

# Sul ruolo della scrittura nel romanzo neostorico italiano

Claudia Cao

## 1.

«Trascrivo senza preoccupazioni di attualità» – affermava Eco nella premessa al *Nome della rosa* (1980) – «Negli anni in cui scoprivo il testo dell’abate Vellet circolava la persuasione che si dovesse scrivere solo impegnandosi sul presente, e per cambiare il mondo. A dieci anni e più di distanza è ora consolazione dell’uomo di lettere [...] che si possa scrivere per puro amor di scrittura. E così ora mi sento libero di raccontare, per semplice gusto fabulatorio, la storia di Adso da Melk, e provo conforto e consolazione nel ritrovarla così incommensurabilmente lontana nel tempo [...], così gloriosamente priva di rapporto coi tempi nostri [...]» (Eco 1988: 13). Come il lettore apprende proseguendo nella lettura – da una più piena decodifica dell’ironia della voce narrante e dalla *Postilla* pubblicata tre anni dopo – la storia narrata risulta tutt’altro che «intemporale», e “questione oziosa” è per l’autore l’aver scritto un romanzo storico per «sfuggire al presente» (*ibid.*: 532).

La scelta di Eco di collocare in apertura la nota dicotomia rifugio/resistenza, caratterizzante il rapporto tra cultura postmoderna e passato<sup>1</sup>, non è certamente di poco conto. Oltre il richiamo al testo fondativo del romanzo storico italiano e alla funzione di allegoria dei tempi presenti che già la scrittura manzoniana si poneva<sup>2</sup>, queste poche righe delineano anzitutto la transizione che la cultura italiana e, in

---

<sup>1</sup> Donnarumma 2014: 50-53.

<sup>2</sup> Cfr. Eco 1988: 532.

particolare, la sua produzione letteraria attraversavano nei decenni antecedenti alla stesura del romanzo considerato inaugurale del filone neostorico<sup>3</sup>: la fine delle ideologie totalizzanti<sup>4</sup> e l'inversione di tendenza rispetto agli anni del Neorealismo avevano trovato nella Neoavanguardia il loro approdo, soprattutto in riferimento a quell'"ala destra" da cui hanno tratto origine le sperimentazioni del postmoderno. È all'interno di questi estremi che si colloca il romanzo di Eco e, insieme alla sua opera, la folta produzione che negli anni Ottanta-Novanta ha raggiunto un picco produttivo e di *audience* tali da aver ridotto, per buona parte della critica, il romanzo storico a pura etichetta commerciale, semplice forma di intrattenimento, lontana da ogni forma di impegno o contatto con il presente.

Le parole di Eco, emblematiche di una *querelle* che si protrae fino ai nostri giorni<sup>5</sup>, offrono spunto per la definizione dei limiti entro cui si collocano le opere esaminate nel presente contributo: da una parte la continuità con il romanzo storico ottocentesco, seppur nella varietà di soluzioni tematico-formali<sup>6</sup>, dall'altra il nuovo rapporto storia-letteratura emerso nel dibattito critico della seconda metà del Novecento. La scelta dell'attributo *neostorico* non intende, infatti, rimarcare una rottura rispetto a schemi e tematiche del romanzo storico tradizionale: l'intento è piuttosto porre l'accento sulla «tensione

---

<sup>3</sup> Cfr. Ganeri 1999: 101 e Rosa 1991: 9.

<sup>4</sup> Lyotard 1994.

<sup>5</sup> A testimoniare è il recente volume *Postmodern Impegno* (2009), in cui tuttavia risulta sintomatica, di fronte alla scelta di una definizione ampia dei concetti di postmoderno e di impegno, la totale assenza proprio del romanzo degli anni Ottanta e Novanta. Per una breve sintesi su tali questioni e il ritorno alla realtà nel romanzo italiano contemporaneo si veda anche la panoramica di Dalmas 2012.

<sup>6</sup> È la tesi portata avanti da Ceserani (1991: 25-36) e ripresa da Ganeri (1999: 101-102) che illustrano come, fatta eccezione per il filone "controstorico" (Spinazzola 1990), sia possibile osservare delle linee di continuità che contraddicono l'idea di una rinascita del genere. Per una disamina delle soluzioni tematiche e formali tra Ottocento e Novecento rimando al lavoro di De Donato 1995: 13-84.

critica nei confronti del presente» (Rosa 1991: 11) che attraversa gran parte di questa produzione, sulla nuova forza con cui vicende ambientate in epoche passate denunciano lo «smarrimento di valori e disagio esistenziale che dominano la nostra civiltà» (*ibid.*), cui si aggiunge la «caratteristica “plurigenericità”» (Ganeri 1999: 103) di queste opere, che si presentano come ibridazioni di modelli letterari differenti.

Alieni a una concezione organica dello sviluppo storico<sup>7</sup> che non consente più di ricercare negli eventi passati un rapporto causale con il presente, questi romanzi si focalizzano su storie collettive o «destini individuali, comuni e pertanto esemplari che la storia ufficiale tuttavia smemora» (Domenichelli 2011: 15). Non è certamente possibile in questa sede prendere in esame il complesso legame creatosi tra teoria letteraria e teoria storiografica dopo il *linguistic turn*, su cui ampiamente si è dibattuto e cui queste opere fanno in gran parte riferimento<sup>8</sup>. È però importante ricordare come la concezione che fa da sfondo a questa produzione sia anzitutto quella di una storia che ha cessato di essere terreno privilegiato per la ricerca di una verità che sempre più si rivela inafferrabile e labirintica, a partire da quel relativismo epistemologico che fa della storia una costruzione, un discorso, una rappresentazione, frutto di un processo ermeneutico concepito, nelle posizioni più estreme, al pari del racconto finzionale<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Cfr. Foucault 1971: 16-22 e Benjamin 1997: 45-46.

<sup>8</sup> Oltre White 1973; 2006, un'ampia disamina sul tali questioni è stata offerta da Benvenuti 2009; 2012: 7-25. Un ricco dibattito sulle posizioni di White emerge anche dalla tavola rotonda curata da Moretti 2009: 69-93.

<sup>9</sup> Le posizioni più estreme sono quelle sostenute da White 2006, ma come ci ricorda Benvenuti (2012: 10), le sue tesi affondano le radici nella «discussione sullo status epistemico della narratività avvenuta nel corso degli anni Settanta [...] dove la narratività è stata concepita come contenuto del mito moderno, ovvero dell'ideologia, accusata di produrre una soggettività assoggettata, [...] considerata una modalità meramente consuetudinaria di dare forma e senso al mondo [...] descritta, infine, in relazione alla sua funzione sociale quale fonte di legittimazione dell'autorità». *Le parole e le cose*, come anticipato dall'ironia del titolo, è una

La scrittura – storica e letteraria – in questo nuovo contesto diviene il mezzo attraverso cui smascherare menzogne e forzature con cui le istituzioni, siano esse politiche o religiose, hanno corroborato il proprio potere, determinando violenze, lacune e cancellazioni intrinseche a ogni archivio<sup>10</sup>.

Uno dei fili conduttori di tale produzione diviene pertanto la nuova attenzione per la microstoria: a svolgere un ruolo focale nelle opere in esame sono storie del tutto marginali, scelte in quanto punto di partenza per indagare vuoti e silenzi di un potere (e di conseguenza di un sapere) omologante.

Se la riflessione metatestuale e metastorica da cui deriva la tensione autoreferenziale comune a gran parte di questi lavori ci suggerisce da subito la distanza da un'idea di impegno *tout court*<sup>11</sup> – in quanto testi che enfatizzano lo iato esistente tra la realtà dei referenti e la finzione letteraria – ciò che in questa sede può essere interessante osservare è a quali esiti conducano queste (ri)scritture della storia in relazione alla realtà presente, se la scrittura letteraria di un passato spesso remoto possa essere considerata un mezzo di partecipazione civile o sia davvero da liquidare quale semplice via di fuga dalla complessità di un presente sempre più sfuggente. I testi che prenderò in esame sono infatti opere dove la riflessione sull'atto di scrittura è costante e va dalla vera e propria *mise en abyme* alla sua tematizzazione in chiave simbolica o metaforica. Si vedrà inoltre come il *focus* sul *qui ed ora* della scrittura sia enfatizzato dallo statuto di opere aperte, che nelle righe finali rivolgono i loro quesiti al lettore, costringendolo a quel duplice superamento di soglia di cui parla McHale quando, a proposito dell'opera di carattere metanarrativo, sostiene che «the cycle of metafictional frame-breaking is repeated twice, once at the level of the fictional world, once at the level of the author, who now is revealed as himself a fiction» (McHale 1987: 198).

