

Il silenzio delle api. L'universo femminile di Giuseppe Dessì

Piero Mura

Nel suo *La leggenda del Sardus Pater*¹ Dessì racconta di come un antico dio – definito «distratto» nella rielaborazione del racconto fatta da Maria Lai² – «dopo aver vagato per il mondo» con la «noia di essere onnipotente», ritornasse alla sua desertica Sardegna alla ricerca di una esistenza semplice in un luogo ove lasciar «dormire la propria potenza divina». Qui, dopo aver imparato ad allevare uno sciame d'api nel frattempo giunto di là dal mare, nel tentativo di cacciarne una, egli fece inavvertitamente sprizzare una scintilla dalla punta del suo dito indice. Tale scintilla divina trasformò l'ape in una *jana*, una fatina dalle forme femminee alla quale diede per compagne tutte le altre api del suo bugno³. Lontano, per l'Isola, le *janas*, «piccolissimi esseri fatati [...], divinità inferiori frutto della distrazione di un dio che non voleva essere dio», attesero per secoli l'arrivo degli umani, «fantasticando sulle donne, gli esseri compiuti, benché mortali, ai quali avrebbero voluto assomigliare» così come «il dio loro padre fantasticava di essere

¹ Il dattiloscritto originale – che vuole il testo dedicato «In memoria di Salvatore Cambosu inventore di miti» – riporta il titolo *Storia di un vecchio Dio*. Fu pubblicato la prima volta, con piccole varianti, su “Il Tempo” (29 novembre 1957) e come volumetto autonomo – con il titolo qui citato nel testo e corredato di una nota di Claudio Varese –, in tiratura numerata, dalla stamperia Posterula di Urbino nel 1977. Traggio queste note e la stessa leggenda da Giuseppe Dessì 2006: 224-225 e 52-56.

² Lai 1994, che rielabora e illustra un racconto (con il titolo *La leggenda del Sardus Pater* in Dessì 2006: 52-56, volume al quale si rimanda anche per la storia delle pubblicazioni: 224-225) scritto da Dessì per la stessa artista, sua dirimpettaia a Roma, osservata lavorare con l'alacrità e la solerzia delle api.

³ Trasformate perché «pregato senza parole» dalla creaturina.



uomo». In questi secoli di lunga attesa le fatine «trasformarono la loro piccolissima, infinitesima scintilla di potere divino in minuta sapienza», costruirono fusi, conocchie, telai con i quali crearono tele preziose, tappeti, coperte, ricami. Tutte queste opere, e le minute figurine che li ornavano – galletti, cervi, fiori e animali che l'isola non rammentava di aver conosciuto –, «altro non erano che messaggi d'amore che esse scrivevano alle donne che dovevano un giorno vivere in quell'isola deserta». E queste arti esse insegnarono poi alle donne finalmente giunte sull'Isola, e soltanto alle donne, le creature mortali che amavano, andando invece a pungere con l'antico pungiglione «gli uomini che ronfavano sotto le querce». Da allora, scrive Dessì, «le donne godono della loro protezione e gli uomini subiscono la loro ostilità. Ed è per questo che le cose più belle e delicate, da noi, sono opera di mani, di intelligenza femminile, mentre gli uomini sono rimasti rozzi e irsuti guerrieri»⁴.

Ho voluto rammentare – forse dilungandomi un po' troppo – il racconto di Giuseppe Dessì per mettere in rilievo il ruolo e l'importanza che lo scrittore attribuisce alle donne nella società sarda, ruolo e importanza dai quali discende la centralità dei suoi personaggi femminili. Sono infatti queste «Penelopi senza Ulisse»⁵, come tutte le donne sarde, a misurare il tempo, ad abitare e dare senso alle pagine più poetiche e rilevanti delle sue opere. A queste protagoniste Dessì conferisce, nella scrittura, il ruolo di Parche, le chiama a filare – come

⁴ In opposizione, come è facile constatare, alla visione corrente in epoca prefemminista, per la quale la differenza biologica fra uomini e donne – sessuale, fisiologica e anatomica – era chiamata a giustificare il dominio maschile e l'inaccettabile subalternità femminile. Dessì – per lucidità personale ma anche perché non alieno alla cultura della sua Isola – separa invece i due universi, come è tipico delle società pastorali, in particolare di quella della Sardegna interna.

