, una bambola e i cui ruoli assumono alternativamente connotati attivi o passivi in quanto fautrici e vittime di tali abbandoni. Per Ferrante l'abbandono rappresenta un processo di decostruzione che può essere superato attraverso la creazione di un nuovo equilibrio e la consapevolezza della precarietà di tutto ciò che abbiamo:

L'abbandono è una ferita invisibile che difficilmente guarisce. Mi attrae dal punto di vista narrativo perché sintetizza bene la precarietà di ciò che in genere consideriamo costante, “naturale”. L'abbandono corrode le certezze dentro cui credevamo di vivere al sicuro. Non solo siamo abbandonate, ma può accadere che non reggiamo alla perdita, abbandoniamo noi stesse, smarriamo la compattezza che ci eravamo garantite grazie all'abitudine dolce di affidarci ad altri o ad altre. Allora, per venirne fuori, bisogna trovare un nuovo equilibrio, ma tenendo conto di un fatto nuovo: ora sappiamo che tutto ciò che abbiamo ci può lasciare e portarsi via la nostra stessa voglia di vivere. (*La frantumaglia* 2016:321-322)

Nell'analisi e discussione dei romanzi, è essenziale considerare il vocabolo *abbandono* nella sua bidirezionalità, così come è imprescindibile affiancarvi la forma riflessiva del verbo *abbandonarsi*. Solo considerando tutte le sfaccettature del suo significato è possibile comprendere la centralità del tema in Ferrante. *Abbandonarsi* implica, infatti, l'atto di non opporre resistenza ma anche di non prendersi cura di se stessi. Si vedrà come questo è importante in particolare ne *I giorni dell'abbandono* ma comunque presente in tutti i testi di seguito analizzati.

L'abbandono, in particolare della donna, è stato ampiamente sfruttato in letteratura ma, come ricorda Zanini-Cordi "le donne abbandonate, pur essendo delle forti presenze intertestuali, sono quasi assenti dal discorso critico, sono figure centrali nella mitopoietica occidentale che si preferisce però emarginare" (7). Nell'introduzione al suo studio critico, la studiosa sottolinea come l'abbandono, nella tradizione, rappresenti l'uomo come colui che si allontana mentre definisce l'immobilità dell'abbandonata (9). Come preannunciato, le protagoniste di Ferrante assumono un ruolo attivo e passivo nelle storie di abbandono ma non sono mai definite dalla staticità, anzi, l'abbandono rappresenta la possibilità di cambiamento rispetto al proprio passato e rispetto alla storia e alla tradizione.

L'incipit de *L'amore molesto*, citato a inizio sezione, è pronunciato da Delia quando annuncia la morte della madre, Amalia. Nel racconto dei suoi ricordi di bambina l'assenza (anche breve) della madre si palesa quale costante fonte di ansia ed agitazione per lei. L'attaccamento ossessivo al corpo della madre e la paura dell'abbandono portano la piccola Delia a sviluppare un rapporto di amore ed odio per quella donna che l'aveva "lasciata nel mondo a giocare da sola con le parole della menzogna, senza misura, senza verità." (*L'amore molesto* 169). La relazione tra madre e figlia è estremamente complessa e fortemente influenzata

dal contesto socio-familiare. Delia cresce, infatti, con un'incessante angoscia nei confronti del corpo materno come risultato dell'interiorizzazione delle paure e delle ossessioni soprattutto paterne e facendo suo un immaginario prettamente patriarcale.

Dopo la dissoluzione della famiglia, la figlia si allontana il più possibile dalla madre, mal sopporta le sue visite, il suo dialetto e tutti quegli elementi che le rievocavano il passato. Il ritorno a Napoli per il funerale è l'inizio di un percorso di lento e doloroso annullamento della distanza posta tra le due donne e del confronto con la realtà di un segreto taciuto e seppellito per molti anni. La forza distruttiva della città, del passato, della lingua e del corpo della madre invadono e sconvolgono Delia che si trova sperduta nei luoghi in cui era cresciuta: "Mi sentivo [...] come se mi fossi lasciata in un posto e non fossi più in grado di ritrovarmi" (*L'amore molesto* 85).

L'immagine di Amalia ritorna di continuo, segue e perseguita Delia tramite scorci di ricordi, sogni e visioni. La figlia immagina, con astio, che la madre si abbandoni al piacere e giochi "col suo corpo, come forse avrebbe fatto da giovane" (*L'amore molesto* 47) se il padre non l'avesse sorvegliata. Il ritorno a Napoli, provoca in lei uno smarrimento che mette in discussione tutte le difese erette negli anni, ma sarà proprio questo a permettere alla figlia di ritrovare se stessa e la madre. Per capire il gesto di Amalia, il suo suicidio, Delia deve abbandonare le resistenze e annullare le distanze poste tra sé ed il suo passato: la famiglia, i conoscenti, Napoli, la madre stessa. Abbassare le difese significa avventurarsi alla scoperta della verità, il cui punto di partenza è per lei il racconto: "cominciai senza volerlo a raccontarmi di mia madre" (*L'amore molesto* 47).

Nel momento in cui si trova costretta a vestire i panni della madre (e i panni che la madre aveva comprato per lei), Delia deve affrontare quella femminilità che aveva cercato

strenuamente di eliminare dal suo corpo in modo da essere l'opposto della madre. Nei panni di Amalia, Delia è finalmente in grado di affrontare l'errore e la confusione che derivano dal suo passato; ripercorrendo i ricordi ed i luoghi dell'infanzia, sovrapponendo il suo io a quello della madre, Delia riconosce come quest'ultima non l'abbia mai abbandonata ma, anzi, abbia rinunciato a difendere se stessa da accuse ingiuste forse proprio per proteggere la figlia:

Ed è così che Amalia compie l'estremo sacrificio, rifiutando di discolparsi di peccati non commessi davanti agli occhi del marito, del fratello e delle figlie, tutti pronti a considerarla vero capro espiatorio. Pur di proteggere sua figlia, Amalia espone il proprio corpo all'abuso domestico: pur di permetterle di continuare a vivere un'esistenza tranquilla, e farla così rinascere, Amalia compie un virtuale atto suicida simile a quello reale che più avanti la vedrà tuffarsi nelle nere acque del Tirreno” (Lombardi 289)

La paura dell'abbandono di Delia e il sacrificio di Amalia sono (parzialmente) ribaltati ne *La figlia oscura* in cui protagonista, Leda, abbandona le proprie figlie, mettendo in pratica quello che la propria madre aveva sempre minacciato di fare con lei ma mai compiuto. Si tratta, sicuramente, dell'abbandono più scioccante affrontato da Ferrante poiché tocca un rapporto viscerale e sfida la morale, i costumi e le aspettative che caratterizzano la nostra società. La scrittrice ha rivelato come questo racconto, le gesta della sua protagonista, abbiano rappresentato un punto di non ritorno nella sua scrittura.

Attraverso il punto di vista della narratrice, il lettore si relaziona a diversi rapporti familiari: in primis, quello di Leda con la propria madre e le proprie figlie, poi quello di una giovane madre di nome Nina e della piccola Elena, sua figlia, ed infine quello di quest'ultime con la bambola di Elena e con tutta l'estesa famiglia napoletana della spiaggia. Questo materno è

intimamente connesso alla città di Napoli, ai suoi rumori, alle sue forze travolgenti e sguaiate, alla sua violenza verbale e sessuale. Leda la ricorda così: “Napoli mi era sembrata un’onda che mi avrebbe annegata. [...] Ero andata via come un’ustionata che urlando si strappa di dosso la pelle bruciata credendo di strapparsi di dosso la bruciatura stessa.” (*La figlia oscura* 456). Il terrore e l’angoscia accompagnano Leda nella crescita delle proprie figlie. La donna, infatti, teme che su di loro incombano le ombre negative delle donne della sua famiglia. La protagonista rinuncia alla maternità e a tutte le responsabilità ad essa connesse per potersi dedicare alla carriera accademica e intrecciare un rapporto amoroso con uno dei più noti ricercatori nel suo campo. L’incapacità vista nella propria madre di sfuggire e liberarsi da certe incombenze e da determinati comportamenti plebei, provoca in Leda, come in molte altre protagoniste di Ferrante, una spinta ad allontanare da sé ogni traccia del materno:

La osservavo meravigliata e delusa, e progettavo di non assomigliarle, di diventare io diversa davvero, e dimostrarle così che era inutile e cattivo spaventarci con quei suoi non mi vedrete mai mai mai più, bisognava cambiare sul serio invece, e sul serio se ne doveva andare di casa, lasciarci, sparire. Come soffrivo per lei e per me, come mi vergognavo di essere uscita dalla sua pancia di persona scontenta. (*La figlia oscura* 395-396)

L’abbandono delle figlie è, per Leda, una scelta giustificata dalla sua condizione a quel tempo: “Ero così desolata, in quegli anni. Non riuscivo più a studiare, giocavo senza gioia, mi sentivo il corpo inanimato, senza più desideri” (*La figlia oscura* 416). Non rimpiange la sua scelta e si chiede:

“Che avevo fatto di terribile, infine. [...] mi sembrava di precipitare all’indietro verso mia madre, mia nonna, la catena di donne mute o stizzose da cui derivavo.

[...] Mi pareva di essere reclusa dentro la mia testa, senza possibilità di mettermi alla prova, ed ero esasperata.” (*La figlia oscura* 440)

L’abbandono più importante e significativo ne *La figlia oscura* è proprio quello di rifiutare il ruolo di madre tradizionalmente inteso, non solo perché Leda ha abbandonato le figlie da piccole, ma per il suo comportamento successivo nei confronti di Nina ed Elena, e cioè il furto della bambola della bambina e le bugie raccontate al riguardo. La “scomparsa” della bambola è il cuore del romanzo e la separazione della piccola Elena dal suo giocattolo è causa di strazianti sofferenze per lei e per la giovane madre.¹³¹ Il furto della bambola da parte di una madre è visto come un atto incomprensibile e disumano che allontana la protagonista da ogni possibile parvenza di materno.

Infine, ne *I giorni dell’abbandono* la centralità della tematica è ovvia sin da titolo ed è qui che la duplicità del termine assume caratteristiche preponderanti e complesse. La protagonista è Olga, una trentottenne di origini napoletane, che si trova ad affrontare un grande ed inaspettato cambiamento: l’abbandono del marito. All’annuncio di questa notizia si innescano una serie di cedimenti fisici e psicologici che sono anche conseguenze di precedenti scelte. Anni prima, Olga, infatti, aveva abbandonato la propria identità e la propria terra con il trasferimento da Napoli a Torino ed era diventata un mero riflesso di ciò che era la vita del marito.

¹³¹ In un’interessante gioco intertestuale, la separazione della bambola dalla sua padrona è narrato anche ne *La spiaggia di notte*, una breve fiaba pubblicata nel 2007 con le illustrazioni di Marta Cerri. La voce narrante è Celina, la bambola della piccola Mati che, distratta dal nuovo regalo del padre (un gatto bianco e nero), l’abbandona in spiaggia. Il punto di vista qui è quello del giocattolo-figlia, la bambola animata, che racconta la disperazione e la paura dell’abbandono in spiaggia e del trovarsi in balia di personaggi come il Bagnino Crudele del Tramonto. Le analogie con *La figlia oscura* sono molte e riguardano sia i personaggi sia le tematiche (linguaggio, aggressività dell’uomo). Come succede ad Elena nel romanzo, anche nella breve fiaba, la bambina è disperata per la perdita della bambola (“ha pianto tutta la notte, è rossa in faccia e bagnata di lacrime. Né la madre né il fratello sono riusciti a consolarla.” (36)) ma, a differenza de *La figlia oscura*, non c’è la presenza della madre e la storia sembra concludersi senza troppe complicazioni.

Nessuna funzione, dunque, niente scrivere, poche frequentazioni mie, le ambizioni della giovinezza che si sgranavano come stoffa troppo usata. [...] ero tornata a occuparmi della casa, dei figli, di Mario, come per dirmi che ormai non meritavo altro.” (*I giorni* 193)

Aveva lasciato che la sua funzione fosse solo quella di moglie e madre, abbandonando così ogni altro interesse e cercando sempre di comportarsi in modo pacato. Tale pacatezza e l’autocontrollo vengono scossi dall’abbandono del marito che provoca una frattura psicologica e fisica nella sua persona già in bilico tra due identità e desideri contrastanti: Olga si sente “una moglie obsoleta, un corpo dismesso” (*I giorni* 290) la cui “malattia è solo vita femminile che va fuori uso” (*I giorni* 290) e si perde nella caduta in un abisso a cui non riesce a dare una spiegazione; il corpo diventa disobbediente (*I giorni* 308) e sembra aver interrotto qualsiasi comunicazione con la mente. La protagonista si lascia andare, si abbandona a se stessa e abbandona il proprio corpo che viene lasciato al suo stato selvatico, non viene più curato ma neanche più ‘sentito’ e la sua pacatezza si trasforma in oscenità e linguaggio volgare. Il corpo biologico di Olga la ‘tradisce’ non riuscendo a sopportare la pressione emotiva e psicologica che questa situazione provoca in lei.¹³² Olga abbandona la maschera di calma che aveva dovuto indossare fin dalla sua infanzia per contrastare i sentimenti rumorosi ed esibiti della famiglia e riflette:

Cominciai a cambiare. Nel giro di un mese persi l’abitudine di truccarmi con cura, passai da un linguaggio elegante, attento a non urtare il prossimo, a un modo di

¹³² Olga è costretta a mettersi una pinza sul braccio e a chiedere alla figlia di punzecchiarla con un tagliacarte per restare ‘presente’ nel momento, per tornare in sé e minimizzare le distrazioni legate all’insensibilità del suo corpo e al vagare della sua mente.

esprimermi sempre sarcastico, interrotto da risate un po' sguaiate. Piano piano, malgrado la mia resistenza, cedetti anche al linguaggio osceno. (*I giorni* 198)

Questo suo abbandonarsi è accompagnato dalle immagini di donne del passato e, in particolare, alcune donne di un passato letterario da cui la protagonista aveva fortemente voluto separarsi, come ad esempio la *femme rompue* di Simone de Beauvoir e la protagonista di *Anna Karenina*. La loro esperienza di abbandono fa da monito ad Olga insieme alla più essenziale figura della *poverella*, una donna dell'infanzia napoletana di Olga che era stata abbandonata dal marito ed aveva sempre rappresentato l'incarnazione della sofferenza. Il dolore provocato dall'abbandono l'aveva consumata nella carne, ridotta pelle e ossa. Quest'immagine viene a coincidere con il momento attuale della vita di Olga e diventa per lei tormento e sprone. Olga perde se stessa dopo aver perso il marito ma, mentre la *poverella* si era lasciata soccombere cercando la morte in mare, Olga riesce a ritrovare il suo carattere combattivo e la forza di risalire dall'abisso, di riacquistare contatto con il suo corpo e la sua mente attraverso l'autoanalisi corporea e mentale.¹³³ Riconosce la diversità tra le donne del passato e se stessa e si incoraggia a resistere:

tu non sei una donna di trent'anni fa. Tu sei di oggi, aggrappati all'oggi, non regredire, non perderti, tieniti stretta. Soprattutto non ti abbandonare a monologhi svagati o maldicenti o rabbiosi. Cancella i punti esclamativi. Lui è andato, tu resti. (*I giorni* 232)

Olga sceglie di non farsi rompere come un soprammobile e di dimostrare, prima di tutto a se stessa, che “nessuna donna è un ninnolo” (*I giorni* 232) e per fare ciò deve affrontare i

¹³³ “Mi chiudevo spesso nel bagno e dedicavo al mio corpo esami lunghi, puntigliosi, ossessionati. [...] Temevo che lo sforzo che avevo compiuto per non perdermi mi avesse invecchiato” (Ferrante 172).

fantasmi del passato – del proprio e di quello della storia femminile – dialogare con loro, accettarli ma soprattutto affermare la sua differenza.

4.4 La scrittura come elaborazione e forma di resistenza

Le esperienze di *frantumaglia* e smarginatura, disciplina del corpo, rapporto con se stesse e con altre donne sono spesso elaborate dalle protagoniste attraverso la parola. Il ruolo della scrittura come metodo riflessivo e di autoanalisi non è equivalente in tutti i romanzi, ma certamente lo è la necessità di raccontare che si sviluppa attraverso forme scritte ed orali.

Ne *I giorni dell'abbandono* sono presenti diverse forme di comunicazione ed altrettante interruzioni. Durante la crisi, Olga sviluppa un nuovo linguaggio che è la diretta conseguenza di quel “permanente disturbo della comunicazione” (*I giorni* 243) che caratterizza la sua abitazione e la sua vita. Durante gli anni della relazione con Mario, la scelta di sacrificare i proprio desideri e necessità provoca anche un’incapacità di creare ed esprimere significato: la voce di Olga scompare e le sue parole rimangono bloccate nella gola e nella penna. Dopo l’abbandono, tutti i freni inibitori cedono ed Olga comincia ad esprimersi attraverso un linguaggio osceno, un atto dovuto, una forma di resistenza. A queste nuove modalità si accompagna anche la rinnovata necessità di scrivere al fine di comprendere, resistere e sopravvivere senza Mario. Se nel passato scrivere era sinonimo di creazione artistica, ora comprende principalmente annotazioni e lettere.¹³⁴ Tali lettere rappresentano una sorta di diario personale che la protagonista usa per analizzare se stessa e per cercare di comprendere gli errori commessi nella speranza di poter ristabilire la comunicazione interrotta con Mario. Mettere parole sulla carta l’aiuta a porre ordine

¹³⁴ Zanini-Cordi identifica tre diverse forme di scrittura nella vita di Olga: il romanzo di successo che aveva scritto prima di sposarsi, le annotazioni di sentimenti e sensazioni e di calcoli matematici che completa durante la crisi e, infine, la scrittura che le permette di trasformarsi, cioè la scrittura per resistere e capire (160-161).

a “quello sfacelo” e a quella “vita a caso” (*I giorni* 204). Le parole diventano per Olga qualcosa che può afferrare (Alsop 474, Zanini-Cordi 161) in senso metaforico e letterale; la “folla di parole morte” (*I giorni* 204) vigila insieme a lei sul suo dolore mentre personaggi della letteratura della sua giovinezza, donne spezzate ed abbandonate, le ricordano costantemente ciò che non deve diventare.