---

delle opere di riferimento sulla concezione del discorso come pratica che plasma il suo oggetto.

<sup>10</sup> Cfr. Benjamin 1997: 27 e Foucault 1971.

<sup>11</sup> Cfr. Antonello – Mussgnug 2009: 1-22.

## 2.

Prima di procedere alla selezione del corpus, circoscriverò il campo d'indagine attraverso l'individuazione di alcune tendenze che consentano un'analisi comparata. Propongo – lasciando tra parentesi le ulteriori sfumature riconoscibili in tali tendenze – di considerare tre principali orientamenti in questa folta produzione: la forma dell'iperromanzo, in cui emerge un uso consapevole dell'intertestualità e del *pastiche* spesso autoreferenziali e in cui non mancano riferimenti in chiave allegorica al panorama politico attuale. Si tratta di opere in cui l'uso delle fonti e della documentazione storica traspare con un certo rigore (si pensi ai romanzi di Eco e Malerba) in contrasto con la seconda tendenza in cui, pur mantenendosi un riferimento *obliquo* alla realtà presente, si registra l'«allontanamento dalle istanze documentarie e testimoniali» (Ganeri 1999: 106-107): l'immagine stessa del passato in questi casi muta ed emerge quale miniera di un patrimonio antropologico e di tradizioni da recuperare (Consolo, Maraini). La terza tendenza è quella che invece privilegia «le vittime della storia ufficiale che le travalica e le stritola, azzerandone la storia (quella vera e individuale) nell'anonimato di coloro che non hanno voce» (De Donato 1995: 69). Anche in questo caso, come nel primo, il lavoro sulle fonti si evince con chiarezza: la Storia, tuttavia, viene lasciata in secondo piano e la letteratura si dichiara terreno privilegiato in cui queste figure possono trovare ascolto (Cutrufelli, Lagorio).

Come sempre accade quando si parla di opere letterarie, non è certo possibile concepire queste varianti attraverso confini chiari e netti: parlare di orientamenti serve principalmente a definire alcune questioni che fanno da sfondo a questa produzione, quali l'uso delle fonti e la concezione del passato e della storia. Alcune opere, pertanto, sono rappresentative di un atteggiamento ideale trasversale: è il caso, ad esempio, della *Chimera* di Vassalli che condivide alcuni tratti strutturali iperromanzeschi e ha dichiaratamente origine dall'intento di dare voce a una vittima del potere ecclesiastico per secoli inascoltata. Vedremo come, inoltre, anche laddove prevalga una concezione del passato in chiave antropologica e archetipica, sia rinvenibile la

medesima funzione della scrittura intesa come ricerca «nei recessi del tempo rappresentato, o raffigurato, immaginato, [di] destini obliati e oscuri, [di] voci soppresse, espulse dal *recorded time*» (Domenichelli 2011: 21).

Seppur emblematiche di una differente visione della storia, e di una diversa modalità di rapportarsi alle fonti, le tre opere che in questa sede prenderò in esame, sono legate da alcuni fili tematici intorno a cui si interseca la loro riflessione metastorica: *La chimera* di Vassalli, *La briganta* di Cutrufelli e *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Maraini risultano infatti strettamente interrelate per la presenza di una lacuna, una rimozione quale motore mitopoietico e per gli esiti cui approda l'atto stesso di scrittura generato da questo vuoto di partenza<sup>12</sup>. I termini "lacuna" e "rimozione" anticipano chiaramente le differenti prospettive di lettura cui le tre opere si prestano: a un maggior grado di consapevolezza testuale espresso dalla *Chimera* di Vassalli corrisponde anche una maggiore *persistenza materiale* di questa "assenza", intesa in questo caso come lacuna tra le carte indagate. Nella *Chimera*, infatti, il lavoro di confronto con i documenti si incarna sapientemente nel carattere eterologo e polifonico della scrittura che, includendo i "documenti" del tribunale di Novara, ne enfatizza i silenzi per dar loro voce. L'opera di Cutrufelli – collocabile in una tendenza di raccordo tra gli orientamenti delineati – tematizza invece la sua riflessione metastorica in forma sia materiale che metaforica e simbolica. Anche qui, un'assenza tra le carte si fa motore mitopoietico, ma non mancano le riverberazioni a più livelli di questo vuoto, simboleggiato nel represso testuale da cui ha avvio la scrittura del passato di Margherita: l'omicidio del marito<sup>13</sup>. In ultimo, il romanzo di

---

<sup>12</sup> Si tratta di concetti chiave nella riflessione storiografica e letteraria. Due capisaldi che ne illustrano le implicazioni in riferimento alla teoria psicoanalitica sono indubbiamente De Certeau 1975 e Ricoeur 2003. Tra i più recenti interventi su psicoanalisi, storia e letteratura segnalo, tra gli altri, Capuzzo 2012 e Piga 2014.

<sup>13</sup> Il riferimento al represso testuale e alla valenza simbolica dei rapporti che esso genera nella riflessione sulla scrittura della storia, si rifà all'idea

Maraini, che offre una visione più sfumata dello sfondo storico, è l'opera in cui quel vuoto e quell'assenza assumono più chiaramente i tratti di una rimozione da riportare alla luce dal passato della protagonista. In questo caso si assiste attraverso la narrazione al lavoro di scavo su un trauma ancora una volta privato che, come nel caso della *Briganta*, si traduce nella volontà di raccontare una contro-storia, capace di minare la versione ufficiale fino a quel momento prevalente e che la destinava al silenzio.

Illustrerò come la dialettica presenza-assenza evocata da questi elementi sin dalle prime pagine, si presti a due letture. Da una parte riporta in primo piano la rimozione dal *grand récit* di queste storie, le cui tracce obliate sono in attesa di ricostruzione e decodifica<sup>14</sup>; dall'altra, sul piano metatestuale, richiama il paradosso della "presenza dell'assente" con cui Ricoeur (2003) ha efficacemente espresso la relazione dell'uomo con il passato: questi romanzi pongono al centro il "non più" della storia, il lavoro di scavo di una memoria *censurata* e «incapace di esercitarsi con le modalità di un proficuo lavoro del lutto [...] costretta a ripetere l'evento traumatico sotto la spinta di

---

elaborata da Orlando (1973) di contenuti censurati dalla repressione ideologico-politica. Vedremo come l'opera di Cutrufelli è leggibile nei termini di un represso "propugnato" e "autorizzato" (D) dal nuovo codice brigatista cui Margherita, la protagonista, si allinea con il gesto d'apertura: l'atto iniziale di omicidio del marito è infatti leggibile nei termini di atto di giustizia, di liberazione dall'autorità patriarcale – dal momento che anche il matrimonio è stato imposto dalla famiglia – ma non può essere autorizzato dall'ordine costituito che la condanna al carcere a vita. La sua stessa scrittura, inoltre, sul piano finzionale incarna questa dialettica in quanto atto di evasione e liberazione dalla condizione di sepolta viva, ma soprattutto di trasgressione rispetto alla rimozione della sua storia – e di quella di tutte le brigante – dalla storia ufficiale. Sul rapporto del romanzo con la storia cfr. Di Giulio 2005; Michelacci 2012.

<sup>14</sup> Cfr. Benvenuti 2012: 8: «la ricerca delle tracce di quei traumi repressivi di cui il potere costituito dissemina il discorso storico comporta l'interrogazione di una *manque* sono i soggetti sommersi e sconfitti che devono parlare nel romanzo storico».

un'inesauribile coazione» (Iannotta 2003: XVI) fino a pervenire a una riscrittura della storia intesa non solo come "dialogo con i morti", ma come alternativa morale e ideologica alla mortalità.

A tale riguardo, da non trascurare il ruolo del *fil rouge* della sepoltura, e in particolare del *topos* della sepolta viva, che si ripresenta in modalità più o meno dirette: questo motivo letterario, che «accostando gli attributi della vita e della morte, sfiora l'ossimoro, legandosi da un lato al tema claustrofobico del confinamento, della segreta, e dall'altro a quello perturbante del ritorno [...] di chi, essendo trapassato, è stato «rimosso» dal mondo dei vivi» (Ascari 2007: 2236), ribadisce la necessità di una prospettiva analitica che ne esalti la funzione simbolica in relazione alla riflessione sulla scrittura letteraria della storia.

Seppur attraverso scelte strutturali differenti – la forma autobiografica per *La briganta*, il narratore extradiegetico nel caso della *Chimera* e di *Marianna Ucrìa* – le narrazioni convergono inoltre nel *focus* su tre figure femminili vittime di una società patriarcale e misogina: più vicine cronologicamente e geograficamente, le storie di Maraini e Cutrufelli sono ambientate rispettivamente nella Sicilia del Settecento e nel Meridione post-unitario, mentre Vassalli sceglie un caso unico emerso tra le carte del tribunale di Novara, una condanna per stregoneria nella città di Zardino agli inizi del Seicento.

Se l'ambientazione geografica delle tre vicende ne suggerisce la collocazione periferica rispetto alle sedi del potere, quale rimando metonimico alla loro marginalità rispetto agli eventi focali della Storia ufficiale, lo stesso non si può dire per quel che concerne le origini delle tre protagoniste: al contrario di Vassalli, che insiste sull'insignificanza della storia di Antonia, in quanto orfana cresciuta nella bassa novarese, è rilevante che Maraini e Cutrufelli incentrino la narrazione su due donne la cui elevata estrazione sociale evoca implicitamente la condizione di agiatezza e prosperità rispetto alle altre donne della propria epoca<sup>15</sup>. Se ne deduce come attraverso soluzioni differenti –

---

<sup>15</sup> Cfr. Cutrufelli 1990: 10: «La mia invece fu una vera educazione, anche se mia madre mi fece istruire da una vecchia maestra di paese poiché non



l'unicità dei documenti del tribunale per Antonia e l'implicito raffronto con le donne di più basso rango – in tutti e tre i casi la narrazione delle loro vite acquisisca risonanza collettiva<sup>16</sup>.

### 3.

Procedere a una lettura che prenda piede dai più espliciti riferimenti ai motivi dell'assenza e della lacuna nel romanzo di Vassalli, verso il più elevato grado metaforico nell'opera di Maraini, consentirà di portare in primo piano la funzione ideologica di volta in volta acquisita dalla scrittura della storia.

*La chimera*, per scelte strutturali e per richiami intertestuali, è certamente ascrivibile alla tendenza iper-romanzesca<sup>17</sup>: Vassalli sceglie infatti nelle pagine incipitarie di mascherarsi in cornice per frapporre un filtro tra il presente da cui scrive e il passato, oggetto del discorso.

---

voleva mandarmi lontano, in collegio. E quando la maestra ebbe finito d'insegnarmi tutto quello che sapeva, lei stessa si occupò di me. Mi leggeva memoriali e storie di uomini e paesi lontani, oppure, a memoria, recitava poesie e poemi nei lunghi pomeriggi d'afa [...]. Cfr. anche Maraini 1991: 123: «Quante ore ha trascorso in quella biblioteca, imparando a cavare l'oro dalle pietre, setacciando e pulendo per giorni e giorni, gli occhi a mollo nelle acque torbide della letteratura. [...] Da un libro all'altro da una pagina all'altra. Centinaia di storie d'amore, di allegria, di disperazione, di morte, di godimenti, di assassini, di incontri, di addii.»

<sup>16</sup> Per un approfondimento della lettura di queste opere in chiave femminista rimando a Chemotti 2005; Lazzaro-Weis 1993; Marotti – Brooke 1999; Michelacci 2012; Santagostino 1996.

<sup>17</sup> Ha sorpreso anche il fatto che Vassalli, notoriamente critico verso il "citazionismo neobarocco" anni Ottanta, abbia scritto un'opera così fitta di richiami al lavoro manzoniano e ai propri scritti precedenti (cfr. Della Coletta 1996; Parisi 2008). Si tenga presente inoltre che l'opera di Vassalli, per richiami e per il suo impianto metanarrativo, è quella in cui i riferimenti ai nostri giorni si fanno anche più chiari, seppur operanti ancora in forma allegorica (cfr. Serkowska 2009).

La strategia del lavoro d'archivio, del ritrovamento delle carte del processo novarese, ha da un lato la funzione (auto)ironica di rivolgersi ammiccante al lettore che si appresta a leggere la sua opera, dall'altro, in quanto tradizionalmente teso alla ricerca di un "effetto di realtà"<sup>18</sup>, si fa dispositivo «di verosimiglianza e garanzia di oggettività proprio attraverso la sottrazione del soggetto che toglie la responsabilità della 'veritiera' storia che sta per essere narrata» (Domenichelli 2011: 19). Come si vedrà anche nell'opera di Cutrufelli, la scoperta della lacunosità dei documenti diviene spunto di un'esplicita dichiarazione etica e ideologica da cui muove la scrittura della storia.

Il narratore, che dal XX secolo volge lo sguardo al passato, indica quale motore mitopoietico una prima assenza: è il «villaggio fantasma di Zardino» (Vassalli 1990: 6) in cui «è sepolta una storia» da «riportare [...] alla luce» (*ibid.*: 5). Emblematica la funzione metonimica conferita al piccolo paese in cornice, in quanto rimando a quel rapporto di presenza-assenza in cui è possibile tradurre la relazione tra storia e scrittura, e chiara allusione a quel «non-lieu fondateur [...] sans quoi [...] il n'y aurait pas historiographie » (De Certeau 1975: 107)<sup>19</sup>.

Ad acuire il peso di quest'assenza e a conferire alla storia di Antonia risonanza collettiva, è l'ulteriore vuoto che circonda la sua vicenda e di cui il lettore viene informato solo appressandosi al finale della narrazione: le carte del processo di Antonia infatti sono le sole sopravvissute dei cinquecento anni di storia dell'Inquisizione domenicana.

Davvero, è un peccato che degli archivi dell'Inquisizione novarese [...] non resti nulla, nemmeno un altro processo, da potersi confrontare con quest'unico di Antonia! Si scoprirebbe forse che tutti questi dibattimenti furono uguali, o quasi uguali: secolo dopo secolo, accusato dopo accusato. (Vassalli 1990: 275)

---

<sup>18</sup> Barthes 1988: 158.

<sup>19</sup> Storiografia intesa nell'accezione proposta da De Certeau come scrittura della storia.

Nell'omogeneità di un passato visto come «strumento della classe dominante» (Benjamin 1997: 27) – in questo caso il potere religioso – il narratore ha colto una frattura, un «fuori posto» (Vassalli 1990: 5) destinato all'oblio<sup>20</sup>. In ossequio a quello «spirito di verità» (Della Coletta 1996: 355) da lui attribuito alla scrittura storica, Vassalli dichiara perciò sin dalle pagine iniziali la responsabilità civile dello scrittore che deve fare della letteratura testimonianza di ciò che il tempo ha consumato e di ciò che ancora è sepolto sotto le macerie del passato, come l'unicità della testimonianza suggerisce.

Dalle pagine dedicate alla sezione processuale si evince come a corroborare il senso di vuoto prospettico, quello della voce di Antonia, sia l'insistita ironia di un narratore invadente, che con i suoi giudizi e la distorsione interpretativa sugli eventi costringe il lettore a una posizione straniata su quanto testimoniato dalle carte. Significativo che le più elevate punte ironiche vengano raggiunte nei due momenti decisivi per la condanna: l'interrogatorio di Antonia<sup>21</sup> e l'emissione della sentenza.

---

<sup>20</sup> Cfr. Vassalli 1990: 5: «un episodio a suo tempo clamoroso era scivolato fuori dal cerchio di luce della storia e si sarebbe perso irreparabilmente se il disordine delle cose e del mondo non lo avesse salvato nel più banale dei modi, facendo finire fuori posto certe carte, che se fossero rimaste al loro posto ora sarebbero inaccessibili, o non ci sarebbero più...».

<sup>21</sup> Cfr. Vassalli 1990: 237-238: «Roteò gli occhi, schiumò, urlò, sputò contro i suoi aguzzini, si morsicò le labbra: insomma si comportò da strega. Infine disse: slegatemi. Vi dirò tutto quello che volete sentir da me, e forse anche qualcosa di più. Da questo momento – annota sul suo registro il cancelliere Prinetti – *«incipit confessio Strigae [...].* Richiesta se avesse visto e conosciuto il Diavolo nel *sabba* la strega rispose: io non so chi sia costui che voi chiamate il Diavolo; ma se è il contrario vostro, o del vostro Dio, io mi professo sua devota e sua sposa. Richiesta se nel *sabba* s'univa carnalmente con il Diavolo, rispose di non sapere, in verità, se colui con cui s'univa carnalmente fosse il Diavolo: ma che certamente con qualcuno s'univa. [...]

