

“Scrittrici italiane nel panorama letterario contemporaneo”

PAOLA IRENE GALLI MASTRODONATO

Mi pare doveroso iniziare il mio intervento ripercorrendo insieme il cammino intrapreso dalle donne italiane nella lunga marcia verso la loro piena accettazione e identità in seno alla comunità nazionale ed anche oltre, come vedremo. “Scrittrice” e “donna” è di per sé un binomio che solo recentemente ha acquisito cittadinanza nella Repubblica delle Lettere, se riflettiamo sul fatto che a metà Ottocento Charlotte Brontë doveva firmarsi Currer Bell per accedere al mondo dell’editoria, così come avveniva per George Sand e George Eliot, e nonostante sia stato ormai accertato che le romanziere del Settecento, in Inghilterra e in Francia, hanno fornito un contributo notevole, sia quantitativo che qualitativo, all’espandersi del genere in tutta l’Europa che allora aveva la capacità di leggere.

Con l’ausilio del bel saggio di Marina Zancan, vorrei riassumere brevemente il percorso attraverso il quale le donne scrittrici pervengono dalle nebulose origini alla nostra contemporaneità, identificando, lungo la via, alcune tematiche e tratti caratteristici di questo lento divenire. Pur con tutti i limiti che un modello evoluzionista applicato alla storiografia letteraria mantiene e purtroppo tramanda, si configura, fin dagli esordi di quello che noi oggi apprendiamo essere lo sviluppo *canonico* della letteratura italiana, un’apparente contraddizione in termini che vede, da un lato, una massiccia “*presenza* della donna (che viene detta, che dice, che si dice)” a fronte, invece, dall’altro, di una sua *assenza* in quanto “donna reale, incarnazione di un soggetto socialmente discriminato e storicamente in conflitto” (p. 766). Da qui e da subito, in ordine al primo versante della dicotomia, verso il Dugento si cristallizza un imponente apparato simbolico e metaforico intorno a tre figure femminili che riempiranno di sé i secoli a venire della letteratura italiana: la Vergine Maria (riproposta recentemente in chiave telematica da Roberto Benigni in veste di interprete dell’ultimo canto del *Paradiso*), la Beatrice dantesca e la Laura di Petrarca. In questo quadro,

[I]a donna, [...] è metafora complessa del nuovo e garanzia del valore del pensiero che lo riflette: essa è una immagine antica e ancestrale di valori umani e divini insieme, proiezione totalmente astratta di un corpo reale e materiale; è, infine, un simbolo forte e persuasivo che già la tradizione cristiana aveva elaborato come tramite privilegiato e passivo alla conoscenza della vera verità. (Zancan, 771)

Tuttavia, sarà proprio il seme principale che sottende questa visione della donna, la poetica dell’amore secondo i dettami della scuola trobadorica e cortese, a generare imprevedibili germogli sotto la penna del Boccaccio, il quale si fa interprete di un’ulteriore, importante, trasformazione: il passaggio dal verso alla prosa. Nel *Decameron*, il concetto d’amore “si va definendo come *passione* totalmente umana e, in quanto tale, forza inarrestabile e motore della vita”,

“caricando”, per così dire, la figura femminile di “tre funzioni fondamentali: è destinatario, soggetto di racconto, spesso è protagonista delle storie narrate” (Zancan, 773).

Sullo sfondo, nelle pieghe della società tra XIV e XVI secolo, si avverte imperiosa l'esigenza di “normalizzare” un ruolo che continua a essere percepito in termini contraddittori. Da qui, il diffondersi dei testi misogini, da un lato, e dei trattati in “difesa della donna”, dall'altro. Frutto di questa *querelle*, è il delinearci, ad opera di grandi nomi quali Castiglione ed Aretino, Enea Piccolomini, Ariosto e Tasso, di un ritratto a tutto tondo della donna quale vergine, moglie e vedova, “codificazione, questa”, sottolinea la Zancan, “che sul piano ideologico sarà di lunga durata” (795), se, ancora in pieno Ottocento, ci confronteremo con la Teresa foscoliana e, soprattutto, con la Lucia manzoniana, ennesime donne-“figura d'amore” (Zancan, 815).

Sul versante opposto, della produzione ad opera di donne di testi scritti, la Zancan pone chiaramente i termini di un problema che stenta ancora ad essere superato:

Circa la *presenza* di donne nella tradizione letteraria, è luogo comune, in ambito critico e storiografico, liquidare la questione rilevando che il valore quantitativo della stessa è, almeno, fino alle soglie dell'età contemporanea, così esiguo da far cadere la legittimità stessa di un discorso: quasi a sottintendere che poiché questo, per motivi storici di così lunga durata da apparire “naturali”, è comunque lo stato di fatto, evocare l'assenza appare privo di interesse mentre la presenza esigua, casuale, “curiosa” non merita una seria interpretazione. (778)

Proprio per contravvenire allo *status quo* di una critica spesso disattenta e volutamente disinformata, scelgo di pormi, per questo mio discorso, in quell'*ottica revisionista* adottata dalla stessa Zancan, e che è il frutto maturo della grande stagione che, a cavallo fra gli anni '60 e '70 dello scorso secolo, ha impresso una svolta decisamente rivoluzionaria ad un'intera branca del sapere e ha istituito una nuova disciplina, i *women's studies*. Secondo quest'ottica, è possibile ricostruire un cammino alternativo, anche se per certi versi parallelo, dell'evoluzione della presenza femminile all'interno del modello canonico della letteratura italiana, e per farlo occorre tornare ad uno snodo cruciale di quello stesso percorso, il momento in cui si definisce il *locus* originario dell'esistenza femminile, la *domus*, lo spazio domestico contrapposto allo spazio esterno, in altre parole, il privato che si contrappone al pubblico. In questo contesto, “diventano importanti testi inediti e scritture private e tutti quei luoghi in cui si sono fissate le parole delle donne (le parole dette o dettate in estasi, le parole trascritte durante interrogatori e processi, le lettere, i testamenti, ecc.)” (Zancan, 768). Fino al Cinquecento e la diffusione del carattere a stampa, le donne che scrivono lo fanno “all'interno di uno spazio separato” che vede nella “tradizione letteraria di tipo ascetico” (779) l'unico mezzo per potersi esprimere e che ha, quindi, nelle figure di sante e beate (Angela da Foligno, Caterina da Siena) delle esponenti di spicco. A queste sembrano contrapporsi specularmente, e con forti dosi di ambiguità (si veda la figura di Giovanna d'Arco), le eretiche e le streghe, le quali tuttavia, con le prime, presentano più di un elemento in comune:

[...] una vasta conoscenza della medicina naturale, che esse praticano nel loro rapporto quotidiano con la comunità, e che dà loro seguito e potere sociale; un discorso ripetuto e insistente sul corpo e la sessualità; la rivendicazione a sé della funzione di soggetto esclusivo di mediazione tra la comunità sociale e l'Ente supremo, che dà loro, a sua volta, un posto particolare nella scala sociale. (Zancan, 783)