La scrittura è per Olga anche un modo per tornare alle sue origini, e riscoprire quel linguaggio che le apparteneva. La “scrittura delle emozioni,” come la chiama Ferrante, permette alla protagonista di raccontare la sua storia “dal centro di una vertigine” (*La frantumaglia* 137) senza prospettiva o contemplazione. Tale processo è chiaro quando Olga trova sui suoi fogli degli appunti che non ricorda di aver scritto o frasi che non ricorda di aver sottolineato. Lo spazio della scrittura è quello in cui si possono interpretare i segni incisi sul corpo, le relazioni con altri uomini ed altre donne, dove si può mettere ordine al caos per raggiungere una maggiore consapevolezza di sé e delle proprie relazioni. Questa *scrittura di esperienza* è definita da Lea Melandri come una forma che va oltre i limiti corporali e che si affida a “*frammenti*, schegge di pensiero, emozioni, che compaiono proprio quando si opera una dispersione di senso.”¹³⁵

Per Ferrante e per Olga, “scrivere è resistere e capire” (*La frantumaglia* 94). La scrittura femminile rappresenta, un modo per la donna di contrastare il linguaggio fallogocentrico e fare ritorno al proprio corpo. Olga, attraverso un percorso di autoanalisi, è in grado di superare quei limiti che si era autoimposta e di costruire una nuova identità più fedele e cosciente della sua forza e della sua debolezza. L’atto dello scrivere, che avviene all’interno della casa, è anche profondamente legato alla figura materna: se per Cixous la donna scrive con l’inchiostro bianco,

¹³⁵ Tratto dall’intervento di Lea Melandri su *Minima e Moralia* <http://www.minimaetmoralia.it/wp/la-memoria-del-corpo-nella-scrittura-di-esperienza/>

per Olga, “scrivere veramente è parlare dal fondo del grembo materno” (*I giorni* 308).¹³⁶ La sua necessità di scrivere ha, infatti, origine nelle storie che ascoltava da bambina sotto il tavolo della bottega della madre; i commenti negativi e crudeli delle donne del laboratorio la spingono ad essere una donna diversa da loro e diversa dalle protagoniste dei loro pettegolezzi: Olga sapeva di non voler diventare come la *poverella* o le donne spezzate di *Anna Karenina*, si rifiutava di essere una di quelle che, senza amore, “dissipavano la luce dagli occhi [...] morivano da vive” (*I giorni* 217).

Ne *L'amore molesto* e ne *La figlia oscura* il ruolo della scrittura non si concretizza necessariamente nel mettere nero su bianco, nell'annotare o nell'atto creativo come accade ne *I giorni dell'abbandono* ma, piuttosto, nella narrazione del percorso delle protagoniste. Questo è vero per tutti i romanzi ma lo è, in particolare per Delia poiché è l'unica che non ricorre alla scrittura all'interno della narrazione. Leda, d'altro canto, lavora con la scrittura, anche se principalmente per motivi accademici: è una professoressa di letteratura inglese e una ricercatrice. L'unico esempio, importantissimo, di scrittura riflessiva all'interno de *La figlia oscura*, è la lettera che la donna indirizza alle figlie prima che partano per andare a vivere in Canada con il padre. Qui, Leda racconta dettagliatamente come era accaduto che le aveva abbandonate e dice: “Non volevo spiegare le mie ragioni – quali? – ma le spinte che più di quindici anni prima mi avevano mandata lontano” (*La figlia oscura* 448). Questo suo ‘sforzo’ non ha prodotto alcun cambiamento nel rapporto familiare perché madre e figlie non ne hanno mai discusso. L'importanza di questa lettera risiede nel tentativo di Leda di comunicare alle

¹³⁶ Helene Cixous in *The Laugh of the Medusa* afferma che le donne debbano ritornare alla scrittura per reclamare il loro spazio e la loro voce e che solo attraverso la scrittura si possa dare una possibilità concreta di cambiamento. La scrittura che Cixous auspica, l'*écriture féminine*, è sempre vicina e collegata al corpo della madre e ne usa l'inchiostro bianco, il latte, per scrivere (881).

figlie l'idea di una genealogia, l'importanza di parlare ed ascoltare le madri poiché è da lì che le figlie cominciano e la loro esperienza potrebbe essere loro d'aiuto.

La scrittura ritrova assoluta centralità con la serie de *L'amica geniale* dove la vita delle amiche Lila e Elena si intreccia con il processo di apprendimento e di scrittura. Sebbene non si discuta di tali opere in questa sede, è importante menzionare ciò per leggere i commenti di Ferrante riguardo la testimonianza scritta di tutte le sue protagoniste:

Tutt'e quattro le storie sono raccontate in prima persona, ma, come ho già accennato, in nessuno dei racconti ho immaginato l'io narrante come una voce. Delia, Olga, Leda, Elena, scrivono, hanno scritto o stanno scrivendo. Su questo voglio insistere: le quattro protagoniste sono immaginate non come prime, ma come terze persone che o hanno lasciato o stanno lasciando una testimonianza scritta di ciò che hanno vissuto. Succede spessissimo a noi donne, nei momenti di crisi, di cercare di calmarci scrivendo. È una scrittura privata volta a governare un malessere, buttiamo giù lettere, diari. Io sono partita sempre da questo assunto, donne che scrivono di sé per capirsi. L'assunto però diventa esplicito, anzi parte essenziale dello sviluppo narrativo, solo nell'*Amica geniale*. (*La frantumaglia* 2016: 275)

Se la scrittura privata è essenziale per controllare un senso di smarrimento, le parole ed il linguaggio assumono una doppia valenza poiché, sono usati per ferire e per curare (e curarsi): da una parte vi è il linguaggio più viscerale, incontrollato, che spesso corrisponde al dialetto napoletano, e dall'altra c'è quello legato alla riflessione e all'introspezione che le protagoniste usano per scrivere o per dialogare con se stesse. Ne *L'amore molesto*, Delia parla di "parole per perdersi o trovarsi" e ne *I giorni dell'abbandono*, Olga si attacca a "vocaboli per non cadere." La

scrittura ed il linguaggio svolgono una funzione salvifica per le protagoniste perché tutte loro comprendono l'essenzialità del riprendersi le proprie storie e raccontarle secondo la propria prospettiva piuttosto che seguire quella imposta dalla società o dalle circostanze. Solo così Delia può chiudere il romanzo affermando: “Amalia c’era stata. Io ero Amalia” (*L’amore molesto* 176) e Lena può dire alle figlie «Sono morta, ma sto bene» (*La figlia oscura* 508).

Olga, per la quale letteratura e scrittura sono sempre state una parte vitale, verso la fine de *I giorni dell’abbandono*, torna “a leggere le pagine in cui Anna Karenina va verso la morte,” sfoglia “quelle che parlavano di donne spezzate” ed afferma che la lettura le dava un senso di sicurezza e protezione:

Leggevo e intanto mi sentivo al sicuro, non ero più come le signore di quelle pagine, non le sentivo come una voragine che mi risucchiava. Mi accorsi che avevo persino sepolto da qualche parte la moglie abbandonata della mia infanzia napoletana, il mio cuore non le batteva più in petto, i tubi delle vene si erano spezzati. La poverella era ridiventata come una vecchia foto, passato impietrito, senza sangue” (*I giorni* 371).

Nei romanzi di Ferrante il soggetto narrante è sempre in dialogo con se stesso e con il suo passato nel tentativo di chiarire e mettere in ordine la propria esperienza. Il difficile percorso svolto dalle protagoniste passa attraverso l’interpretazione scritta dei segni lasciati sul loro corpo. Spesso tale processo interpretativo prende le forme di una scrittura sparsa, confusa, inconscia, come accade ad Olga. Per la scrittrice partenopea la scrittura è una forma di resistenza che porta alla liberazione ma non nel caso di Leda:

La scrittura deve imboccare sempre un percorso difficile, e la donna che nella finzione scrive – l’io narrante nelle mie storie non è mai una voce monologante,

ma scrittura – deve mettersi in una condizione ardua: organizzare in testo ciò che sa e che tuttavia non ha affatto chiaro in mente. È ciò che accade a Delia, ciò che accade a Olga, ciò che accade a Leda e a Elena. Ma Delia, Olga, Elena, fanno il loro percorso e arrivano alla fine del racconto peste ma salve. Leda invece mette a punto una scrittura che la trascina a raccontare cose insopportabili sia come figlia che come madre che come amica di un'altra donna. E soprattutto deve dar conto di un gesto irriflesso – il cuore del racconto – il cui senso non solo le sfugge ma sicuramente non può essere decifrato restando all'interno della sua scrittura.