Naturalmente la sentenza in cui tutti convennero, e che negli atti del processo ecclesiastico non è nemmeno formulata, ma soltanto allusa nei termini sopra riferiti, fu di dare Antonia al «braccio secolare»: com'era scritto nel copione. In quanto poi all'altra sentenza, emessa successivamente, con cui il pretore Pietro Quintano dispose i modi e i tempi della morte della strega: le parole di quella noi purtroppo non le conosciamo, ma possiamo immaginarle dagli effetti che produssero. (Vassalli 1990: 276)

Emerge come la scelta di una scrittura dall'elevato coefficiente polifonico, oltre a riprodurre il carattere eterologo di ogni scrittura storica<sup>22</sup>, sia anzitutto strategia amplificatrice di quel vuoto, di un silenzio che stride con forza nell'incrocio di prospettive prodotto dalla citazione delle "fonti" e da una voce narrante che a ogni passo rimarca una posizione scettica<sup>23</sup>. L'effetto distanziante generato dalla contaminazione tra codici e da un'ironia particolarmente corrosiva verso la storia ufficiale riporta in primo piano la finalità chiave di tanta letteratura neostorica evidenziata da Benvenuti: un'educazione critica

---

<sup>22</sup> Cfr. De Certeau 1975: 10.

<sup>23</sup> Sull'uso delle fonti cfr. Scarano 2006: 38-39: «L'effetto della citazione è identico anche quando il testo è giudicato poco attendibile: lo storico, infatti, è in grado di contestarlo con maggiore efficacia di quanto potrebbe fare evocandolo con la parafrasi, perché può fare riferimento non solo al suo contenuto ma anche alle parole che lo esprimono. [...] Più complesso è il confronto quando l'autore sostiene la propria interpretazione contrapponendola ad un'altra. In questi casi, il racconto contestato viene incluso nel discorso dell'autore, che argomenta in contrario avvalendosi sia delle modalità negativa e dubitativa, sia di quella assertiva, ed esibendo le prove documentarie che ne dimostrano l'attendibilità, e quindi la negano al racconto precedente». Nel caso del narratore di Vassalli è evidente come l'uso dei documenti sia un ibrido tra queste due posizioni che non si presentano mai in forma del tutto innocente: assistiamo alla citazione diretta, alla parafrasi, all'allusione ironica dell'autore fittizio.

del lettore, condotto dalla visione straniante a leggere tra le righe le dinamiche del potere, a coglierne forzature e distorsioni<sup>24</sup>.

L'altra grande mancanza, da cui prende le mosse la scrittura per il narratore della *Chimera*, e che in gran parte ci aiuta a comprendere il legame tra questa concezione del potere e l'oggi da cui scrive Vassalli, anche per la sua collocazione in cornice, è il presente, come suggestivamente propone l'intitolazione al "nulla" dei capitoli iniziale e conclusivo:

Guardando questo paesaggio, questo nulla, ho capito che nel presente non c'è niente che meriti d'essere raccontato. Il presente è rumore: milioni, miliardi di voci che gridano, tutte insieme in tutte le lingue e cercando di sopraffarsi l'una con l'altra, la parola «io». Io, io, io ... per cercare le chiavi del presente e per capirlo, bisogna uscire dal rumore [...]. (Vassalli 1990: 5-6)

Ciò di cui sta parlando Vassalli è evidentemente quell'«amnesica spersonalizzazione [...] cui siamo tutti destinati nella società di massa» (Benvenuti 2012: 49) contro la quale volgersi al passato, come scrive l'autore sin da principio, ha funzione ermeneutica<sup>25</sup>, non certo terapeutica o consolatoria<sup>26</sup>. L'ironia – complice nella riduzione a

---

<sup>24</sup> Cfr. Benvenuti 2012: 44.

<sup>25</sup> Cfr. Vassalli 1990: 6: «Per cercare le chiavi del presente, e per capirlo, bisogna uscire dal rumore: andare in fondo alla notte, o in fondo al nulla; magari laggiù, un po' a sinistra e un po' oltre il secondo cavalcavia, sotto il «macigno bianco» che oggi non si vede. Nel villaggio fantasma di Zardino, nella storia di Antonia. E così ho fatto».

<sup>26</sup> Cfr. Serkowska 2009: 81: « Il legame che unisce il passato al presente è di tipo analogico: l'autore sceglie di ambientare la sua storia nel '600 [...] perché vi ha trovato problemi che lo riconducono all'oggi, che gli permettono di capire e di parlare del giorno di oggi. Vassalli crede insomma nella "contemporaneità della storia" nel senso in cui ne parlava Croce intendendo

caricature delle autorità che mettono in atto varie forme di subordinazione di Antonia – e lo sguardo straniato sulle strategie delle figure del potere che intervengono, impongono al lettore un punto di vista critico che non consente più di leggere tali dinamiche come circoscritte ai singoli personaggi sulla scena: da qui l'effetto di atemporalità, di «copione» (Vassalli 1990: 275) reiterabile e reiterato attraverso la manipolazione del sapere e della memoria nei secoli, la stessa messa in scena e smascherata dall'opera.

Il paradosso della presenza dell'assente si ripropone in chiave metaforica nell'altra tipologia di cornice realizzata da Cutrufelli e gioca sul medesimo campo semantico della sepoltura e dell'oblio: la voce narrante è quella della protagonista, che apre e chiude il racconto del proprio passato nei mesi compresi tra l'aprile e l'estate del 1883<sup>27</sup> e volge lo sguardo indietro, all'esperienza da briganta del post-unità<sup>28</sup>:

Più la vita è piena di miserie e più ci si attacca ad essa. Sono una sepolta viva. Venti anni di bagno penale (tanti ne ho già trascorso qui dentro) sono più eterni della morte e solo con la morte avrà fine questa eterna agonia. Eppure ogni giorno mi adopro per sopravvivere, soffocando ogni sentimento e desiderio incompatibile con la condizione del sepolto vivo. (Cutrufelli 1990: 5)

Il *topos* della sepolta viva su cui si apre l'incipit acquisisce una valenza in chiave metatestuale che si chiarisce nelle pagine successive. A entrare in scena è ancora una volta lo storico, lo studioso, quale mediatore perché la storia possa essere scritta e giungere fino a noi, oltre che garante di un effetto di realtà per la testimonianza della

---

che lo studio del passato parte sempre dalle idee sul e del giorno di oggi. La storia per lo scrittore è [...] "archeologia del presente"».

<sup>27</sup> Cfr. Cutrufelli 1990: 5-13; 106-107.

<sup>28</sup> Si tratta dei mesi tra marzo e agosto 1861, con una breve parentesi sui giorni della prigionia e del processo nel 1863.

protagonista<sup>29</sup>: come già nel caso del narratore di Vassalli, è la scoperta di una crepa, di una rimozione tra le carte ad aver attirato l'attenzione dell'uomo, cui significativamente non viene concesso di prendere parola.

Non so quanto tempo dopo – anni, secoli – ebbi una visita diversa, nella mia cella venne quest'uomo che coltivava non solo la scienza ma anche la pietà. Uno storico, più interessato alle parole che alla miseria ostinatamente muta del mio corpo che, del resto, è ormai soltanto l'ombra di ciò che fu. [...] Furono gli atti del processo a colpire lo studioso. Il mio silenzio lo stupì più delle mie colpe, seppe che ancora vivevo sepolta in questo penitenziario e volle conoscermi. [...] Si è molto adoperato per farmi avere il permesso di scrivere le mie memorie: ma quanto l'ha mosso la pietà e quanto la convinzione reale ch'io possa dire qualcosa a tutti e per tutti? (*Ibid.*: 7)

Il passo offre prova di un riferimento ancora una volta esplicito al senso da conferire alla dialettica presenza-assenza: la mancanza della prospettiva della condannata tra le carte, la condizione di sepolta viva costituiscono tanto sul piano esplicito quanto metaforico chiari rimandi al medesimo intento ideologico da cui muoveva la scrittura di Vassalli. È tuttavia a un altro livello che si presenta la funzione focale di un vero e proprio atto di rimozione nell'opera<sup>30</sup>. Superata la cornice, il racconto delle memorie di Margherita si apre infatti *in medias res* e si avvia, non a caso, nell'istante immediatamente successivo all'omicidio del marito nella stanza da letto: sebbene si tratti dell'avvenimento da cui scaturisce la sua nuova vita da fuorilegge, il fatto rimane sotteso alle

---

<sup>29</sup> Paradossale a tale riguardo il fatto che ancora una volta la testimonianza della donna che compie per mezzo della scrittura il suo ultimo gesto di insubordinazione al potere patriarcale venga fatto dipendere dalla presenza dello storico quale filtro legittimante.

<sup>30</sup> A portare l'attenzione su quest'atto di rimozione è Waters 2009.

righe del testo, destinato, come ogni rimozione, a ripresentarsi in forma di ripetizioni. Al lettore, infatti, non è dato sapere cosa realmente sia avvenuto né come: il primo atto di liberazione della protagonista non trova spazio nel corso della narrazione che si concentra interamente sui mesi di libertà e di fuga. La vita coniugale e familiare viene messa tra parentesi generando un lavoro di taglio e di selezione sui pochi mesi del 1861, che trova il suo immediato corrispettivo nella selezione che Margherita opera nei suoi pochi cenni alla Storia di quegli anni.

Per comprendere la portata metastorica di questo non detto delle sue memorie è allora necessario considerare la relazione che si genera tra i due piani narrativi: quello della storia ufficiale da una parte e quello della microstoria di Margherita e dei briganti dall'altra. I due livelli di discorso appaiono infatti direttamente proporzionali: se si eccettuano le prime pagine di sintesi – relative agli anni della formazione e di crescita della protagonista, che trovano il loro equivalente simmetrico nel breve racconto relativo al processo del 1863 – la narrazione si incentra unicamente sugli avvenimenti dell'estate 1861. È in quel lasso temporale che all'obliterazione dell'istituzione emblematica del potere patriarcale, il matrimonio, attraverso l'omicidio del marito, corrisponde nella medesima sezione la rimozione dell'altra voce da cui questa scrittura può scaturire: la storia ufficiale, cui sono dedicati i pochi accenni relativi alle conseguenze dell'unificazione quale sfondo per la scelta della resistenza<sup>31</sup>. Il parallelismo si fa ancora

---

<sup>31</sup> Cfr. Cutrufelli 1990: 19-20: «Tutto era cominciato poco più d'un anno avanti, dal maggio delle camicie rosse e dell'insurrezione. Ancora quasi non era stata data notizia dello sbarco dei mille, un pugno di uomini, e già un regno si dissolveva col rovinio lento e cieco di una frana che scende a valle. Ma già da tempo tutta l'Italia ribolliva. Al Nord, attorno al Piemonte e al Re Galantuomo, s'andava organizzando un nuovo stato; al Sud mille confusi intrighi, mille interessi diversi ordinavano una comune tela per la rovina dei Borboni. [...] E poi d'un tratto Garibaldi, il Dittatore, fu sul continente. Avanzava rapido e i liberali gli aprivano la via mentre il popolo veniva sedotto con le promesse più inverosimili. Evasione dalla leva, esenzione dalle tasse: questi i benefici del nuovo governo italiano, provvido e liberale. E il miraggio della terra.»



più marcato quando si considerano il piano fisico e i luoghi simbolo dei due poteri: al breve spazio conferito alla rappresentazione del tetto coniugale, e in particolare della camera da letto – un luogo dipinto come asfittico, claustrofobico, in cui prevale quello stato di immobilità e torpore del corpo delle prime pagine<sup>32</sup> – corrisponde sul piano della cornice la condizione claustrofobica della prigionia, della sepoltura, enfatizzata dal rimando allo stato di stasi che è l'eterno dei sepolti vivi. Non è difficile ritrovare nell'immagine di apertura e nei continui richiami metaforici evidenziati, il rimando alla funzione dello storico e della scrittura storica in relazione a quel "dialogo con i morti" volto a prestare orecchio alle voci dell'oltretomba e «à calmer les morts qui hantent encore le présent et à leur offrir des tombeaux scriptuaires» (De Certeau 1975: 8). Appare altrettanto evidente come, nel gioco di simmetrie che i due livelli testuali intessono, all'eliminazione fisica della figura rappresentativa del potere patriarcale, corrisponda, a un livello metatestuale, l'atto di scrittura messo in scena nelle prime pagine: le stesse istituzioni che l'hanno condannata e ridotta al silenzio – il silenzio delle carte da cui scaturisce la «memoria censurata» (Ricoeur 2003: 100) dichiarata dappprincipio – vengono sopraffatte dall'atto liberatorio della scrittura, esplicitamente accostato a quello di evasione dalla prigionia:

Ogni occasione è buona perché un desiderio, uno almeno, torni a far accelerare i battiti del cuore. E la mia occasione è questa. Io che, durante il processo, non dissi una parola, adesso desidero che mi si ascolti e che la mia voce esca dalla cella che trattiene il mio corpo. Oggi quest'evasione mi è permessa: ho carta, inchiostro, penna e un passato da narrare e recuperare dal fondo del mio

---

<sup>32</sup> Cfr. Cutrufelli 1990: 14: «il silenzio della stanza, non più spezzato da altri fiati che dal mio, mi annebbiò la mente. L'immobilità. Era l'immobilità che rendeva il suo corpo ogni secondo più pesante e anche così [...] io lo avvertivo la sua forza maligna che mi paralizzava. [...] quel corpo grave e immoto [...] pietrificava tutto intorno a sé, perfino l'aria. [...] le gambe erano torpide e fiacche e temevo che non mi sostenessero».

stesso oblio. Forse domani qualcuno capirà quanto questo sia più inebriante di un'evasione reale, che enorme libertà sia prendere la parola. E allora forse di nuovo il silenzio mi seppellirà chiudendomi la mente: e pensieri e parole saranno come pezzi sparsi e inutili di un giocattolo rotto. (Cutrufelli 1990: 5-6)

Il sistema di corrispondenze simboliche generato dalla liberazione dal matrimonio e dalla fuga ribadiscono pertanto una delle valenze ideologiche conferite alla scrittura nell'opera di Cutrufelli. Resta tuttavia un'ulteriore pista verso cui ci spingono le parole di Margherita nel momento della sua cattura. La struttura della parte centrale è infatti ciclica: l'omicidio del marito in apertura, dopo essersi ripresentato nella serie di morti truci dei compagni briganti, ritorna nell'episodio culminante con cui le memorie del 1861 si chiudono: l'uccisione di Antonia, la donna per cui Margherita esprime un implicito trasporto erotico. È la stessa protagonista, incapace di spiegare il proprio tentativo disperato di salvarsi a qualsiasi costo dopo la morte di Antonia, a suggerire ancora la presenza in lei di un «desiderio di continuare quella vita dura, tormentata da ricordi luttuosi» (Cutrufelli 1990: 98): un'«inconsapevole aspirazione» (*ibid.*), come la narratrice la definisce, che chiude il racconto degli avvenimenti di quell'estate e dà inizio alla sua vita da prigioniera. La bipartizione simmetrica del racconto ci autorizza a cercare a un livello ulteriore, quello metatestuale della cornice in cui ha avvio la scrittura della propria testimonianza, l'ultimo atto di ripetizione, intendendo la pagina scritta quale luogo di rappresentazione e riproduzione in cui il passato può essere riproposto in forma simbolica<sup>33</sup>. La metafora spaziale su cui si chiude l'opera ci suggerisce gli effetti dell'atto di scrittura di Margherita che si sta approssimando alla conclusione della sua narrazione:

---

<sup>33</sup> Cfr. Brooks 1994: 66.

riattraverso quel vuoto palazzo trascorrendo da una sala all'altra in una vertigine di prospettive, e ogni sala ha una porta pesante e massiccia che inesorabilmente si chiude dietro di me, impedendomi di tornare sui miei passi e spingendomi in una direzione obbligata. [...] Ad un tratto mi rendo conto di essere prossima all'ultima sala, alla porta che chiude tutte le porte, [...]. Mi sento alitare intorno storie incompiute. Ho paura, quando mi sveglio, di morire come una bambina che non ha il senso né la coscienza del proprio passato, che ha attraversato di corsa le sale del palazzo [...] Allora con la mente torno e ritorno a visitare il mio passato, come una cane alla catena che non si può rassegnare a quello spazio limitato, definito. (Cutrufelli 1990: 106-107)

Il palazzo è non a caso quello nobiliare che nell'ultimo episodio di resistenza Margherita e i compagni briganti hanno occupato e quelle da lei attraversate per l'ultima volta sono «le vuote stanze della memoria» (Domenichelli 2011: 26). Le storie che sente *alitare* sono definite *incompiute*, mentre il processo di ritorno sul proprio passato insieme all'«eco di quell'estate lontana» (Cutrufelli 1990: 107) pare semplicemente interrotto dai limiti della sua memoria e delle sue carte. Il nuovo vuoto su cui si chiude la narrazione – quell'«E adesso?» (Cutrufelli 1990: 107) conclusivo lasciato privo di risposta – unito all'insistenza sul motivo del ritorno delle ultime righe, da una parte ci riconduce alla consapevolezza della scrittrice «che ogni forma chiusa non è che una possibile, congetturale, potenziale, e pertanto provvisoria, modalità di attribuire senso al *kàos*-mondo» (Benvenuti 2012: 37), dall'altra ci costringe a pensare ancora a una mancanza, a un'assenza che è rinvio ciclico al principio della narrazione, e pertanto, a una nuova *nekya* in ascolto della miriade di voci cui il breve spazio della sua storia non ha reso giustizia. L'oblio in cui sono necessariamente lasciate tutte le storie richiamate in chiusura, infatti, ci riporta a quello stesso oblio cui era destinata la storia di Margherita prima del principio della narrazione e l'interrogativo sull'«adesso», il rinvio al *qui ed ora* della scrittura, ci ricorda come l'oblio sia sempre «la

condizione [...] della coazione a ripetere» (Domenichelli 2011: 28) e di un nuovo inizio.