⁵ Dessì 1949 (il titolo *Le sarde* verrà poi corretto a mano, nella personale copia del volume ritrovata in casa Dessì, in *La donna sarda*). Per una breve e ragionata 'storia' delle pubblicazioni di questo articolo, oltre che per il testo integrale, si rimanda a Dessì 2006 (dove è pubblicato con il titolo *La donna sarda*): 221-223 e 46-51; è a quest'ultima edizione che faccio riferimento.

insegnato dalle *janas* – i destini del libro e dunque del mondo, a conservare la memoria e proiettarla verso il futuro⁶, a raccontare la storia con il loro alfabeto minuto e segreto di simboli, a condurre alla vita e accompagnare alla morte⁷.

Femminilità, quella delle protagoniste della scrittura dessiana⁸, che spesso è in strettissima, biunivoca relazione con la maternità, in atto o in potenza: quella misteriosa capacità di generare, di creare la vita che accosta le donne a dio⁹. Una maternità – assai prima delle lotte femministe e della conseguente letteratura¹⁰ – mai adoperata

⁶ Mi piace ricordare che, nelle sue opere pittoriche, Costantino Nivola (1911-1988), l’artista oranese trasferitosi negli Stati Uniti nel 1939 insieme alla moglie Ruth Guggenheim, dotava di ombra esclusivamente i personaggi femminili giacché solo alle donne riconosceva la capacità di proiettare un segno nel futuro.

⁷ «Le donne comandano in casa. Si occupano di ciò che compete alle donne. Quando in casa c’è qualcuno che nasce o qualcuno che muore, gli uomini si levano di torno e le donne tengono il campo, con quel loro modo strano, complicato e senza conseguenze» (Dessì 1965: 185-186).

⁸ Riguardo alla centralità della figura femminile (con particolare rilievo al suo ruolo di madre) nell’opera di Dessì (nello specifico nel romanzo *I passeri*), mi sia consentito il rimando a Mura 2014: 143-160.

⁹ Riguardo alla onnipresenza ‘fecondante’ della donna/madre (non paia una contraddizione in termini!) si rammenti il racconto *Lei era l’acqua* (che dà il titolo alla raccolta Dessì 1966) nel quale la madre dell’autore sogna grandi, placidi buoi, rappresentazione di una Natura ‘selvaggia’, edenica («Ogni casa, a Norbio, era come un’arca piena d’animali, pronta a salpare. [...] Molti, oltre i buoi, i cavalli, gli asini, le galline, le anatre, i cani e i gatti, tenevano volpi, cinghiali e persino qualche cervo. E credo che se nei nostri boschi ci fossero stati leoni, qualche leone sarebbe stato allevato con gli altri animali nei grandi cortili, tra la legnaia e il forno»). Nell’occhio di una bestia – uno specchio di cristallo nero come la lente oscura di un binocolo – si riflette il mondo intorno. Tutto il mondo, con l’apparente esclusione della protagonista, la quale si rende poi conto d’essere, nel riflesso, l’acqua. Oltre i simbolismi, evidenti, risalta nel racconto l’assenza di luce, il carattere notturno – certo legato al fatto che si tratterebbe di un sogno – che ne fa risaltare la sensazione di straniamento e smarrimento di sé.

¹⁰ Sul rapporto che corre fra la determinazione di sé come individuo e il ruolo materno (cercato, atteso o rifiutato oppure non considerato) nelle donne autrici e

dall'autore per relegare le sue donne alla passività di casa, natura, riproduzione, ovvero all'angolo buio del vivere nel quale storia e letteratura le hanno costrette fin dall'antica Grecia¹¹.

Eppure, se l'atto 'materno' della creazione divina si caratterizza per la propria atemporalità – dio crea insieme alla materia il tempo, cosicché l'idea stessa di un prima e dopo perde di significato, come rimarca Agostino –, il tempo delle madri in Dessì¹² è un tempo addirittura solido, reso solido dall'attesa, quell'attesa che dalla gravidanza si protrae per l'intero arco della loro vita. È, ad esempio, il caso Mariangela Eca, la protagonista de *Il disertore*, la quale attende l'improbabile ritorno del figlio dalla guerra¹³ e dopo la certezza della sua morte aspetta in silenzio il silenzio della fine della propria esistenza. Così Sofia in *Paese d'ombre*, che aspetta il tempo in cui Angelo

protagoniste della letteratura italiana femminista e post-femminista, si veda l'ottimo saggio di Nathalie Marchais (2014: 285-329).

¹¹ A tale proposito si rimanda al bel lavoro di Botti 2008.

¹² Si è spesso tracciata una linea che ponesse in relazione le scritture di Dessì e Borges. Ma mentre il tempo borgesiano, che «non esiste esistendo» e duplica se stesso all'infinito, nega proprio con questa sua stessa natura una realtà unica e definitiva e fa del suo relativismo 'assoluto' uno strumento di gnosi, come correttamente nota Anna Dolfi, il tempo di Dessì, sottratto anche all'assoluto proustiano della *Recherche*, si costituisce come 'assoluto' e 'relativo' contemporaneamente. Le scelte sono fatte non perché la realtà non sia molteplice e poliedrica ma perché, fatta la scelta, inveratosi il reale, ogni altra opzione si allontana, manca del principio di ragion sufficiente dell'esistenza. La scrittura di Dessì sembra in questo modo sottrarsi al territorio del fantastico per costruire una storicità profonda e consapevole: dei destini possibili uno solo diviene reale e questo suo 'realizzarsi' – in senso etimologico – lo distingue profondamente dagli altri che mancano necessariamente del principio di realtà, di una ragion determinante («Il possibile non è sufficiente a chiarire il reale, nel reale c'è qualcosa che manca al possibile, cioè la scelta di una determinazione tra le molteplici che avrebbero potuto essere», Dolfi: 44. Qui si rimanda per una lettura filosofica del tempo in Dessì, in particolare al cap. I: 9-45).

¹³ «Il tema della guerra – è stato notato da Giuliano Manacorda – è frequentissimo nell'opera di Giuseppe Dessì. Non c'è guerra del nostro secolo, dice il critico, che non venga ricordata [...]. Non c'è romanzo che non accenni a una di queste guerre e in molti racconti la guerra è addirittura il centro propulsore dell'intreccio» (Maxia 1997: 7).

realizzi il futuro che i suoi sogni promettono; così la madre del protagonista de *L'isola dell'angelo* (Dessi 1966), unica a non aver mai creduto alla scomparsa del figlio che, come Saverio ne *Il disertore*, torna inaspettato, dopo una lunga odissea, in una Itaca nella quale la sua Penelope non ha saputo attenderlo. Così pure la fidanzata Maria, nello stesso racconto, che attende la rinascita di un sentimento che la guerra aveva perduto e al quale concedersi nonostante il matrimonio con un altro. Attese che vengono raccontate dai silenzi assai più che dalle parole¹⁴. Attese che sono di pietra, come l'Isola, come il sacrificio che è loro richiesto dallo stesso mestiere di madri le quali viaggiano nella narrazione dalla speranza del figlio meraviglioso atteso (Rita ne *I passeri*) alla certezza della meraviglia del figlio perduto (Mariangela ne *Il disertore*)¹⁵.

¹⁴ Riguardo al silenzio come manifestazione della capacità di 'comprendere', cfr. *La mano della bambina* ("Il Tempo", 14 febbraio 1956), racconto che ora apre la raccolta *La ballerina di carta* (Dessi 1957), del quale si segnala una pubblicazione successiva ("Il punto", 6 aprile 1957) con la significativa variante del titolo in *La mano è una bambina*. Qui la bambina protagonista si identifica con la propria mano che sembra vivere di vita autonoma. La contrapposizione tra la comprensione afasica della bimba (che pronuncia, in tutto il racconto, una sola parola) e l'ottusità verbosa della madre sembra suggerire che per 'capire' non sono necessarie parole ma empatia. Per una suggestiva lettura del racconto si rinvia a Lombardi 2011: 159-169.

¹⁵ Il rimando è alla serie delle 'madri' del già citato Nivola, in particolare la scultura intitolata *La madre sarda e la speranza del figlio meraviglioso*. Riguardo queste opere Nivola scrisse: «Qui spirito e sensi collaborano nell'impegno di dare forma e significato alla materia. L'ideale e il contingente vengono a concludersi con la realtà nel suo manifestarsi. C'è una forma femminile come risultato, ma non necessariamente come punto di partenza. Il muro panciuto della casa rustica, nella mia età magica dell'infanzia, nascondeva sempre un tesoro: il pane piatto e sottile che si gonfiava al calore del forno, promessa di appagare la fame di sempre. Allo stesso modo la donna incinta nasconde nel suo grembo il segreto di un figlio meraviglioso». Faccio notare che il citato «muro panciuto» (*Su muru pringiu*, «Il muro gravido») è oggi una scultura conservata presso il Museo Nivola di Orani. In questa opera il 'costruire' (maschile) si fonde con il 'generare' (femminile), a ribadire – se mai ve fosse il bisogno – quel «1 + 1 = 1» che Tarkovskij schematizza in *Nostalghia* e che si ritrova anche in *Deserto rosso* di Antonioni, ovvero il superamento della concezione dualistica tipicamente occidentale e della frammentazione

Allo stesso modo mestiere dei figli è il ritorno, reale o metaforico, tentato o riuscito, vano o proficuo, da tutte le guerre della vita. Ritorno alla madre che è la Sardegna, utero e avello delle loro esistenze. Metafora che mi pare perfettamente compiuta nella capanna de *Il disertore*, buia e umida, entro la quale Saverio, scampato alla guerra, sta rannicchiato e dal cui limitare si affaccia al mondo e al sole della rinascita. E ancora pozzo, antro all'interno del quale, avvolto in posizione fetale dal silenzio dei monti – che prefigura la morte e che ribadisce anche iconograficamente l'idea di Eden e insieme di cimitero, come acutamente nota Maxia (1997)¹⁶ – chiede di essere tumulato in segreto. Ritorno al silenzio.

In una società nella quale la religione ufficiale prevede l'esistenza di un dio che sia 'parola' per antonomasia (*Logos*, il Verbo), un dio che crei le cose 'nominandole', ecco che il silenzio, anche quello 'facinoroso' di Mariangela, assume una valenza 'anti-generativa', se non addirittura distruttiva. A un dio-madre che genera con la parola si contrappone il silenzio della madre che ha perduto il figlio, un silenzio/morte che è l'opposto della parola/vita.

Ma il silenzio materno che segue la morte del figlio è in qualche misura legato al silenzio dei figli verso le madri durante la loro vita, a rimarcare ancora il tema della sostanziale incomunicabilità che affligge

dicotomica fra materia e spirito, corpo e anima il quale è tema ricorrente nel Novecento, ritengo massimamente sentito in culture che, come quella sarda, si trovino a cavallo fra più tempi e più mondi: il presente e la preistoria mitizzata, l'occidente e l'orientalismo dei personaggi deleddiani che tanto peso hanno avuto nel costruire lo sguardo attraverso il quale ancora i sardi osservano se stessi. Tale superamento mi pare significativamente già in atto nella consapevolezza di Rita ne *I passeri* – mai esplicitata in parole – che lei e il bambino sono un 'tutt'uno', e lo saranno per lei anche dopo il parto.

¹⁶ «L'ovile è a un tempo ripresa del motivo classico del *locus amoenus* (o se si preferisce, del motivo biblico dell'Eden) e spazio cimiteriale, deputato alla contemplazione della morte [...]. L'ovile è soprattutto l'anti-mondo, la rappresentazione dell'alterità al più alto grado, la patria eletta del silenzio, il luogo di congiunzione della vita e della morte» (Maxia 1997: 29).

gli esseri umani¹⁷. Allora, rammentando Pasolini – la sua «creatura che dorme nel fondo di una vita d’agnellino» e che talvolta si sveglia «dicendo parole come il mondo nuove», ovvero i suoni incompiuti della prima infanzia preverbale che sono forse la lingua di dio, e la madre che lo trastulla con «parole stanche come il mondo»¹⁸ –, il cerchio si chiude: dopo le parole stanche come il mondo cantate dalla madre al figlio bambino, ridotto quel bimbo fatto uomo al silenzio della morte, ritorna il silenzio che ne ha preceduto la nascita, lo stesso silenzio che precede la creazione, il silenzio dell’universo vuoto e statico racchiuso ancora nel punto matematico che ha preceduto il *big-bang*. La vita esce dal tempo lineare della storia per farsi mito nel tempo ciclico.

D’altro canto il silenzio è per antonomasia il suono dell’assenza, della perdita¹⁹ e la scelta del silenzio è quasi sempre una scelta di oblio, di morte²⁰. Una morte che talvolta è sociale, non fisica. È il caso di Domenica, la protagonista del racconto *La serva degli asini*²¹ (1956). Già l’incipit appare rivelatore:

¹⁷ Si vedano, ad esempio, Angelo Uras in *Paese d’ombre* e Michele Boschino nel romanzo omonimo.