(*Frantumaglia* 2016: 258)

~~~~~

Tutti i romanzi di Ferrante partono dal racconto di esperienze femminili difficili e traumatiche che coinvolgono il tessuto familiare e sono strettamente legate al territorio in cui le protagoniste sono cresciute. Olga, Delia e Leda sono donne che si trovano in balia di vuoti di senso, perdita di confini e vortici che scuotono e spesso distruggono le loro certezze. Allo stesso tempo però sono donne che maturano una consapevolezza salvifica: riconoscono la loro diversità rispetto alle donne del passato ed imparano a mantenere una vigilanza attiva su se stesse che permette loro di (ri)costruire una certa interezza. Le esperienze delle protagoniste di Ferrante richiamano alla memoria le affermazioni di Natalia Ginzburg in *Discorso sulle donne* (1948) con alcune essenziali differenze.<sup>137</sup> Ginzburg scriveva di donne con la cattiva abitudine di cascare dentro a un pozzo, donne che si lasciavano prendere da una forte malinconia, affogavano nel

---

<sup>137</sup> Il saggio è stato originalmente pubblicato sulla rivista *Mercurio* diretta da Alba De Cespedes. È disponibile nella raccolta *Il pozzo segreto* curata da Cutrufelli, Guacci e Rusconi.

pozzo e annaspavano per tornare a galla. Il vuoto di senso in cui cadono le protagoniste di Ferrante può essere letto come il corrispettivo del pozzo per Ginzburg ma, come si è evidenziato nel capitolo, la differenza sostanziale tra le donne di Ferrante e quelle del passato è che le prime, pur annaspando per tornare a galla, quando risalgono dal pozzo non vi cascano più sul fondo perché hanno maturato una consapevolezza nuova che deriva dal confronto con la figura della madre e con le proprie origini ma anche con i traumi legati all'abbandono subito ed inflitto.

Il corpo femminile è al centro dei romanzi di Ferrante: le protagoniste sono madri, figlie, amiche e mogli il cui corpo, osservato, disciplinato, abbandonato, viene alla fine ricostruito grazie alla consapevolezza, maturata nel tempo, che l'attenzione verso la propria esperienza di donne è essenziale ed imprescindibile per comprendere la propria identità ed il mondo circostante. L'influenza del pensiero della differenza sessuale nella vita e nella letteratura di Ferrante è ben visibile nel modo in cui la scrittrice si rapporta con la corporeità delle donne e con il loro punto di vista: l'io narrante è sempre una voce femminile che parte da un'esperienza personale che diviene anche un atto politico di resistenza contro le imposizioni di una società ancora fortemente patriarcale in cui le donne devono lottare costantemente contro le costruzioni e le costrizioni sociali.

## Capitolo 5

### **Il personale è sempre politico: le opere di Alina Marazzi tra memoria e testimonianza per una pratica contemporanea di resistenza**

In quest'ultimo capitolo ci si concentra sulla produzione cinematografica di Alina Marazzi, una regista milanese che lavora principalmente in ambito documentaristico. L'interesse di questa ricerca per Marazzi risiede nella centralità di alcune tematiche femministe all'interno della sua elaborazione cinematografica: oltre alla riflessione sul movimento degli anni Settanta nel più conosciuto *Vogliamo anche le rose* (2007), la regista affronta questioni personali e private che si legano a vari aspetti politici del pensiero e della lotta femminista, come ad esempio la maternità, il partire da sé e la riscrittura della storia e dell'esperienza secondo una prospettiva diversa da quella maschile e androcentrica. La regista combina prospettive personali ed uno sguardo soggettivo al femminile nella costruzione di un corpo di immagini e di una mescolanza di storie in cui le donne uniscono il personale con il politico.

I film di Marazzi si ricollegano alle discussioni sul femminismo degli anni Settanta, al lavoro dei collettivi e delle pratiche di autocoscienza ed affidamento e, riprendono il discorso cinematografico che si è avviato nel secondo capitolo con Dacia Maraini. Le riflessioni sulla presenza femminile nel cinema e sull'impossessarsi della macchina da presa ritornano in Marazzi attraverso un'appropriazione ed una rilettura di materiale precedentemente elaborato. Allo stesso tempo, le tematiche vengono ulteriormente elaborate nel contesto contemporaneo e presentate ad un pubblico più vasto, raggiungibile grazie ai nuovi metodi di comunicazione e ai nuovi supporti digitali.

In due recenti pubblicazioni sul cinema al femminile in Italia, è stato evidenziato come il cinema fatto dalle donne in Italia (e nel mondo) fatichi ancora ad entrare a far parte a pieno titolo dei canali ufficiali. Nell'introduzione a *Reframing Italy. New Trends in Italian Women's Filmmaking* (2013), Luciano e Scarparo sottolineano il problema della mancanza di fiducia nelle donne da parte dell'industria cinematografica e di come, in parallelo con il mondo letterario, alle donne sia sempre assegnato un ruolo minoritario. Nella prefazione di un altro testo dedicato al cinema fatto da donne, *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen* (2013) curato da Cantini, la scrittrice Dacia Maraini evidenzia come anche le più rispettate protagoniste della cinematografia scompaiano dalla memoria collettiva al termine del loro periodo produttivo. Come avviene all'interno del canone letterario, anche nel mondo cinematografico c'è una tendenza ad eliminare la presenza femminile dalla memoria.<sup>138</sup> Nella sua riflessione Maraini si chiede se le donne debbano cercare di entrare a far parte del cinema istituzionale nonostante le discriminazioni e le difficoltà, oppure debbano cercare canali alternativi pur sapendo di non poter così competere con altri film in termini di produzione e distribuzione.<sup>139</sup> Sembra che tale domanda abbia trovato risposta, negli ultimi anni, nella scelta di alcune registe italiane di affidarsi al genere documentaristico.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Maraini porta l'esempio di Elvira Notari (1875-1946) e di come, spesso, si tenda ad ignorare la sua influenza su registi come Charlie Chaplin e Roberto Rossellini (in Cantini xx).

<sup>139</sup> Maraini afferma: "should women enter, even if stealthily and as intruders, into the world of institutionalized cinema, clashing continually as they do with the biases and discriminations of cinema's great industrialists? Or, should they work with alternative networks whose roots can reach the most critical nerve centers of society, thus creating groups of consensus, which, however, will never equal those attained by massively distributed films or reap such huge profits?" (in Cantini xx-xxi).

<sup>140</sup> Bignami scrive che il termine documentario è stato usato per la prima volta da John Grierson nella recensione del film *Moana* (1926) di Robert Joseph Flaherty. È sempre lo scozzese che teorizza, per primo, lo statuto ufficiale del documentario in cui indica tre principi fondamentali: la capacità di portare sullo schermo il mondo reale; l'abilità dell'attore originale di interpretare, meglio di chiunque altro, il mondo moderno; ed infine la possibilità di approfondire la realtà (6-8). Gli studi che ripercorrono la storia del documentario in Italia ne decretano la nascita durante il Ventennio fascista agli inizi del Novecento e con la creazione dell'Istituto Luce. Roberto Omegna, Luca Comerio e Giovanni Vitrotti sono indicati da Bignami quali pionieri del documentario in Italia. Bignami attua alcune

Nel loro volume, le critiche Luciano e Scarparo, oltre a Marazzi, fanno riferimento anche a Susanna Nicchiarelli, Fabiana Sargentini, Paola Sangiovanni e Marina Spada, le quali scelgono il documentario anche per le sue caratteristiche di libertà e flessibilità che lo liberano da altissimi costi di produzione. Inoltre, grazie agli sviluppi tecnologici e della Rete, anche le possibilità di distribuzione è cambiata notevolmente. Nonostante lo scarso supporto da parte delle istituzioni e delle case di distribuzione, molti studi recenti dimostrano come la produzione di documentari in Italia sia quasi quadruplicata dalla metà degli anni 2000 ad oggi e rappresenti una sorta di “‘democratizzazione’ dell’immagine” (Spagnoletti 13) poiché l’utilizzo del digitale facilita la creazione e la produzione in termini sia tecnici che economici.<sup>141</sup>

Il termine documentario implica “la capacità di portare sullo schermo il mondo reale” (Bignami 7) e quindi l’assenza della finzione.<sup>142</sup> Rispetto all’idea classica di documentario, l’opera cinematografica di Alina Marazzi si distanzia in modo significativo e mette in discussione le caratteristiche di trasparenza, oggettività e non intervento (Gamberi in Cantini:152). Il reale che la regista porta sul grande schermo è fortemente influenzato dal suo sguardo sul mondo e su di sé. Per illustrare la tipologia di documentario a cui ci si riferisce è opportuno usare le parole di Bertozzi, secondo il quale, “la ‘realtà’ è una faccenda molto

---

distinzioni: il reportage (20), dove non vi è rielaborazione; il documentario etnografico/naturalistico (21); il cinema della realtà (23): il risultato dello sguardo del documentarista sulla realtà che ci circonda. (15-23)

<sup>141</sup> A proposito della produzione di documentari in Italia, Spagnoletti scrive: “sembrebbene si sia quadruplicata, in una marcia inarrestabile, dalla metà del terzo millennio a oggi: 131 opere nel 2005, 168 nel 2006, 252 nel 2007, 359 nel 2008, 373 nel 2009, 485 nel 2010, 519 nel 2011.” (11)

<sup>142</sup> Barone riflette sulle anomalie che non permettono all’Italia, al contrario di ciò che accade in altri paesi, di essere parte integrante del mercato del documentario, di sostenerlo, produrlo, pubblicizzarlo e ne individua le seguenti categorie: il documentario di divulgazione naturalistico-scientifica, quello di informazione giornalistica, il documentario storico e il documentario d’arte. A questi aggiunge il “documentario di creazione”: “documentari d’autore che liberamente interpretano aspetti della società, della storia, della cultura di un paese, ovvero, opere cinematografiche che vivono di vita propria indipendentemente dal medium che le veicola.” (in Bertozzi 2003:25-26)

soggettiva” (in Spagnoletti 29). Infatti, Alina Marazzi parte sempre dal dato personale e, nell’allargare lo sguardo su ciò che la circonda, approfondisce quello sguardo su se stessa. Il suo linguaggio cinematografico è spesso basato sulla contaminazione e sul riuso filmico. Attraverso un punto di vista femminile e femminista (ri)presenta diversi materiali che vengono costantemente risemantizzati attraverso la sovversione della prospettiva: la voce e il punto di vista maschile dominante vengono rielaborate secondo un’ottica femminile e femminista che (ri)dà voce ad una parte del racconto che ne era rimasta priva. Il corpo-oggetto della donna diventa in questi documentari il soggetto narrativo e il punto di vista privilegiato. Il documentario che si discute implica “il passaggio da un’idea di voce paradivina a una voce intima [...] da un luogo di certezze a quello di domande aperte.” (Bertozzi in Spagnoletti 26)<sup>143</sup>

### **5.1 Filmare il femminismo**

Nel 1971 il Collettivo Femminista di cinema di Roma pubblica il “Manifesto per un cinema clitero=vaginale” nel quale sottolinea come un cinema prettamente artistico non sia da considerarsi rivoluzionario in quanto manca del coinvolgimento con la realtà. Il Collettivo invita ad un approccio critico che abbia come scopo ultimo l’azione sia nella produzione che nella fruizione. Il cinema può acquisire un nuovo linguaggio, diverso da quello maschile caratterizzato da oggettività, logica e dominio delle emozioni, se procede in una ricerca che porta le donne verso la comprensione di se stesse allontanando tutte quelle nozioni culturali che fanno parte di un retaggio del passato. Lo scopo finale è quello di collaborare ad un cinema che sia uno stimolo per le donne ad “uscire dall’isolamento e lottare” (in Mangiacapre 52). Allora come oggi, si accusava la società di richiedere alle donne di ‘apparire piuttosto che essere’, di spingere le

---

<sup>143</sup> Bertozzi fa riferimento qui ad un commento del regista e sceneggiatore Davide Ferrario sulla sua esperienza con il documentario inteso come testimonianza personale.

persone all'assunzione di determinati ruoli legati a distinzioni di sesso, ceto e credenze. Il cinema doveva fare lo sforzo di instaurare un dialogo con lo spettatore affinché la creatività fosse davvero rivoluzionaria.

In *Cinema al femminile* (1980), Lina Mangiacapre pone l'accento su una differenza essenziale tra film di donne e film femministi e la paragona alla "differenza che può esistere tra la donna che per quanto oppressa cerca l'integrazione e l'adattamento al sistema dominante maschile e la donna in lotta in un movimento collettivo di donne per cambiare la propria condizione di oppressa e tutto il sistema di valori sessisti e razzisti esistenti (3).<sup>144</sup> In territorio internazionale, la *Feminist Film Theory* comincia ad affermarsi negli anni Sessanta e Settanta con la crescita dell'influenza degli studi di genere. Studiose quali Claire Johnston, Laura Mulvey e Teresa de Lauretis affrontano le varie questioni legate alla donna e al cinema: la sua rappresentazione, il suo ruolo e le possibilità per appropriarsi di un mezzo prevalentemente maschile senza piegarsi alla sua logica.<sup>145</sup> Johnston evidenzia come non sia abbastanza discutere l'oppressione delle donne all'interno del testo cinematografico e come sia essenziale interrogare proprio il linguaggio del cinema e la sua presunta rappresentazione della realtà in modo da creare una rottura tra ideologia e testo (Thornham 37). Mulvey, nel famoso saggio "Visual Pleasure and Narrative Cinema," rifacendosi alle teorie di Freud e Lacan, ricorda la posizione passiva della donna e la sua immagine muta all'interno dell'ordine simbolico:

Woman [...] stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound  
by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions

---

<sup>144</sup> Lina Mangiacapre è stata un'artista femminista che faceva parte del gruppo de Le Nemesiache di Napoli.

<sup>145</sup> Con l'espressione *Feminist Film Theory* ci si riferisce principalmente alla teoria e critica cinematografica che si è sviluppata negli anni Sessanta e Settanta nei paesi anglosassoni ed, in particolar modo, negli Stati Uniti. Il cinema viene analizzato privilegiando i personaggi femminili e la loro rappresentazione, gli stereotipi comuni e la presenza di uno sguardo maschile.

through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning.” (in Thornham 59)

La donna è tradizionalmente oggetto, spesso erotico, sia per i personaggi che per gli spettatori del film. L'uomo, al contrario, non è portatore di oggettivazione sessuale ma è padrone dello sguardo e supporto dello sguardo dello spettatore. La questione dello sguardo è, infatti, uno dei temi più discussi dalla *Feminist Film Theory* ed, in particolare, Mulvey ha invocato la necessità di smantellare quei codici cinematografici che determinano il mondo in cui la donna deve essere guardata:

The place of the look defines cinema, the possibility of varying it and exposing it. [...] Going far beyond highlighting a woman's to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself. Playing on the tension between film as controlling the dimension of time (editing, narrative) and film as controlling the dimension of space (changes in distance, editing), cinematic codes create a gaze, a world and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire. It is these cinematic codes and their relationship to formative external structures that must be broken down before mainstream film and the pleasure it provides can be challenged. (in Thornham 68)

Per Mulvey la struttura degli sguardi nella finzione narrativa cinematografica contiene una contraddizione nel fatto che l'immagine della donna, in quanto minaccia di castrazione, mette in costante pericolo l'unità della diegesi. La sua feticizzazione fissa lo sguardo dello spettatore impedendogli di distanziarsi dall'immagine. Per la studiosa, quindi, il primo passo per contrapporsi a tale codificazione è quello di liberare lo sguardo della cinepresa e lo sguardo del pubblico.

Tale discorso è particolarmente importante nelle opere di Marazzi le quali presentano una prospettiva femminile e femminista che si appropria dello sguardo maschile e lo rielabora. Questo avviene attraverso il riuso di vario materiale d'archivio e la sovrapposizione della voce femminile sulle immagini girate da un punto di vista maschile. Se Mulvey nel suo saggio fa riferimento all'imposizione del linguaggio maschile sulla silenziosa immagine della donna come condizione tipica della donna nella società patriarcale, Marazzi nei suoi documentari sovverte tale assioma e libera lo sguardo della cinepresa. Il documentario (in contrasto con il film di narrazione in senso tradizionale) si rivela essere per Marazzi, e per altre registe italiane contemporanee, lo strumento tramite il quale poter esplorare la realtà e se stesse e, allo stesso tempo, proporre un'immagine di donna che si distanzia dallo stereotipo legato alla mentalità patriarcale. Come indica Filippelli, lo sguardo non è più legato a quello dello spettatore ma a quello della spettatrice – la principale interlocutrice dei film di Alina Marazzi è senza dubbio la donna. Lo sguardo protagonista “non [è] più oggettivizzato ma soggetto imprevisto che racconta e agisce in modo differente” (281).

## **5.2 Alina Marazzi, il linguaggio della memoria e del corpo di donna**

Alina Marazzi, regista milanese, ha cominciato a lavorare nel cinema come assistente di altri registi quali Piccioni e Bertolucci prima di intraprendere una carriera indipendente. Si è formata al London College of Printing ed ha diretto una serie di documentari quali “L'America me l'immaginavo” (1991), “Il declino di Milano” (1992), “Mediterraneo, il mare industrializzato” (1993), “Ragazzi dentro” (1997) e “Il sogno tradito” (1999) prima di raggiungere la fama con *Un'ora sola ti vorrei* del 2002, proiettato prima solo nel circuito dei film festival e poi, dato il riscontro di pubblico, distribuito nelle sale cinematografiche. A seguire sono venuti *Per Sempre*

(2005) e *Vogliamo anche le rose* (2007). A distanza di alcuni anni, Marazzi ha iniziato a lavorare a quello che è attualmente il suo unico lungometraggio di finzione, *Tutto parla di te* del 2012. Nel 2014, la regista ha partecipato al film collettivo *9x10 Novanta* con l'episodio *Confini* e nel 2016 ha girato il documentario per la televisione *Anna piaggi: una visionaria nella moda*.<sup>146</sup>

In tutte le sue opere Marazzi dimostra estrema attenzione verso il linguaggio della memoria attraverso l'uso di documenti visivi e letterari. Il presupposto di ogni film è sempre legato ad un elemento personale e ad un desiderio di comprendere in modo più approfondito un aspetto della propria vicenda familiare o dell'ambiente circostante. La regista ritorna al passato (suo e delle donne) per capire meglio il presente. Attraverso il riutilizzo di materiale d'archivio mescolato con immagini create per l'occasione, attua una risemantizzazione di tale materiale, crea nuovi significati e nuovi discorsi ricontestualizzando esperienze ed immagini del passato. Come sostiene Bertozzi, la pratica del riuso filmico è “un luogo felicemente ‘critico’ per la riflessione teorica contemporanea” (Bertozzi in Dottorini 117) e, nel caso di Marazzi, è il punto di partenza per una profonda riflessione personale e collettiva che prende il via dalla memoria privata e personale per allargarsi a quella pubblica e collettiva. Le sue storie sono singolari e plurali allo stesso tempo grazie alla sensibilità della regista nel saper parlare di sé e allo stesso tempo di tante altre donne e nel farlo usando tematiche spesso difficili e controverse. Le esperienze delle protagoniste vengono riportate in vita anche attraverso l'uso di filmati di famiglia, come in *Un'ora sola ti vorrei* dove le immagini di repertorio provengono principalmente dalla collezione privata della famiglia della regista. Simoni sottolinea l'importanza dei filmati di famiglia nella costruzione della memoria collettiva ed afferma:

---

<sup>146</sup> *9x10 Novanta* sono nove brevi film della durata di dieci minuti l'uno diretti da nove tra i più apprezzati registi italiani contemporanei utilizzando materiale dell'Archivio Luce (per i novant'anni dell'Istituto Luce).

I film di famiglia documentano il passato come solo essi possono fare. Rivelano importanti aspetti della nostra cultura, dei costumi, talvolta focalizzano lati inconsueti di eventi storici e personaggi conosciuti. [...] rientrano pienamente nella nozione di «memoria collettiva», nel momento in cui inducono l'individuo al riconoscimento di se stesso, delle proprie esperienze e ritualità nella sfera della sua specifica appartenenza sociale. (Simoni in Bertozzi 2003:232-233)

Questa affermazione risulta particolarmente appropriata per il primo documentario di Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, dove i filmati di famiglia, come si vedrà nell'analisi del film, documentano una precisa appartenenza sociale ed un altrettanto preciso punto di vista. La regista ha spiegato come la sua ricerca del tutto personale non ha solo contribuito a caratterizzare il suo particolare stile di regia, ma le ha anche permesso di riflettere sull'universalità della sua storia: una storia così personale come quella della madre, fortemente basata sulla sua esperienza umana, non può fare a meno di estendersi nel racconto di una storia più ampia, una storia che collega il personale con il collettivo.<sup>147</sup> Tale estensione assume anche una connotazione politica quando l'esperienza femminile collettiva diventa quella del femminismo italiano. *Vogliamo anche le rose* è, infatti, considerato dalla regista la continuazione di *Un'ora sola ti vorrei*: la prematura scomparsa della madre è avvenuta proprio nei primi anni del femminismo in Italia e cioè quando si cominciava a discutere in modo pubblico di problemi considerati fino a quel momento solo privati. Tali problemi comprendono il senso di inadeguatezza provato dalle donne costrette da pressioni sociali e culturali ad aderire a determinati modelli. Parlando della madre, Marazzi ha affermato:

---

<sup>147</sup> Dichiarazioni rilasciate alla conferenza "L'Italia e i documentari. Italy and Documentaries" tenutasi presso il Dipartimento di Italiano all'University of California, Los Angeles il 15 e 16 gennaio 2016.

her story is the story of a woman coming from a bourgeois milieu, who remained trapped in the conventions of society, marriage, etc. [...] she couldn't cope with that role of the wife and mother somehow. So she basically never met these other women, who at the same time were starting to feel inadequate as mothers, as wives, as women [...] she belongs to that generation, but she missed out”  
(intervista con Miriam Bale, 23 aprile 2010)

Con *Vogliamo anche le rose* la regista sceglie dunque di ripercorrere le questioni affrontate dal movimento femminista negli anni Sessanta e Settanta per estendere quelle tematiche incontrate nella ricostruzione della vita della madre e per comprendere e far comprendere l'esperienza del femminismo a chi non l'ha vissuta. L'investigazione del passato per capire il presente avviene attraverso la prioritizzazione della soggettività femminile anche negli altri due film che si analizzano in questa sede: *Per Sempre* e *Tutto parla di te*, i quali sono molto diversi fra loro sebbene fortemente collegati al corpo e all'identità femminile, così come a differenti tipologie di comunità e sorellanza.

### **5.3 *Un'ora sola ti vorrei*<sup>148</sup>**

Il documentario *Un'ora sola ti vorrei* (2002) prende il titolo dalla famosa canzone di Umberto Bertini del 1938 cantata da Fedora Mingarelli. La scelta del titolo esprime il desiderio di Alina Marazzi di poter passare anche solo un'ora in compagnia della madre, scomparsa quando la regista aveva solo sette anni. Il film nasce da un profondo percorso di riflessione e ricerca della regista sulla storia e sull'esperienza di vita della madre della quale non ha saputo

---

<sup>148</sup> Il documentario ha ricevuto la menzione speciale della giuria al Festival internazionale di Locarno e il premio come Miglior Documentario Italiano al Torino Film Festival nel 2002.

quasi nulla fino ad età adulta.<sup>149</sup> La morte della madre, nipote dell'editore Ulrico Hoepli, è annunciata dall'inquadratura di un ritaglio di giornale alla fine del film. Marazzi racconta che è proprio a partire da quel ritaglio, contenente la notizia più importante della sua vita, che comincia a pensare a *Un'ora sola ti vorrei*, il film che pone le basi del suo percorso artistico e personale ed è strettamente legato alla pratica femminista del partire da sé. Infatti, come afferma la regista “[d]ietro a quel piccolo rettangolo di carta di giornale ingiallita c’era in realtà un mare immenso, che ho deciso di attraversare.” (*Un'ora sola ti vorrei* 10)<sup>150</sup>

La realizzazione del film avviene dopo un lento ma intenso avvicinamento al materiale visivo e cartaceo riguardante la madre che era stato conservato per molti anni nella soffitta della casa dei nonni di Alina. In seguito a uno studio ed un’analisi di tali risorse e a ricerche sui quotidiani e presso le case di cura in cui la madre era stata ricoverata, Marazzi, con la collaborazione della montatrice ed amica Ilaria Fraioli, comincia a montare un filmato di 40 minuti che, dopo varie elaborazioni, sarebbe diventato il film attuale. Fraioli, nel suo commento sul lavoro di montaggio del materiale video appartenuto al nonno di Marazzi, fa riferimento ad una commistione tra la “magia del cinema” ed un percorso di conoscenza: “*Un'ora sola ti vorrei* nasce [...] proprio a partire dall’inconsapevolezza delle riprese fatte dal nonno, che solo

---

<sup>149</sup> Nel libro pubblicato nel 2006 per accompagnare il DVD, si leggono le seguenti parole di Marazzi: “Durante quel soggiorno a New York per la prima volta avevo parlato con mio padre di mia mamma. Una sera del dicembre 1992 aveva iniziato proprio raccontandomi di quel loro famoso viaggio negli Stati Uniti nel 1965, con noi piccoli, quando lei era stata male per la prima volta. [...] Fu l’inizio di una lunga ricerca che mi ha portato alla realizzazione del film. Ero così assetata di fatti e notizie che dopo quella lunga chiacchierata non dormii, mi ricordo di aver pianto a lungo per la morte di mia madre, forse per la prima volta. Fino a d allora le lacrime erano state trattenute; era come se, non sapendo quello che era successo, non avessi neppure il motivo per piangere.” (*Un'ora sola ti vorrei* 7-8)

<sup>150</sup> Marazzi scrive a proposito del trafiletto di giornale con la notizia del suicidio della madre: “Il primo di tanti pezzi di carta che avrei raccolto in dieci anni. Questo fu lo spunto dal quale partii quando comincia a ragionare su come impostare il film: la distanza che separa la notizia che mi riguarda, che per me è «da prima pagina», da tutte le altre, quelle più importanti per gli altri in quel momento. È la proporzione delle cose. Tutta la vita, la vicenda e il dramma di mia madre, tutte le emozioni, i sentimenti, le speranze, le gioie e i dolori, sono riassunte e semplificate in poche righe. Una vita che è fatta di migliaia di sfumature e di variabili si riduce a un mero fatto di cronaca.” (*Un'ora sola ti vorrei* 10).

trent'anni dopo hanno svelato il loro intento. Anche noi spesso abbiamo capito il senso del nostro agire solo successivamente” (*Un'ora sola ti vorrei* 21).

Il processo di ricostruzione della breve vita della madre di Marazzi avviene attraverso un percorso a ritroso in cui le immagini di Liseli e della famiglia che suo padre (il nonno di Alina) aveva filmato si combinano e si sovrappongono alle sensazioni e ai pensieri che Liseli aveva registrato nel suo diario personale. Nel compiere quest'azione la regista fa incontrare e dialogare due prospettive che nella realtà non avevano saputo comunicare: nel montaggio Marazzi ripresenta un'assenza – il dialogo – e un assente – Liseli – (Farinotti 501) appropriandosi della voce autoriale che prima era del nonno. (Luciano e Scarparo 2010:492)

Le immagini di famiglia filmate tra il 1926 e il 1972 dal nonno mostrano scene festose, momenti intimi, viaggi che rappresentano una specifica prospettiva, un punto di vista forte che definisce un certo tenore di vita e delle possibilità non certo comuni all'epoca. Marazzi ne parla come di un “controllato processo di autorappresentazione” (*Un'ora sola ti vorrei* 48), infatti, come scrive Simoni, “[l]e immagini dei film di famiglia contengono brandelli della personalità di coloro che le hanno riprese, lembi che costituiscono una testimonianza «in soggettiva» del proprio sguardo sul mondo, della propria (unica) esperienza di vita.” (in Bertozzi 2003:234). La memoria visiva che Marazzi ha rispolverato era un tentativo del nonno di salvare gli oggetti del suo sguardo e il suo stesso sguardo sul mondo. Si tratta però di uno sguardo limitato e limitante che contrasta in modo decisivo con la prospettiva testimoniata dai diari di Liseli. Lo sguardo del padre di Liseli non tiene conto di quello della figlia, la quale confida i suoi pensieri a lettere e diari. La dissonanza fra ciò che le immagini presentano e ciò che le parole raccontano, evidenzia il forte contrasto tra la prospettiva maschile e quella femminile, tra la rappresentazione della realtà del nonno di Alina e la percezione della stessa da parte di sua figlia. La scrittura di Liseli

incarna il suo sguardo femminile e costituisce una modalità per lei più fruibile di registrare la sua prospettiva. Come rileva Cecchini, sarà poi la figlia Alina a riappropriarsi dello strumento cinematografico, tipicamente maschile, e a dare priorità al punto di vista femminile:

In a type of modified cinematic “oblique gaze,” Marazzi and Ilaria Fraioli moved the male gaze from behind the camera (the grandfather’s) to the female gaze in front of the camera (the mother’s and Alina’s), shifting the narration from the person who shot the film to the person being filmed in an attempt to release the “anima femminile imprigionata in quelle scatole” (the female soul imprisoned in those boxes; Marazzi 2006: 50) where films, pictures, letters, and diary were hidden for years.” (in Cantini 183)

Per poter ricostruire e dare giustizia alla figura della madre e alla sua prospettiva, la regista Alina Marazzi interviene quindi sulle immagini e sul racconto attraverso un montaggio che permette un’appropriazione, nonché un ribaltamento, dei ruoli. Se, infatti, i filmati d’archivio, rappresentano il punto di vista maschile del nonno, il montaggio attuato da Marazzi e Ilaria Fraioli presenta una prospettiva diversa, in cui si inseriscono simboli, metafore e in cui si scava nel profondo. Scrive Marazzi: “Non potevamo dimenticare che erano tutte immagini girate da un uomo che riprende le sue donne, le sue muse: la moglie, la figlia. Le immagini che ha prodotto rappresentano una proiezione del suo desiderio estetico.” (*Un’ora sola ti vorrei* 49).

Attraverso il montaggio di immagini di repertorio (rappresentanti la realtà dal punto di vista patriarcale) e di nuove immagini girate ad hoc (rappresentanti l’esperienza umana e di donna di Liseli), a cui si sovrappone la voce narrante, Alina Marazzi ricostruisce il breve percorso di vita della madre. La voce della regista legge le lettere e i diari di Liseli e si rivolge direttamente a se stessa bambina riportando così in vita la voce della madre morta: “in tutto

questo tempo nessuno ti ha mai parlato di me, di chi ero, di come ho vissuto, di come me ne sono andata... voglio raccontarti la mia storia.” (*Un’ora sola ti vorrei*). Nel libro che accompagna il DVD, la regista spiega: “La lettera che accompagna l’inizio della storia e la mia voce che legge sono state le due scelte più complesse che ho dovuto affrontare, perché coinvolgevano questioni delicate di tipo artistico, linguistico ed etico” (35). L’assunzione dell’identità della madre da parte di Marazzi non è una scelta scontata; dopo aver considerato varie opzioni, è ritenuta dalla regista la decisione più appropriata per affinità con la voce reale della madre e per una questione di responsabilità (*Un’ora sola ti vorrei* 35-41). Come scrivono Scarparo e Luciano, “[t]he fact that Marazzi herself takes on her mother’s voice in the documentary is crucial in that it implies an overt appropriation of the authorial voice.” (2010:492). Mentre scorrono immagini di vita serena e spensierata, la voce di Liseli (Alina) preannuncia il suo destino attraverso la sua sensazione di inadeguatezza: “era come se sapessi che non avrei trovato il mio posto nel mondo” (*Un’ora sola ti vorrei*).

Le riflessioni di Liseli, lette dalla figlia, riguardano la maternità e la paura di deludere i propri figli, di non essere in grado di svolgere quelle mansioni che le competono e, allo stesso tempo, i sensi di colpa verso il marito che teme di avere imbrogliato. Mentre la voce di Marazzi legge le lettere che Liseli aveva scritto alla propria madre, le inquadrature si soffermano su parole chiave quali: *scusami, stupide idee, disperata, rifiuto, errori, psico, depressione, malattia*. Queste immagini sono poi contrapposte con quelle dei disegni e delle letterine che Liseli e Alina bambina si scambiavano durante i ricoveri in clinica. Il racconto della vita di Liseli si trasforma da fiaba ad incubo: le atmosfere da fiaba nordica che permeano molte scene e che sembrano caratterizzare la vita della famiglia di Liseli (complice l’origine svizzera degli Hoepli) vengono “rovinare” dalla realtà, dalla malattia di Liseli che, molto probabilmente, è una conseguenza di

tali “realtà irreali.” Marazzi sceglie di ricreare questa contrapposizione nel montaggio tra voce ed immagini, tra i racconti delle percezioni di Liseli e la prospettiva offerta dai filmati del padre: lo sguardo dell’uomo si scontra con la parola della donna. Poiché alle figure femminili era negato l’accesso alla regia, alla rappresentazione di se stesse e della realtà che le circonda, la loro voce viene affidata alla parola scritta. Marazzi si appropria dello sguardo del nonno, lo risemantizza e lo fa suo in quanto donna regista. In tale modo non solo compie un’operazione che dà voce alla madre scomparsa, ma sottolinea la centralità della parola scritta all’interno dell’universo femminile e in contrapposizione all’autorità maschile.

Il diario di Liseli è testimonianza dell’interpretazione (reinterpretazione) del vissuto da parte della donna.<sup>151</sup> A sua volta, Marazzi, essendo troppo piccola all’epoca dei fatti, interpreta le pagine del diario della madre e attua al presente un’ulteriore reinterpretazione dei fatti. Si hanno così molteplici livelli interpretativi che derivano dalla visione del nonno, dalle parole della madre, dai referti dei medici e dalla rielaborazione di tutto ciò da parte di Marazzi. La regista restituisce la vita alla propria madre mettendo in evidenza il non detto e l’indicibile, sottolineando la sua fragilità. Lo stigma della malattia mentale e della depressione post-parto, insieme alla difficoltà di confrontarsi con un ambiente apparentemente perfetto – una madre esemplare ed un padre autoritario – ed di accettare di incarnare la figura femminile di madre e moglie, provocano in Liseli un forte senso di inferiorità e sensi di colpa.

La centralità della parola scritta va oltre il diario di Liseli e le lettere scambiate con i familiari durante la malattia. Come menzionato in precedenza, Marazzi rappresenta tale scrittura nella pellicola attraverso le inquadrature dei diari, delle cartoline, delle lettere, soffermando l’attenzione della telecamera su specifiche parole. A queste considerazioni va

---

<sup>151</sup> Benni Atria afferma: “I diari non sono una fotografia degli eventi, sono già una reinterpretazione del vissuto, la descrizione della nostra esperienza sulla carta: un livello <altro> rispetto alla realtà” (in *Un’ora sola ti vorrei*)

aggiunto il volumetto che accompagna il DVD e che si potrebbe considerare come il ‘diario’ della regista. Qui, infatti, Marazzi parla del film, delle sue scelte, e delle difficoltà incontrate nella produzione della pellicola.<sup>152</sup> I film di Marazzi “sono un esempio di come il cinema delle donne passi attraverso la scrittura, spesso dalla scrittura di sé, dall’esperienza personale, facendone una peculiare forma di sguardo” (Filippelli 281).<sup>153</sup> L’importanza di questo sguardo è esplicitata dalla regista stessa:

Io e Ilaria abbiamo scelto di raccontare la storia di mia madre inserendola nel contesto della famiglia, tracciando in qualche modo una genealogia femminile che parte da mia nonna e arriva fino a me. Questa impostazione, che si è andata man mano definendo durante il lavoro di montaggio insieme a Ilaria, si riallaccia direttamente al «rispecchiamento» [...]: mi riferisco alla scoperta del volto della madre e all’identificazione con esso. Nel film ci sono molti scambi di sguardi tra le due donne, mia madre e mia nonna, e a tempo stesso il mio sguardo è sempre presente” (*Un’ora sola ti vorrei* 55)

Attraverso questo sguardo e le parole, Marazzi riesce a sovvertire l’immagine di donna-corpo e a rendere la madre (e le donne per estensione) protagonista della propria storia, della “counter-herstory” come l’ha definita Gamberi (155).

---

<sup>152</sup> Una simile scelta è stata fatta anche per il terzo documentario di Marazzi, *Vogliamo anche le rose*, anch’esso accompagnato dalla pubblicazione di un volumetto con le riflessioni della regista.

<sup>153</sup> A differenza di alcuni dei commenti sul documentario in Italia raccolti in Spagnoletti, nel documentario di Marazzi il verbo è ancora essenziale. Se è vero che il montaggio assume un ruolo fondamentale per la costruzione di senso, il ruolo della scrittura resta altrettanto fondamentale nel percorso di analisi e scoperta.

#### 5.4 *Per sempre*

Il documentario *Per sempre* (2004) si apre con una voce femminile fuori campo che afferma: “Io non so se esiste un linguaggio capace di alludere a un aspetto silenzioso, indicibile.” Queste parole, benché si riferiscano nello specifico alla vocazione religiosa, ben rappresentano anche la difficoltà nel raccontare la condizione femminile e l’essere donna attraverso un linguaggio che non sia soggetto all’influenza maschile. All’interno del Carmelo di Vignano, vicino a Milano, un gruppo di suore sedute in cerchio si dedica al cucito e alla discussione; sono proprio le parole di una delle sorelle ad introdurre il progetto all’origine di *Per sempre*. L’obiettivo di Marazzi è quello di avvicinarsi a delle comunità di donne e capire le ragioni della loro scelta di passare la propria vita all’interno di un convento. La voce fuori campo della regista spiega che ciò che le interessa della vita monastica è la sua caratteristica di assolutezza, la sua radicalità e non tanto la motivazione puramente religiosa.

Marazzi desidera instaurare qui un dialogo reale con la comunità di sorelle, un dialogo che si presenta come possibilità di confronto e rispecchiamento tra due esperienze di vita significativamente diverse. È importante notare, come anche fa Marazzi nel documentario, che all’epoca della realizzazione la regista era incinta e questo la poneva in una posizione allo stesso tempo vicina e distante da quella delle monache. La vicinanza è data dal fatto che la comunità di suore è considerata una famiglia e la figura della madre è ben presente nell’aspetto relazionale e religioso; inoltre, mettere al mondo un figlio e prendersene cura rappresenta una scelta che cambia per sempre la vita di una donna. Dall’altro lato, la scelta fatta “per sempre” da una madre e da una monaca prevede importanti differenze in relazione ai rapporti con il proprio corpo, con l’uomo e all’interno della società.

Il punto focale del documentario è quindi il tentativo di instaurare un dialogo attraverso l'incontro, l'osservazione e lo scambio epistolare con i monasteri. Il ruolo della comunicazione epistolare è importante per entrare in un rapporto più profondo con l'esperienza personale. Le lettere tra la regista e le sorelle mettono in evidenza la disponibilità delle monache al confronto con l'esterno. L'ostacolo più grande in tale comunicazione è però la difficoltà del dire, del raccontare di sé. La voce fuori campo di Marazzi guida gli spettatori e legge la lettera delle monache:

Cara Alina, siamo sempre più convinte che il nucleo profondo della nostra vita non è dicibile fino in fondo, sarebbe come spiegare l'amore e l'amore si può solo accogliere, vivere o al più intuire. La nostra realtà più è analizzata e più è svuotata, a scandagliarla non si trova proprio nulla di diverso dal banale quotidiano di ogni vita comune. L'ambito nostro è quello umano, qui viviamo al livello zero dell'umanità, qui s'intrecciano le ricerche di noi, di te, di tutti. Se ha senso qualcosa ha senso tutto oppure niente. Ciò che ci ha affascinato fin dall'inizio di questo progetto è la possibilità di instaurare una vera relazione con te e con la gente attraverso di te, attraverso cioè la mediazione di una relazione esistenziale. Questo ci sembra sempre l'unico vero punto di forza di un'eventuale comunicazione filmica. *(Per sempre)*

Questo documentario è creato in modo più tradizionale rispetto ad *Un'ora sola ti vorrei* ed anche rispetto alle opere successive: le immagini della vita monastica e dei suoi riti sono presentate senza quasi nessun accompagnamento musicale e sono intervallate da interviste alle suore; le inquadrature degli interni si alternano a quelle degli esterni, con una particolare enfasi per la realtà rumorosa, fatta di strade e traffico, al di fuori dei cancelli del monastero. Non vi

sono sovrapposizioni di linguaggi diversi. La cinepresa sembra mostrare una certa discrezione nelle inquadrature; ai campi lunghi si alternano primi piani e inquadrature delle mani delle sorelle al lavoro e nella preparazione dei riti della vita monacale. L'accento è posto sul valore della comunità, sui suoi riti e i vari ruoli al suo interno. Le parole delle suore evidenziano l'aspetto più umano dell'esperienza della convivenza e della condivisione con un desiderio di aprirsi e accettare la diversità. L'accostamento delle immagini del convento con quelle della vita all'esterno sottolinea come quello delle monache rappresenti "un altro mondo."

Nonostante questa fascinazione e parvenza di apertura, l'incontro con questa comunità di sorelle lascia insoddisfatta la regista proprio perché lo scambio non diviene mai personale, da singolo a singolo, ma resta bloccato da una sorta di "barriera" che è il gruppo, la comunità. Questa mancanza le impedisce di avvicinarsi a loro per comprendere la loro scelta. Marazzi vorrebbe capire come queste donne, spesso giovani e laureate, abbiano scelto di allontanarsi dal mondo e di vivere isolate secondo la clausura e le sue regole non per fuggire o per nascondersi, ma per realizzarsi. La regista non discute l'aspetto religioso della scelta, anzi, afferma di esserne interessata da un punto di vista prettamente esistenziale.

La ricerca della regista sembra accostarsi a quel confronto da donna a donna fatto di fiducia e rispecchiamento in linea con le pratiche del movimento femminista. Questa però è una ricerca destinata a fallire in un gruppo dove l'individualità è messa in secondo piano e spesso annullata. Le relazioni tra le consorelle, basate sull'accoglienza e la carità, sono presentate in modo semplice, nei loro gesti quotidiani e nei rituali. Nelle scene di dialogo con la regista (che resta fuori campo) non c'è mai un 'io' che risponde e si distacca rispetto agli altri. Le risposte che Alina ottiene fanno sempre capo ad un 'noi' corale. Il desiderio di incontro e confronto che

Marazzi sente, non trova risposta all'interno dei conventi perché qui l'idea di rispecchiamento non è, come nel movimento delle donne, da singolo a singolo, ma è comunitario.

È nel Priorato di Contra, dove vivono alcune suore eremitiche, che la regista riesce ad instaurare un rapporto più personale con Valeria, una giovane donna che ha appena intrapreso il suo percorso di noviziato. Da subito appare evidente che Valeria si distingue dalle altre sorelle: il suo modo di porsi e di parlare della sua esperienza lascia intravedere una sensibilità che si distanzia dalle precedenti interviste. Il desiderio di Valeria, affermato dalla stessa, non è quello di diventare monaca ma una persona capace di voler bene e farsi voler bene. La sua ricerca è in parte simile a quella della regista: è la ricerca personale di una ragione.

Generalmente la critica parla della trilogia di Marazzi escludendo il documentario *Per sempre*, quasi come se questo fosse un progetto completamente a se stante.<sup>154</sup> In realtà, vi sono diversi elementi che permettono di inquadrare questo tentativo di comprendere le ragioni di una scelta radicale e definitiva all'interno della riflessione di Marazzi sulle donne e del suo percorso di regia. Vi sono punti di contatto tra alcuni elementi e temi della riflessione femminista e l'esperienza delle monache. Innanzitutto, non possiamo dimenticare che si tratta di una comunità al femminile che, almeno apparentemente, si mostra desiderosa di confrontarsi nell'incontro con donne diverse (Marazzi e il suo pubblico). All'interno della comunità monastica o nel priorato di Contra, le sorelle vivono insieme in un "corpo a corpo" quotidiano caratterizzato dalla condivisione, dalla discussione e dal confronto. Certamente i temi sono diversi da quelli affrontati dai gruppi femministi, ma alcune questioni si sovrappongono: la mortificazione del corpo, la femminilità, la fratellanza (o sorellanza), la ricerca personale e la separazione dal resto della società (vero per un frangente del femminismo). La stretta relazione tra donne si sviluppa in

---

<sup>154</sup> Si veda, ad esempio, il contributo di Sara Filippelli "Tutto parla di te: la trilogia materna di Alina Marazzi" pubblicato in *The Italianist* nel 2015.

modo particolare nel rapporto tra maestra e novizia; in modo simile all'affidamento femminista, la donna meno esperta si affida a quella più matura ed esperta che le fornisce aiuto e guida.

Dal punto di vista della tecnica narrativa e della costruzione del film è possibile riscontrare una continuità con *Un'ora sola ti vorrei* e con le opere successive: Marazzi usa simili strategie retoriche che sono una marca distintiva del suo modo di fare cinema: come per gli altri film, anche qui siamo in presenza di una voce fuori campo che a volte è quella di una protagonista, altre volte è quella della regista. Inserendo la propria voce non solo con funzione di narratore ma come personaggio, Marazzi diviene parte integrante del film: è protagonista nel racconto diretto della propria esperienza personale e delle proprie motivazioni, e nella lettura e condivisione delle lettere scambiate con le monache. La scelta di inserire la propria voce, come ha commentato Marazzi, è avvenuta solo in fase di montaggio quando, cercando un filone narrativo, si è constatata la necessità di rendere più chiare la prospettiva e il punto di vista soggettivo del documentario.

A differenza degli altri film, in *Per sempre* il montaggio gioca un ruolo più dimesso probabilmente anche per la natura del racconto. La scelta stilistica rispecchia allo stesso tempo la distanza della regista dal materiale: mentre nelle opere precedenti e successive Marazzi crea una sua narrazione rielaborando in modo molto personale materiale altrui, qui la relativa semplicità del documentario può essere interpretata come conseguenza di un mancato rispecchiamento: l'impossibilità di indagare nell'intimo delle protagoniste corrisponde ad un approccio più tradizionale e meno personale. Il documentario qui sembra rispecchiare anche la semplicità delle risposte ottenute dalle monache, non perché manchino di profondità ma proprio perché non esiste "un linguaggio capace di alludere a un aspetto silenzioso, indicibile." Nella parte conclusiva del documentario, la voce fuori campo della regista annuncia che sono passati quasi due anni

dall'inizio del suo progetto e che, nel frattempo, è diventata madre e che quest'esperienza ha rappresentato per lei un grande cambiamento. Quando Marazzi contatta nuovamente le suore eremitiche scopre che Valeria non è più tra loro e che ha deciso di lasciare il Priorato.

L'esperienza di Marazzi e Valeria, muovendosi in modo per certi versi parallelo, le ritrova entrambe alle prese con una nuova esperienza ed una nuova vita. La conclusione del film lascia la regista, e gli spettatori, senza la risposta che cercava: l'assenza di un linguaggio in grado di spiegare l'indicibile preannunciato in apertura si conferma essere l'unica risposta possibile.

### **5.5 *Vogliamo anche le rose***

Il movimento delle donne è l'assoluto protagonista del terzo documentario di Alina Marazzi, *Vogliamo anche le rose* (2007). Con un coinvolgente montaggio, la regista intreccia i racconti personali di alcune donne registrati in diari degli anni Settanta agli eventi che hanno caratterizzato il femminismo italiano. Come in *Un'ora sola ti vorrei*, partendo da documenti privati, la regista racconta una storia che è anche pubblica e, in questo caso più che mai, politica. In un intreccio tra storie in prima persona (i diari) e storia collettiva (filmati di repertorio), Marazzi crea un ponte tra madri e figlie in continuità con il suo obiettivo di indagare l'universo femminile e di approfondire e presentare personaggi che dimostrano una certa difficoltà nell'aderire a modelli prestabiliti.

Il titolo del film viene dallo slogan "Vogliamo il pane e anche le rose" usato agli inizi del Novecento dalle operaie tessili del Massachusetts. Il concetto si rifà proprio alla necessità di ottenere qualcosa di più della semplice parità di diritti per le donne invocate agli albori del movimento.<sup>155</sup> Il materiale utilizzato proviene da un meticoloso lavoro di archivio il cui frutto è stato poi rielaborato insieme ad altri filmati preparati appositamente: le storie narrate nei diari di

---

<sup>155</sup> Si faccia riferimento alle discussioni del primo capitolo.

Valentina, Anita e Teresa sono rappresentate con immagini documentaristiche, fumetti, filmati realizzati per l'occasione e narrati da tre attrici che danno voce alle protagoniste. I diari provengono dalla Fondazione Archivio Diaristico Nazionale Pieve Santo Stefano, mentre il resto del materiale viene da fondi privati, da cineteche e dalle Teche Rai.<sup>156</sup> Marazzi accosta, forza e dà risalto a questi materiali di repertorio al fine di narrare gli eventi scritti nei diari andando però al di là della semplice ricostruzione storica: lo scopo della regista non è illustrativo ma interpretativo e, cioè, condurre ad una riscrittura e ad libera interpretazione che esalti la verità emotiva ed esistenziale di cui è fatta la storia. Sul sito web che accompagna il film si legge infatti:

Fotografie, fotoromanzi, filmini di famiglia, inchieste e dibattiti televisivi, film indipendenti e sperimentali, riprese militanti e private, pubblicità, musiche e animazioni d'epoca e originali, oltre ai tre diari privati, sono la stratificazione visiva e sonora su cui riscrivere una storia del passato recente alla luce di un futuro incerto.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> L'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano è un archivio pubblico, fondato nel 1984 per iniziativa del giornalista e scrittore Saverio Tutino, al fine di raccogliere scritti autobiografici provenienti da tutta Italia. Nel volumetto *Le Rose* che accompagna il DVD del film, si legge che, per incoraggiare le persone ad inviare il loro diario, Tutino ha l'idea di organizzare un concorso legato all'Archivio: "Il messaggio – "cercate nelle soffitte le lettere d'amore dei vostri antenati, inviateci i vostri diari e le memorie della vostra vita, noi li leggeremo e potranno diventare un libro" – colpisce nel segno e dà inizio alla storia dell'Archivio dei diari, che oggi di testi ne conta quasi seimila" (46-47).

I repertori d'autore di cui fa uso Marazzi sono: *X chiama Y* (1967) di Mario Masini; *Anna* (1975) e *Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* (1976) di Alberto Grifi; *Se l'inconscio si ribella* (1968) di Alfredo Leonardi; *D – Non diversi giorni si pensa splendessero alle prime origini del nascente mondo o che avessero temperature diversa* (1970) di Anna Lajolo e Guido Lombardi; *Il piacere del testo, Il filo del desiderio, Ciclo Continuo e Bagagli* di Adriana Monti; *Curiosità e La ragazza ideale* di Nino e Alfredo Pagot; *L'amore in Italia* (1978) di Luigi Comencini; *Cenerentola* (1966) di Pino Zac.

<sup>157</sup> Tratto dal sito del film: [www.vogliamoanchelerose.it](http://www.vogliamoanchelerose.it)

Il film si apre con una tipica donna degli anni Cinquanta che entra in un negozio dal nome *Curiosità* e che, sorridente ed allegra, si aggira osservando gli oggetti. La sua espressione passa dallo stupore al terrore quando vede riflesso, in una sfera di cristallo, il suo futuro: una donna completamente nuda che balla disinvolta in mezzo ad alcuni uomini in un parco.<sup>158</sup> Questa prima scena, che introduce la chiave ironica del film, presenta la contrapposizione di due estremi e di due epoche agli antipodi: da una parte si hanno “le signorine da marito” degli anni Cinquanta e, dall’altra, la liberazione sessuale del corpo invocata negli anni del femminismo.<sup>159</sup> Tale conflitto crea la possibilità di un confronto, a volte ironico e a volte molto amaro, con la concezione dell’identità femminile e del suo corpo all’interno della società italiana del secondo dopoguerra e nel passaggio dagli anni Cinquanta all’epoca delle rivoluzioni e dei grandi cambiamenti sociali e politici degli Sessanta e Settanta. Come sottolinea De Pascalis, si tratta di un confronto tra modelli identitari femminili diversi: “Entrambe le incarnazioni sono portatrici di forme di potere e controllo sul mondo che le circonda, ma sono anche costrette nei confini convenzionali della rappresentazione del corpo femminile – anche di quello ‘liberato’” (in Cardone e Filippelli 106). Come si è visto nei precedenti capitoli, e come è testimoniato anche in alcune immagini del film, le immagini simbolo della liberazione del corpo femminile non corrispondono ad una effettiva liberazione neanche nei gruppi più estremisti o liberali poiché la stratificazione dell’ideologia fallocentrica ha radici molto profonde.

---

<sup>158</sup> Si tratta di un’immagine tratta dal film *Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* (1976) di Alberto Grifi.

<sup>159</sup> *Le signorine da marito* è una canzone degli anni Venti cantata da Milly. Il testo della canzone, che fa da sottofondo a queste prime immagini, recita: *Alla sottana di mamma / sempre attaccate in verità / le signorine da marito / con l'occhio pien d'ingenuità / trapelan la verginità / da tutti i pori del vestito / Compresa da tanto candor / la mamma vuol spiegare allor / come s'acquista un buon partito e fin dalla prima lezion / imparan tutto a menadito / le signorine da marito.*

Marazzi ricostruisce e reinterpreta attraverso il montaggio lo sviluppo di una nuova coscienza delle donne: intorno ai testi tratti da tre diari degli anni Sessanta e Settanta, che rappresentano la parte centrale del documentario, la regista costruisce in modo elaborato il contesto storico e sociale che precede ed accompagna le vicende dei diari. Le immagini delle storie d'amore a fumetti della rivista *Grand Hotel*, che rappresentano la cosiddetta paraletteratura rosa, accompagnano scene più tradizionali in cui i rapporti tra uomo e donna sono il frutto di matrimoni combinati con il passaggio della protezione (e della proprietà) della donna dal padre al marito. Le contraddizioni sono sottolineate dalla regista con l'alternarsi di interviste d'archivio in bianco e nero ed immagini ricche di colore e musica dove l'apparente spensieratezza del colore e la solennità del bianco e nero creano un forte contrasto cinematografico. Attraverso scene create tramite collage di fotografie ed immagini animate e musicate si ironizza, anche con amarezza, sulle condizioni di dipendenza dalla famiglia in cui vivevano le ragazze e sulla loro mancanza di libertà. È proprio la particolare posizione della regista, che si situa per età ed esperienza a cavallo tra le due epoche, ma distante da entrambe, che le permette di utilizzare quest'ironia nel narrare alcuni momenti di quel passato. Gamberi discute l'uso dell'approccio parodico di Marazzi come strategia femminista per penetrare il discorso cultural egemonico e contestarlo dal suo interno:

feminist parody represents one of the keys to understand the film. [...] Parody as a feminist strategy allows her to speak the language of the dominant, but to subvert it through ironic strategies of exaggeration, understatement, or literalization. [...] Parody therefore becomes the privileged strategy with which to react critically and creatively to the dominant culture and to construct a new cultural identity. (in Cantini 161-162)

Le “signorine da marito” descritte all’inizio del film, si sono radicalmente trasformate con il femminismo e il destino della donna di essere madre e moglie viene ora decostruito attraverso il racconto dei diari di Anita, Teresa e Valentina: tre donne molto diverse “che non si arrendono al dispotismo di una società maschile che le vuole buone madri, buone figlie, buone nonne.” Come ha sottolineato Porro, i problemi delle tre ragazze sono “i tre volti di una stessa identità negata,” e la stessa regista ha affermato che i tre diari raccontano tre tappe di un unico personaggio: la donna.<sup>160</sup> Una donna che, in regioni e situazioni diverse, non si sente parte di una società ad impronta patriarcale che stabilisce il suo ruolo e la sua posizione all’interno della famiglia e del contesto sociale.

Mentre in *Un’ora sola ti vorrei* è la regista stessa a prestare voce al diario e alle lettere della madre, qui la scelta ricade su tre attrici che danno voce alle donne e, insieme ai volti presi dai filmati amatoriali, le rendono “personaggi”. A questo proposito Paola Bonifazio osserva che la scelta di Marazzi si distanzia sia dalla tradizione documentaria sia da quella dei film ‘compilatori’:

In the documentary tradition, the authorial/authoritative perspective on the images usually corresponds to the voice-over narration; in the tradition of the “compilation” films, the same univocal (albeit critical) re-narration of events depends on the dialectic between the original and the recycled images, where meaning is constructed through montage. *We Want Roses Too* goes against the grain of both traditions, by using three narrating voices, which do not describe, comment on, or critique the images, and by editing the footage without following a clear line of development, either chronological or discursive. (173)

---

<sup>160</sup> Dall’articolo di Maurizio Porro “Alina e le sue sorelle” pubblicato sul *Corriere della sera* (4 agosto 2007) e disponibile sul sito del film <http://www.vogliamoanchelerose.it/>.

Il primo racconto è quello di Anita che scrive nel 1967. La giovane riflette sulla sua sessualità e il suo essere “una pietra fra l’erba”, estranea, incapace di provare desiderio per un uomo e spaventata dall’uomo che vuole solo provare piacere. L’educazione borghese impartita dalla famiglia, nella Milano bene, la blocca impedendole di vivere con serenità l’amore e il sesso “inibendole una piena e consapevole esperienza del suo corpo e della sua vita.”<sup>161</sup> La giovane si chiede come poter rifiutare il matrimonio e scegliere di non rientrare in quel percorso segnato che ogni donna, secondo la cultura dominante, dovrebbe seguire. La domanda che si pone è: “Ma come si fa a vivere fuori dalle convenzioni sociali?”. Le riflessioni di Anita rispecchiano i fermenti e le paure legate alla fine degli anni Sessanta ed evidenziano una prima consapevolezza della differenza tra la sessualità femminile e quella maschile, discussa in seguito negli altri diari anche con riferimento alle teorizzazioni di Carla Lonzi sulla donna clitoridea e vaginale. Alle difficoltà confidate dalla giovane nel diario fanno da commento i filmati tratti da interviste dell’epoca che Marazzi monta in modo da mettere in risalto le differenze tra donne e uomini, tra una mentalità ancora profondamente patriarcale ed i primi germogli di cambiamento. Se, da una parte, la figura del padre è ancora vista come quella di educatore e la donna è rappresentata come casalinga e moglie felice di accudire figli e marito, dall’altra, si assiste anche alla messa in discussione della divisione dei ruoli tradizionali e alla rivendicazione del diritto all’educazione e al lavoro fuori casa per le donne. Questo desiderio di conoscenza e di autodeterminazione, e la volontà di ribellarsi ad un sistema patriarcale, sono espressi nelle immagini di repertorio che concludono la narrazione del primo diario: le donne italiane nel 1972 sfidano apertamente il potere maschile che, sentendo attaccata la propria autorità, le colpisce. I filmati si riferiscono alla manifestazione di Campo de’ Fiori dell’8 marzo 1972 in cui 20.000 donne scendono in piazza

---

<sup>161</sup> Tratto dal sito del film [www.vogliamoancheleroise.it](http://www.vogliamoancheleroise.it).

per lottare per i propri diritti in un corteo pacifico che viene però attaccato dalle forze dell'ordine provocando diversi feriti.

Gli altri due diari si concentrano su alcuni problemi specifici affrontati dal movimento femminista. Il diario di Teresa del 1975 è la storia di un aborto, la narrazione di come uno dei temi più complessi e sofferti del movimento delle donne diventi per lei un'esperienza personale. Lo slogan "il personale è politico" è usato dalle femministe per indicare come le questioni considerate più personali siano, in realtà, determinate ed influenzate da decisioni politiche. Nel caso di Teresa, la sua lotta politica diventa anche estremamente personale poiché il diritto per cui si batte insieme alle compagne del collettivo diventa parte della sua vita. L'aborto nel 1976 è ancora una pratica illegale ed, infatti, Teresa nel diario descrive anche la situazione incandescente degli arresti:

A tavola, davanti alla televisione, è stata come una pugnalata: hanno mandato le immagini dell'irruzione della polizia nel Cisa di Firenze. C'era una donna sdraiata su un lettino, con le gambe spalancate in alto e tanti poliziotti armati intorno. Hanno arrestato tutti. Devo correre in bagno... Vomito il nulla che ho nello stomaco. (*Le rose* 69)

Come discusso nel primo capitolo, il movimento si è fortemente diviso sulla necessità per lo Stato italiano di legiferare sull'aborto. Marazzi usa nelle sue riprese il ghiaccio come metafora del "blocco di dolore ghiacciato" con cui Teresa descrive l'esperienza dell'aborto.<sup>162</sup> I passi incerti su questa superficie scivolosa indicano l'instabilità e la fragilità della condizione femminile in tale contesto, ma possono essere letti anche come metafora delle diverse posizioni nate all'interno del movimento durante gli anni della lotta per l'aborto. Sebbene alcune posizioni

---

<sup>162</sup> Il ghiaccio evoca anche il freddo degli strumenti ginecologici usati durante le visite e le procedure di aborto, e richiama le sensazioni spesso descritte nelle opere di Maraini analizzate nel secondo capitolo.

siano fortemente contrastanti, sono elaborate su una superficie instabile e scivolosa legata alla difficoltà di discutere del corpo femminile e della sua sessualità all'interno di un contesto fortemente patriarcale. Nel diario, Teresa affronta anche i temi della liberazione sessuale e le critiche del movimento di liberazione femminile verso certi estremismi ed il maschilismo dei gruppi extraparlamentari di sinistra.<sup>163</sup>

L'ultimo diario, scritto nel 1979, è quello di Valentina, la più impegnata dal punto di vista politico e militante che porta in primo piano la realtà dei collettivi e dell'impegno politico all'interno del femminismo. La ragazza riflette sui rapporti delle donne all'interno del movimento e sul separatismo facendo riferimento al diario di Carla Lonzi, sulla politicizzazione del movimento e la sua dissoluzione. Esprime la delusione del fallimento di alcuni ideali del movimento al suo tramonto. Nelle sue parole si intravedono i cambiamenti avvenuti nel passaggio dai piccoli gruppi alle manifestazioni di piazza. Valentina infatti scrive: "Quando esce fuori la politica, si torna alla massa indistinta delle donne. Il dissenso si esprime solo con orribili urla al microfono. [...] È come se tutto quello che è successo di concreto, di nuovo, inedito, nei vari corsi, fosse cancellato di colpo" (*Vogliamo anche le rose*). Sente l'esigenza di un modello da seguire ma deve constatare con rassegnazione che non ve ne sono, infatti afferma: "Siamo sconfitti, uomini e donne, dopo il '77, e anzi penso che i veri effetti saranno lentissimi ad insediarsi nella nostra coscienza." (*Vogliamo anche le rose*). La fine del movimento e delle sue lotte è suggerita dall'accostamento delle parole di Valentina ad immagini del passato e del presente che ritraggono i luoghi del femminismo, il Governo Vecchio, gli spazi dei collettivi, ora vuoti e fatiscenti.

---

<sup>163</sup> Nel film una giovane donna intervistata all'epoca ribadisce come liberazione sessuale non significhi un atto di prostituzione come vorrebbero alcuni compagni.

Al centro di tutta la narrazione e dei diari vi sono la donna ed il suo corpo presentati attraverso una riflessione che ne delinea le oppressioni, le sfide ma anche il nascere e svilupparsi di una consapevolezza e coscienza di sé. Spesso la donna è ritratta sola per le strade, in un parco, sulla spiaggia in immagini che sottolineano l'idea di riflessione e di partire da sé praticata negli anni del femminismo. Allo stesso tempo, quelle immagini di corpi femminili, di relazioni di coppia, di lotte e conquiste parlano alle spettatrici e agli spettatori anche della realtà contemporanea, come ha scritto Natalia Aspesi su *La Repubblica* il primo agosto 2007.<sup>164</sup> Il percorso del film è un invito che la regista offre a riflettere sul passato, sul passato delle “madri,” quelle donne dai volti seri, sedute sui banchi di scuola che ascoltano la lettura degli articoli della Costituzione italiana che stabiliscono la pari dignità sociale dei cittadini e la parità di diritti nel campo del lavoro tra uomo e donna.

*Vogliamo anche le rose* non si concentra sulla Storia raccontata dai documentari classici o dall'informazione ufficiale ma sulle storie e le esperienze di alcune donne che rappresentano la collettività. Il progetto del film rientra a far parte del desiderio della regista di fornire un contesto sociale, politico e culturale alla continuazione del racconto femminile cominciato con la storia della madre. *Vogliamo anche le rose* inizia dove *Un'ora sola ti vorrei* si era interrotto: negli anni della rivoluzione che Liseli non aveva potuto sperimentare. Il senso di mancata appartenenza ed il peso delle aspettative sociali alle quali Liseli non era riuscita a sopravvivere, accomunano la sua esperienza a quelle di tante altre donne che, trovandosi in un contesto differente, hanno la possibilità di ribellarsi. Nell'intervista inserita nel DVD, Marazzi conferma come il

---

<sup>164</sup> Nell'articolo intitolato “Donne in piazza” Aspesi scrive: “come sembrano vicine, attuali in questo primo decennio di un secolo nuovo, quelle inquietudini, quelle frustrazioni, quei disastri sessuali, quei ruoli di coppia irrisolti, che il tempo non è riuscito ad eliminare, mentre è iniziato un lento accerchiamento attorno alle conquiste ottenute allora che oggi si tenta di nuovo di mettere in discussione, mentre sembra sempre più difficile uscire dalla palude dell'attuale immemore scontento o al contrario dalla festosa sudditanza cui le donne, di nuovo espropriate dal loro corpo diventato merce, si stanno abituando.” L'articolo è disponibile sul sito del film <http://www.vogliamoanchelerose.it/>.

documentario, già dalla sequenza iniziale, dichiara il suo intento: guardare se stessi, il proprio percorso e come ci si rapporta a diverse fasi di trasformazione. Anche in questo caso, il diario è il filo conduttore della narrazione e rappresenta la storia ufficioso, quella che non viene riportata a livello ufficiale ma che caratterizza le esperienze quotidiane. Il diario e le lettere sono lo strumento che permette alle protagoniste di esprimersi e confrontarsi con le altre e con se stesse. La scrittura, come per le protagoniste di Maraini e Ferrante, è il luogo ed il mezzo con cui raccontare il proprio corpo e tramite il quale interpretarne i segni di piacere o di trauma. Secondo De Pascalis la scrittura che Marazzi fa tramite il mezzo audiovisivo rappresenta un gesto contro-egemonico:

la scelta sovversiva di *Vogliamo anche le rose* è dichiarare come questa scrittura non sia mai solo privata e personale, ma debba essere esplorata nuovamente – anche tramite il rapporto con la complessità dell’audiovisivo – per ricollocare le pratiche femministe al centro della quotidianità contemporanea. È il film stesso dunque a porsi dal lato di quella scrittura come gesto contro-egemonico che restituisce la femminilità a un corpo sessuato, che cerca il proprio piacere da raccontare con la propria voce. (in Cardone e Filippelli 112)

L’attenzione della regista per gli interni, sulla appunto delle storie non raccontate in piazza, e l’affidarsi alle parole private dei diari rafforza l’attenzione di Marazzi verso l’interiorità e l’esperienza personale. La regista, durante il suo intervento all’Università della California a Los Angeles nel gennaio del 2016, ha specificato di non aver mai voluto ricostruire delle verità storiche né tantomeno proporre un’interpretazione storica del femminismo. Il suo obiettivo è quello di privilegiare una prospettiva femminile (qui Marazzi non usa “femminista”) tramite la

quale creare una narrazione attorno agli anni della rivoluzione femminista e dare valore – proprio come ha fatto il femminismo – all’esperienza personale.

### **5.6 *Tutto parla di te***

*Tutto parla di te* (2012) è il più recente lungometraggio di Alina Marazzi ed il primo a combinare una parte di finzione, con un copione recitato da attori, e una parte documentaristica. Il film si discosta dai precedenti proprio per la presenza di attori veri e propri ma, allo stesso tempo, mantiene vive le caratteristiche di contaminazione tipiche della regia di Marazzi: uso della voce fuori campo, compresenza di immagini fotografiche e animazione, bianco e nero e colori, utilizzo di immagini di repertorio. Il film narra l’incontro tra Pauline (interpretata da Charlotte Rampling) ed Emma (interpretata da Elena Radonicich) in un centro di maternità a Torino. Pauline sta conducendo delle ricerche sulla maternità mentre Emma è una ballerina che appare infelice ed a disagio nel suo nuovo ruolo di madre. Attraverso l’esperienza di Emma, Marazzi presenta tante donne che nella vita reale si trovano, o si sono trovate, ad affrontare con difficoltà la maternità. L’amicizia e l’affidamento tra Pauline ed Emma (la storia del copione) rappresenta solo un lato del film. Questa relazione è, infatti, intrecciata con interviste fatte a vere madri e scene tratte da animazioni e materiale d’archivio. Alcune delle interviste inserite nel film sono parte della ricerca preparatoria di Marazzi mentre altre sono prese da materiale d’archivio e, in particolare, da un programma televisivo italiano intitolato *Storie Maledette*.<sup>165</sup>

*Tutto parla di te* si apre con inquadrature di Pauline che sta viaggiando in treno, primi piani, immagini di acqua e fermo immagine. Fuori campo si sente il dialogo tra un uomo e una donna; la voce è quella della regista e lo scambio è tra paziente e medico:

---

<sup>165</sup> Si tratta di una trasmissione di Rai Tre condotta dalla giornalista Franca Leosini. I protagonisti sono persone comuni coinvolte in storie di cronaca nera. Le interviste della Leosini sono tutte registrate dal carcere dove i protagonisti si trovano per scontare la pena.

Donna: «Non so cosa dire...perché mi guarda così?»

Uomo: «Mi dica cosa vede»

Donna: «Niente, non vedo niente. Nessuno mi crede più comunque. Non ho mai mentito.»

Le immagini ci mostrano poi Pauline che ritorna verso quella che pare essere la sua vecchia abitazione: flashback in bianco e nero sottolineano il legame della donna con quel luogo. All'apertura di una vecchia scatola trovata in un armadio, diversi ricordi affiorano nelle mente di Pauline: neonati, madri, barche sul lago, uccelli, una bambina. Lo spettatore non conosce la storia o le ragioni del viaggio di Pauline e l'uso dei flashback crea da subito una tensione emotiva che trova spiegazione solo verso la fine del film. I flashback in bianco e nero, le voci e i suoni fuori campo (in particolare il pianto di un neonato) creano un'atmosfera che rispecchia una tensione interiore, una situazione irrisolta che però ancora non si conosce.

La macchina da presa si sposta poi all'interno del Centro di Maternità, dove sono protagoniste le donne, non solo quelle che cercano supporto ed aiuto ma anche coloro che hanno deciso di testimoniare la loro esperienza: parlano del privilegio di essere madre, della sensazione di inadeguatezza che si prova quando ci si paragona alla propria madre, delle difficoltà nel comprendere il bambino e della paura di non essere adatte ad essere madri, ma solo figlie. È con queste scene e con questi commenti che la regista Alina Marazzi introduce il tema del suo film e cioè l'ambivalenza del materno tra sentimenti di amore e rifiuto e le difficoltà affrontate dalle donne durante la maternità e la crescita di un figlio.

Nella società italiana contemporanea la maternità non è più una scelta obbligata – l'aborto è legale e il ruolo della donna nella società si è parzialmente liberato da certe aspettative – ma è sempre rappresentata e percepita come un momento di piena gioia e realizzazione per una

donna. Si tendono a nascondere o a rifiutare certi aspetti della maternità che, seppur dolorosi, esistono e sono sperimentati da molte donne. In *Tutto parla di te*, Marazzi dirige l'attenzione su questa realtà spesso ignorata ed ha più volte affermato che la maternità non dovrebbe essere considerata una questione femminile perché riguarda anche gli uomini e l'intera società. Una delle più grosse difficoltà per le donne è che la sensazione di inadeguatezza che spesso provano è ancora considerata un tabù di cui non si può discutere, specialmente perché è in diretto conflitto con l'idea di quel "legame primordiale" che madre e figlio dovrebbero condividere.<sup>166</sup>

Nel panorama letterario e teorico italiano, le riflessioni sul ruolo della madre e della concezione di maternità risalgono agli inizi del XX secolo con la rivoluzionaria voce di Sibilla Aleramo, anticipatrice, nel romanzo *Una donna* del 1906, di alcune delle tematiche al centro del femminismo degli anni Sessanta e Settanta. Aleramo, in particolare, rivendica il diritto delle donne a definire se stesse senza essere definite dalla società patriarcale e respinge con forza l'idea che la donna si debba sacrificare per la maternità.<sup>167</sup> Lo stereotipo della madre che deve dimenticare se stessa e amare i suoi figli in modo completamente altruistico è stato messo in

---

<sup>166</sup> Con *Tutto parla di te* la regista ha voluto dare il via ad un dialogo su tutti gli aspetti della maternità ed ha creato un sito web, ispirato al film e chiamato *Tutto parla di voi*, dove le donne possono condividere le loro esperienze <http://tuttoparladivoi.ilfattoquotidiano.it/>

<sup>167</sup> Uno dei passi in cui Aleramo riflette sul mito della maternità è il seguente: "Perché nella maternità adoriamo il sacrificio? Donde è scesa a noi questa inumana idea dell'immolazione materna? Di madre in figlia, da secoli, si tramanda il servaggio. È una mostruosa catena. Tutte abbiamo, a un certo punto della vita, la coscienza di quel che fece per nostro bene chi ci generò; e con la coscienza il rimorso di non aver compensato adeguatamente l'olocausto della persona diletta. Allora riversiamo sui nostri figli quanto non demmo alle madri, rinnegando noi stesse e offrendo un nuovo esempio di mortificazione, di annientamento. Se una buona volta la catena si spezzasse, e una madre non sopprimesse in sé la donna, e un figlio apprendesse dalla vita di lei un esempio di dignità? Allora si incomincerebbe a comprendere che il dovere dei genitori s'inizia ben prima della nascita dei figli e che la loro responsabilità va sentita innanzi, appunto allora che più la vita egoistica urge imperiosa, seduttrice. Quando nella coppia umana fosse la umile certezza di possedere tutti gli elementi necessari alla creazione d'un nuovo essere integro, forte, degno di vivere, da qual momento, se un debitore v'ha da essere, non sarebbe questi il figlio? Per quello che siamo, per la volontà di tramandare più nobile e più bella in essi la vita, devono esserci grati i figli, non perché, dopo averli ciecamente suscitati dal nulla, rinunziamo all'essere noi stessi..." (*Una donna* 144-145)

discussione anche da Adrienne Rich nel 1977 che in *Of Woman Born* descrive l'ambivalenza verso i figli e persino il desiderio di morte come unica possibilità di pace:

Sometimes I seem to myself, in my feelings toward these tiny guiltless beings, a monster of selfishness and intolerance. Their voices wear away at my nerves, their constant needs, above all their need for simplicity and patience, fill me with despair at my own failures, despair too at my fate which is to serve a function for which I was not fitted. And I am weak sometimes from held-in rage. There are times when I feel only death will free us from one another, when I envy the barren woman who has the luxury of her regrets but lives a life of privacy and freedom.

(21)

Le parole di Adrienne Rich trovano eco nelle testimonianze delle madri intervistate da Marazzi che colpiscono profondamente proprio perché si tratta di donne “normali” che hanno vissuto, e vivono, un dolore ed una sofferenza che, in alcuni casi, ha portato anche a gesti estremi.<sup>168</sup> Una di loro dice: “Un giorno ti svegli, guardi il tuo bambino e pensi che sia il dono più prezioso ma anche la ragione del tuo dolore più profondo.” La maternità è vista come un impedimento, soprattutto per Emma la quale teme che, con la gravidanza e poi la nascita del figlio, non potrà più ballare. È come se questa paura creasse una donna spezzata, una donna che perde la sua identità, richiusa in una prigione. Per trasmettere questo vortice di sensazioni difficili da formulare a parole, Alina Marazzi usa degli espedienti visivi: il montaggio di immagini fotografiche in cui le donne sono sfocate, semitrasparenti, con il corpo nascosto per metà.

Il film, con l'uso di questa varietà di linguaggi, fornisce agli spettatori una prospettiva interna all'esperienza e ai sentimenti di queste donne e all'ambivalenza tra amore e rifiuto per il

---

<sup>168</sup> Tra le interviste vi è, infatti, quella ad una madre accusata di infanticidio (intervista tratta da *Storie Maledette*).

proprio figlio. L'esperienza del centro per madri si arricchisce di molte sfumature e ciò che non viene detto in modo esplicito dai personaggi fittizi è raccontato attraverso le interviste. La trama romanzata diviene un tutt'uno con il documentario confondendo i confini dell'una e dell'altro. La dissonanza tra immagini e suono, spesso presente, aiuta a trasmettere la complessità dell'esperienza della maternità, le difficoltà affrontate dalle donne che narrano le loro storie, e anche la sfida nel rappresentare la maternità in un modo che differisce dalle immagini tradizionali della madre perfetta. Le madri di *Tutto parla di te* ammettono i loro limiti, le loro paure ed i loro errori. Non sono le madri perfette che ancora oggi vengono proposte come modello soprattutto dai media. Per sottolineare tale opposizione, la regista inserisce alcune scene in cui la madre perfetta è protagonista: lo fa attraverso l'uso di pupazzi animati con la tecnica del passo uno e di scene tratte dal film muto del 1935 *Madri d'Italia* fatto per l'Opera Nazionale Maternità e Infanzia durante il Fascismo. Questa scelta rinforza i tratti irreali di questo tipo di donna ed aggiunge un commento sarcastico a tali aspettative. Le vere madri sono quelle che vengono filmate da Marazzi, sono le donne imperfette in carne ed ossa, tutto il resto è un'illusione.

*Tutto parla di te* non è però soltanto di un film sulla maternità, è anche un film molto personale poiché ci sono molti elementi che richiamano i film precedenti della regista e anche la sua storia. La figura della madre è al centro della conversazione che è portata avanti al di là dei discorsi ufficiali sulla maternità: Marazzi rende protagoniste del suo lungometraggio madri che non rappresentano un modello, che non rispecchiano quell'immagine di perfezione che è spesso evocata. È impossibile non pensare subito alla madre della regista stessa, protagonista di *Un'ora sola ti vorrei*. Liseli è infatti una costante presenza quasi invisibile: l'eco della sua tragica esperienza è evocato dalla voce fuori campo (della figlia) nei dialoghi con il medico, le sue

parole risuonano nel diario di Emma e nella lettera che Pauline scrive ad Emma. Il suo volto appare in una delle foto che Pauline osserva ed è quasi trasfigurato nel volto di Emma in una scena in cui le foglie le coprono il viso. Ci sono quindi più livelli di identificazione che vengono messi in gioco e un forte livello di intertestualità. Non c'è solo un'identificazione tra l'io che filma (Alina) e l'io che viene filmato (le madri) e tra Alina e Pauline in quanto figlie che hanno perso le loro madri, ma anche tra Liseli (la madre di Alina), la madre di Pauline ed Emma.

Così come aveva fatto in *Un'ora sola ti vorrei*, Marazzi porta avanti un'appropriazione della voce narrativa attraverso l'uso della sua voce per dare corpo ad un personaggio (sua madre e la madre di Pauline). La voce di Alina, infatti, incarna la madre di Pauline che, in modo simile a Liseli, ha sofferto di depressione e la cui vita è terminata tragicamente. Il dialogo tra paziente e medico presentato in apertura è ripetuto lungo il film ma solo verso la conclusione gli spettatori capiscono a cosa si riferisce. L'esperienza tragica è anticipata dalla voce fuori campo, dall'uso di animazione e di materiale d'archivio ed è resa esplicita quando Pauline scrive una lettera ad Emma: "Cara Emma, ho capito che ti posso aiutare solo dicendoti di me, di cosa sono stata in questi anni..."

La ricerca di sé porta Pauline a riconoscere in Emma le difficoltà che la propria madre doveva aver vissuto. Il trauma dell'assenza (Filippelli 280) che perseguita la vita di Pauline (così come quella della regista) trova quindi un significato nel dedicarsi ad aiutare le altre donne che, a loro volta, incarnano e rappresentano le madri assenti di Marazzi e Pauline. Attraverso la ricerca della propria madre, la regista e la sua protagonista possono rivalutare la prospettiva materna e, secondo Scarparo e Luciano, è proprio in questo elemento che sta l'efficacia politica del film che evoca la pratica del partire da sé del femminismo italiano: la necessità di ricostruire il proprio passato e di capire i sentimenti e le contraddizioni con cui si ha a che fare quotidianamente.

In questo film più che mai la pratica dell'affidamento elaborata negli anni Ottanta dal gruppo Diotima è essenziale e salvifica: le relazioni che si stabiliscono tra le donne nel centro di maternità, in particolare quella tra Pauline e Emma, mettono in evidenza l'importanza di creare rapporti femminili in cui potersi rispecchiare e in cui poter trovare un appoggio ed una guida che esula dal contesto prettamente familiare. Come sottolinea una delle giovani madri intervistate dalla regista, a volte è necessario cercare un appoggio al di fuori della famiglia perché questa può essere opprimente e giudicante. Il "riconoscimento nell'altra" avviene quando queste donne trovano un'altra persona che ha vissuto esperienze simili ed è pronta ad ascoltarle. Si concorda con l'affermazione di Filippelli, secondo la quale "le relazioni femminili non sono solo una trama finzionale, centro nevralgico della narrazione, ma sono soprattutto una pratica, un modo di stare al mondo che fa parte dell'agire femminile, che ne incarna la differenza." (280) Marazzi dimostra un'attenzione specifica per la creazione di un dialogo tra memoria e testimonianza attraverso il montaggio e pone le basi per uno spazio di riflessione essenziale sulle difficoltà del passaggio da figlia a madre, sul rapporto con la propria madre e sull'impatto fisico ed emotivo della gravidanza sulla donna.

~~~~~

Come si è visto, lo stile dei documentari di Marazzi è originale e sfida le norme tradizionali del genere: è caratterizzato da una contaminazione di linguaggi, di strategie e tecniche narrative artistiche e poetiche e da un impegno intellettuale. Le esperienze personali, i codici sociali, culturali ed estetici sono combinati in opere che rendono visibile l'invisibile e fanno delle donne il soggetto parlante. Con diversa intensità, in ognuno dei film la regista usa un

mix di immagini d'archivio, film amatoriali, animazioni, fotografie, dissonanza tra immagini e suono, voce fuori campo, lettere, diari e poesie. Marazzi rappresenta e (ri)scrive il corpo delle donne attraverso l'uso della macchina da presa ma è anche fortemente legata a forme di narrazione più tradizionali, come la scrittura diaristica. La regista combina la parola scritta e quella filmata all'interno dei suoi documentari, ma usa la scrittura anche come accompagnamento ad essi. La necessità di scrivere, collaborare con scrittrici, spiegare e mettere per iscritto i propri processi creativi dimostra, da un lato, una personale propensione per tale forma di comunicazione e, dall'altro, una forte volontà di rendere il proprio messaggio accessibile ed instaurare un dialogo con il pubblico ed i fruitori. Il materiale extra che accompagna i suoi film, come i libri ed i siti web, non può essere considerato separatamente dai film ma parte integrante della riflessione sull'identità e sul corpo femminile.¹⁶⁹

L'attenzione dei film di Marazzi è rivolta verso i percorsi esistenziali di diverse figure femminili le cui voci ed esperienze si intrecciano con quelle della regista evidenziando l'importanza della pratica del partire da sé e del rapporto privilegiato che le donne devono stabilire con la loro identità ed il loro corpo. Attraverso il suo linguaggio originale, Marazzi si specchia nell'obiettivo alla ricerca della propria madre ed invita le donne a fare lo stesso; offre un cinema che è esperienza intima, sussurrata, dove potersi riconoscere e rispecchiare, un luogo in cui instaurare un dialogo autentico che non ha paura di affrontare temi considerati scomodi dalla società patriarcale. In Marazzi il cinema diviene strumento per scrivere con il corpo e ritrovare la propria voce presentando tematiche che non si possono considerare private bensì politiche.