*La lunga vita di Marianna Ucrìa* offre un'ulteriore declinazione del concetto di assenza, focale nel lavoro di ricostruzione del passato della protagonista. I vuoti su cui si apre la vicenda sono due. La prima grande mancanza è la parola di Marianna, che presto si traduce in assenza del soggetto come uno dei suoi primi ritratti ci suggerisce<sup>34</sup>: «una bambina ritardata, silenziosa e assorta che tutti avevano la tendenza a dimenticare in qualche angolo» (Maraini 1991: 16). Il secondo vuoto è ancora una volta un episodio traumatico celato dietro gli eventi dei capitoli iniziali, che in questa sede affronterò nei termini di un "rimosso testuale"<sup>35</sup>, in quanto elemento catalizzatore della trama, oggetto dell'operazione archeologica che la scrittura della storia mette in atto. Sebbene la narrazione infatti apparentemente non rinunci a una progressione cronologica lineare della vicenda, appare tuttavia costellata da continui ritorni e ripetizioni che il lettore decodifica solo nei capitoli finali, come ritorni all'indietro verso il vero episodio traumatico, rimosso e celato tra le righe del testo. Rifacendomi alla concezione di intreccio narrativo inteso come ricerca di una quiete finale, mostrerò come a essere determinante per comprendere l'altra grande assenza, quella della parola della protagonista, sia il desiderio che si attiva nelle prime righe della storia e che spinge avanti la narrazione fino alla fine, dove ancora una volta la ricerca di una chiusura viene disattesa come nell'opera di Cutrufelli. Assenza della parola e rimozione, inoltre, come si apprende sul finire della narrazione, risultano strettamente interrelate e costituiscono il fulcro della riflessione metatestuale dell'opera.

---

<sup>34</sup> Cfr. Forenza 2003: 972: «Marianna è in avvio di romanzo metafora di una condizione storica (settecentesca e novecentesca insieme) di silenzio delle donne, di marginalità ed, alla fine, dopo il viaggio della scrittura, metafora di un percorso di liberazione collettivo che ha attraversato il Novecento e può attraversare la vita di ogni donna».

<sup>35</sup> Cfr. Brooks 1994; 1995.

La vicenda si apre sull'avvenimento che per decenni rappresenterà per Marianna «il più grande orrore della sua vita» (Maraini 1991: 56), la scelta cioè del padre di portarla ancora bambina ad assistere all'impiccagione di un giovanissimo brigante, quasi suo coetaneo. Non solo elaborazione del trauma e accesso alla parola appaiono interconnesse, ma altrettanto reciproca è la relazione che lega l'autorità paterna alla perdita della parola, come dimostrano le frasi rivolte a Marianna immediatamente dopo l'impiccagione:

il signor padre si china sulla figlia, estenuato. Le tocca la bocca come si aspettasse un miracolo. Le agguanta il mento, la guarda minaccioso e supplice. «Devi parlare» dicono le sue labbra, «devi aprire quella maledetta bocca di pesce!» La bambina prova a spicciare le labbra ma non ce la fa. Il suo corpo è preso da un tremito inarrestabile. Le mani ancora aggrappate alle pieghe del saio paterno sono rigide, di pietra. (*Ibid.*: 22)

Il ruolo del padre risulta focale sin dalle parole d'apertura, enfatizzato dalla sua posizione incipitaria e antecedente alla protagonista nella prima riga del testo:

Un padre e una figlia eccoli lì: lui biondo, bello, sorridente, lei goffa, lentiginosa, spaventata. Lui elegante e trasandato, con le calze ciondolanti. La parrucca infilata di traverso, lei chiusa dentro un corsetto amaranto che mette in risalto la carnagione cerea. La bambina segue nello specchio il padre [...]. La bocca è in movimento ma il suono delle parole non la raggiunge, si perde prima di arrivare alle sue orecchie quasi che la distanza visibile che li separa fosse solo un inciampo dell'occhio. Sembrano vicini ma sono lontani mille miglia. (*Ibid.*: 7)

Il nesso tra desiderio del padre e parola espresso in queste righe è il primo motore della storia<sup>36</sup>. La posizione antonimica delle due figure è rimarcata sul piano fisico e verbale insieme: l'insicurezza e la fragilità della bambina, al cospetto della figura paterna, costituisce il filo conduttore di un rapporto di subalternità fino alla costrizione, appena tredicenne, al matrimonio con lo zio.

Seppur non esplicitamente adottata rispetto ai precedenti romanzi, anche in questo caso la metafora della sepoltura risulta carica di rimandi alla condizione di «mutola» di Marianna: incapace di sentire e di esprimersi, la protagonista è ritratta per tutta la prima parte della vicenda nel suo ruolo di presente-assente, quasi oggetto inanimato e, pertanto, facilmente assimilabile alla condizione di murata nel suo stesso corpo<sup>37</sup>. Il processo di liberazione, al pari di quanto avvenuto per il personaggio di Margherita di Cutrufelli, avverrà gradualmente con l'accesso alla parola scritta, passando attraverso un codice in cui è facile ritrovare simmetrie ed equivalenze con la scrittura<sup>38</sup>:

Marianna riprende a intridere il pennello nel bianco, nel rosa, mentre i suoi occhi si spostano dalla tela al gruppo. C'è qualcosa di incorporeo in questo suo ritratto, qualcosa di troppo levigato, irreali. Sembra quasi uno di quei "portretti" ufficiali che si fanno fare le amiche alla signora madre, tutti impettiti e irrigiditi in cui

---

<sup>36</sup> Il desiderio di contatto con il padre è espresso nelle pagine successive in forma di desiderio del padre (cfr. Maraini 1991: 20-21: «ora un desiderio le salta in groppa: essere lui anche solo per un'ora, essere quel ragazzo sdentato con gli occhi che spurgano per potere ascoltare la voce del signor padre, bersi il miele di quel suono perduto troppo presto, solo una volta, anche a costo di morire poi impiccata a quella fune che penzola al sole. [...] Con lei non è mai stato così tenero, così carnale, così vicino si dice Marianna, non le ha mai dato il suo corpo da baciare, non le è mai stato addosso così come se volesse covarla coprendola di parole tenere e rassicuranti»).

<sup>37</sup> Cfr. Santagostino 1996: 11.

<sup>38</sup> Domenichelli (2007: 2204) ci ricorda l'assimilazione sul piano etimologico tra scrittura e pittura nel termine *graphé*.

dell'immagine originale non rimane che un ricordo lontano. Dovrà ripensare di più ai loro caratteri, si dice, se non vuole lasciarseli sfuggire. (Maraini 1991: 23-24)

Non è infatti un ritratto impettito e irrigidito quello che la scrittura della loro storia vuole riprodurre: superare la versione *ufficiale* della storia, quella narrata dal padre<sup>39</sup> e dal marito-zio<sup>40</sup> è l'obiettivo che raggiunge il graduale lavoro di scavo che da questo momento si ripropone Marianna ed è interessante osservare nella scelta di un ritratto di famiglia il riferimento a una storia collettiva. Il passaggio alla scrittura avviene non a caso immediatamente dopo queste riflessioni e a due nuove riproduzioni del trauma: l'episodio teatrale dell'impiccagione e quello del matrimonio.

In una lettura dell'intreccio dell'opera come interazione di pulsioni – che producono un movimento sia all'indietro, verso la ripetizione del trauma, sia in avanti, verso una comprensione delle origini del desiderio che ha trovato espressione sin dalle righe iniziali – possiamo comprendere la funzione ermeneutica assolta dalla scrittura che opera qui come *legatura*, ripetizione mirante alla ricerca di senso.

Significativo a tal proposito che la scrittura si presenti nella narrazione nella forma di piccoli frammenti, i foglietti di carta di cui

---

<sup>39</sup> Cfr. Maraini 1991: 17: «"Tu sei nata così sordomuta", le aveva scritto una volta il padre sul quaderno e lei si era dovuta convincere di essersi inventata quelle voci lontane. Non potendo ammettere che il signor padre dolcissimo che l'ama tanto dica delle menzogne, deve darsi della visionaria. L'immaginazione non le manca e neanche il desiderio di parola».

<sup>40</sup> Cfr. Maraini 1991: 52: «Lui [il marito-zio] i libri li evita perché sono "bugiardi". La fantasia è un arbitrio leggermente nauseabondo. La realtà è fatta, per il duca Pietro, di una serie di regole immutabili ed eterne a cui ogni persona di buon senso non può non adeguarsi». A dare conferma di questa volontà di scrivere una contro-storia è ancora una volta la dialettica spaziale tra i luoghi del potere (Palermo, dove preferisce vivere il marito zio o dove più di frequente si reca il padre di Marianna) e Bagheria, dove lei riesce a gradualmente a realizzare il proprio desiderio di avere uno spazio per sé.

Marianna riempie le sue tasche e la sua scatola di latta: alla visione organica, omogenea propria della storia ufficiale, Maraini contrappone il frammento, richiamando non solo la centralità della microstoria in questa narrazione<sup>41</sup>, ma anche la frammentarietà di quelle tessere di un mosaico che gradualmente il lavoro di scavo dell'opera ricompone, e che trovano il loro corrispettivo in quel materiale incoerente e inconsistente che svolge la medesima funzione di *legatura* della sua scrittura. Si tratta di sogni ad occhi aperti, incubi, immagini ricorrenti che solo in un secondo momento il lettore riuscirà a ricomporre in un quadro significativo in quanto sommerso che ritorna e riporta gradualmente a galla una verità obliata. È la pittura a comunicare metaforicamente il ruolo cui la scrittura tende:

la mano che dipinge ha istinti ladroneschi, ruba al cielo per regalare alla memoria degli uomini, finge l'eternità e di questa finzione si bea, quasi avesse creato un suo ordine più stabile e intimamente più vero. Ma non è un sacrilegio, non un abuso imperdonabile nei riguardi della fiducia divina?

Eppure altre mani hanno fermato con sublime arroganza il tempo, rendendoci familiare il passato. Che sulle tele non muore ma ripete all'infinito come il verso di un cuculo, con tetra malinconia. (Maraini 1991: 75)

Significativo l'accostamento del termine *parvenza* alle idee di stabilità e verità, così come notevole è il raffronto tra mano autoriale e divina con cui già Vassalli chiudeva la sua opera, quasi a voler rimarcare, in entrambi i casi, lo scacco cui è destinata la ricerca di un ordine superiore per la conoscenza umana<sup>42</sup>. Il lavoro di scavo verso il

---

<sup>41</sup> Cfr. Forenza 2004; Santagostino 1996: 423. Il concetto è rimarcato dalla stessa Maraini 1991: 221: «ogni vita è un microcosmo [...], un pensiero vivente che aspira a emergere dalla sua zona d'ombra ...».

<sup>42</sup> Cfr. Vassalli 1990: 303: «È lui l'eco di tutto il nostro vano gridare, il vago riflesso d'una nostra immagine che molti, anche tra i viventi di quest'epoca, sentono



trauma originario, infatti, per la protagonista non perviene a un pieno riaffiorare nella memoria dell'episodio rimosso: ha origine invece dal convergere di due forme di *legatura*, due frammenti che spetta al lettore ricomporre. La prima è una delle numerose allucinazioni, a metà strada tra sogni a occhi aperti e incubi di Marianna febbricitante<sup>43</sup>, e l'altra è il monologo interiore di Carlo, suo fratello, che qualche pagina dopo, durante uno dei loro scambi di biglietti, ripensa alla notte in cui il mutismo di Marianna ha avuto origine: sebbene lui non parli, Marianna in quell'istante può *sentire*, e solo la scrittura può riprodurre per il lettore uno *scambio* probabilmente mai avvenuto<sup>44</sup>:

«Carlo, ditemi voi, ricordate che abbia mai parlato?»  
«No, Marianna» [...]  
«Eppure io ricordo di aver udito con queste orecchie dei suoni  
che poi ho perduto»  
[...]

---

*il bisogno di proiettare là dove tutto è buio, per attenuare la paura che hanno del buio. Colui che conosce il prima e il dopo e le ragioni del tutto e però purtroppo non può dircele per quest'unico motivo così futile!: che non esiste. Come scrisse un altro poeta, di questo secolo ventesimo: «Questi, che qui approdò, | fu perché non era esistente. | Senza esistere ci bastò. | Per non essere venuto venne | e ci creò».*

<sup>43</sup> Cfr. Maraini 1991: 192-193: «in quel momento una idea la attraversa da capo a piedi come una saetta: per la prima volta nella sua vita capisce con limpidezza adamantina che è lui, suo padre, il responsabile della sua mutilazione. Per amore o per distrazione non lo saprebbe dire; ma è lui che le ha tagliato la lingua ed è lui che le ha riempito le orecchie di piombo fuso perché non sentisse nessun suono e girasse perpetuamente su se stessa nei regni del silenzio e dell'apprensione».

<sup>44</sup> Come in numerosi altri episodi prima di questo, in cui i contorni spazio-temporali degli avvenimenti avevano assunto tratti onirici minando i confini tra reale e immaginario, anche in questo il momento culminante di questo lavoro di scavo che la scrittura ha messo in atto enfatizza significativamente la labilità dei contorni tra verità e finzione, lasciando insoluto per il lettore l'enigma dell'episodio.

«[...] ma è vero, parlava quando aveva quattro, forse cinque anni ... lo ricorda benissimo e ricorda quel sussurrare in famiglia, quel serrarsi di bocche atterrite ... ma perché? Cosa cavolo stava succedendo in quei labirinti di via Alloro? una sera si erano sentiti dei gridi da accapponare la pelle e Marianna con le gambe sporche di sangue era stata portata via, sì trascinata dal padre e da Raffaele Cuffa, strana l'assenza delle donne ... il fatto è che sì, ora lo ricorda, lo zio Pietro, quel capraro maledetto, l'aveva assalita e lasciata mezza morta ... sì lo zio Pietro, ora è chiarissimo, come aveva potuto dimenticarlo? [...] «E dopo, sì dopo, quando Marianna era guarita, si era visto che non parlava più, come se, zac, le avessero tagliato la lingua [...]. L'abate Carlo, seguendo i pensieri più reconditi si è dimenticato della sorella che ormai si è allontanata, è quasi arrivata al cancello del giardino e da dietro sembra che pianga. Ma perché dovrebbe piangere? le ha forse scritto qualcosa? Come se avesse sentito i suoi pensieri la babbasuna, [...]». (Maraini 1991: 209-210)

La conclusione del lavoro di elaborazione ci riconduce a quel non-luogo fondatore da cui la scrittura aveva preso piede: ad attendere il lettore è ancora un non detto, una verità che si evince nella polifonia del testo, ricordandoci il «procedimento *per fragmenta*» attraverso cui nella storia è restituito l'intero (Domenichelli 2011: 80-81) e la funzione ermeneutica della scrittura. Come già avveniva nei lavori di Vassalli e Cutrufelli, anche l'opera di Maraini contrapponendosi a ogni forma di perpetuazione, a un carattere definitivo della storia, riporta in primo piano il carattere di *rappresentazione* di ogni scrittura della storia<sup>45</sup> ma,

---

<sup>45</sup> Ribadito nell'impossibilità di approdo a una realizzazione di un rapporto sentimentale per la protagonista e nel carattere aperto del suo destino nel finale (cfr. Maraini 1991: 265: «Ma la voglia di riprendere il cammino è più forte. Marianna ferma lo sguardo sulle acque giallognole, gorgoglianti e interroga i suoi silenzi. Ma la risposta che ne riceve è ancora una domanda. Ed è muta.»)

per farlo, deve anzitutto restituire la parola a ciò che la storia ufficiale aveva reso muto.

Una visione di insieme delle tre opere ci consente in chiusura di riprendere quanto dappprincipio si osservava in merito alle tendenze riconosciute in questa produzione: seppur sulla base di una diversa concezione della storia e per mezzo di strategie diverse, ciascun romanzo pone in essere la dialettica tra macrostoria e microstoria, tra *grand récit* e voci represses. L'opera di Vassalli è quella che smaschera i meccanismi di tale dialettica nella forma più esplicita e diretta incorporando e fagocitando il discorso della storia ufficiale e amplificandone le lacune, mentre Cutrufelli traspone in forma sia esplicita che simbolica il significato politico del gesto di scrittura di Margherita, attraverso la repressione delle voci del potere: la storia ufficiale, quella di Garibaldi e degli altri grandi eroi è lasciata tra parentesi, appena accennata, e su di essa prevale la testimonianza di coloro che quella storia, così come il loro destino personale, hanno provato a cambiarla, pagando con il silenzio o la distorsione della memoria il prezzo delle proprie azioni. Come in una *climax* crescente nel processo di repressione della storia ufficiale, il romanzo di Maraini si fa punto di approdo di questo percorso: la storia di Marianna Ucrìa, che relega ulteriormente sullo sfondo la Storia, esamina ancor più da vicino, nei meandri di una saga familiare, le medesime strategie di manipolazione del sapere e della memoria delle figure detentrici del potere, in contrasto alle quali la scrittura si dichiara strumento d'accesso a una memoria censurata.

## Bibliografia

- Antonello, Pier Paolo – Mussnug, Florian (eds.), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Bern, Peter Lang, 2009.
- Ascari, Maurizio, “Sepolto vivo, sepolta viva”, *Dizionario dei temi letterari*, Eds. Ceserani, Remo – Domenichelli, Mario – Fasano, Pino, Torino, Utet, 2007: 2236-2238, III.
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue* (1984), trad. it. *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.
- Benvenuti, Giuliana, “A proposito del dibattito sulla narrazione della storia”, *Intersezioni*, XXIX. 1 (aprile 2009): 131-148.
- Ead., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.
- Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, Eds. Gianfranco Bonola – Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997.
- Id., *Schriften* [1955], *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* [1984], trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Id., *Storytelling and Psychoanalysis*, Cambridge (MA), Blackwell, 1994.
- Capuzzo, Paolo (ed.), “Storie freudiane”, *Contemporanea*, XV.2 (aprile-giugno 2012): 337-372.
- Ceserani, Remo, “Cinque domande sul ritorno al passato”, *Spinazzola* 1991: 25-36.
- Chemotti, Saveria, “Marianna Ucrìa: parola senza voce”, *Donne in filosofia. Percorsi della riflessione femminile contemporanea*, Eds. Bruna Giacomini – Saveria Chemotti, Padova, Il Poligrafo, 2005: 283-304.
- Cutrufelli, Maria Rosa, *La briganta*, Palermo, La Luna, 1990.
- Dalmas, Davide, “Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo”, *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, I (2012): 121-127.

- De Donato, Gigliola, *Gli archivi del silenzio*, Fasano, Schena, 1995.
- Della Coletta, Cristina, "L'altra metà del Seicento: da *I promessi sposi* di Manzoni a *La chimera* di Vassalli", *Italica*, LXXVIII.3 (Autumn 1996): 348-368.
- Di Giulio, Cinzia, "Travesties of Risorgimento in Maria Rosa Cutrufelli's *La briganta*", *Risorgimento In Modern Italian Culture: Revisiting The Nineteenth-Century Past In History, Narrative, And Cinema*, Ed. Norma Bouchard, Madison, Fairleigh Dickinson Press, 2005: 133-145.
- Domenichelli, Mario, "Scrittura", *Dizionario dei temi letterari*, Eds. Remo Ceserani – Mario Domenichelli – Pino Fasano, Torino, Utet, 2007: 2204-2208, III.
- Id., *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011.
- Eco, Umberto, *Il nome della rosa* [1980], Milano, Bompiani, 1988.
- Forenza, Eleonora, "Dal foglietto al romanzo : la scrittura come costruzione del sé ne *La lunga vita di Marianna Ucrìa*", *Forme del narrare: atti del VII Congresso nazionale dell'ADI*, Macerata, 24-27 settembre 2003, Firenze, Polistampa, 2004.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses* [1966], trad. it. *Le parole e le cose*, Milano, Bur, 2006.
- Id., *Archéologie du savoir* [1969], trad. it. *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.
- Ganeri, Margherita, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni, 1999.
- Iannotta, Daniella, "Prefazione all'edizione italiana. Memoria del tempo, tempo della memoria", *Ricoeur* 2003: XI-XXIV.
- Lazzaro-Weis, Carol, *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968-1990*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne* [1979], trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Maraini, Dacia, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* [1990], Milano, Rizzoli, 1991.

- Marotti, Maria Ornella – Brooke, Gabriella (eds.), *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, Cranbury, Associates University Presses, 1999.
- McHale, Brian, *Postmodern Fiction*, London – New York, Routledge, 1987.
- Michelacci, Lara, “Ricostruire l’identità, reinventare il passato: *La briganta* di Maria Rosa Cutrufelli”, *Poetiche* XIV.36 (2012) 217-234.
- Moretti, Mauro (ed.), “Storia narrativa, storia narrazione. Tavola rotonda con Hayden White”, *Ricerche di storia politica*, 1 (2009): 69-93.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- Id., *Due letture freudiane. Fedra e il Misanthropo* [1971], Torino, Einaudi, 1990.
- Parisi, Luciano, “Alessandro Manzoni’s “I promessi sposi”: A Chaste Novel and an Erotic Palimpsest”, *The Modern Language Review*, CIII.2 (Apr., 2008): 424-437.
- Piga, Emanuela, “Dalla storia alla letteratura: il ritorno del sommerso nel campo di battaglia del testo letterario”, *Letteratura e storia, storia e letteratura*, Eds. Federico Bertoni – Donata Meneghelli, *Transpostcross*, IV.1 (2014): [http://www.transpostcross.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=106:dalla-storia-alla-letteratura&catid=11:saggi&Itemid=10](http://www.transpostcross.it/index.php?option=com_content&view=article&id=106:dalla-storia-alla-letteratura&catid=11:saggi&Itemid=10), online.
- Ricoeur, Paul, *La mémoire, l’histoire, l’oubli* [2000], trad. it. *La memoria, la storia, l’oblio*, Ed. Daniella Iannotta, Milano, Cortina, 2003.
- Rosa, Giovanna, “Inchiesta sui romanzi storici, neostorici, pseudostorici” *Spinazzola* 1991: 9-23.
- Santagostino, Giuseppina, “*La lunga vita di Marianna Ucrìa*: tessere la memoria sotto lo sguardo delle chimere”, *Italica*, LXXVIII. 3 (Autumn 1996): 410-428.
- Scarano, Emanuela, “Forme della storia e forme della finzione”, *Moderna*, VIII: 1-2 (2006): 35-50.

- Serkowska, Hanna, "Sebastiano Vassalli: da abitante del vento a seguace del nulla", *Cahiers d'études italiennes*, IX (2009): 81-90, <http://cei.revues.org/192?lang=it>, online (ultimo accesso 10/05/2015)
- Spinazzola, Vittorio, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- Spinazzola, Vittorio (ed.), *Tirature '91*, Einaudi, Torino, 1991.
- Vassalli, Sebastiano, *La chimera*, Torino, Einaudi, 1990.
- Waters, Sandra, *Narrating the Italian Historical Novel*, <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/25640/>, online (ultimo accesso: 10/05/ 2015).
- White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1973.
- Id., *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione*, Ed. Edoardo Tortarolo, Roma, Carocci, 2006.

## L'autrice

### **Claudia Cao**

è cultrice della materia in Letteratura Comparate presso l'Università di Cagliari. Sul romanzo neostorico ha pubblicato il contributo "Nei labirinti della storia: *Il fuoco greco* e *Le maschere* di Luigi Malerba" (Transpostcross IV.1 2014).

Email: [cao.claudiac@gmail.com](mailto:cao.claudiac@gmail.com)

## L'articolo

Data invio: 14/05/2015

Data accettazione: 30/10/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

## **Come citare questo articolo**

Cao, Claudia, "Sul ruolo della scrittura nel romanzo neostorico italiano", *Between*, V.10 (2015), *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), [www.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it).