Intorno alla metà del Cinquecento assistiamo alla comparsa delle prime autrici che si cimentano soprattutto con la produzione in versi, tant'è che nel 1559 viene data alle stampe a Lucca una “raccolta di rime” dove per la prima volta sono riunite ben 53 firme femminili (v. Zancan, 803). In questo contesto, il “canzoniere” di Vittoria Colonna si presenta come un vero e proprio *best seller*, con le sue quindici edizioni nell'arco di trent'anni (804), spia del favore con cui vengono accolti dei componimenti che riflettono il “modello ideologico della donna onesta” (ivi). A questa lettura “legittima” pare contrapporsi negli stessi anni Gaspara Stampa, la quale, nelle sue *Rime d'Amore*, “all'amore felice e ordinato, l'amor coniugale, [...] sostituisce l'amore infelice, non corrisposto” (806), determinando una cesura con il suo ambiente che decreterà l'occultamento della sua opera per oltre due secoli, fino a quando, nel 1738, verrà pubblicata una seconda edizione a cura dei circoli illuministi di Venezia.

Contemporaneamente, prosegue il cammino autoreferenziale delle religiose chiuse in convento, sulle quali spicca la figura di Maria Maddalena de' Pazzi, entrata sedicenne, nel 1582, nel convento carmelitano di Santa Maria degli Angeli a Firenze, dove alcune consorelle trascriveranno le sue “parole dette in estasi” (811), primo esempio, forse, di condivisione tutta al femminile di uno spazio di enunciazione autonomo seppur separato ed escluso. La difficile condizione della clausura si perpetuerà fino alle soglie della modernità, se, all'indomani dell'unificazione, nel 1860, Garibaldi libererà dal chiostro un'aristocratica napoletana, Enrichetta Caracciolo Forino, monacata per forza dalla sua famiglia per motivi di interesse (v. Zancan, 823).

E qui, saltando a piè pari, e in modo alquanto discutibile direi, dal XVI secolo alla seconda metà dell'Ottocento, la Zancan approda ormai alla nostra contemporaneità, che viene vista essenzialmente come un semplice prolungamento di quanto si era andato affermando nel primo scorcio di secolo, e cioè quel “romanzo borghese” che continua a fare dell’“amore” uno dei suoi “temi letterari dominanti”, e in quanto tale viene definito “spazio privato e sentimentale dell'ambito familiare, che la figura femminile riassume e rappresenta simbolicamente” (815). Pur ammettendo che tra fine Ottocento e inizio Novecento, “le firme femminili sono numerosissime” (824), la Zancan si limita a citare le più conosciute, da Grazia Deledda a Ada Negri, da Matilde Serao e Annie Vivanti a Sibilla Aleramo (ps. di Rina Faccio), trascurando di menzionare, tuttavia, proprio le più popolari, autrici, quanto le conosciute, di romanzi diventati dei *best seller*, e mi riferisco soprattutto a Carolina Invernizio e Liala (ps. di Amaliana Cambiasi Negretti), ma anche a Térésah (ps. di Corinna Teresa Ubertis), Carola Prosperi e Mura (ps. di Maria Volpi). Inutile sottolineare come questa apparente cecità critica sia dovuta essenzialmente al prevalere, in campo

accademico, dell'approccio teorico che si avvale della psicoanalisi di stampo freudiano quale sistema onnicomprensivo che deve spiegare e far comprendere la modernità (e la post-modernità!) quale "processo complessivo di crisi" del "pensiero borghese", il quale, a sua volta, assegna alla figura femminile il compito di incarnare "a livelli diversi, l'immagine della sfera privata, intima, inconscia di ogni singolo individuo" (Zancan, 817).

In questo senso, e veniamo al secondo dopoguerra, scrittori uomini del calibro di Svevo, Moravia, Vittorini e Calvino, formeranno, con le loro opere, altrettanti capisaldi di quello che verrà inteso per letteratura italiana moderna e contemporanea, lasciando sullo sfondo la presenza femminile che di questa visione si farà semplice comprimario (e la Zancan cita di seguito i nomi di Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Anna Banti, Fausta Cialente, Gianna Manzini, Lalla Romano, Paola Masino, Alba de Cespedes, Maria Bellonci, Laudomia Bonanni, Livia De Stefani, Anna Maria Ortese) o che, invece, invocherà un proprio spazio di espressione nella differenza e nell'alterità (Dacia Maraini, Giuliana Morandini, Armanda Guiducci, Lavinia Gruber, Maria Marcone, Maria Giacobbe, Carla Cerati, Romana Pucci, Fabrizia Ramondino, Francesca Sanvitale, 826-27).

E vorrei entrare, adesso, nel vivo del nostro incontro, proponendovi la scaletta dei testi che esaminerò insieme a voi, nel tentativo di fornire, in questa terra d'Australia, un ritratto abbastanza fedele dell'avvicinarsi delle ultime generazioni di donne scrittrici in Italia, con un breve accenno, per forza di cose, alla diaspora dell'emigrazione e alla nuova realtà delle donne immigrate. Si tratta dei seguenti testi, che analizzerò non necessariamente in quest'ordine: *Porci con le ali* (1976) di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice, *La città e la casa* (1984) di Natalia Ginzburg, *Isolina* (1985) di Dacia Maraini, *Và dove ti porta il cuore* (1994) di Susanna Tamaro, e *Scuola di scrittura* (1996) di Silvia Albertazzi.

Se tentiamo di trovare un tratto comune che unisca tra di loro questi testi in realtà molto diversi, occorre tenere presente il contesto storico e sociale attraversato dall'Italia nella seconda metà del secolo scorso e che sembra riassumersi, per queste scrittrici, intorno a due fratture che segnano il significato stesso di essere donne, il femminismo da un lato, e dall'altro l'aspra contrapposizione politica e generazionale che segue al '68 e agli anni caldi della contestazione studentesca. Come osserva la Zancan, si nota un "passaggio da forme di coscienza soggettive ad una coscienza collettiva e politica della propria condizione" (822), procedimento che influirà in maniera determinante sulla costruzione delle storie e dei personaggi messi in scena dalle scrittrici contemporanee. Che si tratti, infatti, del Giuseppe e della Lucrezia presenti nel romanzo epistolare della Ginzburg, oppure dei due celebri e scandalosi adolescenti Rocco e Antonia rappresentati nel *best seller* scritto a quattro mani da Lidia Ravera e dal neuropsichiatra infantile Marco Lombardo Radice, ed ancora della nonna e della giovane nipote ribelle di Susanna Tamaro, un altro strepitoso *best seller* degli ultimi anni, della quarantenne single Marta nella Bologna postmoderna ricreata magistralmente da Silvia Albertazzi, o della Dacia Maraini che racconta a noi donne la storia esemplare e tragica di un'altra donna fisicamente e simbolicamente annientata dal potere maschilista, il quadro di riferimento è lo stesso, quella rivoluzione nel costume e nella mentalità che ha

profondamente cambiato la società italiana nel suo insieme ed un suo istituto fondamentale in particolare, la famiglia.

Vorrei iniziare questo mio percorso soffermandomi dapprima su alcuni luoghi, atmosfere e sensazioni, che possano darvi un'idea del *landscape* tratteggiato dalle scrittrici di cui mi occuperò da vicino. Roma è la città da cui si svolge lo scambio di lettere tra Lucrezia e un gruppo di amici e parenti con Giuseppe, che si è trasferito da poco in America, a Princeton, per insegnare italiano; sullo sfondo del romanzo della Ginzburg, c'è anche la campagna umbra ed un vecchio casale ristrutturato, *Le Margherite*; la Roma della metà degli anni '70 è anche il *locus* che circonda la tormentata relazione tra Rocco e Antonia, la Roma urbana, alternativa e "calda" degli anni della contestazione, dei collettivi studenteschi e dei "piccoli gruppi" di autocoscienza femminista; nel romanzo della Maraini, la Verona di inizio Novecento offre lo sfondo per la ricostruzione di un *giallo* al centro del quale c'è il cadavere ritrovato nell'Adige di una giovane donna fatta a pezzi; una terra di frontiera, Trieste e Villa Opicina, è il luogo della memoria e della riflessione da cui parte la lunga lettera-memorale che Olga, la nonna, lascia in eredità alla nipote, partita anch'essa per gli Stati Uniti a studiare inglese, nel romanzo della Tamaro; Bologna, invece, città universitaria poliedrica e postmoderna, serve da metalinguaggio a Marta per interrogarsi sulla propria esistenza e scrivere il proprio finale, nel romanzo dell'Albertazzi.

Le atmosfere. Un senso di sperdimento, di angoscia e di solitudine pervade il mondo descritto dalla Ginzburg, in cui i personaggi si aggirano confusi e incapaci di gestire le proprie storie, all'interno di un contesto che pare aver perso qualsiasi valore sicuro di riferimento. Lucrezia, donna trentenne sposata con Piero e madre di cinque figli, ha avuto una relazione con il giornalista Giuseppe dal quale sostiene di aver avuto Graziano, ma Giuseppe non ammette questa paternità così come rifiuta il proprio figlio legittimo, Alberico, di cui "non sentir[à] la mancanza perché non lo ved[e] mai" (Ginzburg, 8). Il matrimonio con Piero si sfascia definitivamente quando Lucrezia si innamora di Ignazio Fegiz, un antiquario, e vuole separarsi definitivamente abbandonando il pretesto di aver vissuto fino a quel momento nell'ottica della "coppia aperta": "Del resto le coppie aperte a un bel momento o si chiudono, o vanno a pezzi. Piero e io come coppia stiamo andando a pezzi" (Ibid., 101). Frutto di questa indeterminatezza, di questi rapporti sfuggenti e poco chiari, è anche il personaggio di Nadia, giovane ragazza sbandata pur essendo figlia di latifondisti siciliani, la quale si lega ad Alberico, regista improvvisato di film d'avanguardia e omosessuale, e gli impone il riconoscimento di una figlia avuta da un rapporto occasionale. Anche Ilaria, la figlia di Olga, morta a 33 anni per un incidente d'auto, ha avuto una figlia da un rapporto con uno sconosciuto durante un viaggio in Turchia; la stessa Olga, poi si scoprirà, ha avuto Ilaria non dal marito Augusto, ma dalla lunga relazione adulterina con Ernesto, un giovane medico sposato, incontrato alle terme. Un profondo senso di insicurezza attanaglia le coscienze dei personaggi femminili nel momento in cui entrano in contatto con l'universo maschile che sembra, in qualche modo, fagocitarle e opprimerle. Parla Antonia:

[...] A me viene in mente che gli uomini mi usano per fare tra le mie gambe le loro cose. Mi viene sempre, dopo, questo pensiero. E allora mi sento più sola ancora, talmente sola che mi sembra quasi di non esistere. [...] solo che sono femmina e essere femmine è diverso: l'angoscia non è tanto aver fatto o non aver fatto, ma piacere o non piacere. Cioè esistere o non esistere. Non so se mi spiego. Mi capisci? A me ogni tanto mi sembra di vivere solo per piacere agli uomini, perché se non mi scelgono, se non mi scelgono sempre, mi viene una specie di paura di morire.... (Ravera, 56)

Il “piacere agli uomini” è stato anche l'imperativo sotteso alla tragica fine di Isolina Canuti, giovane popolana sedotta e messa incinta dal tenente dell'esercito Trivulzio, nella cupa e conformista Verona umbertina. Di lei, Dacia può solo cercare di farci immaginare lo scenario della sua terribile fine:

In mezzo al semicerchio di colonne ecco per terra una pietra tonda e grigia. E' la fossa comune. Sopra, una lattina arrugginita con un mazzetto di fiori freschi. Qui, ormai ridotte a briciole, sono state buttate probabilmente le ossa spezzate di Isolina; un frammento di tibia, una scheggia di spina dorsale, una falange, uno spezzone di cranio. (Maraini, 32)

Un senso di quieta disillusione permea l'animo di Marta, insegnante di lettere, che, alla soglia dei quarant'anni, si innamora di un suo studente ad un corso di *creative writing*. Pur essendo single e quindi libera da legami permanenti, Marta è in realtà prigioniera del suo passato, e più in particolare di un momento “dorato” del suo passato - “era alla *sua* storia che tornava, agli anni di piombo (d'oro per lei)” (Albertazzi, 23) -, quando a diciassette anni, agli inizi degli anni '70, si era innamorata di un suo coetaneo, “il Texano”. Tex rappresenta la cultura alternativa di quegli anni, la voglia di cambiamento ed anche di evasione, e, attraverso lo studente, Nico, Marta pensa di rivivere quella magica dimensione. Donna colta e intellettuale, Marta racchiude in sé le ansie tipiche di tutta una generazione: dopo una lunga convivenza con Paolo, decide di lasciarlo dopo avergli manifestato il suo “rifiuto della maternità” (Ibid., 54) e la sua riluttanza per il matrimonio; uguale disincanto ella prova nei confronti delle sue amiche, spesso già separate e divorziate, sintomo evidente di un fenomeno sociologico, la “coppia scoppiata” (ivi), di ormai vaste proporzioni. Anche per Antonia, la “natura della coppia” si prestava ad inedite “disquisizioni”: *ne esistono di chiuse, abbastanza chiuse, pazzescamente chiuse, aperte, tendenzialmente aperte, apertissime (cioè più o meno sfasciate)* (Ravera, 78).

