



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE: DIVERSITÀ ED
INCLUSIONE

Ciclo 36

Settore Concorsuale: 10/F2 - LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/11 - LETTERATURA ITALIANA
CONTEMPORANEA

RICERCA COMPARATIVA TRA LE SCRITTURE FEMMINILI ITALIANA E
CINESE: STUDI BASATI SULLE OPERE DI DACIA MARAINI E ZHANG AILING

Presentata da: Zijun Wang

Coordinatore Dottorato

Serena Baiesi

Supervisore

Alberto Bertoni

**Ricerca comparativa tra le scritture femminili italiana e cinese:
studi basati sulle opere di Dacia Maraini e Zhang Ailing.**

Abstract

Il presente lavoro si pone come primo studio comparativo tra le autrici Dacia Maraini e Zhang Ailing. Ci concentreremo sull'analisi dettagliata di un campione di romanzi, con particolare attenzione agli elementi che meglio rappresentano il ruolo dei personaggi all'interno della famiglia, alle complesse relazioni madre-figlia e ai testi che si oppongono o si sottomettono all'oppressione patriarcale. Nel primo capitolo, esploreremo il contesto storico-culturale della letteratura femminile contemporanea in Italia e in Cina. Nel secondo capitolo, considereremo l'influenza dell'ambiente familiare e della crescita personale delle due scrittrici sulle loro opere letterarie, nonché la loro evoluzione stilistica, introducendo i casi studio. Il terzo capitolo costituirà la parte principale della tesi, in cui analizzeremo il modo in cui i ruoli delle donne nelle opere delle due autrici riflettono le visioni delle società italiana e cinese sulla condizione femminile. Successivamente, approfondiremo il tema della corporeità, della sessualità, della violenza contro le donne, nonché le sfide dell'espressione femminile e il rapporto tra il corpo femminile ed il sesso e lo Stato attraverso le strategie narrative delle scrittrici. Infine, esamineremo le rappresentazioni delle relazioni madre-figlia nei loro romanzi, e l'impatto dei rapporti personali con le madri sulla loro scrittura. Le due autrici che abbiamo scelto di analizzare, assieme alle figure femminili nate sotto la loro penna, sono le rappresentanti dell'epoca e della Storia che hanno vissuto. Nel corso di tutta la ricerca, prenderemo in considerazione le differenze e le analogie nello stile e negli argomenti romanzeschi di Maraini e Zhang, operando osservazioni e discussioni originali sulle opere e sui personaggi, e discutiamo dei concetti delle teorie femministe nei romanzi.

Indice

Introduzione	3
Capitolo 1 Il contesto storico e la letteratura al femminile contemporaneo	13
1.1 Letteratura al femminile contemporaneo in Italia.....	17
1.1.1 Movimento letterario femminista e periodi chiave.....	25
1.2 Le scritture delle donne in Cina: dalla caduta della dinastia Qing agli anni '50 ..	38
1.2.1 La decade del Movimento del 4 maggio 1919.....	43
1.2.2 Gli anni '30: la nascita dell'identità femminile nella Cina moderna	56
1.2.3 "Libertà nella prigione" nel periodo isolato	63
Capitolo 2 Dacia Maraini e Zhang Ailing.....	79
2.1 Dacia Maraini: Continua a scrivere	79
2.1.1 Vita come scrittrice e opere principali di Maraini	88
2.1.2 "Sto dalla parte delle donne": opere rappresentative	96
2.1.2.1 L'età del malessere.....	101
2.1.2.2 La lunga vita di Marianna Ucrìa	105
2.2.2.3 Voci.....	112
2.2 Zhang Ailing: Scrittura come l'isola orfana.....	116
2.2.1 Vita come scrittrice e le sue opere principali	129
2.2.2 "Guerra tra uomini e donne": opere rappresentative	146
2.2.2.1 La storia del giogo d'oro	147
2.2.2.2 Il destino di mezza vita.....	151
2.2.2.3 Lussuria.....	153

Capitolo 3 Analisi delle tematiche femministe presenti negli scritti di due scrittrici	156
3.1 Il ruolo di donne	157
3.1.1 <i>Donne badanti</i>	162
3.1.2 <i>Donne procreatrici</i>	170
3.1.3 <i>Donne per maritare</i>	180
3.1.4 <i>Donna nel giogo</i>	188
3.2 Corporeità, sessualità e violenza	193
3.2.1 <i>Enrica: il suo corpo e l'aborto</i>	201
3.2.2 <i>Marianna: sopravvissuta allo stupro</i>	209
3.2.3 <i>Angela: l'infanzia violentata e vittima di femminicidio</i>	226
3.2.4 <i>Manzhen: trasferimento della narrazione dello stupro</i>	244
3.2.5 <i>Qiqiao: vuoto doloroso</i>	261
3.2.6 <i>Jiazhi: corpo, sesso e patriottismo</i>	271
3.3 La relazione madre-figlia	284
3.3.1 <i>Tra Teresa e Enrica</i>	285
3.3.2 <i>Tra Marianna e sue figlie</i>	294
3.3.3 <i>Tra Qiqiao e Chang'an</i>	308
Conclusione	321
Bibliografia	328
Appendice	347
Ringraziamenti	351

Introduzione

“The literature is the archive of a culture. We turn to literature to discover what makes other human beings suffer and laugh, hate and love, how people in other countries live, and how men and women experienced life in other historical periods.”

Toril Moi, “‘I’m not a woman writer’”: About Women, Literature and Feminist Theory Today”, in *Feminist Theory*, 2008.

Nonostante Zhang Ailing (1920-1995) e Dacia Maraini (1936-) siano rispettivamente due delle più eminenti scrittrici italiane e cinesi, vi è scarsa analisi comparativa delle loro opere. Questa tesi si propone di colmare in parte questa lacuna, presentando il primo studio comparativo approfondito delle due autrici. Esaminare autrici con sfondi culturali e storici diversi consente di ottenere una prospettiva più ampia e inclusiva sulle esperienze femminili. Ci sono diverse ragioni per cui scegliere Zhang Ailing come autrice rilevante per una ricerca comparativa sulla letteratura femminile: Zhang è considerata una delle più importanti scrittrici cinesi del XX secolo, le sue opere hanno avuto impatto significativo sulla letteratura cinese moderna e sono state ampiamente studiate e apprezzate sia in Cina che all'estero, e la sua capacità di catturare le complessità delle relazioni interpersonali e di esplorare i conflitti interiori dei suoi personaggi ha reso le sue opere universalmente riconosciute; attraverso i suoi romanzi e racconti, esplora le sfide e le aspirazioni delle donne in un contesto sociale e culturale in rapida trasformazione, offrendo così uno sguardo approfondito sulle complessità delle identità femminili; le opere di Zhang Ailing hanno avuto un impatto

duraturo sulla cultura e letteratura cinese, influenzando generazioni successive di scrittori e intellettuali come Bai Xianyong, Wang Anyi, Jia Pingwa, Huang Biyun eccetera. Il suo stile distintivo e la sua profonda introspezione nei temi umani hanno contribuito a definire il panorama letterario cinese del XX secolo, conferendole così una rilevanza duratura nell'ambito della letteratura mondiale. Sia Dacia Maraini che Zhang Ailing sono note per la loro capacità di delineare personaggi complessi e sfaccettati, nonché per la rappresentazione dei ritratti psicologici profondi e realistici, il cui mondo interiore viene esplorato in modo dettagliato. Pur avendo stili letterari distinti, condividono una scrittura sofisticata e ricca di sfumature. Pertanto, l'analisi comparativa delle opere di Maraini e Zhang offre l'opportunità di esplorare e comprendere più approfonditamente la diversità e complessità dell'esperienza femminile attraverso varie culture e periodi storici. Il presente lavoro tiene conto delle prospettive delle autrici su varie questioni ricorrenti nei loro scritti, in particolare il ruolo delle donne all'interno della famiglia, le relazioni madre-figlia, i diversi tipi di violenza contro le donne nella società patriarcale, nonché il rapporto tra le donne e il sesso, il corpo, e la propria identità relativamente alla società e alla nazione. Sebbene le loro visioni su queste questioni possano apparire diverse a causa delle loro remote coordinate geografiche e culturali, un'analisi più approfondita rivela che queste due scrittrici condividono una sorta di destino comune. Entrambe si preoccupano delle donne in relazione al ruolo familiare, alle aspettative sociali e alle violenze subite. Le loro diverse modalità di trattare argomenti simili rendono una comparazione delle loro opere valida e persuasiva, attestando al contempo le diverse priorità che entrambe hanno rispetto ai propri scritti. Approfondiremo ulteriormente queste diverse priorità e come esse influenzano ciascuna delle autrici.