¹⁸ Pier Paolo Pasolini, *La Terra di Lavoro*, in *Le ceneri di Gramsci* (1957), cfr. Pasolini 2003: 101.

¹⁹ Si veda il fondamentale *Lutto e melanconia* (1917), di Sigmund Freud o, in ambito cinematografico, *Lisbon story* (1994), di Wim Wenders, film nel quale il protagonista, giunto nella città portoghese per registrarne i suoni, costretto da solo in casa dalla frattura della gamba, intollererà il nastro sul quale ha inciso il silenzio della casa vuota «Rumore dell’assenza di Friederick».

²⁰ Dico «quasi sempre» perché rammento il ruolo pressoché opposto che ha invece il silenzio in Calvino il quale, nel suo *Autobiografia di uno spettatore*, racconta gli effetti perturbanti ed estraniati che provocava in lui il doppiaggio cinematografico. E ancora, nel testo *Il silenzio e la città* – che accompagna i dipinti di Fabio Borbottoni (cfr. Fanelli 1982) –, «È come se Calvino avesse letteralmente animato il silenzio del pittore, dando vita alle immagini e mettendole in movimento, pur mantenendo allo stesso tempo il senso di una mancanza assoluta di voci e di suoni. Leggendo il testo si ha l’impressione di guardare un breve film muto surrealista» (Re 1999: 91-102).

²¹ Ora compresa in Dessì 1989: 86-91.

A un tratto le sembrò di non saper più *parlare*²². Era un'idea sciocca; ma era così: le sembrava proprio di non saper più *parlare*. In realtà non *parlava* da quando era uscita in cortile per attingere l'acqua dal pozzo, ma le pareva di non aver più *parlato* da quando era arrivata a Gurrùli, anzi molto prima, addirittura da quando Annamaria Montis era morta nella camera più lontana della sua vecchia casa di Serbariù. Da quando Annamaria Montis era morta, lei non aveva più *detto parola*.

Immediatamente si può notare l'ossessiva ripetizione di verbi ("parlare" – ben 15 volte nella prima paginetta stampata! – e gli analoghi "conversare" "dire" "borbottare" "chiamare"...) e sostantivi ("voce", "parola", "silenzio"...) che riguardano – in positivo o negativo – l'atto del comunicare, per un totale di poco meno di 60 occorrenze nell'arco dell'intero, breve racconto. È infatti la "parola" – o meglio la sua assenza – la vera protagonista del racconto, assai più della servetta alla quale nessuno rivolge la parola e presta orecchio.

Ciò che risalta in queste prime righe è l'idea di stasi del tempo nella morte. Domenica non è in grado di stabilire da quanto tempo non parla e quel tempo pare (o realmente è?) infinito, o fermo, il che è poi lo stesso. La parola si fa confine della vita, discrimine per distinguerla dalla morte: appena qualche riga dopo dirà, rammentando i giorni trascorsi nella grande casa di Annamaria Montis, i giorni della vita: «allora, a quel tempo, lei, Domenica, *parlava* con tutti, *conversava*, *rideva*, e tutti erano con lei affabili, gioviali. Lei *respirava*, *parlava*». "Parlare" e "respirare" come sinonimi, come segnali di vita, necessari entrambi alla vita: non respiro senza parola, non parola senza respiro. L'aria, immessa nei polmoni per far entrare con l'ossigeno la vita, emessa come suono che quella vita comunica, la rende reale.

E ora responsabile di quel silenzio, proprio e altrui, una forma di invisibilità che è propria del fantasma²³: una morte, quella di

²² L'incomunicabilità come segnale della morte e la morte come somma incomunicabilità. I corsivi nella citazione sono miei.

²³ «Solo dopo era riuscita a pregare [...], la notte stessa dei funerali, che lei aveva passato in casa del parroco di Serbariù, nel letto della sorella del parroco, la

Annamaria: «Pensandoci, quanto più ci pensava capiva che la morte della sua padrona e protettrice Annamaria Montis, che raramente le aveva rivolto la parola, era la causa di questo mutamento,» in seguito alla quale Domenica ha perduto il ruolo che aveva nella mappa del suo mondo che è il paese e la casa. Una morte fisica e una sociale rese simili dall'assenza di parole.

A contribuire alla sensazione di morte, all'atmosfera umbratile, oltre il silenzio – buio dell'orecchio –, il buio della vista che amplifica la percezione di solitudine e abbandono. Tale percezione è sempre sul punto di divenire angoscia e dolore ma da ultimo è lenita dall'attesa, la capacità che, come si diceva, è in Dessì la più evidente caratterizzazione della femminilità, la forma femminile del tempo:

E così oltre il silenzio la scarsa luce della casa dei Mùtinu, in cui esisteva una sola debolissima lampadina elettrica, che veniva tenuta accesa con grande parsimonia. Anche questa scarsità di luce, come la scarsità delle parole, generava solitudine, ma quando stava per diventare angoscia, quand'era proprio sul punto di dolore, ecco che lei si rannicchiava sul padiglione del magazzino, dove avevano messo il suo lettuccio, si copriva con lo scialle, e si metteva ad aspettare.

Non «aspettava», si noti bene, ma «si metteva ad aspettare», un'idea di movimento in un verbo che è statico per antonomasia, una lieve scintilla di vita in una morte apparente a indicare che resta una debolissima speranza di cambiamento, una piccolissima possibilità di lieto fine:

quale non aveva detto parola né prima né dopo ma soltanto pregato come se lei non esistesse, come se non avesse odore e calore ma fosse trasparente invisibile aria», *La serva degli asini* (Dessì 1989: 88).

Lei stava zitta, nel buio, nel silenzio, e si vedeva vivere²⁴ [...], e intanto, mentre pensava, restava sospesa, chiusa, isolata in quel mistero della nuova vita che per lei era cominciata e di cui nessuno all'infuori di lei sapeva nulla, che non era né dolore né gioia, ma solo attesa.

Come la madre attende il figlio meraviglioso che dovrà arrivare – in Dessì quanto in Nivola, come si è accennato –, così Domenica attende la vita meravigliosa che ritornerà: è la promessa del paradiso che consente di affrontare il passaggio misterioso della morte e crea l'illusione di poterla vincere. Così le donne di casa Mùtinu – che alzano le sopracciglia alle parole sciocche dei loro uomini a ribadire l'asintoticità dei due universi²⁵ – le

parleranno come si usa parlare fra donne, considerando donna anche lei²⁶. Pian piano parleranno, e il silenzio sarà penetrato dalle parole, che sciameranno come api, che voleranno come uccelli, e non ci sarà più quel silenzio vuoto.

E la speranza si avvera, il «silenzio vuoto» si riempie infine non di suoni ma, come è nella cultura di quest'isola, dell'intenzione di emetterli, di quel linguaggio non verbale che comunica senza dire, le lettere mute, le parole del silenzio:

[Francesca, la moglie di Mùtinu,] Si levò una forcella dalla bocca, fermò la treccia di Marietta, se ne levò un'altra, guardò di nuovo Domenica, per un poco, facendo un piccolo cenno di sì con

²⁴ Cfr. Salvatore Satta, il quale offre inoltre, nel suo *Il giorno del Giudizio* (1977), un altro magistrale esempio di donna sarda ferocemente silenziosa, Donna Vincenza.

²⁵ «In Sardegna la società è formata da due parti che legano male, come una medaglia fusa in due metalli diversi. Se noi consideriamo la vita di qualunque villaggio sardo [...] vediamo che esiste una differenza profonda tra la vita degli uomini e quella della donna; tra la concezione del tempo che ha l'uomo e quella che ha la donna», *La donna sarda* (Dessì 2006: 47).

²⁶ E non più bestia, animale senza nome e senza ruolo.

la testa, come se dicesse: Lasciamolo chiacchierare, sappiamo noi quello che va fatto, noi donne.

Domenica si sentì il cuore battere.

"Sì", disse.

Allora, per un attimo si guardarono, lei e la donna; e nello stesso momento Domenica vide anche la faccia dell'altra donna, della cognata, venire incontro al suo sguardo, lontana come la luna, dal buio del camino, tra il fumo del grande paiolo, e guardarla.

Uscì in fretta, lasciandosi dietro il tepore della cucina²⁷, le voci, le facce; e sentiva con piacere l'aria fresca avvolgerla e penetrarla, arrivare acutamente in fondo ai polmoni, e sotto le vesti²⁸.

Doveva correre, correre, per arrivare in tempo.

Doveva correre, correre: verbo che rappresenta al massimo grado – e rimarca con la sua reiterazione – l'idea stessa di movimento, ad annunciare, come un suono di campane l'uscita dall'inverno dell'anima, che la stasi è finita, che la morte è finalmente vinta.

²⁷ Uscita che simbolicamente rimanda all'idea di una nuova nascita: dal calore umido e scuro della cucina all'aria e alla luce del mondo.

²⁸ Si notino tutti i richiami – assai espliciti – a un'idea di 'piacere' che è anche sensuale, carnale ("avvolgerla"; "penetrarla"; "in fondo"; "sotto le vesti"): il piacere per antonomasia.

Bibliografia

- Botti 2008 = C. Botti, *Madri cattive. Una riflessione su bioetica e gravidanza*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- Dessì 1949 = G. Dessì, *Le sarde*, in *Donne italiane*, Eri, Roma 1949.
- Dessì 1957 = G. Dessì, *La ballerina di carta*, Cappelli, Bologna 1957.
- Dessì 1965 = G. Dessì, *I passeri* [Nistri-Lischi, Pisa 1955], Mondadori, Milano 1965.
- Dessì 1966 = G. Dessì, *Lei era l'acqua*, Mondadori, Milano 1966.
- Dessì 1989 = G. Dessì, *Come un tiepido vento*, Sellerio, Palermo 1989.
- Dessì 2006 = G. Dessì, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna* [1987], a cura di A. Dolfi, Della Torre, Cagliari 2006.
- Dolfi 1977 = A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Vallecchi, Firenze 1977.
- Fanelli 1982 = G. Fanelli (a cura di), *Firenze perduta. L'immagine di Firenze nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni (1820-1901)*, Franco Maria Ricci, Milano 1982.
- Lai 1994 = M. Lai, *Il dio distratto*, ArteDuchamp, Cagliari 1994.
- Lombardi 2011 = S. Lombardi, *La conquista di uno sguardo cubista. La mano della bambina di Giuseppe Dessì*, in V. Pala, A. Zanda, *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 159-169.
- Marchais 2014 = N. Marchais, *Dalla difficoltà all'impossibilità di diventare madre nella Letteratura femminile contemporanea*, in L. Lombard (a cura di), *Le madri, figure e figurazioni nella Letteratura italiana contemporanea*, Istituto di Italianistica dell'Università di Avignone, Sinesthesie, Avellino 2014, pp. 285-329.
- Maxia 1997 = S. Maxia, *Prefazione*, in G. Dessì, *Il disertore*, Ilisso, Nuoro 1997, pp. 7-30.
- Mura 2014 = P. Mura, *Lei è l'acqua. La madre-mondo ne I passeri di Giuseppe Dessì*, in L. Lombard (a cura di), *Le madri, figure e figurazioni nella Letteratura italiana contemporanea*, cit, pp. 143-160.
- Pasolini 2003 = P. P. Pasolini, *La Terra di Lavoro*, in *Le ceneri di Gramsci* [1957], Garzanti, Milano 2003.

Re 1999 = L. Re, *Calvino e il cinema: la voce, lo sguardo, la distanza*, "Quaderni d'italianistica", XX, 1-2, 1999, pp. 91-102.

L'autore

Piero Mura

È studioso di Letteratura italiana moderna e contemporanea. Ha pubblicato, in Italia e all'estero, numerosi saggi e articoli su vari autori, fra i quali Grazia Deledda, Sergio Atzeni, Italo Calvino, Fabrizio De André, Pier Paolo Pasolini e Giuseppe Dessì. Si è occupato di Teoria dei giochi e, in particolare, di OPLEPO (OPifici di LEtterature POTenziali). È redattore della rivista di letteratura "Portales" e ha collaborato con le maggiori case editrici regionali. Attualmente, per il corso di Dottorato di Ricerca in «Lingue e culture dell'Età moderna e contemporanea» dell'Università di Sassari, sta conducendo una ricerca sui carteggi deleddiani.

L'articolo

Data invio: 29/10/2014

Data accettazione: 30/12/2014

Data pubblicazione: 30/06/2015

Come citare questo articolo

Mura, Piero, *Il silenzio delle api. L'universo femminile di Giuseppe Dessì*, "Medea", I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1832>