A monte di questa deriva dei sentimenti, pare collocarsi, per queste scrittrici, una colpa primigenia, un nucleo di sordo rancore e immutato dolore, quel senso di rabbia, spesso, che coglie i loro protagonisti al pensiero dei propri genitori e della propria famiglia di origine. Marta si rivede a dieci anni, nell'anonimo appartamento della periferia bolognese dove è cresciuta: “Per lei, allora, suo padre era già un vecchio, e anche sua madre, che di anni ne aveva quattro o cinque in meno” (Ibid., 11). La sedicenne Antonia considera sua madre la “Vampira” degli affetti (Ravera, 87), mentre Alberico rimprovera a Giuseppe di essere stato un padre “deficitario” (Ginzburg, 94). Ma lo sgomento e l'incomprensione che attanaglia le diverse generazioni è reciproco, tant'è che

Lucrezia ammette che, dopo la separazione dal marito, *i miei rapporti con Cecilia [...] sono cattivi* (Ibid., 134), mentre la nonna della Tamaro confessa che a volte, ripensando all'atteggiamento sprezzante della nipote, le *sembrava di avere un mostro accanto a [sé]* (Tamaro, 31). Tuttavia, rivedendosi nello specchio del proprio passato, l'anziana Olga sottopone anche la figura della madre ad attento scrutinio - *Quando capii che l'amore di mia madre era un fatto legato alla sola apparenza, a come dovevo essere e non a com'ero davvero, nel segreto della mia stanza e in quello del mio cuore cominciai a odiarla* (Ibid., 43) -, e tanto più grande è lo sconcerto che la coglie dinanzi al rifiuto che Ilaria, la figlia, esprime nei suoi confronti: *Per lei il fatto che parlassi di cose piccole anziché grandi era fonte di riprovazione. Mi chiamava reazionaria e malata di fantasie borghesi* (Ibid., 57).

Il dissidio che oppone le madri alle figlie, le nonne alle nipoti, pare ormai irrimediabile e di difficile ricomposizione. Queste donne, giovani e meno giovani, paiono tutte condurre delle esistenze raccogliatrici e precarie, disseminate di amori sfortunati, di dimore vissute e poi abbandonate, di ideali sognati e mai realizzati. Il loro rapporto con la tradizione è conflittuale se non del tutto rimosso, non sanno più cucinare - il polpettone di Lucrezia si "apre" sempre - e si accontentano di pasti sbrigativi e frugali; chi se lo può permettere si prende una domestica, altrimenti la casa precipita nel disordine e nella sporcizia (è il caso della "comune" dove vanno a abitare Alberico e i suoi amici e del monocamera che da Albina passa a Serena; è anche il caso dell'appartamento a Padova dove Olga ritrova Ilaria). Pochi sono i punti fermi che riaffiorano da un passato scomodo, quello contadino. Uno di questi è rappresentato dalla figura di Nonna Maria:

Nonna Maria viveva alle porte di uno di quei paesini della bassa [...]. Più vicina ai novanta che agli ottanta, aveva ormai perso la vista quasi completamente, ma si ostinava ad abitare da sola, in un casolare piuttosto umido e molto buio, zeppo di mobili scuri e pesanti che avevano accompagnato tutta la sua vita di sposa, di madre e di vedova. (Albertazzi, 100)

E' a questa donna che incarna il simbolo perenne della tradizione femminile italiana, che l'Albertazzi delega la morale della storia di Marta quando le fa pronunciare le seguenti parole: *[...] Ma io non capisco che cosa ci guadagnate a stare da soli. E' lunga, far venire sera da soli* (Ibid., 102). Ugualmente significativo è un oggetto, *lo stampo da torta* della nonna che Olga ha ritrovato in soffitta e che include, a mo' di testamento, alla fine del suo lungo memoriale alla nipote:

Pensa quante volte nella sua esistenza è entrato e uscito dal forno, quanti forni diversi e sempre più moderni ha visto, quante mani diverse eppure simili l'hanno riempito con l'impasto. L'ho portato giù per farlo vivere ancora, perché tu lo usi e magari, a tua volta, lo lasci in uso alle tue figlie, perché nella sua storia di oggetto umile riassume e ricordi la storia delle nostre generazioni. (Tamaro, 181)

Intorno e dentro le loro coscienze inquiete, si agita, per queste donne, la loro contemporaneità fatta di letture - difficili (frammenti di Pascoli e Leopardi,

ma anche l'amato Salman Rushdie, per Marta; l'Alfieri e la Gemma Donati, moglie di Dante, che Serena vuole interpretare in un teatrino off; il Tolstoj di *Guerra e Pace* e dell'*Anna Karenina* per Antonia) e meno difficili (i giornalotti vagamente porno di Antonia e le riviste femminili di Nadia, *Le meraviglie del Duemila* di Salgari per Olga, Stephen King per Marta) - di televisione, di cinema, ma soprattutto di musica, quella pop e rock degli anni '60 e '70, Bob Dylan, Cat Stevens, Freddie Mercury, Keith Carradine, Leonard Cohen, Battisti e De André. Apparentemente indifferente alla ricchezza di stimoli che sembra avvolgere le nostre protagoniste in un bozzolo rassicurante, sottile e mordace si insinua il tarlo della psicanalisi. Roberta insiste nel convincere Alberico che egli ha bisogno di un analista "come del pane" (Ginzburg, 63); Olga cerca di spiegare alla nipote il suo netto rifiuto di mandarla da uno psicanalista motivandolo con il fatto che Ilaria, sua madre, era stata in analisi *per quasi dieci anni* e l'unico effetto era stato quello di averle creato un *immediato e totale senso di dipendenza* (Tamaro, 80).

Imprigionate in un mondo che tutto sommato sembra limitare la loro sfera d'azione, le nostre protagoniste sognano e inventano storie nelle quali si identificano e che le proiettano su un'altra scena, spesso illusoria e deludente. Ecco Marta che annota su un quadernetto alcune "idee per una storia":

C'è una ragazza di diciassette anni ("on n'est pas serieux quand on a dix-sept ans") con un impermeabile blu a passeggio sui viali con un coetaneo, di ritorno dal cinema: si conoscono da poco, ma si piacciono molto, e forse hanno appena visto un vecchio Godard (c'è sempre una ricerca del tempo perduto degli altri, mitizzato, intorno ai vent'anni...) Ha smesso di piovere mentre vedevano il film e camminano ben distanti, senza toccarsi, chiacchierando. Camminano, camminano fino al crepuscolo, fino a una giostra felliniana in disarmo, contro il cielo della loro squallida periferia. Si lasceranno che già fa buio e sulle scale di casa lei caverà di tasca un mozzicone di matita e scriverà due iniziali, in alto, su una finestra sporca, e una data che ora ha dimenticato. (Albertazzi, 39)

Adagiata sul letto, in uno stato di languoroso dormiveglia, Antonia si mette a fantasticare:

Se lui entrasse dalla finestra perché la polizia lo insegue e io fossi bellissima. Se io fossi stata picchiata dai fascisti e lui fosse venuto a vendicarmi. Metti: io sarei qui, sul letto (niente lenzuola a fiorellini, per favore, e niente pigiama 'dormiegioca' con le ghette felpate. Facciamo una cosina tipo setanera e, ovviamente, nudo integrale), pallida e scarmigliata. No: abbronzata e scarmigliata. Con la testa fasciata (fascia bianca ombreggiata di sangue rappreso. Ottimo). Lui entra: barba lunga (tipo Bogart quando non si rade da sei mesi), camicia modello ghigliottina 1794 (Robespierre: collo aperto su petto villosa), jeans, stivali (troppi stili?). Si ferma ai piedi del letto. Io fingo di dormire (lui dice qualcosa che non capisco. Il sonoro non mi viene). Si china su di me. Mi bacia. Sa di tabacco, ginepro e polvere da sparo. [...] (Ravera, 59-60)

Anche Lucrezia ha una sua fantasia, quella di andare a vivere, felice e contenta, con il suo nuovo amante:

Io e I. F. ci amiamo da morire e ce ne andremo via insieme, non so quando, non so dove. Prenderemo una casa in una città, non so quale. Prenderò con me i bambini. A te facevano paura i bambini, a lui no, a lui non c'è niente che gli fa paura. (Ginzburg, 100)

Olga, invece, aveva inventato una favola orientale per cercare di spiegare la sua nascita oscura alla nipote bambina:

Tua madre era una principessa e tuo padre un principe della Mezzaluna. Come tutti i principi e le principesse si amavano a tal punto da essere pronti a morire uno per l'altro. Di questo amore però a corte molti erano invidiosi. Il più invidioso di tutti era il Gran Visir, un uomo potente e malefico. Era stato proprio lui a scagliare un sortilegio terribile sulla principessa e sulla creatura che portava in grembo. Per fortuna il principe era stato avvertito da un servo fedele e così tua madre di notte, vestita con i panni di una contadina, aveva lasciato il castello e si era rifugiata quassù, nella città dove tu hai visto la luce. (Tamaro, 105)

Tuttavia, gli intenti fabulatori di queste donne sono destinati a rimanere tali, dato che solo gli uomini, a quanto pare, detengono il potere di rendere visibile, leggibile, ciò che scrivono. Giuseppe, nella quiete di Princeton, completa il suo romanzo, *Il nodo*, e Nico, lo studente ventenne amante di Marta, alla fine del corso di scrittura vedrà il suo *Interpreti a Babele* accettato per la pubblicazione proprio da Mario Moraglio, scrittore di successo che a sua volta ha in mente di dare alle stampe un romanzo che tratta della vita di Marta. In questo gioco di specchi, le soggettività femminili sembrano, ancora una volta, uscirne deformate e spezzate, replicate all'infinito da un meccanismo incontrollabile che le mantiene sospese tra sogno e realtà.

Eppure, avviene sempre qualcosa intorno a loro che le riporta bruscamente con i piedi per terra. Marta ricorda, nel verso di una sua poesia, *l'uccisione dello studente Francesco Lo Russo da parte della polizia, avvenuta a Bologna, l'11 marzo 1977* (Albertazzi, 106), e la sua mente torna ad una tragica sequenza di fatti quando le capita di attraversare una certa galleria ferroviaria:

Non le piaceva quella linea, non riusciva ad attraversare l'Appennino senza pensare alle bombe, agli scoppi, alla possibilità di saltare in aria. Non poteva fare a meno di ricordare una mattina d'agosto, quando suo padre aveva svegliato la famiglia urlando che un treno era saltato in aria tra Bologna e Firenze, e una sera di dicembre con la televisione che parlava di un altro treno e di un'altra strage, sempre tra Emilia e Toscana. (Ibid., 118)

La manifestazione in occasione della “morte di un compagno” diviene, per Antonia e Rocco, il momento epifanico del loro incontro - *perché avevano ammazzato un nostro compagno e noi si era tutti lì a mostrare i pugni in silenzio, invece di ridere e stare a scuola* (Ravera, 47) - , mentre le morti violente irrompono anche nel romanzo della Ginzburg, dove Nadia prima e Alberico poi vengono ammazzati per strada in seguito a una rissa in cui è coinvolto Salvatore. Un incidente d'auto, come ho già detto, spezza la vita di Ilaria, la figlia di Olga,

rafforzando, con questi esiti dell'intreccio, la consapevolezza che, per queste scrittrici, le nostre vite si dipanano sull'orlo di un baratro oscuro. Il più oscuro di tutti, sicuramente, è il destino implacabile che attende Isolina nel lurido sottoscala di un'osteria, come verrà poi rivelato da una lettera anonima allegata alle carte del processo:

Quando tutti erano alticci uno ebbe a dire: 'Isolina, qua, già che vuoi abortire, stenditi sul tavolo'. L'Isolina avrebbe ubbidito perché nell'ubriachezza non aveva la coscienza del pericolo come forse non l'aveva nemmeno colui che la invitava a mettersi sul tavolo. Le sarebbe stata poi introdotta nell'utero una forchetta e ciò procurandole un forte dolore l'Isolina sarebbe uscita in acute grida.

Bisognava soffocare quelle grida che avrebbero potuto richiamare l'attenzione di qualche passante forse e certo di coloro che potevano essere negli altri locali della trattoria.

Allora la mano dell'operatore o di altro dei presenti sarebbe corsa ad un tovagliolo e la Isolina fu imbavagliata. Quel corpo si sarebbe agitato in preda a convulsioni. La misera avrebbe cercato di sfogare il suo dolore con urla. [...] Né la liberarono quando essa tacque e dovettero trovarsi d'innanzi ad una morta. E allora avrebbero pensato di far scomparire le tracce del reato commesso. [...] (Maraini, 45)

La storia di Isolina o, piuttosto, la riscoperta e la scrittura della sua storia occultata, diventa il punto di arrivo di quel lungo percorso che ha portato le donne italiane a scoprirsi, inventarsi, scriversi, rappresentarsi. Dacia, donna colta e intellettuale - ha appena tenuto un "corso di scrittura" (Ibid., 50) quando si accinge a scrivere di Isolina - sceglie di parlarci da donna di un'altra donna del nostro passato comune di cui, però, si erano perse completamente le tracce. Donna di carne e ossa, anche se ridotta a resti scempiati, Isolina si contrappone alla *donna-di-carta* ipotizzata da Moraglio quando vuole scrivere di Marta, riducendola a *fantasma* [...] *evanescente* (Albertazzi, 147).