Nel corso dell'intero processo di ricerca, ci concentreremo sull'analisi attenta dei romanzi di Dacia Maraini e Zhang Ailing, focalizzandoci sui testi che meglio riflettono i personaggi che interpretano ruoli familiari, che presentano relazioni madre-figlia complesse e profonde, e che si oppongono o si sottomettono all'oppressione patriarcale.

Tuttavia, prima di analizzare dettagliatamente i casi studio scelti, terrò conto dei differenti contesti storico-sociali, delle esperienze familiari e dei contesti creativi in cui le due scrittrici hanno lavorato. Per quanto riguarda Maraini, discuteremo le importanti riforme legali e i cambiamenti sociali avvenuti nella società italiana dopo la Seconda Guerra Mondiale, così come le prime due ondate del movimento femminista. Date la posizione privilegiata e l'influenza della Chiesa Cattolica in Italia, esamineremo il contesto di creazione attraverso lo studio della posizione della suddetta istituzione sul binomio sesso-donne e analizzeremo altresì la posizione in merito e le critiche del movimento femminista. Esploreremo l'ambiente creativo in cui l'autrice si trovava in quel periodo, considerando anche l'impatto delle esperienze personali di Maraini durante la Seconda Guerra Mondiale sul suo processo creativo. Per quanto riguarda la sezione su Zhang Ailing, affronteremo la radicata cultura tradizionale confuciana sviluppatasi nel corso di millenni della Cina del primo Novecento. Parleremo dei periodi socialmente instabili dalla fine della dinastia dei Qing fino alla Seconda Guerra Mondiale, con frequenti cambiamenti nel sistema politico. Approfondiremo anche l'influenza del complesso ambiente familiare e del processo di crescita personale dell'autrice sulla sua produzione letteraria.

Nello studiare le opere di Maraini, non si possono trascurare i significativi progressi compiuti in Italia nei decenni in cui ha iniziato a scrivere e pubblicare, soprattutto per quanto riguarda i diritti delle donne. Pertanto, faremo riferimento alle teorie femministe e a numerosi articoli della pubblicazione contemporanea *Effe*, pubblicata durante l'apice del movimento femminista italiano. Questa rivista mirava a evidenziare questioni civili, sanitarie e politiche legate alle donne, come il diritto all'aborto e alla contraccezione, sottolineando la violenza e i pregiudizi intrinseci nelle istituzioni italiane e nel pensiero della popolazione. Gli articoli e i commenti forniti da *Effe* si allineano con gli obiettivi fondamentali del movimento femminista, stimolando le donne ad affrontare con coraggio il proprio corpo e a superare il senso di vergogna instillato dalla Chiesa Cattolica per secoli. Pertanto, questa rivista è strettamente

pertinente alla nostra critica delle opere di Maraini, poiché i materiali forniti riflettono i cambiamenti di pensiero degli anni '70 del XX secolo. Il tema della ricerca sulla narrativa femminista moderna è altrettanto sensibile nel mondo accademico cinese sin dal secolo scorso. Tale situazione si è similmente verificata in Cina, ma con toni più pesanti poiché il periodo tra gli anni Cinquanta e il 1989 fu un periodo di scontri politici e difficoltà storiche nel campo della cultura e dell'arte. Dai Jinhua e Meng Yue hanno pubblicato nel 1989 il libro *Emerging from the horizon of history: modern Chinese women's literature*, considerato il primo studio sistematico sulla storia della letteratura femminile cinese utilizzando una prospettiva femminista. Con le teorie della psicoanalisi, dello strutturalismo e post-strutturalismo, questo libro analizza in modo approfondito nove famose scrittrici moderne come Lu Yin, Bing Xin, Ding Ling e Zhang Ailing, esplorando contemporaneamente la formazione e lo sviluppo della tradizione della scrittura femminile nel contesto storico e culturale complessivo della Cina moderna.

La nostra scelta di teoriche come Virginia Woolf, Betty Friedan, Simone de Beauvoir e Hélène Cixous riflette l'impatto che i loro scritti hanno avuto sullo sviluppo del femminismo. Aspetti del loro lavoro, come ad esempio l'analisi di come le donne utilizzino i loro corpi per comunicare nella società patriarcale, si sono rivelati preziosi nel sostegno alla nostra valutazione della narrativa di Zhang e Maraini. Abbiamo anche tratto ispirazione dagli studi di Susan Brownmiller, Susanne Scholz e Mieke Bal, che affrontano temi come stupro, femminicidio e violenza sessuale, per poter operare dei confronti in risposta alle rappresentazioni della violenza nelle opere di Zhang e Maraini e alle idee che trasmettono nelle loro opere. Zhang e Maraini adottano una strategia simile nella descrizione delle scene di stupro, indicando che entrambe le autrici si preoccupano della loro esperienza di genere. Sebbene tutte e due siano consapevoli della soggettività nel delineare l'esperienza delle vittime di stupro, devono comunque scegliere una narrazione perifrastica, mostrando in modo veritiero le difficoltà espressive e le sfide reali delle donne stuprate. Inoltre, abbiamo applicato le teorie delle

scrittrici femministe Adrienne Rich, Luce Irigaray, Luisa Muraro e Chizuko Ueno per analizzare la relazione madre-figlia nelle opere di Zhang e Maraini. Entrambe le autrici esprimono scetticismo nei confronti della maternità ideale, ma il modo in cui Zhang rappresenta le relazioni madre-figlia è più intenso e disperato rispetto a Maraini.

Oltre a discutere le loro opinioni su argomenti generali, nella nostra tesi abbiamo anche fornito interpretazioni originali di alcune opere delle due autrici, esaminando la caratterizzazione di alcuni personaggi da una prospettiva nuova. Riguardo alle opere di Zhang, abbiamo esaminato attentamente lo sviluppo psicologico dei personaggi e le relazioni tra di loro, ad esempio il rapporto madre-figlia tra Qiqiao e sua figlia Chang'an in *La storia del giogo d'oro*. Abbiamo fatto riferimento alle teorie di Adrienne Rich e Luisa Muraro per spiegare come la relazione di dipendenza e simbiosi, insieme al desiderio e alla mancanza di amore materno da parte di Qiqiao, influenzasse la figlia. In passato, le analisi dei romanzi di Zhang si sono concentrate spesso sulle rappresentazioni delle relazioni uomo-donna, dell'amore e del matrimonio nella vita quotidiana. In realtà Zhang Ailing non è del tutto una femminista; le sue opinioni su uomini e donne sono influenzate da un certo contesto temporale, mentre noi suggeriamo di esaminare più accuratamente le opere da una prospettiva femminista, analizzando le ragioni alla base del comportamento dei personaggi. Abbiamo eseguito una dettagliata interpretazione dei cambiamenti psicologici della protagonista Jiazhi in *Lussuria*, esplorando come Zhang destrutturò la cultura patriarcale attraverso la psicologia sessuale femminile, frantumando la comunità immaginaria costruita dal patriarcato. Inoltre, abbiamo esaminato come i personaggi femminili in molte opere di Zhang Ailing subiscano oppressioni in modi diversi, portandole ognuna verso un destino desolante.

Nelle opere di Maraini, d'altro canto, la sua posizione femminista è molto chiara e l'ampio numero delle sue opere fornisce molteplici prospettive di studio. Nelle nostre analisi, ci siamo concentrate maggiormente sui processi psicologici dei personaggi, come ad esempio una nuova interpretazione dei sogni di Enrica in *L'età del malessere* e di quelli raccontati e registrati da Angela nelle audiocassette in *Voci*. Abbiamo anche

considerato l'esplorazione di Maraini dei temi maschili e del modo in cui la società maschilista plasmi un uomo con caratteristiche virili, come nel caso del Duca Pietro in *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, raffigurandoli come oppressori e vittime della società patriarcale. Nell'analisi testuale di *Voci*, attraverso il personaggio assente di Angela, abbiamo esaminato come la violenza subita dalle donne si intensifichi gradualmente, passando dall'infanzia alla costruzione della soggettività, fino ad arrivare alla privazione della vita. Abbiamo sottolineato che la capacità degli uomini di compiere tali atti non è solo dovuta a una cultura dello stupro diffusa, ma anche al sostegno di un potente e consolidato ordine simbolico. Abbiamo altresì condotto un'analisi dei comportamenti di Marianna nei confronti del figlio Signoretto, che vanno oltre l'affetto normale madre-figlio, confrontandola con quelli altrettanto simili di Qiqiao, la protagonista de *La storia del giogo d'oro* di Zhang Ailing. Rispetto alla visione pessimista di Zhang, Maraini presenta in modo completo il percorso di Marianna dalla repressione alla liberazione sessuale, sottolineando spesso la soggettività dei personaggi.

Oltre a considerare i cambiamenti sociali e legislativi che avvenivano intorno a loro, abbiamo anche analizzato in che misura le esperienze personali di Maraini e Zhang abbiano influenzato i loro romanzi. Entrambe le scrittrici hanno pubblicato opere autobiografiche sulla famiglia ottenendone successo poiché rivelano aspetti privati della loro vita ed eventi significativi che le hanno colpite. Le loro relazioni con mariti, compagni e genitori sono dettagliatamente descritte, e si può notare che molte caratteristiche dei personaggi nei loro romanzi si rifanno a tali legami. Le vite di Maraini e Zhang sono state segnate da molte difficoltà, tra cui il periodo trascorso da Maraini nel campo di concentramento in Giappone e le esperienze di Zhang durante i tempi di guerra a Shanghai e Hong Kong, culminate con la sua fuga solitaria negli Stati Uniti. Questi trascorsi sono degni di attenzione nell'interpretare i loro romanzi. Inoltre, abbiamo fatto uso di una vasta quantità di saggi, interviste e articoli giornalistici delle autrici per espandere, confrontare e chiarire i temi chiave che attraversano le loro opere.

Nella presente ricerca esistono diverse domande e sfide, principalmente composte

da quattro sezioni qui riportate:

1) contestualizzazione storica e politica: per comprendere appieno le letterature femministe italiana e cinese è importante considerare il contesto storico e politico in cui si sono sviluppate; analizzeremo quindi le influenze politiche, sociali ed economiche che hanno plasmato il movimento femminista in entrambi i Paesi.

2) differenze concettuali e teoriche. Le tradizioni letterarie femministe italiane e cinesi hanno basi teoriche e concettuali diverse. Bisogna affrontare la sfida di comprendere e confrontare le prospettive teoriche e le terminologie specifiche utilizzate nei due contesti. Ad esempio, la letteratura femminista italiana è molto influenzata dai femminismi liberale, radicale e postmoderno. Mentre in Cina, come tematica intrinsecamente legata alla democrazia e alla liberazione dell'individualità, la liberazione delle donne è stata considerato un tema importante e necessario per la trasformazione sociale sin dal movimento del 4 maggio 1919. Nondimeno, all'interno del vasto e travolgente panorama storico della Cina del XX secolo, un movimento maturo e indipendente per la emancipazione delle donne non è mai realmente andato in scena. Di conseguenza, i cambiamenti epocali nella condizione delle donne avvenuti dopo il 1949 sono stati in larga misura guidati e realizzati da forze esterne. Proprio perché si trattava di un movimento di liberazione delle donne guidato principalmente, se non esclusivamente, da forze esterne, si è verificato un basso livello di consapevolezza collettiva femminile e una mancanza di adattamento alla realtà dei cambiamenti. Il problema non sta nella necessità di un processo "legittimo" basato su fasi storiche, ma nella carenza di una rivoluzione culturale femminile che avrebbe dovuto emergere in parallelo alla emancipazione delle donne nella realtà. Come questi diversi fattori sociali, politici ed economici hanno impattato sulla produzione e diffusione della letteratura femminista e come le differenze concettuali e teoriche si riflettono nella pratica letteraria e nelle tematiche affrontate dai movimenti femministi in Italia e in Cina, come le letterature femministe italiana e cinese trattano le questioni dell'identità di genere,

della sessualità, della violenza sessuale, della maternità o di altre tematiche centrali, sono tutte domande da affrontare in questa ricerca.

3) limitazioni di risorse: abbiamo bisogno di utilizzare la teoria femminista per le analisi testuali, coinvolgendo un riesame di importanti teorie filosofiche, etiche e di scienze politiche dal punto di vista femminista. Ma soprattutto, è ancora più importante sviluppare una teoria femminista radicata nelle circostanze locali. Ad esempio, nel Regno Unito c'è Virginia Woolf, in Francia ci sono Simone de Beauvoir e Lucy Irigaray, in Italia Carla Lonzi e Luisa Muraro e in Giappone c'è Chizuko Ueno e così via. Tuttavia, in Cina abbiamo ancora un lungo cammino da percorrere per completare la localizzazione della teoria femminista cinese, che risulta ancora molto carente. Da un lato, manca una reinterpretazione completa e sistematica delle filosofie tradizionali cinesi, come il confucianesimo e il taoismo, dal punto di vista femminista. Da un altro lato, nel contesto accademico cinese, non è stata ancora costruita una teoria femminista radicata nella storia e nella realtà sociale cinese, basata sulle esperienze di vita delle donne cinesi.

4) barriere linguistiche: la lingua e la cultura potrebbero costituire ostacoli nella comprensione approfondita delle letterature femministe italiana e cinese. Dovremo tradurre testi dal cinese all'italiano, soprattutto quelli di Zhang Ailing, che potrebbero creare fraintendimenti e smarrire troppi significati. Finora ci sono poche opere tradotte in italiano che vengono pubblicate: *La storia del giogo d'oro* (*Jinsuo ji*, 金锁记); *Lussuria* che contiene tre racconti: *Lussuria* (*Se jie*, 色, 戒), *I fiori di Yin Baoyan* (*Yin Baoyan Songhualouhui*, 殷宝滢送花楼会) e *Quanto Odio* (*Duoshao hen*, 多少恨); *L'amore arreso* che è formato da due racconti: *Un amore devastante* (*Qingcheng zhi lian*, 倾城之恋) e *Rosa rossa e rosa bianca* (*Hongmeigui yu baimeigui*, 红玫瑰与白玫瑰); *Tracce d'amore* che contiene anche due racconti: *Incenso d'aloe* (*Chenxiangxie: Diyilu xiang*, 沉香屑·第一炉香) e *Tracce d'amore* (*Liu qing*, 留情). Per effettuare analisi e ricerche più dettagliate, occorre aggiungere anche altre delle sue opere letterarie più rappresentative.

Le protagoniste nelle opere di Dacia Maraini e Zhang Ailing occupano di solito una posizione predominante nella narrazione, mentre i personaggi maschili sono spesso relegati a ruoli secondari e ritratti in una luce negativa. Tuttavia, le due scrittrici hanno approcci creativi differenti. Maraini desidera mettere in evidenza la sensazione di oppressione delle donne, mentre la critica di Zhang alle donne è altrettanto severa. Nelle opere di quest'ultima, gli uomini opprimono le donne, ma anche le donne si opprimono a vicenda, e le madri nei suoi racconti spesso non aiutano le proprie figlie nei momenti cruciali. Le opere letterarie di Maraini possono essere considerate come veicolo delle sue opinioni politiche, mirando a sottolineare l'oppressione delle donne per contribuire a cambiare la posizione sociale delle donne stesse. Zhang invece visse in un'epoca in cui non esisteva ancora una teoria femminista consolidata, e sebbene le sue opere possano essere interpretate alla luce delle teorie attuali, lei stessa non era consapevole di scrivere sotto la loro egida. Come lei stessa ha affermato, i personaggi dei suoi romanzi, tranne Cao Qiqiao in *La storia del giogo d'oro*, sono tutti ambigui, non eroi, ma piuttosto individui che sopportano il peso della loro epoca. E sono proprio queste persone comuni, banali e deboli a rappresentare meglio la totalità di quell'epoca.

Poiché sia Zhang Ailing che Dacia Maraini hanno pubblicato numerose opere di diverso genere, in questa ricerca abbiamo deciso di concentrarci principalmente sui loro romanzi. Prima di analizzare le loro opere letterarie, nel primo capitolo presenteremo il contesto culturale e temporale in cui le due autrici hanno vissuto, esaminando l'ambiente creativo dell'epoca. Successivamente, nel secondo capitolo, ne descriveremo rispettivamente i contesti familiari, le esperienze d'infanzia, i rapporti con i genitori e il processo di crescita. Nel delineare la trama della loro creazione, esamineremo anche l'impatto di questi fattori sulle loro opere, e presenteremo sei testi selezionati: *L'età del malessere* pubblicato nel 1963, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* nel 1990 e *Voci* nel 1994 di Dacia Maraini e, *La storia del giogo d'oro* pubblicato nel 1943, *Il destino di mezza vita* nel 1951 e *Lussuria* nel 1978 di Zhang Ailing. Nel terzo capitolo,

condurremo un'analisi dettagliata dei testi attraverso alla luce di diversi concetti, esplorando i ruoli che le donne svolgono nella società e nella famiglia nei loro romanzi, nonché le varie forme di oppressione e violenza subite dal corpo e dalla sessualità delle donne in una società patriarcale. Infine, discuteremo di come Zhang e Maraini destrutturino la figura ideale della madre costruita dalla cultura patriarcale e interpreteremo le complesse e affascinanti relazioni madre-figlia presenti nelle loro opere.

Capitolo 1 Il contesto storico e la letteratura al femminile contemporaneo

In questo capitolo, intendo presentare il contesto e l'evoluzione della letteratura femminile contemporanea sia in Italia che in Cina come una breve introduzione attraverso cui entrare nell'epoca in cui le scrittrici hanno vissuto e scritto.

Innanzitutto, vorrei sottolineare che il titolo di questo capitolo è stato scelto prudentemente: in primo luogo, l'obiettivo di questo lavoro non si tratta di colmare i vuoti di un discorso storiografico che ha perduto nel tempo le parole delle donne; né si tratta di contrapporre ad una tradizione compatta al maschile una storia parallela di letteratura al femminile. Il primo obiettivo di questo lavoro consiste invece nel dimostrare il senso complessivo della presenza delle donne nel settore specifico dell'apparato ideologico e culturale rappresentato dalla letteratura nella storia di entrambi i Paesi; nel presentare la scelta dei temi, delle figure femminili che le scrittrici, in quanto soggetti di scrittura, raccontano nel sistema letterario dell'epoca; nell'analizzare e insieme interpretare le condizioni esistenziali delle donne. Il secondo riguarda "la letteratura al femminile" anziché "letteratura femminista": la prima espressione intende indicare che, per quanto riguarda le donne, di solito si deve guardare oltre i generi convenzionali classificati come letteratura. In Italia, che ha soltanto di recente rotto i legami con la sua eredità latina e in cui gli autori si sono ribellati fino ai giorni nostri contro i modelli di stile e genere nella poesia vernacolare imposti per secoli, la scrittura letteraria ha assunto come modelli sia la letteratura classica antica che un canone fisso di autori vernacolari, a partire da Dante, Petrarca e

Boccaccio¹. Nella cultura contemporanea, l'esilio storico del femminismo ha decretato l'assenza della letteratura femminista, deputata all'espressione dell'esperienza femminile e alla contrapposizione della cultura maschilista. ha condannato la letteratura femminista che esprime l'esperienza femminile e sfida la cultura maschilista a essere assente. Pertanto, è preferibile utilizzare il termine più preciso "letteratura al femminile" anziché il concetto di "letteratura femminista", perché in Italia, la letteratura femminista non si inserisce facilmente in una tradizione letteraria o in un canone; inoltre, le opere scritte da donne non sono necessariamente considerate femministe ma possiamo leggerle, comprenderle e analizzarle dal punto di vista femminista. La letteratura femminile indica una particolare attenzione alle opere delle scrittrici e ai loro stili narrativi, allo scopo di scoprire l'affioramento e il dilemma della cultura femminile nel presente, rilevando le prospettive e le posizioni femminili che appaiono nelle loro opere, cercando le tracce femminili che rilevano o si insinuano tra la cultura maschilista e i suoi testi, rintracciando i momenti o gli istanti in cui l'esperienza femminile lacerava volontariamente o involontariamente l'abbigliamento sontuoso della cultura maschilista e patriarcale.

Il terzo punto riguarda le origini della letteratura femminile. Elaine Showalter, femminista e critica letteraria statunitense, ritiene che non fosse apparsa la vera e propria letteratura al femminile prima del 1840. Grazie agli ampi movimenti femministi, più donne hanno preso la penna e cominciato a dedicarsi alla creazione letteraria, quindi non si può trascurare lo stretto legame tra la letteratura femminile e il femminismo. Nel mondo occidentale, e in particolare in Italia, le donne hanno condotto vite molte diverse, hanno assunto ruoli (domestici, lavorativi, educativi, sanitari e artistici) e non hanno goduto degli stessi livelli di alfabetizzazione e accesso ai circoli culturali e intellettuali rispetto agli uomini. Inoltre, alle donne non è stata concessa la piena cittadinanza nelle storie esistenti della letteratura perché nelle narrazioni letterarie tradizionali, le donne sono state spesso rappresentate in ruoli o posizioni che non le riconoscevano come

¹ Letizia Panizza, Sharon Wood, *A history of women's writing in Italy*, London, Cambridge University Press, p. 1.

membri a pieno titolo nel circolo letterario o come protagonisti centrali nella trama. Spesso sono state trascurate o affrontate in modo irregolare piuttosto che sistematicamente, semplicemente perché le loro scritture esulano da ciò che viene considerato lo stile, il genere o l'erudizione migliore. Le limitazioni alle quali le scrittrici italiane hanno dovuto sottostare pure richiedono un richiamo. Prima di tutto, è mancata l'istruzione per le donne. Qui ci si riferisce necessariamente alla figura di "sorella di Shakespeare" proposta da Virginia Woolf in *Una stanza tutta per sé*², con la quale ha spiegato accuratamente il motivo per cui «le donne non possono scrivere i drammi di Shakespeare»³ in quell'epoca:

Perché un genio come quello di Shakespeare non nasce fra la gente di fatica, ignorante, servile. In Inghilterra non era nato fra i sassoni e i britanni. Non nasce oggi fra le classi lavoratrici. Come poteva dunque nascere allora fra donne che cominciavano a lavorare, secondo il professore Trevelyan, appena erano uscite dall'infanzia, che vi erano costrette dai genitori e spinte da tutto il peso della legge e della tradizione? Eppure, qualche specie di genio dev'essere esistito fra le donne, come dev'essere esistito fra i lavoratori. Di tanto in tanto appaiono fulgidi una Emily Bronte o un Robert Burns, e ne dimostrano la presenza. Ma certo non sarà mai giunto ad esprimersi per iscritto. [...] ma quel che è indubbio, così mi pareva rileggendo la storia della sorella di Shakespeare così come l'avevo inventata, era che qualunque donna, nata nel Cinquecento con un grandissimo talento, sarebbe certamente impazzita, o si sarebbe sparata, o avrebbe finito i suoi giorni in qualche capanna solitaria fuori del villaggio, metà strega, metà maga, temuta e schernita.⁴

Questo da solo ha portato ad almeno due problemi: le donne illetterate hanno bisogno di un amanuense per trascrivere ciò che viene detto, in particolare autrici

² Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, traduzione italiana di Maura del Serra, Newton Compton Editori, 2012.

³ *Ivi*, p. 41.

⁴ *Ivi*, p. 42.

religiose — Santa Caterina da Siena fa parte di questa categoria. Tale mediazione può alterare le parole pronunciate, renderle più spassionate, omettere una lettera o aggiungere spiegazioni in modo sparso. D'altra parte, le donne che hanno lottato per acquisire conoscenze al fine di scrivere e pubblicare si trovano spogliate dell'autorialità da uomini che non possono credere che le donne siano autrici di ciò che hanno scritto. Nella storia letteraria sono tantissime le grandi scrittrici che hanno scelto di pubblicare i loro lavori sotto pseudonimi maschili, solo per dirne alcune: le sorelle Bronte, Mary Shelley, Louisa May Alcott, J. K. Rowling. Jane Austen non scelse uno pseudonimo maschile, ma protestò a modo suo contro il pregiudizio: in tutti i suoi romanzi si firma "A lady", per sottolineare il valore che anche un'autrice donna poteva avere. Dietro questa scelta c'era la comprovata impossibilità di pubblicare con un nome di donna. In questo caso, scegliere un nome diverso era un modo per aggirare un ostacolo. Ancora oggi, darsi un nome che non sia il proprio può significare rifiutare un'imposizione, come dimostra il caso di Elena Ferrante.

Le prime scrittrici erano considerate donne pazze. Nel testo femminista *La pazza in attico (The madwoman in the attic: The woman writer and the Nineteenth Century Literary Imagination)*⁵, Susan Gubar e la coautrice Sandra M. Gilbert studiano le parole e comportamenti folli delle scrittrici in una condizione di estrema repressione nella storia europea premoderna. Anche nel saggio sopracitato di Virginia Woolf, l'autrice indica che prima di diventare una scrittrice, una donna deve avere una stanza tutta per sé, riferendosi ad uno spazio personale che le donne non possedevano mai nel passato. Ad esempio, era nel salotto che scriveva Jane Austen: ogni volta che si avvicinava qualcuno, la scrittrice nascondeva il manoscritto nel cassetto e lo riprendeva quando era rimasta nuovamente da sola. La stanza può anche essere compresa come metafora del tempo libero o della base economica, senza i quali le scrittrici non avrebbero potuto concentrarsi sul proprio lavoro.

⁵ Sandra Gilbert, Susan Gubar, *The madwoman in the attic: The woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination*, New Haven, Yale University Press, 2020.

I fatti concreti della vita reale di molte donne di quel periodo – matrimonio precoce, frequenti gravidanze, cura dei figli, mancanza di misure contraccettive – lasciavano poco o alcun tempo per la lettura e la scrittura. L’istituzione del matrimonio conteneva la sottomissione della donna al marito e il dominio del marito sulla moglie e santificava qualsiasi doppio standard già esistente nella pratica sociale. Le donne italiane intelligenti e colte minacciavano la gerarchia sessuale affermata dalla Chiesa e dallo Stato e sancita dalle leggi civili e canoniche. Vedove e suore, purché potessero permettersi i libri o almeno avervi accesso, conoscevano talvolta un destino migliore. Un ulteriore ostacolo menzionato dalle donne stesse all’uguaglianza e all’ingresso nel mondo pubblico delle lettere non era solo la mancanza d’istruzione derivante dalla forzata vita domestica, ma anche il fatto che esse venivano attivamente e frequentemente vietate dagli uomini. Le donne non partecipavano e la cosa più importante è che non potevano partecipare ai processi sociali di apprendimento: lezioni universitari, dibattiti accademici, partecipazioni a gruppi di ricerca e scrittura, contatti con editori e inviti a prendere parte in viaggi all’estero. Il fatto che le donne siano riuscite a realizzare delle opere letterarie in un clima così ostile è veramente inimmaginabile e sorprendente. Fino alla Seconda guerra mondiale, le donne hanno avuto bisogno di un’eroica determinazione per imparare, scrivere e persistere.

1.1 Letteratura al femminile contemporaneo in Italia

Con il raggiungimento dell’Unità d’Italia nel 1861, il compito dichiarato dei successivi governi, nella famosa frase di D’Azeglio: «fatta l’Italia, bisogna fare gli italiani»⁶, e il ruolo e la funzione delle donne all’interno del nuovo Stato nazionale venivano considerati fondamentali per il nuovo ordine. Sebbene molte di loro,

⁶ C. Gigante, “‘Fatta l’Italia, facciamo gli italiani’. Appunti su una massima da restituire a d’Azeglio”, *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, vol. 26, n. 2, 2011, pp. 5-15.

soprattutto originarie del nord e del nord-est, avessero perso potere sociale ed economico sotto il nuovo Codice Civile centralizzato, venivano comunque esortate dalla retorica nazionalista a servire come madri della nuova Nazione, depositarie delle virtù tanto apprezzate dalla Destra e dai cattolici, quanto a malapena contestate dall'incipiente sinistra.

In realtà, le vite delle donne differivano quasi tanto quanto le regioni che si erano rapidamente unite per formare la nuova Nazione. Se la vita domestica non era necessariamente plasmata sul rigido modello dei romanzi siciliani di Verga, comunque in tutta la penisola la famiglia conservava la sua importanza centrale come portatrice di tradizione e come mezzo di sopravvivenza economica. Le altre opzioni erano limitate. La maggior parte delle professioni erano ancora precluse alle donne e c'erano pochissimi modi alternativi per guadagnarsi da vivere al di fuori della famiglia. I loro diritti all'interno del matrimonio rimanevano minimi.

Nonostante questi ostacoli, ci furono notevoli cambiamenti nel rapporto delle donne con la lettura e la scrittura. Causata dai processi di trasformazione del sistema economico e politico che hanno interessato i Paesi industriali, alla fine dell'Ottocento si è verificata una progressiva modificazione della condizione femminile, che ha poi contribuito ad una maggiore emancipazione delle donne. Un ampio programma di alfabetizzazione su larga scala, per lo più portato avanti da insegnanti femminili scarsamente retribuite, portò a una sostanziale crescita di un pubblico di lettori non più esclusivamente identificabile con un'élite culturale e sociale. Il genere più popolare non era più la poesia, ma il romanzo, spesso pubblicato a puntate, che si adattava meglio alle esigenze del nuovo pubblico di lettori. Tuttavia, le donne scrissero anche poesie e drammi, molti dei quali in dialetto e ancora da esplorare a pieno. Molte scrittrici, data la limitata accessibilità alle forme tradizionali di istruzione, furono autodidatte e presentavano una preparazione relativamente scarsa del canone letterario tradizionale; i loro modelli erano più contemporanei francesi che classici. Si può sostenere che la mancanza di un'istruzione formale di queste donne le ha rese, da un lato,

particolarmente sensibili ai desideri e alle esigenze del loro pubblico e capaci di adattarsi ai risultati, e dall'altro, ha permesso loro di sperimentare forme e stili, non essendo vincolate dalle aspettative canoniche.

Secondo Marina Zacan, se consideriamo la loro scomparsa come un fenomeno storico, è possibile suddividere lo sviluppo della letteratura femminile italiana in quattro fasi⁷. La prima fase può essere individuata nel periodo compreso tra il 1881, anno che, con la fondazione a Milano della *Lega promotrice degli interessi femminili*⁸, segna simbolicamente la nascita dell'emancipazionismo come movimento politico, e la Prima guerra mondiale, che porta a maturazione la crisi del movimento⁹. Durante queste diverse decadi, le donne italiane hanno partecipato attivamente alle attività politiche e sociali collettive, mentre i cambiamenti nel Paese e il processo di modernizzazione le hanno coinvolte nel mondo del lavoro e le hanno trasformate in diffusore di cultura. Le donne adulte alla fine del XIX secolo sono diventate importanti attrici dei movimenti politici, quest'ultimi strettamente legati alla loro posizione sociale, che riflettevano i loro valori culturali, il loro mondo soggettivo e rappresentavano uno spazio collettivo tra la tradizione culturale e la creazione letteraria. Il coinvolgimento nel Risorgimento, insieme all'impulso di un movimento femminista nascente, ha aumentato la consapevolezza tra le donne delle questioni sociali e politiche e ha notevolmente ampliato la portata della loro scrittura; le saggiste e le attiviste politiche affrontavano questioni controverse come il diritto di voto, il ruolo della Chiesa e il divorzio, così come temi più filantropici come il benessere dei bambini. Le donne della classe media, anziché solo l'aristocrazia, hanno iniziato a guadagnarsi da vivere contribuendo al

⁷ Nel 1994, la professoressa Marina Zacan e il professore Alberto Asor Rosa dell'Università di Sapienza sono venuti a Pechino per partecipare al Seminario Sesto di Letteratura Italiana in Cina. La professoressa Zacan ha tenuto la conferenza accademica sul tema della letteratura femminile italiana e sulla scrittura letteraria di Sibilla Aleramo. Dopo aver concluso il seminario, la professoressa Shen E Mei ha tradotto il suo discorso e pubblicato con il titolo 二十世纪意大利女作家——兼评西比拉·阿莱拉莫 *Le scrittrici italiane del XX secolo: critiche su Sibilla Aleramo* sul periodico bimensile *Letteratura Straniere*.

⁸ Lega promotrice degli interessi femminili è stata un'organizzazione italiana per i diritti delle donne, fondata nel 1880. È stata la prima organizzazione per i diritti delle donne in Italia. Fu fondata da Anna Maria Mozzoni a Milano nel 1880.

⁹ Marina Zacan, 'Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura', in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 87-135: 87.

crescente numero di periodici, molti dei quali dedicati proprio alle donne. Il giornalismo, gli articoli e i romanzi trattanti temi sociali, politici e polemici hanno cominciato gradualmente a comparire, insieme ai primi romanzi femministi. È una fase dell'Italia unita e di una società in mutamento in cui le intellettuali sono attive nei luoghi sia della politica che della cultura, coinvolgendosi in una rielaborazione della propria identità sociale. Tuttavia, la ridefinizione dell'identità non può prescindere dal modello dominante di donna-madre.

La seconda fase storica letteraria si colloca tra la crisi del movimento emancipazionista, segnata dalla Prima guerra mondiale, e la Resistenza, un evento della Storia italiana che dopo il trauma del secondo conflitto mondiale, registra una forte partecipazione delle donne ai fatti della politica e alle iniziative culturali della Nazione¹⁰. La Prima guerra mondiale (1915-1918 per l'Italia), seguita da due decenni di fascismo in Italia (1922-1943), ha lasciato le donne di fronte ad un ostile ostacolo ideologico sia da parte della Chiesa che dello Stato. Fascismo e cattolicesimo concedevano pochissimo spazio alle donne al di fuori delle loro tradizionali funzioni domestiche e riproduttive. Mussolini era sostenuto sia dall'élite tradizionale che dal Vaticano, che ratificarono formalmente la loro accettazione del fascismo attraverso i Patti Lateranensi del 1929: questa mossa ha effettivamente reso il cattolicesimo la religione statale, con un potente ruolo nelle questioni familiari e sociali. Sotto l'egida della teoria e degli obiettivi del cosiddetto "Nuova Italia" e delle politiche centralizzate dello Stato, il movimento di emancipazione femminile si è dissolto. La propaganda fascista richiedeva alle donne di essere madri devote per i soldati e promuoveva l'archetipo della madre terrena rurale; alle donne veniva richiesto di conformarsi a un'ideologia tradizionale e regressiva del genere, di essere mogli e madri altruiste, di produrre di continuo soldati per dimostrare il loro spirito patriottico.

Le nuove sperimentazioni al di fuori del modello autoritario e unificante promosse dalla cultura fascista sembravano essere un'azione individuale e isolata, invece di una

¹⁰ *Ivi.* p. 108.

forma libera di espressione e manifestazione dell'esistenza femminile, che si posizionava ai margini dell'ambito letterario in senso stretto. Le scrittrici, in conformità con modelli sempre più svuotati, venivano considerate o sessualmente dissolute, o effeminate e sterili. La storia della letteratura è stata fin troppo pronta a concordare con l'opinione che le donne abbiano ottenuto poco di meritevole durante gli anni della dittatura fascista. Eppure, le scrittrici nate negli anni dell'emancipazionismo e maturate nel ventennio fascista, non seguono il modello letterario conservatore che descrive abitualmente gli anni tra le due guerre; cercano anzi la propria esistenza nel mondo letterario con varie tematiche indipendenti. Alcune, rimaste esterne alla politica culturale del fascismo e al modello di Nuova Italia, portano nelle loro opere le proprie esperienze individuali all'esterno mostrando uno stretto rapporto con le letterature europee. Alcune, coinvolte nelle vicende politiche, riflettono nei testi sul mondo incontaminato dal fascismo e la guerra con racconti di formazione senza chiudere la ricerca nell'identificazione dei ruoli della donna. La scrittura delle donne di questo periodo, generalmente valutata da una critica letteraria convenzionale dominata a lungo da uomini mediocri e di basso livello e limitata al romanzo popolare o romantico, si rivela ricca di sperimentazione avanguardista e formale, con donne che esplorano nuovi generi e modalità di scrittura molto moderne, cimentandosi nel simbolismo e nell'espressionismo, così come nel realismo. Le autrici erano impegnate in varie attività letterarie, dal romanzo popolare di enorme successo, sebbene disprezzato dall'élite critica, alle opere dell'alto modernismo. Durante queste decadi centrali del ventesimo secolo, la scrittura delle donne divenne sempre più attenta a forme culturali alternative in un contesto internazionale, e ciò rimase in gran parte vero anche dopo la Seconda guerra mondiale.

Il terzo quadro storico letterario inizia dagli anni 1943-44 e si protrae fino alla seconda metà degli anni Sessanta, quando il neofemminismo rimette in gioco, con radicalità, i tratti dell'individualità femminile, le modalità dei percorsi conoscitivi e le

forme stesse di espressione e di autorappresentazione¹¹. Durante questo periodo, le donne svolsero un ruolo attivo e significativo nel movimento della Resistenza italiana, celebrato nel periodo immediatamente successivo alla guerra tanto nella letteratura quanto nel cinema, ottenendo la cittadinanza dopo la fondazione della Repubblica. Si impegnarono nella vita politica, lavorativa e culturale, guadagnando il diritto di voto e, per molte di loro, una prima esperienza di attività politiche e militanti. Spostamenti di popolazione, sia dal sud al nord che dall'Italia all'estero, furono causa dell'allentamento dei legami della famiglia tradizionale, mentre industrializzazione e urbanizzazione in rapido aumento hanno portato a cambiamenti strutturali e talvolta violenti. L'Italia, sempre più secolarizzata e con un livello di prosperità inimmaginabile solo una generazione prima, stava vivendo trasformazioni sociali e culturali profonde. Il Novecento, grazie ad un più accelerato sviluppo di nuovi servizi pubblici e mezzi industriali, ha testimoniato un mutamento nei modi di organizzazione della vita familiare che ha a sua volta garantito maggiori spazi di libertà e autonomia delle donne. A partire degli anni Sessanta, come risultato della seconda ondata di movimenti femministi, si è assistito ad un massiccio ingresso delle donne nella maggiore parte dei settori del mondo del lavoro.

Questi cambiamenti hanno profondamente trasformato la posizione sociale delle donne. In questo nuovo contesto storico-sociale, il conflitto tra il ruolo tradizionale intrinseco delle donne e la nuova posizione ha portato alla consapevolezza del proprio valore nel contesto sociale e ha instillato la capacità di proteggere i propri interessi nella società. Ciò ha favorito un più stretto rapporto delle donne con le varie forme della cultura: uno dei presupposti essenziali per la parità dei diritti tra i sessi è costituito dall'istruzione scolastica. Già diffusa nella prima metà del secolo, la scolarizzazione femminile ha reso più intenso che in passato il rapporto delle donne con la letteratura¹². Nessuno è stato più colpito da questi cambiamenti sociali e culturali delle donne, che

¹¹ *Ivi.* p. 120.

¹² Giulio Ferroni, *L'esperienza letteraria in Italia. Dal secondo Ottocento al Duemila*, 3B, Milano, Einaudi Scuola, 2006, p. 106.

nei due decenni tra la fine della seconda guerra e l'inizio del nuovo movimento femminista hanno ottenuto l'accesso a un'ampia gamma di opportunità lavorative, un livello di istruzione decisamente migliore e una maggiore libertà dalle fatiche domestiche. Le donne si sono conformate agli obiettivi propri dell'emancipazionismo, riproducendo la definizione ideologica dell'identità femminile. Le loro aspirazioni e le loro aspettative erano destinate a cambiare. La questione del divorzio fu uno dei primi punti di riferimento del nuovo femminismo. Una legge sul divorzio fu finalmente approvata nel 1974, chiaro segno che gli italiani non erano più sottomessi all'autorità tradizionale. L'aborto fu la seconda questione che attirò centinaia di migliaia di donne in una campagna di informazione aggiornata e disobbedienza civile, ed è stato finalmente legalizzato nel 1978, ponendo così in gran parte fine a uno scandalo nascosto ma ampiamente percepito. Gli anni '70 videro una considerevole quantità di legislazione che ha posto le donne su una base giuridica e civile più solida. Le donne, urbane e istruite, richiedevano molto di più dalla società italiana rispetto alle loro madri. La scrittura degli anni Sessanta e Settanta sfidò la predominanza di una culturale tradizionale, elitaria e maschile, vista come uno strumento del pensiero sociale e ideologico repressivo, e le donne scrissero della propria esperienza con una nuova franchezza che elude i tentativi di conformarsi a modelli letterari standard:

nella scrittura delle donne balza in primo piano l'indagine sui personaggi femminili, l'analisi della vita familiare, il proposito di individuare le ragioni che portano alla scelta della letteratura e della vita culturale: le scrittrici sono molto attente alle forme concrete dell'esistenza e all'indagine psicologica, e sembrano per lo più rifiutare troppe sottili forme di sperimentazione linguistica. L'ambito in cui esse si impegnano più compiutamente è quello della narrativa: e anche in Italia, nel corso del Novecento, la narrativa «femminile» è approdata a originalissimi risultati, collegabili a quel realismo critico [...] manifestando una intensa carica conoscitiva, che ha permesso di penetrare e

osservare più a fondo, da un punto di vista nuovo, le pieghe della realtà.¹³

Con la fine del periodo di militanza sociale e femminista, le donne iniziarono a esplorare nuovi modi di scrivere. Le loro opere mostrarono una crescente fiducia e sofisticazione formale, mentre aumentarono anche la portata del loro lavoro per affrontare temi precedentemente trascurati o celati dell'esperienza femminile, come la relazione madre-figlia, o l'espressione della sessualità femminile. Sebbene abbiano ottenuto i maggiori progressi nel campo della poesia e del romanzo, le donne si sono anche affermate in altre aree della produzione culturale e letteraria più ampie che mai, diventando attive come critiche, accademiche, drammaturghe e registe cinematografiche. Hanno affrontato discorsi tradizionali filosofici, mettendo a punto teorie, oltre che romanzi, che esplorano e mettono in discussione la costruzione dell'identità femminile all'interno di tradizioni dominanti e antiche. Il periodo del secondo dopoguerra ha testimoniato un ampliamento della presenza e dell'influenza delle donne nella letteratura e nella cultura italiana. Questo quadro è dominato da due generazioni di scrittrici sul piano anagrafico, quella nata prima della grande guerra, e quell'altra nata tra le due guerre¹⁴. Della prima ricordiamo, solo per menzionarne alcune: Gianna Manzini (1896-1974), Anna Banti (pseudonimo di Lucia Lopresti, 1895-1985), Fausta Cialente (1898-1994), Lalla Romano (1906-2001), Alba de Cespedes (1911-1997) ed Elsa Morante (1912-1985); della seconda abbiamo Anna Maria Ortese (1914-1998), Natalia Ginzburg (1916-1991), Oriana Fallaci (1930-2006) e Dacia Maraini (1936-).

Il quarto periodo è un processo di eredità dell'esperienza sociale e della consapevolezza del pensiero che ha portato e guidato le giovani donne degli anni Sessanta e Settanta a vivere l'apice del secondo movimento femminista, entrando così nella quarta fase della storia politica e culturale delle donne del XX secolo e assumendo una nuova forma di presenza di gruppo nell'attuale epoca. Il nuovo femminismo ha

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Marina Zacan, *cit.*, p. 120.

rivalutato il valore individuale delle donne, ha rivelato le radici profonde del dualismo nella società occidentale, legittimando così una visione del mondo più diversificata e invitando alla revisione del passato.

Nello stesso tempo, le scrittrici già attive nel quadro precedente continuano la loro esplorazione in cerca di una via che porterà le donne alla nuova liberazione. Tra queste, Dacia Maraini, con le sue particolari esperienze d'infanzia, una sensibilità per gli emarginati e un senso di responsabilità come una scrittrice impegnata ed una scrittrice di grande umanità, prosegue, determinatamente e precisamente, a raccontare le esperienze della vita femminile, le sofferenze e i dolori delle donne, le storie intergenerazionali nella genealogia femminile.

1.1.1 Movimento letterario femminista e periodi chiave

La prima ondata del movimento femminista va dalla seconda metà dell'Ottocento all'inizio del ventesimo secolo. La sorgente del movimento femminista del continente viene influenzata dai pensieri di libertà e uguaglianza della Rivoluzione francese. La famosissima leader della prima ondata del movimento femminista è Mary Wollstonecraft che pubblica un'opera che diverrà poi un classico: *La rivendicazione dei diritti della donna* (*A Vindication of the Rights of Woman*¹⁵), in cui sostiene che le donne sono esseri umani che meritano gli stessi diritti fondamentali degli uomini, tra cui diritto di lavoro, diritto di educazione, diritto di attività politica e diritto di voto. Evidenzia che gli uomini credono sia loro diritto sottomettere la loro consorte utilizzando la propria potenza, portando ad esempio storie antiche e credendo che l'universo sia stato creato a loro convenienza e godimento. Il libro diventerà la guida principale del primo movimento di cui diventarono emblema due personaggi: Harriet Taylor, la cui opera

¹⁵ Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects*. Cambridge, Cambridge University Press. 1995.

fondamentale è *Enfranchisement*¹⁶, e John Stuart Mill, con *The Subjection*¹⁷ nel 1869. Entrambi i titoli sono considerati opere classiche del movimento femminista. L'obiettivo della prima ondata del movimento è rivendicare il diritto di voto, di educazione e di occupazione, senza però riuscire a sortire sostanziali cambiamenti nei ruoli di genere, soprattutto per ciò che attiene il diritto di mantenere la propria proprietà, lo stipendio nel matrimonio e il diritto della donna a non soffrire maltrattamenti da parte del marito. Si rivendica inoltre una società più attenta e che ponga fine allo sfruttamento delle donne tramite la prostituzione.

La prima ondata del femminismo europeo, che si estende dalla metà dell'Ottocento alla fine della Prima guerra mondiale, si batte per la parità di diritti e opportunità tra uomini e donne. Questa lotta è guidata da istanze liberali, come quelle espresse da Harriet Taylor e John Stuart Mill come sopracitato e da un desiderio di realizzare un socialismo che garantisca un'uguaglianza sociale non solo tra i sessi, ma anche tra tutti i ceti subordinati. In questa prospettiva, si crea un'alleanza ideologica tra il movimento femminista e il proletariato, che va oltre le semplici questioni politiche¹⁸.

In Italia, soprattutto fino alla fine dell'Ottocento, sono le istanze liberali a prevalere. Inserirsi in questo contesto, le scrittrici italiane presero la parola in un momento storico in cui il femminismo sollevava "la questione della donna" come istanza sociale cruciale per la prima volta, affrontando temi come l'emancipazione femminile, l'uguaglianza di genere e i diritti paritari. Attraverso la scrittura, le scrittrici parteciparono a queste nuove tensioni in vari modi, affrontando conflitti e resistenze sia dalla cultura ufficiale che, spesso, dalle stesse dinamiche di una femminilità complice e rassegnata. Prendendo la penna in mano e inserendosi nello spazio pubblico, le donne scrittrici intrecciarono il femminismo in modo diversi, mentre, come afferma Lucienne Kroha nel suo saggio *The novel 1870-1920*, «the climate of revolt created by the feminist movement put a great

¹⁶ Harriet Taylor Mill, 'Enfranchisement of Women', in John M. Robson (a cura di), *Westminster & Foreign Quarterly Review*, London, 1851, pp. 295-296.

¹⁷ John Stuart Mill, *The Subjection of Women*. London, British Library, 1869.

¹⁸ Rita Felski, *Literature after feminism*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 6.

deal of pressure on women writers, novelists in particular»¹⁹. L'affiliazione delle scrittrici alla causa femminista non fu immediata né semplice, come dimostra la complessità delle posizioni di scrittrici come Neera, Matilde Serao o la Marchesa Colombi, che non abbracciarono pubblicamente la causa femminista, ma le cui opere intrecciano in modo complesso tematiche femministe. Secondo quanto affermato da Perry Willson, molte donne erano impedito di prendere posizione in modo aperto e di avere un ruolo pubblico attivo²⁰. La letteratura poteva diventare il campo attraverso il quale comunicare in modo diretto o criptato, codificato e parodico, un nuovo impegno sociale e l'emergere della causa femminile. Per esempio, *Una fra tante*²¹ scritto dalla giornalista Emma²² affronta la questione della subalternità sociale femminile e della prostituzione. In questo periodo, il romanzo autobiografico *Una donna* di Sibilla Aleramo rappresenta l'affermazione più scandalosa e rivoluzionaria di un nuovo concetto di essere donna e del rifiuto della subalternità civile e sociale a cui le donne erano costrette. Come Luigi Pirandello commenta: «pochi romanzi moderni io ho letti, che racchiudano come questo un dramma così grave e profondo nella sua semplicità, e lo rappresenta con pari arte, in una forma così nobile e schietta, con tanta misura e tanta potenza»²³. Le scrittrici di fine Ottocento scrivevano dalla periferia del campo letterario il cui centro era necessariamente maschile. In questa prima fase storica del femminismo, dominata dalle istanze dell'emancipazionismo e dalla volontà di raggiungere la parità giuridica e civile con l'uomo, la letteratura esprimeva l'esclusione del femminile e la volontà di uguaglianza, di conquistare gli stessi diritti di quel soggetto universale (maschile) al centro della cultura dell'Occidente.

La seconda ondata inizia a cavallo degli anni Sessanta e Settanta del ventesimo

¹⁹ Lucienne Kroha, 'The novel 1870-1920', in Letizia Panizza, Sharon Wood (a cura di), *A history of women's writing in Italy*, New York, Cambridge University Press, 2000, pp. 164-176: 167.

²⁰ Perry Willson, *Women in twentieth-century Italy*, UK, Macmillan Education, 2010, p. 42.

²¹ Emma, *Una fra tante*, Aprilia, Ortica Editrice, 2013.

²² Emma (1844-1929), alias di Emilia Ferretti Viola, è stata una scrittrice italiana e una pioniera femminista. Il suo libro più noto è *Una fra tante* che suscitò critiche e scandali nel 1878, in cui emerge la posizione sulla prostituzione, segnale di profondo impegno sociale e femminista.

²³ Luigi Pirandello, 'Una donna', in *Gazzetta del Popolo*, 26 aprile 1907.

secolo. Dopo la Seconda guerra mondiale gli uomini sono tornati alla vita reale, mentre le donne sono relegate di nuovo agli antichi ruoli all'interno della famiglia, abbandonando i posti di lavoro. Da questo momento le donne cominciano a riflettere sui propri diritti innescando la seconda ondata del movimento femminista accompagnato dal movimento culturale negli anni Sessanta. Questa ondata del movimento mira a criticare il sessismo, la discriminazione sessuale e il potere maschile. Si sostiene che, anche se le donne hanno il diritto di voto, lavoro ed educazione, proprio a causa di questa uguaglianza apparente si copre la disuguaglianza reale, poiché ci si dedica ad eliminare la differenza tra i due sessi e a considerare questa differenza come la causa principale della posizione subordinante delle donne. Le femministe richiedono l'apertura di ogni settore pubblico alle donne e sostengono che le donne devono reprimere la propria femminilità, come per esempio la maternità, la superiorità etica e la tenerezza e sviluppare la mascolinità, inclusa l'aggressività e l'indipendenza. In questo periodo Simone de Beauvoir pubblica il suo capolavoro *Il secondo sesso (Le Deuxième Sexe)*²⁴ nel 1949, in cui approfittando di numerosi dati filosofici, psicologici, antropologici, storici e letterari cerca di abbattere una barriera, ovvero che il grado di libertà femminile non determinato è dalla propria condizione biologica, ma da innumerevoli limiti politici e giuridici. L'autrice analizza ogni fase della vita della donna, dall'infanzia all'iniziazione sessuale, dalla maturità alla vecchiaia. In questa fase appaiono molte studiose che si definiscono "femministe", ad esempio Betty Friedan, con il suo saggio *La mistica della femminilità (The Feminine Mystique)*²⁵ nel quale dichiara che non possiamo più ignorare la voce interiore delle donne, perché negli anni cinquanta domina la mistica della femminilità (marito, figli, casa), nella quale le donne che hanno scelto la famiglia, hanno destinato lì tutte le loro speranze, soffrendo di una profonda insoddisfazione, di problemi di identità e in particolare di un senso di vuoto. La situazione delle donne statunitensi faceva venire in mente a Friedan uno slogan

²⁴ Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, trad. it di Roberto Cantini e Mario Andreose, Milano, Saggiatore, 1999. Versione digitale.

²⁵ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, Harmondsworth, Penguin, 1983.

tedesco: Kinder, Kuche, Kirche, “bambini, cucina e chiesa”, lo stesso slogan utilizzato dai nazisti con lo scopo di far vivere le donne all’interno di un regime caratterizzato da una politica che le confinava ai ruoli di madre e di sposa e dall’esclusione da tutte le posizioni di responsabilità²⁶.

Abbiamo anche un’attivista importante, Shulamith Firestone, fondatrice del gruppo New York Radical Women, da cui nacque il successivo Redstocking che prese il nome dal Blue Stocking Society, un gruppo letterario inglese di donne del diciottesimo secolo. Fra i membri si ricordano Carol Hanisch, che ha coniato il famoso motto “the personal is political” (“il personale è politico”). In passato si credeva che la molestia sessuale o lo stupro sofferto da una donna fosse una questione privata, o provocato da comportamenti inappropriati della donna vittima. Adesso le femministe sostengono che questi atti non sono personali, ma iscritti nella politica di controllo dagli uomini sulle donne. Questa teoria vuole far comprendere alle donne che l’aggressione subita dal marito fa parte del modello dominante di potere sociale e che la propria sofferenza ed esperienza è radicata profondamente nella struttura sociale e ne è dunque la causa estrinseca, non intrinseca.

Le nozioni e gli argomenti della seconda ondata del movimento femminista non solo sono la partecipazione politica, l’occupazione e l’educazione come quella della prima ondata, ma anche la questione sessuale dal punto di vista femminista, di cui gli argomenti principali sono l’avversione alla tradizione fallocentrica e l’attenzione al diritto ad una vita sessuale libera. La violenza domestica e la molestia sessuale diventano dunque le questioni principali dei nuovi movimenti femministi.

Grazie alla seconda ondata, la ricerca femminile o di genere è diventata per la prima volta una ricerca formale negli Stati Uniti e nell’Inghilterra del ventesimo secolo, accompagnata dallo sviluppo dei movimenti femministi e da varie correnti di pensiero, che in genere vengono sintetizzate in: il femminismo liberale, il femminismo radicale e il femminismo socialista²⁷. Il femminismo radicale mette in rilievo la violenza contro le

²⁶ Li Yinhe 李银河, *Nüxing zhuyi (Femminismo, 女性主义)*, Shanghai, Shanghai Literature & Art Publishing House, 2005, p. 51. Tutte le traduzioni sono le mie tranne quelle specificate.

²⁷ *Ivi*, p. 66.

donne e il controllo del sesso e della procreazione da parte degli uomini. Le femministe radicali sostengono che il dominio del corpo da parte degli uomini sulle donne è la base per l'oppressione femminile. Questo dominio viene realizzato in due modi: ideologico, attraverso la produzione e la vendita dei prodotti pornografici, cioè il mercato della pornografia, e la mentalità misogina, il linguaggio sessista; legale, per mezzo della legge fallocentrica, della proprietà e per un nuovo diritto di famiglia, una legge contro la violenza sessuale e via discorrendo. Se diverse correnti del femminismo portano avanti i propri argomenti e settori a cui dedicarsi ed approfondire, il femminismo radicale presta un estremo interesse al corpo e al sesso delle donne. Da questo lato, una delle voci più importanti si riconosce in Catharine A. MacKinnon, la filosofa del diritto che si dedica ai problemi di uguaglianza tra i due sessi secondo la Costituzione e la legge internazionale; famoso rimane il suo detto, «il significato di sesso nel femminismo è proprio come il lavoro nel marxismo: appartiene a sé stessi, ed è privato»²⁸.

Nel 1975, Susan Brownmiller ha pubblicato un'opera destinata a suscitare un acceso dibattito negli Stati Uniti, chiamata *Against Our Will, Men, Women and Rape*²⁹, in cui sosteneva che la permanente minaccia di stupro – il fatto cioè che la violenza sessuale possa sempre colpire le vittime – è stata storicamente una delle principali armi per assoggettare e controllare il genere femminile. La violenza sessuale non doveva, dunque, essere interpretata come l'espressione isolata di una devianza individuale, né, tanto meno, essere collegata all'incapacità di alcuni uomini di frenare le proprie pulsioni sessuali. Essa era un atto di aggressione radicale, utilizzato consapevolmente con lo scopo di soggiogare le donne che ne erano vittime, di disintegrarle. L'analisi di Brownmiller è stata ripresa da Catharine MacKinnon, approfondendo e osservando le innumerevoli violazioni che hanno come bersaglio il corpo e la libertà sessuale delle donne in tutto il mondo. Nel 1979 Giovanni Furguele ha pubblicato in Italia *Libertà e famiglia*³⁰, opera dedicata ai mutamenti intervenuti nel diritto di famiglia italiana con la

²⁸ *Ivi*, p. 225.

²⁹ Susan Brownmiller, *Against Our Will, Men, Women and Rape*, New York, Ballantine Books, 1993.

³⁰ Giovanni Furguele, *Libertà e famiglia*, Milano, Giuffrè. 1979.

riforma del 1975³¹. L'autore legge la riforma a partire da un'interpretazione evolutiva dei principi costituzionali, la quale investe necessariamente la nozione stessa di famiglia. Egli sostiene che «sotto un profilo rigorosamente scientifico può certo ritenersi errata ogni indicazione che sottragga la famiglia al suo essere ed evolversi nella storia...»³². