

ALESSANDRO BIGARELLI

***Conoscere, capire e amare la scrittura femminile:  
La lunga vita di Marianna Ucria di Dacia Maraini***\*

Se ci si occupa di letteratura e poetica femminile utilizzando canoni estetici, ci si convince con facilità che la scrittura femminile come ogni altra forma d'espressione dell'artista donna contiene già di per sé l'essenziale e il necessario all'arte: la formazione di un'idea. Esempi di ciò si trovano in *Artemisia* di Anna Banti, *La storia* di Elsa Morante, *Il mare non bagna Napoli* e *L'iguana* di Anna Maria Ortese, *Anima Mundi* di Susanna Tamaro – salviamo dell'opera soltanto le Parti I e II (Fuoco e Vento), magnifiche – . A queste autrici (ma ce ne sarebbero anche altre) vanno ovviamente aggiunte le opere in prosa di Dacia Maraini, tra cui – esempio davvero perfetto - è il romanzo *La lunga vita di Marianna Ucria*,<sup>1</sup> opera ispiratrice del presente saggio. Ognuna delle autrici ora ricordate si esprime attraverso modalità narrative e discorsive atte a creare una partitura musicale, come il movimento di una sonata, pieno di sensibili armonie. Questa caratteristica, essenziale alla narrazione, non vuole però sempre giungere a storicizzare il narrato; preferisce fermarsi piuttosto alla ricerca dell'essere e fonda il proprio esistere sull'etica dell'individuo e della persona.

I processi del riflettere interni alla scrittura femminile rimandano e si riallacciano al continuo interrogarsi sul perché della nostalgia per le proprie origini e sul senso figurato e linguistico del proprio sognare.<sup>2</sup> E il più delle volte origini e sogno di sé corrispondono a esperienze estreme e traumatiche. Queste sembrano essere le coordinate del con-testo e del discorso interiore nei quali storia e azione trovano il loro sviluppo. Dacia Maraini, da par suo, sotto forma di contrappunto descrittivo, ha definito e delimitato tali coordinate.

Soffermiamoci sull'origine dell'essere: Marianna, giovane nobildonna sordomuta, viene condotta dal padre da lei adorato e venerato sul luogo in cui dovrà avvenire un'esecuzione capitale. Assiste così, restandone scioccata, prima ai preparativi poi all'impiccagione di un giovane ladruncolo. Il perché sia stata costretta proprio dal padre a subire un simile trauma, a guardare la crudeltà con cui uomini incappucciati di bianco uccidono un impaurito ragazzino suo coetaneo, resta del tutto oscuro alla fanciulla.

Mentre il padre sperava che lo spavento e il trauma provati avrebbero ridato voce e parola all'amata figlia, è esattamente in quel momento che in Marianna nasce un sentimento di decisa avversione alla violenza e alla brutalità. In questo modo l'autrice ci fa toccare con mano cosa significhi provare nostalgia per le proprie origini, per il motivo primigenio per cui noi siamo noi. La violenza viene percepita in primo luogo

---

<sup>1</sup> Già agli inizi della sua carriera letteraria la Maraini introdusse nei suoi romanzi nuove idee riguardanti la vita della donna, a cominciare dal suo primo romanzo *La vacanza* (molto provocatorio nel periodo della sua pubblicazione, nel 1962), attraverso *Le memorie di una ladra* (1972), *La donna in Guerra* (1975), *Storia di Piera* (1980), *Isolina: la donna tagliata a pezzi* (1985), fino al romanzo *La lunga vita di Marianna Ucria* (1990), acme della sua espressione al femminile, per poi giungere al romanzo autobiografico *La nave per Kobe* (2001) e *Colomba*, pubblicato nel 2004.

<sup>2</sup> Cfr. M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura*, Torino, Einaudi, 1998.

dall'intelligenza e dalla ragione e nelle formule linguistiche e parareligiose che Marianna può solo intuire decifrando come può gli atti e i gesti compiuti durante il rito.

È per questo che il ricordo della violenza continua a mostrare i suoi effetti nel tempo. Dunque la violenza appare a Marianna come il codice attraverso cui arrivare all'autoaffermazione. Ma per lei già violata e offesa dalla natura – è quello che le fanno credere – tutto ciò non è accettabile. La sua quotidianità sarà contraddistinta da un continuo, leggero filosofeggiare. Farà filosofia senza essere una filosofa professionista, ma diventando con ciò paladina del rispetto e della tolleranza verso gli altri. Coltiverà l'amore per il prossimo affinando le proprie capacità di conoscenza della psiche umana e accrescerà la sete intellettuale di sapere. Nella Maraini, come nelle più giovani artiste ed intellettuali, l'approccio femminile alla filosofia del quotidiano è guidato dall'amore e dalla condivisione con chi ci ha preceduto e dal desiderio di farsi nutrire dal pensiero altrui. Propensione riscontrabile già in Simone Weil.

Quanto al sogno, nel capitolo dedicato alla grave malattia che mette a rischio la vita di Marianna, la protagonista, attraversando e superando lo stato febbricitante di allucinazione che la prostra ormai da giorni, compie il primo passo verso la drammatica verità che fa di lei quello che è. Malattia, febbre e allucinazione sono esperienze contigue a quella del sogno, anzi, talvolta rendono più leggibili le immagini e il linguaggio dei sogni stessi (cap. XXXII, pp. 192/193).<sup>3</sup>

È ovvio che, al di là di quanto detto, la storia di Marianna Ucria può essere osservata e analizzata come un affresco storico e sociale. La protagonista crescerà e maturerà attraverso complicati legami interrelazionali; attraverso le normali esperienze esistenziali ritroverà se stessa e, anche se in modo frammentario, sarà in grado di riconoscere e giudicare il proprio mondo interiore e quello dell'esperienza.<sup>4</sup> È da notare inoltre che la soggettività femminile, quando si racconta, può essere definita come un lungo diario di ricordi qua e là interrotti da pause e silenzi, la cui natura narrante è data, di norma, dalla propensione alla confessione in forma di monologo interiore, talvolta occultata, talvolta disvelata dalle voci, dai pensieri e dai gesti della quotidianità.

Tutto ciò ha ben poco a che fare con certe partiture strutturaliste della grande letteratura maschile. Lo stesso Calvino, recensendo la prosa della Ortese, individuava in quella presagi e sentimenti propri della magia e della mistica popolare. Se proviamo a non definire l'orizzonte critico di Calvino come il solito giudizio di parte che mortifica la scrittura femminile riducendola all'esperienza dell'essere 'strega', ecco che dietro magia e mistica si apre tutto un mondo *altro* da quello praticato, ma in un qualche modo a noi tutti noto e quasi familiare. Sono gli occhi e le orecchie dei personaggi femminili a parlare. E gli occhi e le orecchie dei personaggi femminili si servono di una lingua che si rivela *norma leggera* ovvero di *normale leggerezza*.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Il numero delle pagine si riferisce all'edizione di *La lunga vita di Marianna Ucria* Milano, Rizzoli, 1990.

<sup>4</sup> L'originale tedesco cita espressamente Husserl laddove si parla di «Stationen der eigenen Lebenswelt».

<sup>5</sup> Si potrebbe dire che in quei casi gli occhi e le orecchie rappresentano una forma di *sincedoche* la cui funzione non è solo quella di rappresentare il corpo femminile, ma quella rara sensibilità con la quale la donna è stata costretta per secoli ad esprimersi. A proposito del corpo femminile la Garretas indica che già Teresa De Lauretis: «ha connesso il “pensare attraverso il corpo” con il tema dell'esperienza femminile, definendo quest'ultima “un processo continuo mediante il quale la soggettività si costruisce semioticamente e simbolicamente». E il referente su cui si fondano queste costruzioni è il corpo, non un corpo estatico o definito in relazione al maschile, ma un corpo che si costruisce «attraverso processi suoi propri», che sono percepiti come «reali, immediati e direttamente conoscibili». Cfr. M. MILAGROS RIVERA GARRETAS,

Le donne preferiscono scrivere del loro Sé piuttosto che di loro stesse e in questo trovo pertinente un aforisma di Musil che sembra quasi le abbia ispirate:

*Orunque, dipingi te stesso e le tue cose sullo sfondo di un'epoca / invece di far credere che stai dipingendo un quadro d'epoca.*<sup>6</sup>

Parlare di noi e delle nostre cose, tanto il tempo è dentro di noi, è connaturato alle nostre cose. Questa forza creativa (e pittorica) si trova in molte autrici contemporanee e in tanta scrittura che parla dell'intimo e del privato. Con intenzione, o quasi lasciandosi trasportare dal caso, questa prosa contiene sempre un che di drammatico e di tragico e questa tensione, questa autentica presunzione al dolore, alla fin fine, par coincidere col difficile concetto presente nell'opera di Hölderlin:<sup>7</sup> *Gemeinsamschwesterlich* (comune sentire sororale).<sup>8</sup> Quasi intraducibile in italiano, questo vocabolo, questo concetto rende possibile la ricerca tanto drammatica quanto tragica di ciò che appartiene all'indiviso e lo definisce e di ciò che gli è estraneo. Entrambi sono caratteri, dice Hölderlin; forse è preferibile usare un'altra parola, ecco: 'elementi' che sono propri dell'essere umano. Il me e il fuori di me, l'estraneo. L'io e l'altro da me. Entrambi, pur sotto aspetti diversi, conducono alla comunione della sorellanza<sup>9</sup> – pensiamo pure anche alla fratellanza – ma ciò avviene unicamente attraverso la serenità e l'equilibrio interiore, momenti fatti di confidenza reciproca, di quiete e silenzi.

Civiltà, cultura e società devono ridursi ad un mormorio di sottofondo (un coro durante il pianissimo) e così prese e intese – pensiamo alla sordità di Marianna che arriva quasi a percepire lontani suoni sottovoce e con calma e naturalezza li interpreta e così conosce e giudica il suo prossimo. Il mormorio del mondo (udito) assieme al perfezionamento di altri sensi, primo fra tutti l'olfatto, possono far riconoscere o almeno intuire l'essere umano nel suo stato di pura creatura: l'antenata delle origini che è in ogni donna. E non era forse l'olfatto lo strumento migliore alla sopravvivenza? Per giungere a tanto bisogna saper ascoltare (*hören können*); in questo modo, dice Heidegger, ci si può

---

*Nominare il mondo al femminile. Pensiero delle donne e teoria femminista*, a cura di Emma Scaramuzza, Roma, Editori Riuniti, 1998, pp. 159-160.

<sup>6</sup> R. MUSIL, *Essays, Reden, Aphorismen*, hrsg. Von Anne Gabrisch, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1984, p. 621.

<sup>7</sup> Per quanto concerne Hölderlin, cfr. F. RELLA, *L'enigma della bellezza*, Milano, Feltrinelli, 1991, e l'adattamento di Bertolt Brecht da Hölderlin *Die Antigone des Sophokles*, Torino, Einaudi, 1996, con un saggio in appendice di G. Steiner.

<sup>8</sup> La nozione della sororità è stata predominante nella letteratura femminile dell'Ottocento ed è uno dei temi principali nei testi di molte scrittrici inglesi come per esempio di Christina Georgina Rossetti, Charlotte Brönte, Jane Austen; la troviamo anche nella produzione di Matilde Serao e lo stesso concetto viene dettagliatamente esplorato anche nella narrativa di Anna Banti (cfr. D. VALENTINI, *Female Bonding in Banti's fiction*, in *Beyond Artemisia. Female Subjectivity, History and Culture in Anna Banti*, edited by D. VALENTINI e P. CARÙ, *Studi & Testi 5*, Annali d'Italianistica, NC, Chapel Hill, 2003, pp. 49-50).

<sup>9</sup> Il concetto della sorellanza sta diventando molto importante nel pensiero femminista contemporaneo. Katherine Payant mette in rilievo che nel *Bildungsroman* della letteratura americana l'amicizia tra le donne ha un ruolo decisivo nella maturazione della protagonista. Nancy Chodorow e le altre femministe hanno sfidato la tradizionale definizione della femminilità, dimostrando che l'identità della donna viene formata primariamente in relazione con un'altra donna. Anche Simone de Beauvoir già nel 1925 indicava che l'amicizia poteva prevenire la frammentazione dell'io, provvedendo la connessione e la continuazione con il passato di una persona. Cfr. D. VALENTINI, *Female Bonding in Banti's fiction*, cit., pp. 49-65.

avvicinare alla verità.<sup>10</sup> Le tracce che potrebbero condurre al romanticismo letterario e poetico sono interrotte. Spezzato è il legame già sul nascere. Ricordo, identità, morte, esperienza violenta e le relative trasfigurazioni visionarie che di loro fa il romanticismo hanno un effetto molto più destabilizzante e inquietante rispetto alle stesse esperienze incontrate nel romanzo della Maraini e nella più recente scrittura femminile. Il ricordo della fanciullezza nel romanticismo può contenere anche presentimenti e presagi di morte. Il raccontare il ricordo che nasconde un trauma può anche danneggiare o distruggere l'identità dell'individuo. Tutt'altra cosa rispetto a quanto riportato sopra: serenità, equilibrio interiore, confidenza reciproca (ne è un altissimo esempio la prosa di Elena Ferrante).

Certo il cammino verso il saper ascoltare, che equivale anche a sapersi fare ascoltare, è stato lungo, sofferto, incerto e doloroso. In realtà il vero ostacolo sta nel saper *comunicare*, che non vuole affatto dire parlare agli altri bensì mettersi in contatto con gli altri, creare un legame di reciproco ascolto. Si ripensi a quel verso di Hölderlin che suona: «E un discorso da allora siamo e ascoltiamo gli uni degli altri». Oppure, seconda variante, preferibile: «Da quando quel dialogo siamo e sappiamo gli uni degli altri» («Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander»). Da notare – seconda variante – che «*hören*» potrebbe anche voler dire «sapere qualcosa l'uno dell'altro», il che rafforzerebbe ancor di più l'idea di contatto comunicativo e comunione spirituale. La totalità dell'essere indeterminato che sta in noi – nel dire io, nel dire noi – si lascia cogliere in quanto assoluta determinazione e a ciò non sono estranei il ritmo spezzato del discorso e una sorta di eco o evocatività prenatale nei paradigmi linguistici. Proprietà squisitamente femminile.

Tornando a Hölderlin, il poeta indaga soprattutto il proprio sguardo e anche la propria capacità di ascoltare senza alcun compromesso, senza esitazioni. Per lui, ora, è chiaro che l'io vive nella differenza interno *vs* esterno. Questa consapevolezza solleva il peso dell'io, talvolta lo annulla, talvolta lo espone alla prova visibile dell'ascolto. Noi siamo ciò che ascoltiamo dagli altri, ma anche gli uni degli altri. Noi siamo così perché ascoltiamo dagli altri ciò che siamo. Ciò che siamo lo apprendiamo dagli altri quasi fosse un dialogo interminabile, il nostro stesso dialogare. Noi siamo lingua, un discorso con l'altro, un raccontarci l'uno dell'altro. Noi riconosciamo noi stessi come essere già stati ma presenti soltanto attraverso la capacità dialogica del parlarsi reciprocamente, quindi attraverso il saper ascoltare.<sup>11</sup>

Marianna Ucria, la piccola duchessa siciliana sordomuta dell'omonimo romanzo di Dacia Maraini, pare proprio non aver avuto alcuna opportunità e possibilità di saper ascoltare. Il raffinato e preciso sistema con cui ascolta gli altri, ovvero li comprende, elaborato fin dalla prima infanzia, consiste però di un'equilibrata dose di coraggio e immaginazione: tratti personali esercitati e sfruttati in maniera tutta femminile. Il coraggio lo si ha, per altro, se si persevera nella speranza. E Marianna non abbandonerà mai la speranza, che per lei equivale ad essere curiosa e a considerare e trattare in modo

---

<sup>10</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *Gelassenheit*, traduzione italiana di A. Fabris, *L'abbandono*, Genova, Il Melangolo, 1983. Interessante come la teoria heideggeriana trovi puntuale riscontro negli esercizi spirituali di Ignacio de Loyola, nella tecnica di preparazione al sottotesto di Brecht e in quella sulla concentrazione teatrale di Stanislavskij.

<sup>11</sup> A. BIGARELLI, *Ethik und Diskurs im weiblichen Schreiben am Beispiel von Helga Schuberts Geschichten*, Frankfurt am Main, Wien, New York, Peter Lang Verlag, 1998.

spontaneo e anticonformista sensazioni ed emozioni, ad accettare il nuovo e ad essere tollerante. Già in *Essere e tempo* Martin Heidegger aveva suggerito che preoccupazione e paura – ansia e timore – pur se scacciano il coraggio, sono passioni umane da rispettare, perché al loro formarsi contribuisce proprio la speranza, quella che ci aiuta a capire qualcosa di più della vita e degli uomini. La catarsi aristotelica, troppe volte stravolta e fraintesa, è essa stessa prima di tutto trasformazione e metamorfosi delle passioni piuttosto che il liberarsi o il disfarsi di quelle. La catarsi trova il proprio fondamento nei due principi di *eleos* e *phobos*, patire *con* e *per* gli altri (compassione) e paura (timore). Attraverso lo stato di paura, durante il processo catartico, cresce il coraggio, e la comprensione, lottando per l'autoaffermazione, può sempre raggiungere certe forme di egoismo per il quale bisognerebbe anche ammettere aspetti ed effetti positivi, come insegna Fernando Savater. In questo modo ci si crea da soli una possibilità alla sopravvivenza.

Anche la semiologia, qui e là, fa sua la tesi secondo cui le passioni non sarebbero di per sé cose e fatti, bensì fenomeni all'interno del processo di trasformazione delle passioni stesse. Processo che si completa con l'atto dell'immaginazione.

Senza dubbio, l'interpretazione della scrittura femminile dovrebbe muoversi all'inizio sul piano della poetica dell'immaginazione perché proprio qui è sottesa la via al confronto con la tradizione che tutto omologa, che osserva e giudica ogni cosa con il metro dell'universalità. È a questa tradizione che le artiste e le scrittrici tentano ogni volta di sottrarsi e di sfuggire. La narrativa femminile ricerca e analizza in modo diretto la soggettività della propria immaginazione.<sup>12</sup> Gli esiti della ricerca e dell'analisi oggettiva e cruda sull'atto soggettivo della propria immaginazione mostrano come questa si basi su di un'inquietudine interiore e sull'oscuro movimento delle rappresentazioni mentali. L'io è lasciato solo a se stesso dovendo trovare la forza dentro di sé.

E per Marianna ciò vale in maggior misura se pensiamo alla sua condizione di sordomuta. Lei si sente sola non tanto negli affetti e nei sentimenti, ma soprattutto nelle percezioni, nelle sensazioni, nelle sue emozioni. Eppure il suo orizzonte esistenziale appare ricco di luce luminosa. Il senso dell'olfatto, acuito e affinato col tempo, riesce a catalogare esclusivamente profumi belli e dolci. Mentre la tradizione su cui si fondano società e dominio maschile è altra cosa. Il mondo in cui è immerso e sperduto il marito-zio è un mondo fatto solo di odori per noi fastidiosi, ributtanti, e di freddi colori scuri. Nel suo essere nullità il marito-zio conosce soltanto una perversa affettività verso una capretta. Delle cose e dei problemi domestici non capisce nulla, così come di tutto ciò che gli succede attorno: la grande storia gli è indifferente.

Tutto il contesto familiare attorno a Marianna, in particolar modo i rappresentanti maschi della famiglia e i religiosi, incarnano l'immagine del potere ottuso di quella umanità rimasta indietro nel tempo perché non sa stare al passo coi tempi. Nel romanzo i componenti maschi della famiglia descritta si danno un gran da fare per convincere Marianna che è venuta al mondo nella condizione in cui si trova, sordomuta.<sup>13</sup> In realtà,

---

<sup>12</sup> Durante il *tour* di promozione all'edizione in lingua tedesca di *La lunga vita di Marianna Ucria* (Berlino e Dresda), la Maraini ha ricordato come anche per lei la letteratura nasce dalla letteratura – come era solito ripetere Moravia –, per trasformarsi poi in pura e asessuata immaginazione. Eguale concetto si trova nel saggio di M.O. MAROTTI, *La lunga vita di Marianna Ucria. A Feminist Revisiting of the Eighteenth century*, in R. DIACONESCU-BLUMENFELD e A. TESTAFERRI (a cura di), *The Pleasure of Writing, Critical Essays on Dacia Maraini*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2000, pp. 125-178.

<sup>13</sup> Cfr. D. MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucria*, cit., cap. III, p. 17.

ancora bambina, Marianna era stata violentata dallo zio materno. Proprio quello zio che, pur contro voglia, anni dopo, aveva dovuto sposare.<sup>14</sup>

La tecnica narrativa della terza persona, comunque, riesce poi a restituirci singolarità ed efficacia del raccontarsi, 'scrivendo' a dispetto di un simile contesto esistenziale. È la scrittura allora, sebbene arte 'forzata' perché Marianna vi è costretta, a far superare almeno in parte la faticosa esperienza del vivere quotidiano.<sup>15</sup> Ma, per riappropriarsi della parola, Marianna ha bisogno di tutto il suo coraggio, di tutta la sua immaginazione.<sup>16</sup> I primi ricordi d'infanzia sono immagini e le immagini stanno in quei luoghi dove la lingua non può arrischiarsi. Per questo esse sono forme di organizzazione dell'inconscio. Nel profondo dell'inconscio si trovano il coraggio e l'immaginazione, strettamente uniti l'uno all'altra. Coraggio e immaginazione sono inseparabili, indivisibili, e questo legame li aiuta a pensare se stessi, li aiuta a rappresentarsi come *partners* di un dialogo dentro a una probabile comunità civile, a pensarsi non come esseri umani isolati o strambi *outsiders*.

È probabile che non vi sia differenza alcuna tra le due categorie emozionali.<sup>17</sup> Ma al di fuori del linguaggio non esistono né senso né coscienza. Esperienza di Sé e conoscenza interiore (*Erfahrung, Erlebnis*) dipendono allora da una sensata autorappresentazione essendo collegati alla capacità di descrivere se stessi, la sola in grado di rendere partecipe l'individuo della comunità e dei suoi valori. Anche Marianna Ucria vuole scrivere la propria storia, deve. Attraverso la continua narrazione di Sé, la piccola duchessa sordomuta costruisce la propria identità morale. Inventando un proprio linguaggio riscopre se stessa e si impone agli altri, gli assenti dalla vita e dalla storia.<sup>18</sup>

Questo dell'*absentia* è un concetto chiave per la scrittura femminile, la quale si dà come un lungo, continuo confrontarsi con chi non vuole o non sa esserci, con chi non c'è o è già stato.

La figura di Marianna Ucria creata da Dacia Maraini ha arricchito la letteratura italiana degli anni Novanta per quanto è meravigliosamente bella: una donna capace di dare espressione all'inaudito, che per lei è il semplice non-sentito, parlandone, cioè

---

<sup>14</sup> Ivi, cap. XXXIV, pp. 209-210.

<sup>15</sup> Cfr. M. ZANCAN, *L'esperienza, la memoria, la scrittura delle donne*, in A. BIANCHI e F. LOLLI (a cura di), *Letteratura e resistenza*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 223-237.

<sup>16</sup> Come è stato giustamente osservato, nell'opera della Maraini la voce diventa «volontà e azione, e al tempo stesso corpo»: cfr. R. DIACONESCU-BLUMENFELD, *Body as will: Incarnate Voice in Dacia Maraini*, in EADEM e A. TESTAFERRI (a cura di), *The Pleasure of Writing*, cit. pp.195-214.

<sup>17</sup> Cfr. N. FRYE, *The Politics of Reality*, New York, Trumansburg, The Crossing Press, 1983, p. 80.

<sup>18</sup> Marianna Ucria, in questo caso, sembra essere la continuazione, l'esito positivo nell'esplorazione del mondo della donna che la Maraini fece in modo estremamente crudele nel romanzo *A memoria* (1967), in cui la posizione della donna nella società patriarcale viene rappresentata senza speranza di qualsiasi cambiamento in positivo. Secondo la Maraini la protagonista Maria appartiene alla *Preistoria*, che è caratterizzata dalla mancanza della coscienza, il che significa lasciarsi guidare dall'istinto, oppure dalla ragione, ma la ragione di un particolare momento. Per converso, secondo l'autrice, la caratteristica della *Storia* si riflette nel momento in cui viviamo, mentre percepiamo noi stessi vivere. Questa è *Storia*, la continuità della memoria. In accordo con questa tesi, Marianna Ucria, inventando il proprio linguaggio ed essendo consapevole di sé e della propria vita, del tempo e dello spazio, si può definire come una donna appartenente alla *Storia*, una donna che è riuscita a trasformare la sua posizione di oggetto in quella di soggetto: cfr. G. LOMBARDI, *A Cultural Map for Women*, in R. DIACONESCU-BLUMENFELD e A. TESTAFERRI (a cura di), *The Pleasure of Writing*, cit., p. 151. Metaforicamente ma anche letteralmente, oltre che in modo molto sofisticato, della donna-oggetto parla anche Anna Maria Ortese nel suo romanzo *L'iguana*.

scrivendone agli altri. La straordinaria ipersensibilità con cui Marianna ascolta e comprende si rivela attraverso una precisa e sottile percezione, quasi fosse una pre-conoscenza istintiva, un sapere primitivo di sentimenti, desideri ed emozioni. Proprio quei sentimenti, desideri e quelle emozioni che il *partner* del momento non vuole esprimere. Marianna prova addirittura ad attribuire una qualche natura sensoriale ai rumori, ai suoni, agli odori e ai profumi, e ci riesce. E così, come la maggior parte dei grandi personaggi femminili creati dall'arte di una donna, anche Marianna trova la chiave per la comprensione umana, o meglio si inventa un accesso alla comprensione reciproca. La stessa soluzione, in fondo, è presente nella similitudine metaforica di Musil, laddove questa figura tende al rispetto della pluralità dei sensi e del significato e ci ritorna nella sua integrità la convivenza di ciò che è proprio con ciò che è estraneo.

La tensione femminista alla separazione e all'opposizione più che alla differenza cariche di rabbia emerge qua e là nei fatti e negli avvenimenti che toccano Marianna da vicino, nei suoi sentimenti e nelle sue reazioni nervose – la nobildonna vive praticamente 'separata' dal mondo circostante, ma di questa separazione si sente del tutto incolpevole -, eppure da ciò non si produce alcun irrigidimento estetico-politico su tematiche quali l'oppressione e la sottomissione, l'esclusione e l'essere inferiori.

Ormai da tempo la narrativa di Dacia Maraini sta percorrendo la strada che conduce alla conoscenza estetica dei sentimenti, delle emozioni, anche dei bisogni, degli affetti e delle passioni, recuperando tutto ciò all'etica, la quale non dismette e non abbandona mai il concetto di persona, ovvero l'individuo, e la responsabilità cui egli è chiamato.

È per altro vero che il romanzo preferisce concentrarsi sull'incidenza di creatività e immaginazione della protagonista sul presente piuttosto che giudicare moralisticamente passato storico e presente con quei loro valori superati. La strategia alla vita escogitata da Marianna è segnata dal contrasto tra un presente che fa male e una proiezione futura il meno possibile indefinita e dolorosa.

Questo tipo di scrittura, in gran parte, sembra compiere un viaggio con cui semplificare e fondere l'una nell'altra filosofia e poesia con l'intento profetico di renderle più certe e chiare, più sicure e comprensibili per tutti coloro che nel loro pensiero progettano un'altra società.<sup>19</sup> Per chi desidera comunicare la propria esperienza dello stare al mondo, per chi vuole trasmettere agli altri il proprio vissuto, resta solo una strada, quella della rappresentazione di se stessi tramite la biografia, il diario, la confessione, che è quanto di meglio continua a darci la scrittura femminile.

Eppure ci sono esperienze che l'individuo traduce solo col corpo: sensazioni fisiche dalla percezione non mediata e non oggettivizzabile (come è noto, nella scrittura femminile sembra prendere voce l'esperienza del corpo). Tali esperienze trovano espressione nel linguaggio della corporalità, nei sensi, nei gesti, e indirettamente anche nel ritmo e nella melodia. La percezione di condizioni e sensazioni fisiche resta quindi dominante all'interno della comunicazione estetica femminile col risultato che le parole del corpo non hanno necessariamente un'altra natura rispetto a quelle che traduce il pensiero; mediano il linguaggio stesso. Alla fine, sensazioni ed emozioni hanno la stessa valenza degli atti linguistici, siano essi parole, proposizioni o dialoghi.<sup>20</sup> È nel corpo che si trova il centro dei ricordi e lo stesso corpo può proteggere noi e i nostri sogni, gli affetti

---

<sup>19</sup> Cfr. J. DEWEY, *From Absolutism to Experimentalism*, in *Later Works*, Bd. V, Carbonale Southern Illinois, University Press, 1984, p. 160.

<sup>20</sup> Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, 1945, ed. it. Milano, Il Saggiatore, 1972.

e le passioni dall'estraneità sociale, giacché col corpo e nel corpo avviene, seppure in modo non direttamente avvertibile, l'assimilazione della soggettività.<sup>21</sup>

Il corpo dell'essere umano nella sua più ampia accezione, secondo Nietzsche, sarebbe una manifestazione ricchissima, ma anche la più misteriosa. Ma la storia del pensiero e la tradizione filosofica dell'occidente si sono dati da fare per rimuovere presenza e significato della corporalità, riuscendovi piuttosto bene laddove riducono la rappresentazione stessa del corpo a una configurazione anatomica chiusa in se stessa che rimanda necessariamente agli ideali greci e latini. La letteratura e l'arte degli ultimi cinquant'anni, comunque, e a maggior ragione la scrittura femminile, sembrano 'colonizzare' con nuovi intenti le sensazioni e le emozioni fisiche. Nel romanzo della Maraini la corporalità in quanto nuova sacralità si afferma come punto di transito tra cultura della tolleranza e affermazione di Sé, come prova di forza e banco di prova per liberare energie pure del tutto evidenti e sincere.<sup>22</sup>

Il romanzo di Dacia Maraini è difficilmente etichettabile, appartenendo a svariati generi ai quali attinge con disinvoltura: romanzo storico, romanzo di formazione, narrativa psicologica. Alla Maraini, però, interessa di più quella scrittura che si occupa del privato e dell'intimo dell'animo umano, perché così riesce a rendere visibile agli altri il mondo interiore. Marianna Ucria, in effetti, vorrebbe mostrare tutto di sé, vuole dire e rivelare tutto, e per conseguenza questo suo comportamento assume l'efficacia di spontanea ribellione.<sup>23</sup> L'intima e profonda confessione che attraversa tutto il racconto anche per bocca di altri personaggi (la cuoca, il pretore Camaleone) non deve però essere necessariamente obiettiva, basta che sia tuttalpiù rigorosa e sincera.

Alla scrittura femminile in genere poco si addice l'obiettività del pensiero antropologico maschile: preferisce muoversi piuttosto partendo da aspetti soggettivi ma non romantici o neoromantici.<sup>24</sup> Una tale scrittura, ricca di emozioni e desideri, di affettività e passionalità, è consapevole che il mondo relazionale si dà nello scarto, nella separazione, nella divergenza, ciò che per me è assimilabile alla crepa o al solco di leibniziana memoria. Anche la stessa concezione dell'amore, il più delle volte, giunge a disvelare e a mettere a nudo la divisione e l'essere *altro* nel mondo. E di fatti, infaticabile e instancabile è la ricerca spirituale fatta di senso e materia con cui Marianna aspira all'amore del prossimo, spingendosi ben oltre i concetti di estraneità, peccato e nemico.

Nell'immaginazione femminile, attraverso aspetti poetici o poetologici, sono il ricordo primigenio e la nostalgia a definire con esattezza la tematica centrale attorno alla quale ruota ogni cosa: il sogno dell'amore (concetto presente anche in *Come nasce il sogno d'amore* di Lea Melandri). Il sogno dell'amore accompagna l'essere umano e col tempo esso acquista sempre nuove forme, a seconda delle esperienze soggettive ben oltre

---

<sup>21</sup> L. MELANDRI, *Quel raccontar femminile* (1992) e *L'enigma di Freud* (1995), in L. KREYDER, EADEM, M. NADOTTI, R. PREZZO E P. RADAELLI (a cura di), *LAPIS. Percorsi della riflessione femminile*, Sezione aurea di una rivista, Roma, 1998.

<sup>22</sup> Si legga lo struggente e inquietante, ma significativo passaggio del Cap. XV di D. MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucria*, cit., pp. 86-87.

<sup>23</sup> Ivi, cap. IV, pp. 29-30.

<sup>24</sup> Cfr. C. MACKINNON, *On Exceptionality*, in *Feminism Unmodified. Discourses on Life and Law*, Cambridge Press, Mass. Harvard University Press, 1987, pp. 50, 54 e 86. Cfr. anche il dibattito tra Richard Rorty e Adriana Cavarero in *La sinistra delle libertà*, in «Micromega», 1, gennaio- febbraio 1997, pp. 145-179.

l'evento sociale, la grande storia. Conoscenza e comprensione si esplicano e si completano per conseguenza nel raccontare di sé, in quella modalità narrativa nella quale non può darsi espressamente nessun giudizio diretto. Quando Marianna parla del dolore fisico e morale, lettrici e lettori sono mossi alla *pietas*, in senso laico però. Anche la narrazione di Susanna Tamaro persegue lo stesso scopo, per quanto l'autrice spinga il suo pubblico alla preghiera, ovvero all'ascolto della parola evangelica. L'originalità del Vangelo, comunque, non risiede in alcun modo nel sollecitarci e accompagnarci ad amare il nostro prossimo, bensì nella proibizione a giudicarlo. Verso una tale magia ci conduce pure il linguaggio poetico e filosofico di tanta scrittura femminile.<sup>25</sup>

Sempre più spesso l'uomo comune, nonostante la sua connaturata *mediocritas*, tende alla riflessione filosofica, al 'giudizio filosofico' sui fatti dell'esistenza. Ma a differenza dei filosofi di professione - i quali, volendo guardare lontano, perdono di vista il presente e fin troppo spesso falliscono nel loro intento -, l'uomo comune tenta di riaffermare il proprio *ethos* collocando i valori etici in un luogo più sicuro, *sedes*.

Come la maggior parte delle eroine della scrittura femminile internazionale, Marianna Ucria mostra di aver compreso che *ethos* e *sedes* risiedono nell'anima, come già indicato da Platone e ancora da Agostino, e detto con linguaggio più attuale, nel Sé e nell'Io.<sup>26</sup> Entrambi, l'Io e il Sé, tuttavia, sono impensabili in quanto esistono solo come progettualità che non manca certo a Marianna.

Nessuna idea, nessun sistema antropologico così come nessuna ideologia li può evocare. Essi possono solo *essere mostrati* e, sotto forma di racconto, offerti e suggeriti all'*altro* da me, anche in forma di volto e mani, di ricordo e attesa.

---

<sup>25</sup> Cfr. M.C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, Bologna, Il Mulino, 1996, e *Il giudizio del poeta*, Milano, Feltrinelli, 1996. Cfr. anche H. ARENDT, *Verità e menzogna*, a cura di V. Sorrentino, Torino, Bollati e Boringhieri, 1995 e M. ZAMBRANO, *Verso un sapere dell'anima*, a cura di R. Prezzo, Milano, Cortina, 1996.

<sup>26</sup> AGOSTINO, *Confessioni*, vol. IV, libro X, a cura di M. Cristiani, M. Simonetti e A. Solignac, traduzione di G. Chiarini, Milano, Valla-Mondadori, 1996.