Uscire quindi dall'involucro fantasmatico che ci è stato cucito addosso da venti secoli di storie inventate da altri (prevalentemente maschi), sembra essere il commento finale che suggella il messaggio trasmesso dalle scrittrici che qui vi ho presentato ma che rispecchia, a mio avviso, la tendenza generale in atto nella narrativa contemporanea femminile. Se prendiamo, infatti, un libro fresco di stampa, *Casa Rossa* di Francesca Marciano (Longanesi, 2003), ritroviamo i medesimi personaggi e la stessa ambientazione: la storia di una famiglia ripercorsa attraverso le sue donne - la nonna Renée, la figlia Alba, le nipoti Isabella e Alina - e che si svolge durante la guerra, la dolce vita e gli anni di piombo, fra la Puglia e Roma. Racchiuso fra le pareti della casa avita è nascosto un terribile segreto che Alina man mano scopre, organizzando le suppellettili per il trasloco imminente. Ancora una volta, la *domus* rappresenta lo scenario originario, primitivo, sul quale prendono posto i figuranti della propria storia al femminile. Un evento traumatico, invece, è alla base del nuovo *best seller* di Margaret Mazzantini, *Non ti muovere* (Mondadori, 2002): "Una giornata di pioggia, una ragazza di quindici anni che cade dal motorino. Una corsa in ambulanza verso l'ospedale. Lo stesso dove il padre lavora come chirurgo. Il padre, in un'attesa gelata dal terrore di un evento estremo, rivela a se stesso e alla figlia incosciente un segreto doloroso che

sembrava sbiadito nel tempo”. Alla ricostruzione della figura di una donna morta, è dedicato *La Mennulara* (Feltrinelli, 2002) di Simonetta Agnello Hornby: “Sicilia, 1963. Maria Rosaria Inzerillo, più conosciuta come la ‘Mennulara’ (la raccoglitrice di mandorle) è morta. Tutti ne parlano perché si favoleggia sulla ricchezza che avrebbe accumulato, forse favorita dalle relazioni con la mafia locale. Tutti ne parlano perché c’è chi la odia e la maledice e chi la ricorda con gratitudine”. Nuovamente, si torna alle vicissitudini della “coppia e dintorni” nell’ultimo successo della caustica *showgirl* Luciana Littizzetto, *La principessa sul pisello* (Mondadori, 2002), che ci aveva presentato anche un ritratto impietoso della *single* esasperata nel suo precedente *best seller*, *Sola come un gambo di sedano* (2001).

E’ una contemporaneità essenzialmente urbana, medio borghese e colta, coltivata a partire dal boom economico degli anni ‘60, quella che ci appare tratteggiata nei lavori delle ultime leve di scrittrici italiane, e questo anche quando al posto di Roma o Bologna ritroviamo la Napoli di Elisabetta Rasy, in *Posillipo*, o di Mariateresa Di Lascia, in *Passaggio in ombra*. Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, che fine abbiano fatto le tante, tantissime contadine e braccianti che hanno riempito i bastimenti e le terre d’oltreoceano con la loro carne e le loro ossa, durante l’epopea migratoria tra fine Ottocento e metà Novecento. Nulla, nella *fiction* nostrana un vuoto sinceramente inquietante ci accoglie, una grande rimozione, vissuta forse con i sensi di colpa di uno sviluppo troppo rapido e sconvolgente. Su tutto, sembra adagiarsi come un sudario il conformismo e il livellamento imposto dalla società di massa, di cui Antonia si faceva portavoce consapevole già a metà degli anni ‘70: *E nella realtà io e Rocco contiamo zero più zero, siamo gente buona per comprare blue jeans, buona per decidere al massimo l’hit parade dei microsolchi* (Ravera, 123).

Diametralmente opposto sarà quindi il difficile cammino verso la piena emancipazione e la conquista della scrittura da parte delle donne italiane emigrate nel mondo. Quasi a voler rendere tangibile questo rovesciamento speculare, si potrebbe immaginare come per le scrittrici rimaste in patria si sia trattato di discendere dalle vette siderali in cui la loro immagine idealizzata era stata consacrata, l’Olimpo dantesco per intenderci, mentre per le scrittrici di origine italiana si sia trattato di riconquistare, dopo un’aspra lotta, una cima che appariva quanto mai ostica e irraggiungibile. Alcuni esempi serviranno a chiarire il mio pensiero. L’italoamericana Helen Barolini, verso la metà degli anni ‘70, così definiva, emblematicamente, mentre rimirava i due rami del lago di Como, una caratteristica fondante della scrittrice discendente di italiani: “Il modello della mia vita e del mio lavoro divenivano sorprendentemente chiari nel vedere nei laghi la mia essenza principale, quella americana da una parte e quella italiana dall’altra”. (cit. in Stigliano, 20)

L’essere scissi, divisi in due, è condizione irrinunciabile della propria emarginazione - linguistica, sociale, di genere - ma anche della propria alterità, e porta la giovane scrittrice italo-canadese Mary Melfi a mettere in bocca a Nina Di Fiore, la protagonista del suo romanzo *Infertility Rites* (1991), le seguenti parole: “I am neither Canadian nor Italian, but a citizen of the underworld, trapped in its maze, where it is always badly lit”. (cit. in Longo, 116)

Il medesimo dualismo ispira anche la lirica italiana in terra d’Australia, dove, secondo Brennan Wales, la poetessa Enoe Di Stefano ribadisce i “concetti della nostalgia per il paese amato e abbandonato, e quello della sfida di rifarsi una vita in un paese nuovo” (Wales, 55). Significativamente, il tramite fra il passato italiano e il presente australiano è incarnato, per la poetessa Anna Maria Guidi, nella figura della madre e nel ricordo dell’infanzia (v. Wales, 56-57). Anche Maria Mazzotti Gillons, poetessa italoamericana vincitrice di prestigiosi premi, quali il *Walt Whitman* e il *Pushcart Prize*, in una sua raccolta di poesie, “affronta soprattutto il tema della famiglia e della memoria individuale tra l’infanzia e l’età adulta” (Stigliano, 29).

La figura della madre domina anche la narrativa delle scrittrici discendenti di italiani, tant’è che per la Nina di Mary Melfi, ella rappresenta il “ritorno alle origini, alle radici di quella cultura italiana che idealizza il [suo] ruolo”, e che vede nella “Madonna” il simbolo più sacro, un esempio altissimo a cui appellarsi nei momenti di difficoltà (v. Longo, 115). Torna nuovamente la saga familiare incentrata su donne, ma con esiti diametralmente opposti. Come ha mostrato Dino Stigliano, quando Helen Barolini, nel suo romanzo *Umbertina* (1979), “narra la storia di quattro generazioni di donne italoamericane”, lo fa per mettere in luce “la femminilizzazione della donna italiana mentre diviene donna italoamericana” (40), in altre parole, cambiando radicalmente la percezione stessa che si ha dell’“italianità” nel suo rapporto con l’essere donna.

Questa affannosa ricerca di un ideale femminile che mantenga vivi i valori di un passato che si sente sfuggire tra le mani, non è scevro, tuttavia, da conflitti e profonde lacerazioni che sembrano affliggere le scrittrici più giovani e di più recente emigrazione. Alfredo Luzi parla del “dramma socio-psicologico dello *sradicamento*” presente nel romanzo *Paese fortunato* (1981) dell’italoaustraliana Rosa Cappiello, e della conseguente “scissione psicologica che l’io subisce, nel contrasto tra immaginario e realtà” (Luzi, 63-64). Toni, protagonista dell’omonimo romanzo (1990) dell’italocanadese Fiorella De Luca Calce, impersona “l’alienazione di un’intera famiglia in un paese straniero in cui non ha trovato la giusta collocazione, la propria identità, e che sopravvive faticosamente”, ed esprime “tutta l’amarezza per una situazione di disagio in cui i sogni si sono frantumati brutalmente nell’impatto con la realtà”. Significative, secondo Maria Luisa Longo, sono le parole che a un tratto Toni scaglia contro la madre: ““It was your dream to come to a new country, to get away from the small village where there was nothing else to do but rot”” (v. Longo, 118).

Ecco, per l’appunto, il paesello, lo “small village”, la miriade di borghi ormai spesso spopolati dall’emigrazione e abbandonati, che costellano la cartina geografica di un’Italia che non trova posto nella narrativa contemporanea, come invece dovrebbe. C’è una telenovela che mi appassiona e di cui sto seguendo ogni singola puntata, bisticciandomi con mio figlio, troppo sofisticato e intellettuale, e che narra dell’epopea dell’emigrazione verso il Brasile negli anni ‘30 dello scorso secolo, partendo da un minuscolo paesino arroccato su una rupe tufacea, Civita di Bagnoregio, “la città che muore”, un gioiello antico che si trova vicino Viterbo, qui dalle mie parti. Ebbene, *Terra nostra 2*, è questo il titolo, è stata capace di ricreare una storia credibile e ben documentata, incentrando la vicenda intorno alla

figura di due donne, una è Maria, che parte da Civita e si reca poi a San Paolo sulle tracce del suo primo amore, Toni, e l'altra è Camilla, che già si trova in Brasile ma, sorpresa, è anch'essa un'immigrata, anche se di seconda generazione, figlia di genitori ebrei sefarditi. In tutta semplicità, e pur con tutti i limiti del modulo seriale, viene qui prefigurata quella società multi-etnica che sarà la caratteristica dominante della nostra contemporaneità, frutto dell'avvenuta *creolizzazione* delle lingue (come ci insegna Franko Leoni!), delle usanze, dei cibi e delle culture.

Lo scrittore martinicano Patrick Chamoiseau, vincitore del Premio Goncourt nel 1992, mi aiuta a fare il punto su questo importante concetto:

Popoli diversi tra loro per lingua e visione del mondo - amerindi, coloni europei, enclave africane, immigrati indù, cinesi, sirio-libanesi - dopo essere stati sradicati dalla loro terra, sono stati obbligati a vivere insieme. E sono riusciti, pur nel conflitto e nel dolore, a creare una nuova identità culturale. Questa è la creolizzazione che è identica ovunque: a Cuba, in Martinica, a Trinidad, in tutta l'America Latina: ciò che cambia è la creolità. Esiste una creolità metropolitana e una della periferia, in Francia o in Italia, o in qualsiasi altro paese dove c'è un incontro di popoli diversi. Attenzione però: la creolità non è un métissage, né una sintesi. E' un mosaico di popoli e di valori che si compenetrano, che si ripudiano o si accettano in maniera imprevedibile. Si è quindi in uno stato di creolità quando ci si trova nel punto di confluenza di diverse razze, lingue e culture. (Chamoiseau)

Che cosa ritroviamo di tutto ciò nella coscienza contemporanea italiana? Ahimé, ben poco. Tra le nostre scrittrici, fa la sua comparsa solo la Zezé, la domestica capoverdiana di Lucrezia:

La Zezé è nera, panciuta, larga di fianchi e magra di spalle e di gambe, con dei piedi ossuti, larghi e piatti. E' alta quasi quanto me e dice che io sono la più alta di tutte le signore che ha avuto. Arriva a mezzogiorno con le sacche della spesa. Quando piove ha un impermeabile finta tigre. Per fare le faccende si mette in testa un fazzoletto a turbante. E' nata nel Capo Verde, ma è cresciuta in casa d'una zia a Torpignattara. (Ginzburg, 168)

Su una recente stima che valuta in circa il 3% della popolazione totale, la presenza degli stranieri in Italia, per inciso fra le più basse in Europa, "le donne [...] rappresentano più del 45% della popolazione di immigrati, e la loro provenienza spazia dai gruppi tradizionalmente femminili, quali quelli filippini, eritreo, salvadoregno, peruviano, capoverdiano, a quelli, in via di modificazione, storicamente più maschili, come quello egiziano, marocchino o tunisino. Il sommerso e il difficilmente censito, come il gruppo di donne dell'est e quello cinese, resta ancora un pianeta nascosto".¹ Ovviamente, sappiamo quanto sia arduo parlare di scrittura e autorappresentazione del sé in un contesto di prima integrazione e assimilazione; tuttavia, negli ultimi tempi, si inizia ad intravedere qualche voce femminile interessante. E' il caso, ad esempio, dell'italoetiopie Maria Abbebù Viarengo, che nel 1990 pubblica alcuni frammenti della sua autobiografia

¹ Informazioni tratte dal sito web Rubriche del Rione Donna, www.pegacity.it/donna/rubriche.

sulla rivista *Linea d'ombra*. La Viarengo, come ci mostra nel suo saggio Sandra Ponzanesi, è un'importante esponente di quelle "voci" che cercano di "esprimere la loro identità diasporica all'interno della nuova realtà italiana" (Ponzanesi, 274), contribuendo a definire le caratteristiche di una letteratura postcoloniale in divenire. Innanzitutto, la Viarengo "propone una esperienza fortemente incentrata sulla femminilità, sovvertendo il discorso di emigrazione come principalmente maschile" (275); in secondo luogo, tramite l'uso di un "plurilinguismo oromo-italiano-piemontese" (ivi), ella crea consapevolmente la "sua dualità, la sua complessità di donna ibrida, *métisse*, mulatta, caffelatte, *anfez*, *klls*, *half-cast*, *ciuculatin*, *colored*, *armusch*" (276). In altre parole, sta avvenendo quello che si sarebbe potuto verificare se, per assurdo, la Zezé della Ginzburg avesse lasciato per un attimo da parte le borse della spesa, avesse preso la penna e ci avesse raccontato di sé sulla pagina scritta!

Altrettanto significativo è il caso rappresentato da Randa Ghazy, sedicenne milanese figlia di genitori egiziani, che nella primavera del 2002, dopo aver vinto un premio letterario ed essere stata scoperta da un *talent scout*, esordisce con un libro, *Sognando Palestina* (Fabbri Editori), "romanzo d'amore e d'amicizia nei Territori occupati", che vende subito quindicimila copie ed è tradotto in molti paesi, tra cui la Francia, dove suscita un vespaio di polemiche e viene accusato di essere "un'apologia del terrorismo e della Jihad" (cit. in Santoro, 25). Al di là del tema affrontato da questa giovanissima scrittrice, mi preme sottolineare alcuni punti ripresi dall'intervista a Randa:

[...] **D. Stai preparando qualcos'altro?**

R. Mi interessano le condizioni di vita degli immigrati nei Paesi europei. In fondo è anche la mia storia, i miei genitori sono arrivati a Milano trent'anni fa.

D. Che lavoro fanno?

R. Gestiscono una rosticceria. E spesso il mio libro è esposto sul bancone. Mio padre lo considera, a questo punto, una forma di pubblicità.

D. Come si fa, a 15 anni, a immaginare la guerra, il dolore?

R. Le vedo ogni giorno in televisione, non ho bisogno di immaginarle. La sofferenza dei palestinesi durante il massacro di Jenin... *Al Jazeera* l'ha mostrata in diretta. Io mi sono sentita solidale con loro, e l'ho scritto, tutto qua. (Santoro, 26)

Araboitaliana, Randa è portatrice di un'alterità che ci obbliga al confronto con il suo punto di vista, un punto di vista che entra a far parte del nostro patrimonio comune, della nostra comunità nazionale (ed extra-nazionale, europea, internazionale?), ma, allo stesso tempo, ella entra a far parte a pieno titolo di quel villaggio globale che tutti ci unisce e forse ci separa.

In ultimo, alcune parole doverose sulle scrittrici italiane che oggi vi ho presentato. Da quando Natalia Levi, poi Ginzburg, pubblicò per Einaudi, nel 1963, il suo romanzo di grande successo, *Lessico familiare*, è rimasta fra noi, fino alla sua scomparsa, una voce forte e appassionata, ricca di impegno civile e sottile ironia, capace di scorgere il *mal de vivre* nei risvolti più segreti, ma anche più quotidiani, dei suoi personaggi; sicuramente una grande testimone del nostro difficile passaggio dalle certezze del dopoguerra alle ansie di un inconstante *fin de siècle*. Dacia ha regalato ai suoi lettori e alle sue lettrici, alcune fra le più belle

storie di donne di tutta la letteratura del XX secolo; con il suo *best seller*, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (Rizzoli, 1990; Premi Supercampielo e Libro dell'anno, tradotto in diciotto paesi), diventato anche un bel film di Roberto Faenza, ella ha contribuito a svecchiare il patrimonio un po' stantio e ripetitivo delle trame romanzesche italiane, cercando il materiale per le sue storie là dove esisteva inascoltato e occultato, fra le donne di carne e di ossa del nostro passato che sembrano chiamarci dall'oblio in cui sono state relegate, come Isolina. Lidia Ravera scrisse *Porci con le ali* poco più che ventenne, dando voce ad Antonia che, insieme al Rocco di Marco Lombardo Radice, doveva rappresentare tutta una generazione, quella del 1976, momento di grande cambiamento nella società italiana ma anche di grande turbolenza e confusione, dagli esiti incerti, con lo spettro del terrorismo alle porte, ma anche dello stragismo e della repressione. Antonia rimane un personaggio indimenticabile, originalissimo e dissacrante, molto più attuale dei tentativi cosiddetti "cannibalici" della nuovissima generazione di scrittori. Paolo Pietrangeli trasse un film dal romanzo, e Francesca Archibugi ha basato un suo film di successo, *Il grande cocomero*, sulla figura di Marco Lombardo Radice, prematuramente scomparso a quarant'anni. Susanna Tamaro, classe 1957, è stata il caso letterario degli ultimi anni del secolo scorso. Esplosa letteralmente nel 1994, quando apparve *Và dove ti porta il cuore* per i tipi della Baldini & Castoldi, una casa editrice specializzata in nuovi talenti, questa triestina timida e schiva ha giustamente affascinato i suoi numerosissimi lettori con la sua prosa limpida e schietta, e soprattutto con la storia di queste tre donne di tre diverse generazioni che rivivono nel ricordo, per nulla nostalgico e sentimentale, di Olga, forse uno dei personaggi più convincenti e autentici della nostra letteratura contemporanea, tant'è che Cristina Comencini ne ha tratto un film nel 1995. Rimane Silvia, mia collega e coetanea, una brillante docente di letterature anglofone e postcoloniali presso l'Università di Bologna, autrice di questo romanzo che ho amato molto e che ben rappresenta il lato più nuovo e sperimentale delle tendenze attuali della narrativa contemporanea, un *pastiche* postmoderno che però mantiene viva l'attenzione su di un personaggio estremamente umano e reale, quella Marta che, forse, a giusto titolo, rappresenta tutte noi, donne italiane di oggi, lì, su quel lembo di penisola, e qui, sulle rive di oceani lontani.

BIBLIOGRAFIA

- Albertazzi, Silvia. 1996. *Scuola di scrittura*. Venezia: Marsilio.
- Chamoiseau, Patrick. 2000. "Il Mosaico di popoli", in *I Viaggi di Repubblica*, 11 maggio.
- Galli Mastrodonato, Paola, a cura di. 1996. *Ai confini dell'Impero: Le letterature emergenti*. Manziana: Vecchiarelli.
- Ginzburg, Natalia. 1984. *La città e la casa*. Torino-Milano: Einaudi-CDE.

- Leoni, Franko. "Con la lingua in valigia: l' 'italiese' dell'emigrato", in Galli Mastrodonato, 1996: 71-83.
- Longo, Maria Luisa. "Voci italo-canadesi dal Québec", in Galli Mastrodonato, 1996: 113-120.
- Luzi, Alfredo. "Espressionismo linguistico ed emarginazione sociale: la scrittura Rosa Cappiello", in Galli Mastrodonato, 1996: 61-69.
- Maraini, Dacia. 2000. *Isolina*. Milano: Superbur.
- Ponzanesi, Sandra. 2001. "All'ombra della letteratura postcoloniale. Meticcio e ibridità culturale nella scrittura afroitaliana di Maria Abbebù Viarengo", in *Passaggi. Letterature comparate al femminile*. A cura di Liana Borghi. Urbino: QuattroVenti, 273-280.
- Ravera, Lidia e Marco Lombardo Radice. 1993. *Porci con le ali*. Editrice L'Unità.
- Santoro, Paola. 2003. "Palestina per ragazzi", in *D di Repubblica*, 25 gennaio: 25-26.
- Stigliano, Dino. 2002. *Lo stereotipo dell'italiano attraverso il romanzo italoamericano*. Tesi di Laurea dattiloscritta. Università degli Studi della Basilicata, Potenza. Relatore: Dott.ssa Paola I. Galli Mastrodonato.
- Tamaro, Susanna. 2003. *Và dove ti porta il cuore*. Milano: Corriere della Sera.
- Wales, Brennan. "La poesia italiana nell'Australia multiculturale", in Galli Mastrodonato, 1996: 51-60.
- Zancan, Marina. 1986. "La donna". *Letteratura italiana. Le Questioni*. A cura di A. Asor Rosa. Torino: Einaudi, 765-827.