¹⁶⁹ Cecchini mutua da Dunne e Moser il termine *automediality* per riferirsi a questi nuovi testi composti da diverso materiale e diverse piattaforme (in Cantini 181).

Conclusione

L'analisi che questo progetto di ricerca presenta comprende un periodo che dagli inizi del femminismo storico giunge fino ad oggi e si pone l'obiettivo di tracciare una linea di continuità fra autrici che, attraverso generi diversi, hanno affrontato la questione del corpo femminile e della rappresentazione ed autorappresentazione della donna contrapponendo la propria voce alle idee e alle immagini promosse dalla cultura fallogocentrica. A differenza di studi precedenti, questo lavoro elabora un percorso di analisi che permette di delineare una genealogia femminile ed avvia un dialogo tra testi eterogenei realizzati a partire dagli anni Sessanta e Settanta. Si è evidenziato come le autrici Dacia Maraini, Franca Rame, Elena Ferrante e Alina Marazzi rappresentano e raccontano le esperienze del corpo femminile nelle relazioni con gli uomini, con la famiglia, con le altre donne e con se stesse, ponendo la propria persona e le proprie protagoniste in opposizione ed in relazione alla rappresentazione e alla concettualizzazione della donna nella società fallogocentrica. Mentre alcune delle protagoniste incarnano, spesso in modo provocatorio, l'ideale di donna definito dall'uomo, altre personificano vere e propri atti di resistenza contro l'androcentrismo.

Partendo dalle teorizzazioni di Adriana Cavarero sull'esistenza di un'economia binaria all'interno dell'ordine simbolico patriarcale, si è ribadito come nella tradizione occidentale sia prevalsa una discriminazione della donna sulla base del suo sesso. Il sesso maschile, assunto come paradigma dell'intero genere umano, rappresenta un'idea di pienezza a cui si contrappone l'incompiutezza femminile. La critica femminista si oppone a tale assunto e mira a decostruire l'ordine fallogocentrico su cui la storia occidentale poggia le sue basi. Il corpo femminile diviene quindi strumento fondamentale per la lotta femminista poiché il riconoscimento della differenza

della donna, intesa in senso positivo, è il punto di partenza per la sua identificazione come soggetto. Nel panorama femminista italiano le posizioni di Carla Lonzi e di Rivolta Femminile hanno grande influenza insieme alle teorizzazioni del pensiero della differenza sessuale del gruppo Diotima. In questo contesto, la discussione e la teorizzazione del corpo assume priorità assoluta quando il movimento delle donne riconosce l'importanza politica delle questioni femminili. Attraverso le riflessioni attuate nei gruppi di autocoscienza e la pratica del partire da sé, le aderenti al movimento elaborano una nuova coscienza di sé ed una nuova consapevolezza rispetto alla propria corporalità.

Nelle opere analizzate, i corpi femminili vivono spesso una sessualità limitata e mutilata, sono sottoposti a diversi tipi di violenze e pratiche disciplinari ma rappresentano anche il luogo della scoperta, del piacere e del riconoscimento della propria differenza rispetto ad immagini di donne soggiogate dal patriarcato. Il corpo narrativo del titolo di questa tesi rimanda quindi all'esperienza del corpo narrato dalle autrici, agli episodi di sofferenza, di piacere e di crescita delle loro protagoniste, ma si riferisce anche alla riflessione sull'importanza di partire dall'esperienza del proprio corpo, e della pratica del partire da sé al fine di valorizzare la propria differenza e riconoscersi come soggetto. Inoltre, la centralità del corpo nel femminismo rappresenta anche la ricerca di uno spazio per il corpo della donna all'interno della narrazione e, soprattutto, della rappresentazione di sé.

Nel secondo capitolo si è sottolineato come spesso i corpi delle protagoniste delle opere di Dacia Maraini qui analizzate siano sacrificati, feriti e schiavi della carne e come le protagoniste più giovani manchino di una dimensione cognitiva nei loro racconti. Tale "sacrificio" non è però da considerarsi vano poiché i corpi emarginati, manipolati e danneggiati di Nina, di Anna, di Enrica, di Vannina ma, soprattutto, quello di Anna Micolla protagonista del

Manifesto, servono da monito per tutte le altre donne. Le loro vicende sottolineano l'importanza delle modalità di definizione del corpo all'interno della società e, allo stesso tempo, fanno riflettere sul modo in cui la donna accetta di collocarsi in tale contesto. La scrittrice non ha mai auspicato ad una chiusura della donna rispetto alla propria corporeità ma, al contrario, crede nell'apertura che conduce alla consapevolezza. In *Donna in guerra* è proprio attraverso l'apertura a nuove esperienze che Vannina è in grado di governare la propria vita e, in modo simile, è attraverso la ribellione all'idea di docilità che le protagoniste trovano il loro spazio. Tramite la condivisione con altre figure femminili si può comprendere la propria condizione di sottomesse, e rifiutando relazioni vuote e oppressive, in famiglia e fuori, ci si può liberare. Accettando e rivendicando il proprio corpo, le donne si possono opporre alle leggi dell'uomo e alle sue imposizioni. Ed, infine, raccontando con la parola e le immagini le donne possono vedersi e rivedersi nelle loro simili.

L'invito e l'urgenza di Maraini sono proprio quelli di ridare voce alle donne e al loro corpo. Il corpo della donna, anche se ferito ed ucciso, può continuare a farsi sentire attraverso la parola scritta o filmata. Le donne devono rompere il silenzio, comunicare con altre donne e per altre donne al fine di sfidare il linguaggio dell'uomo e la sua supremazia. Attraverso l'esempio di figure come quella di Anna e di Vannina, Maraini si rivolge alle donne e le invita a percorrere una strada di maturazione e consapevolezza che possa condurre, attraverso il dialogo, all'acquisizione di una coscienza politica tramite le pratiche del femminismo italiano. È in queste esperienze che le donne si confrontano e creano una comunità in cui "il privato è politico," dove si discute delle proprie vite, della violenza, dell'aborto, della contraccezione e del proprio corpo come luogo di *self-empowerment*. È un percorso da svolgere insieme, dove corpo e parola sono fusi in un tutt'uno.

Nel capitolo su Franca Rame si è visto come i personaggi da lei interpretati prendono corpo sul palcoscenico, dove la scrittura delle opere si conclude e dove Rame dà forma e ridefinisce i suoi personaggi tramite l'interazione costante con il pubblico. Il corpo femminile è alienato dalle aspettative di una società maschilista così come dagli obblighi lavorativi in casa e fuori. Nei monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa* le uniche donne che rifiutano pienamente il loro ruolo di moglie e madre sono due personaggi che vengono accostati alla follia e alla stregoneria: la mamma fricchettona e Medea. Le altre donne che Rame porta in scena incarnano diversi livelli di consapevolezza rispetto alla condizione femminile e dimostrano una certa difficoltà a ribellarsi completamente alla concezione androcentrica del mondo. Pur riconoscendo il doppio sfruttamento al quale la donna è sottoposta in casa e fuori, molte di loro non attribuiscono le colpe all'uomo ma alla società capitalista basata sullo sfruttamento e su ritmi alienanti di vita e di lavoro. A differenza del femminismo che indica nella differenza di genere la causa della subordinazione della donna all'uomo, per Franca Rame la lotta contro l'oppressione della donna non può prescindere dalla lotta di classe poiché alla base dell'oppressione vi è lo sfruttamento economico.

Il femminismo di Rame non si occupa di questioni di genere o di differenza sessuale ma si concentra sulla costruzione di un rapporto migliore con l'uomo all'interno della famiglia e della società. Le protagoniste raramente godono della compagnia e del sostegno di altre donne e si trovano ad affrontare le difficoltà e le sfide del loro ruolo da sole; nei loro rapporti, prettamente eterosessuali, sono sempre in posizione di svantaggio ma non mettono quasi mai in dubbio il senso della famiglia. Il dialogo tipico dei gruppi di autocoscienza è quasi del tutto assente nelle opere qui analizzate ma è sostituito negli spettacoli dall'interazione con il pubblico: se le protagoniste mostrano un'autocoscienza ed una consapevolezza ancora primitiva, il

rapporto con gli spettatori, ed in particolare con le spettatrici, funziona come una forma di autocoscienza reinterpretata che ha lo scopo di 'inchiodare' la testa del pubblico attraverso la risata ed il grottesco. In modo simile alle donne che ha rappresentato, anche Rame ha dimostrato di aver avuto una relazione molto complessa con l'uomo, nel suo caso il marito Dario Fo. Pur essendosi presa i propri spazi e la propria libertà, in molte delle dichiarazioni rilasciate negli anni, si rivelano un'ambiguità ed un'ambivalenza che sembrano corrispondere a molte delle sfumature che Rame ha portato a teatro con le sue protagoniste. Infine, è importante ricordare che senza l'attenzione, l'elaborazione, la precisione ed il costante impegno organizzativo e di scrittura archivistica di Franca Rame, non si avrebbe una così ampia ed elaborata testimonianza del genio creativo della coppia. Il corpo narrativo è rappresentato quindi da quello di Rame sul palcoscenico e dal suo impegno organizzativo ed archivistico dietro le quinte. Per questa ragione, è essenziale riconoscere il lavoro di Rame autrice nella sua complessità e cioè come un atto di scrittura femminile fatto di creatività, testimonianza e memoria.

Nel quarto capitolo si evidenziano come il corpo femminile nei romanzi di Ferrante sia osservato, disciplinato, abbandonato ma alla fine ricostruito grazie alla consapevolezza, maturata nel tempo, che l'attenzione verso la propria esperienza di donne è essenziale ed imprescindibile per comprendere la propria identità ed il mondo circostante. L'influenza e la centralità del pensiero della differenza sessuale nella vita e nella letteratura di Ferrante è ben visibile nel modo in cui la scrittrice si rapporta con la corporeità delle donne e con il loro punto di vista: l'io narrante è sempre una voce femminile che parte da un'esperienza personale.

Il rapporto tra madre e figlia è narrato nella sua complessità come elemento essenziale per il riconoscimento e l'accettazione del corpo femminile. Il costante desiderio di cancellare il corpo della madre (e per esteso le proprie origini) rappresenta un passo necessario per costruire

l'identità di figlia ma, allo stesso tempo, rischia di indebolire le figure femminili nel confronto con la società patriarcale. Ferrante ritiene che le donne debbano costruire insieme una genealogia che le rafforzi e le definisca nella loro diversità dall'uomo, al di fuori di quella tradizione androcentrica che ha sorvegliato, catalogato e rappresentato la donna per millenni.

Tutti i romanzi di Ferrante partono dal racconto di esperienze femminili difficili e traumatiche che coinvolgono il tessuto familiare e sono strettamente legate al territorio in cui le protagoniste sono cresciute. La città di Napoli con i suoi umori, il suo linguaggio e la sua violenza accompagna le donne di Ferrante, e la scrittrice stessa, attraverso il loro percorso di autocoscienza in bilico tra esperienze di smarginatura, *frantumaglia* e sorveglianza. Allo stesso tempo però Ferrante presenta donne che riconoscono la loro diversità rispetto al passato ed imparano ad accettare il loro essere *frantumaglia*. Nelle loro cadute maturano la consapevolezza di dover mantenere una vigilanza attiva su loro stesse per poter (ri)costruire una certa interezza o, per lo meno, per riuscire ad accettare le diverse immagini di sé che, come Olga, vedono riflesse nello specchio. Nella costante lotta con se stesse, con le proprie madri e le proprie figlie, e con le costruzioni e le costrizioni sociali, le protagoniste dei romanzi di Ferrante si rivelano essere donne resilienti, in grado di lottare – anche con se stesse – per autopreservarsi.

Infine, nell'ultimo capitolo si è analizzato come nelle opere cinematografiche di Alina Marazzi, il corpo narrativo è rappresentato da una combinazione di codici sociali, culturali ed estetici che rendono visibile l'invisibile e fanno delle donne il soggetto parlante. La regista mira a creare una nuova sintassi, un nuovo linguaggio basato sull'interazione tra pensieri femminili, sensazioni e voci e le immagini sullo schermo. Nelle opere di Marazzi c'è un continuo dialogo tra regista e spettatori, passato e presente, e tra diversi generi con il desiderio di dare voce a ciò che voce non ha e di cui non si parla. La ricerca artistica si combina con la ricerca del sé, e

Marazzi sottolinea ciò inserendo qualcosa di sé in ogni film: la sua voce, la sua storia, le sue fotografie, la sua esperienza, le sue mani. In questo modo la regista ribadisce la prospettiva fortemente soggettiva e femminile e soprattutto personale da cui parte. Si concentra sui percorsi esistenziali di donne che spesso divergono dalla norma e sulle loro relazioni con altre donne esemplificando l'importanza delle pratiche all'interno dei rapporti femminili e con la propria corporalità e sessualità. Si ritiene di poter considerare il cinema di Marazzi una pratica contemporanea di resistenza proprio perché attraverso l'uso di diari privati, lettere personali e della scrittura femminile si fa portatrice e continuatrice del rapporto privilegiato e della riflessione che le donne stabiliscono con la loro identità ed il loro corpo nel femminismo. Sebbene il suo strumento di scrittura sia la macchina da presa, questa, come si è visto, non sostituisce quella più tradizionale del diario. Marazzi combina la parola scritta e quella filmata all'interno dei suoi documentari ma usa la scrittura anche come accompagnamento ad essi.

Come rileva Filippelli, in Marazzi il cinema diviene strumento per scrivere con il corpo e la macchina da presa diventa un prolungamento del corpo e della mente (in Cardone e Filippelli 202). Il corpo, così centrale nei discorsi sulla donna e nel femminismo, è presentato nelle opere di Alina Marazzi nelle sue molteplici sfaccettature attraverso le esperienze di donne diverse: che si tratti di suore di clausura o di ragazze che sfidano le convenzioni sociali, la regista concentra spesso il suo sguardo su particolari del corpo femminile. Il corpo delle donne è quello nudo della ribellione (in *Vogliamo anche le rose*) ma anche quello della maternità (in *Tutto parla di te*). Il corpo di donna muto inquadrato dalla telecamera del nonno di Alina ritrova la sua voce: ciò che era privato e che non si adattava all'immagine pubblica ufficiale è ora riportato alla luce. Attraverso il suo linguaggio originale, Marazzi si specchia nell'obiettivo alla ricerca della propria madre ed invita le donne a fare lo stesso; offre un cinema che è esperienza intima,

sussurrata, dove potersi riconoscere e rispecchiare, un luogo in cui instaurare un dialogo autentico che non ha paura di affrontare temi considerati scomodi dalla società patriarcale. Tale luogo non è però privato e segregato dal mondo, non è confinato alla sfera privata.

L'appropriarsi della cinepresa, e delle immagini girate da una cinepresa, per farne uno strumento di autocoscienza e autorappresentazione, come ha evidenziato Filippelli (in Cardone e Filippelli 198), inseriscono a pieno titolo le opere di Alina Marazzi all'interno di un discorso contemporaneo sul femminismo ed in linea di continuità con i lavori di Dacia Maraini, Franca Rame ed Elena Ferrante.

Bibliografia

Fonti primarie

Ferrante, Elena. *Cronache del mal d'amore: L'amore molesto, I giorni dell'abbandono, La figlia oscura*. Roma: Edizioni e/o, 2012. Print.

----. *L'amica geniale*. Roma: Edizioni e/o, 2011. Print.

----. *Storia del nuovo cognome*. Roma: Edizioni e/o, 2012. Print.

----. *Storia di chi fugge e di chi resta*. Roma: Edizioni e/o, 2013. Print.

----. *Storia della bambina perduta*. Roma: Edizioni e/o, 2014. Print.

----. *La frantumaglia*. Roma: Edizioni e/o, 2003. Print.

----. *La frantumaglia*. Roma: Edizioni e/o, 2016. Print.

Fo, Dario e Franca Rame. *Le commedie: VIII. Venticinque monologhi per una donna*. Torino: Einaudi, 1989. Print.

----. *Plays, 2*. London: Methuen Drama, 1997. Print.

Rame, Franca e Dario Fo. *Parliamo Di Donne*. Milano: Kaos, 1992. Print.

----. *Una vita all'improvvisa*. Parma: Guanda, 2009. Print.

Rame, Franca, and Joseph Farrell. *Non è tempo di nostalgia*. Pisa: Della Porta, 2013. Print.

Maraini, Dacia. *La Vacanza*. Torino: Einaudi, 1962. Print.

----. *L'età del malessere: romanzo*. Torino: Einaudi, 1963. Print.

----. *Memorie di una ladra: Dacia Maraini*. Milano: Bompiani, 1972. Print.

----. *Fare teatro: materiali, testi, interviste*. Milano: Bompiani, 1974. Print.

----. *Fare teatro: 1966-2000*. Milano: Rizzoli, 2000. Print.

----. *La donna perfetta: seguito da il cuore di una vergine*. Torino: Einaudi, 1975. Print.

- . *Donna in guerra*. Torino: Einaudi, 1975. Print.
- . *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*. Padova: Mastrogiacomo, 1978. Print.
- . *Mio marito: racconti*. Milano: Bompiani, 1979. Print.
- . "On Of Woman Born." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol.4 (1979): 687-694. Print
- . *La bionda, la bruna e l'asino*. Milano: Rizzoli, 1987. Print.
- . *Un clandestino a bordo*. Milano: Rizzoli, 1996. Print.
- . *La Lunga Vita Di Marianna Ucrìa*. Milano: Rizzoli, 2012. Print.
- . *Buio*. Milano: Rizzoli, 2012. Print.
- . *La bella addormentata nel bosco*. Versione originale: Super8, 1979.
- . *Mio padre, amore mio*. Versione originale: Super8, 1976/79.
- . *Giochi di latte*. Versione originale: Super8, 1979.
- Marazzi, Alina. *Lamerica me l'immaginato*. Documentario, 1991.
- . *Il declino di Milano*. Documentario, 1992.
- . *Mediterraneo, il mare industrializzato*. Documentario, 1993.
- . *Ragazzi dentro*. Documentario, 1997.
- . *Il sogno tradito*. Documentario, 1999.
- . *Un'ora sola ti vorrei*. Milano: Rizzoli, 2002. DVD e libro.
- . *Per sempre*. Milano: Mir Cinematografica, 2005. DVD.
- . *Vogliamo anche le rose*. Milano: Mikado Film, 2007. DVD.
- . *Le rose*. Milano: Feltrinelli, 2008, Print.
- . *Tutto parla di te*. Milano: Mir Cinematografica, 2012. DVD.

Fonti secondarie

- AA. VV. *Sottosopra*. Milano. Print.
- Aleramo, Sibilla. *Una donna*. Milano: Feltrinelli, 2011. Print.
- Alsop, Elizabeth. "Femmes Fatales: "La fascinazione di morte" in Elena Ferrante's *L'amore molesto* and *I giorni dell'abbandono*." *Italica* 91.3 (2014): 466-85. Print.
- Angelini, Franca, e Maricla Boggio. *Le Isabelle: dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*. Nardò: Besa, 2003. Print.
- Anderlini, Serena. "Franca Rame: Her Life and Works." *Theater* 17, no. 1 Winter (1985): 32-39. Print.
- . "When Is a Woman's Work Her Own? An Interview with Franca Rame." *Feminist Issues*. 11.1 (1991): 23-52. Print.
- Antonello, Pierpaolo, and Alan O'Leary. *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*. London: Legenda, 2009. Print.
- Aricò, Santo L. *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1990. Print.
- Babbage, Frances. *Re-visioning Myth: Modern and Contemporary Drama by Women*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2011. Print.
- Banti, Anna. *Un grido lacerante*. Milano: Rizzoli, 1981. Print.
- Barbuto, Maria. *La psicoanalisi e il corpo: declinazioni al femminile*. Napoli: Ellissi, 2002. Print.
- Bartky, Sandra Lee. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York: Routledge, 1990. Print.
- Beauvoir de, Simone, *The Second Sex*. New York: Knopf, 1953. Print.

Bertozzi, Marco. *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*. Torino: Lindau, 2003.

Print.

----. *Storia del documentario italiano: immagini e culture dell'altro cinema*. Venezia: Marsilio,

2008. Print.

Bignami, Alessandro. *Il documentario: scrivere, realizzare e vendere cinema della realtà nell'era dell'artificio*. Roma; Bari: Laterza, 2011. Print.

Bonifazio, Paola. "Feminism, Postmodernism, Intertextuality: We Want Roses Too (2007)."

Literature Film Quarterly. 38.3 (2010): 171-182. Print

Bono, Paola, and Sandra Kemp. *Italian Feminist Thought: A Reader*. Oxford, UK: Blackwell, 1991. Print.

Bonsaver, Guido, and Robert S. C. Gordon. *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*. London: Legenda, 2005. Print.

Bordo, Susan. *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley: University of California Press, 2003. Print.

Bovo-Romoeuf Martine. "Sensualité et obscénité dans *L'amore molesto* et *I giorni dell'abbandono* d'Elena Ferrante." *Cahiers d'études italiennes* 5 (2006):129-138. Print.

----. "Riscritture del romanzo d'amore: 'l'impossibile amoroso del reale' nei romanzi di Elena Ferrante e Milena Agus." *Narrativa* 30 (2008):179-194. Print.

Bracke, Maud. *Women and the Reinvention of the Political: Feminism in Italy, 1968-1983*. 2014. Print.

Bronfen, Elisabeth. "The Body and Its Discontents." *Body Matters: Feminism, Textuality, Corporeality*. Ed. Angela Keane and Avril Horner. Manchester: Manchester University Press, 2000. Print.

- Bunkers, Suzanne L, and Cynthia A. Huff. *Inscribing the Daily: Critical Essays on Women's Diaries*. University of Massachusetts Press, 1996. Print.
- Buonanno, Elda. *La frantumaglia: Elena Ferrante's Fragmented Self*. Diss. The City University of New York, 2008. Print.
- Cantini, Maristella. *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. Print.
- Cardone, Lucia, e Sara Filippelli. *Filmare il femminismo: studi sulle donne nel cinema e nei media*. Pisa: Edizioni ETS, 2015. Print.
- Cavallaro, Daniela. "The Making of a Feminist Film: Sofia Scandurra's *Io Sono Mia*." *Studies in European Cinema*. 4.3 (2007):199-209. Print.
- Cavarero, Adriana. *Diotima: il pensiero della differenza sessuale*. Milano: La tartaruga, 1987. Print.
- Cixous, Helene. "The Laugh of the Medusa" translated by Keith Cohen, and Paula Cohen. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 1.4 (1976). Print.
- Cottino-Jones, Marga. "Franca Rame on Stage. The Militant Voice of a Resisting Woman." *Italica*. 72.3 (1995): 323-339. Print.
- Cruciata, Maria A. *Dacia Maraini*. Firenze: Cadmo, 2003. Print.
- Cutrufelli, Maria R, Rosaria Guacci, and Marisa Rusconi. *Il pozzo segreto: cinquanta scrittrici italiane*. Firenze: Giunti, 1993. Print.
- D'Angeli, Concetta, e Simone Soriani. *Coppia d'arte, Dario Fo e Franca Rame: con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*. Pisa: PLUS-Pisa University Press, 2006. Print.
- D'Arcangeli, Luciana. *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*. Firenze: Cesati, 2009. Print

- De Giovanni, Neria. *E dicono che siamo poche: scrittrici italiane dell'ultimo Novecento*. Roma: Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 2003. Print.
- De Rogatis, Tiziana. "L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile." *Allegoria* 69-70 (genn-dic 2014): 273-308. Print.
- Diaconescu-Blumenfeld, Rodica, and Ada Testaferri. *The Pleasure of Writing: Critical Essays on Dacia Maraini*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2000. Print.
- Diamond, Irene, and Lee Quinby. *Feminism & Foucault: Reflections on Resistance*. Boston: Northeastern University Press, 1988. Print.
- Di Cori, Paola e Donatella Barazzetti. *Gli studi delle donne in Italia: una guida critica*. Roma: Carocci, 2001. Print.
- Dottorini, Daniele. *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*. Udine: Forum Edizioni, 2013. Print.
- Ergas, Yasmine. "1968-79 Feminism and the Italian Party System: Women's Politics in a Decade of Turmoil." *Comparative Politics*. (1982): 253-279. Print.
- Farinotti, Luisella. "La ri-scrittura della storia: 'Un'ora sola ti vorrei' di Alina Marazzi e la memoria delle immagini." Milano: Vita e Pensiero (2006): 497-502. Print.
- Farrell, Joseph, and Antonio Scuderi. *Dario Fo: Stage, Text, and Tradition*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000. Print.
- Farrell, Joseph, and Paolo Puppa. *A History of Italian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Print.
- Farrell, Joseph. *Dario Fo and Franca Rame: Passion Unspent*. Ledizioni, 2015. Print.
- Filippelli, Sara. "Tutto parla di te: la trilogia materna di Alina Marazzi." *The Italianist*. 35.2 (2015): 272-283. Print.

- Fischer, Donatella. *The Tradition of the Actor-Author in Italian Theatre*. London: Legenda, 2013. Print.
- Foucault, Michel. *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Vintage Books, 2010. Print.
- . *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. by Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 2006. Print.
- Fraire, Manuela. *Lessico politico delle donne: cinema, letteratura, arti visive*. Edizioni Gulliver, 1979. Print.
- . *Lessico politico delle donne: teorie del femminismo*. Milano: Angeli, 2002. Print.
- Gabriele, Tommasina. *Dacia Maraini's Narratives of Survival (Re)Constructed*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2016. Print.
- Gannett, Cinthia. *Gender and the Journal: Diaries and Academic Discourse* (Sunny Series, Literacy, Culture, and Learning). State University of New York Press, 1992. Print.
- Gianini, Belotti E. *Dalla parte delle bambine: l'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milano: Feltrinelli, 1973. Print.
- Guerrini, Riccardo, Giacomo Tagliani, and Francesco Zucconi. *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*. Recco, Genova: Le Mani, 2009. Print.
- Günsberg, Maggie. *Gender and the Italian Stage: From the Renaissance to the Present Day*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1997. Print.
- Hirst, David. *Dario Fo and Franca Rame*. New York: St. Martin's Press, 1989. Print.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985. Print.
- . *Speculum: l'altra donna*. Tradotto da L. Muraro. Milano: Feltrinelli, 1998. Print.

- Koedt, Anne. *The Myth of the Vaginal Orgasm*. Somerville, New England: Free Press, 1975. Print.
- Lazzaro-Weis, Carol M. *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes In Italian Women's Writing, 1968-1990*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993. Print.
- Libreria delle donne di Milano. *Non credere di avere dei diritti: la generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1987. Print.
- Lombardi, Giancarlo. "Scambi d'identità: il recupero del corpo materno ne *L'amore molesto*." *Romance Languages Annual* 10 (1999): 288-291. Print.
- Lonzi, Carla. *Sputiamo su Hegel e altri scritti*. Edito da Maria L. Boccia. Milano: 2010. Print.
- Lucamante, Stefania. *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel*. Toronto: University of Toronto Press, 2008. Print.
- Luciano, Bernadette, and Susanna Scarparo. *Reframing Italy: New Trends in Italian Women's Filmmaking*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2013. Print.
- . "Re-inventing the Women's Liberation Movement: Alina Marazzi's *Vogliamo Anche Le Rose* and Paola Sangiovanni's *Ragazze La Vita Trema*." *Annali D'italianistica*. 30 (2012): 243-254. Print.
- Lussana, Fiamma. *Il movimento femminista in Italia: esperienze, storie, memorie: (1965-1980)*. Roma: Carocci, 2012. Print.
- Mangiacapre, Lina. *Cinema al femminile*. Padova: Mastrogiacomo - Images 70, 1980. Print.
- Marchais, Nathalie, "Madre o Donna? Figure femminili in conflitto nei romanzi di Elena Ferrante." *Ecritures* 2 (Dec 2006): 45-57. Print.

- Marcuzzo, Maria C, and Rossi-Doria, Anna. *La ricerca delle donne: studi femministi in Italia*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1988. Print.
- Marfoglia, Alessandra. "Una donna sola: Franca Rame e il linguaggio come strumento di sottomissione ed emancipazione." *Palinsesti* 4 (2014): 53-69. Print.
- Marras, Margherita, "Corporeità, femminile e femminismo in *Disio* di Silvana Grasso e *L'amore molesto* di Elena Ferrante." *Narrativa* 30 (2008):151-163. Print.
- Melandri, Lea. "Quel raccontare femminile." *Lapis: sezione aurea di una rivista*. Ed. Kreyder, Laura, Lea Melandri, Maria Nadotti, Rosella Prezzo, and Paola Redaelli. Roma: Manifestolibri, 1998. Print.
- Merry, Bruce. *Dacia Maraini and the Written Dream of Women in Modern Italian Literature*. Townsville, Australia: Dept. of Modern Languages, James Cook University of North Queensland, 1997. Print.
- Miguel, y C. J. C. *Scrittura civile: studi sull'opera di Dacia Maraini*. Roma: G. Perrone, 2010. Print.
- Milkova Stilian, "Mothers, Daughters, Dolls: On Disgust in Elena Ferrante's *La figlia oscura*" in *Italian Culture* 31.2 (2013):91-109. Print.
- Mitchell, Tony. "Scrittura Femminile": Writing the Female in the Plays of Dacia Maraini." *Theatre Journal*. 42.3 (1990): 332-349. Print.
- Moretti, Mario, and Emilia Costantini. *La scena delle donne: presenza e partecipazione della donna al rito scenico occidentale, dalle origini ai giorni nostri*. Roma: Editori & Associati, 1990. Print.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. Print.

- Muraro, Luisa. *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Riuniti, 1991. Print.
- Pallotta, Augustus. "Dacia Maraini: from Alienation to Feminism." *World Literature Today*. 58.3 (1984): 359-362. Print.
- Paoli, Federica. "Dell'accettazione e del rifiuto: immagini e figure del materno da Elena Ferrante a Vanessa Ambrosecchio." *Bollettino di italianistica* 2 (2005):159-172. Print.
- Parati, Graziella, and Rebecca J. West. *Italian Feminist Theory and Practice: Equality and Sexual Difference*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2002. Print.
- Passerini, Luisa. *Storie di donne e femministe*. Torino: Rosenberg e Sellier, 1992. Print.
- Peja, Laura. *Strategie del comico: Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*. Firenze: Le lettere, 2009. Print.
- Petrignani, Sandra. *Una donna un secolo*. Roma: Il Ventaglio, 1986. Print.
- Picchietti, Virginia. *Relational Spaces: Daughterhood, Motherhood and Sisterhood in Dacia Maraini's Writing and Films*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 2002. Print.
- Radulescu, Domnica. *Women's Comedic Art As Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor*. Jefferson, N.C: McFarland, 2012. Print.
- Restaino, Franco, and Adriana Cavarero. *Le filosofie femministe*. Torino: Paravia scriptorium, 1999. Print.
- Ribero, Aida. *Una questione di libertà: il femminismo degli anni settanta*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1999. Print.
- . *Glossario: lessico della differenza*. Torino: Regione Piemonte, 2007. Print.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. NY; London: WW Norton & Company, 1986. Print.

- Russo Bullaro, Grace and Love, Stephanie. *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. Palgrave Macmillan, 2016. Print.
- Sambuco, Patrizia. *Corporeal Bonds: The Daughter-Mother Relationship in Twentieth Century Italian Women's Writing*. Toronto: University of Toronto Press, 2012. Print.
- Scattigno, Anna, and Teresa Bertilotti. *Il femminismo degli anni settanta*. Roma: Viella, 2010. Ebook.
- Silvi, Maria G. *Il teatro delle donne*. Milano: La Salamandra, 1980. Print.
- Spagnoletti, Giovanni. *Il reale allo specchio: il documentario italiano contemporaneo*. Venezia: Marsilio, 2012. Print.
- Sumeli, Weinberg G. *Invito alla lettura di Dacia Maraini*. Pretoria: University of South Africa, 1993. Print.
- Taviano, Stefania. *Staging Dario Fo and Franca Rame: Anglo-american Approaches to Political Theatre*. Aldershot, Hants, England: Ashgate Publishing, 2005. Print.
- Thornham, Sue. *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. Print.
- Tong, Rosemarie. *Feminist Thought: a More Comprehensive Introduction*. Boulder, Co: Westview Press, 1998. Print.
- Valeri, Walter, and Franca Rame. *Franca Rame: A Woman on Stage*. West Lafayette, IN: Bordighera, 2000. Print.
- Woodrough, Elizabeth. *Women in European Theatre*. Oxford: Intellect Books, 1995. Print.
- Zagarrio, Vito. *La meglio gioventù: nuovo cinema italiano 2000-2006*. Venezia: Marsilio, 2006. Print.

Zanini-Cordi, Irene. *Donne sciolte: abbandono ed identità femminile nella letteratura italiana*.

Ravenna: Longo, 2008. Print.

Sitografia

Archivio Franca Rame www.archiviofrancarame.it

Corriere della Sera <http://www.corriere.it/>

Edizioni e/o <https://www.edizionieo.it/>

Effe Rivista femminista <http://efferivistafemminista.it/>

La Repubblica <http://www.repubblica.it/>

Minima & Moralia <http://www.minimaetmoralia.it/>

Redstockings <http://www.redstockings.org/>

Tutto parla di voi <http://tuttoparladivoi.ilfattoquotidiano.it/>

Libera Università delle Donne <http://www.universitadelledonne.it/>

Vogliamo anche le rose www.vogliamoancherose.it

Filmografia

Anna. Regia: Alberto Grifi, 1975.

Bagagli. Regia: Adriana Monti, n.d.

Cenerentola. Regia: Pino Zac, 1966.

Ciclo Continuo Regia: Adriana Monti, n.d.

Curiosità. Regia: Nino e Alfredo Pagot, n.d.

D – Non diversi giorni si pensa splendessero alle prime origini del nascente mondo o che avessero temperature diversa. Regia: Anna Lajolo e Guido Lombardi, 1970.

Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro. Regia: Alberto Grifi, 1976.

Il filo del desiderio Regia: Adriana Monti, n.d.

Il piacere del testo Regia: Adriana Monti, n.d.

Io sono mia. Regia: Sofia Scandurra, 1996.

X chiama Y. Regia: Mario Masini, 1967.

L'amore in Italia. Regia: Luigi Comencini, 1978.

La ragazza ideale. Regia: Nino e Alfredo Pagot, n.d.

Madri d'Italia. Istituto Luce, 1935.

Se l'inconscio si ribella. Regia: Alfredo Leonardi, 1968.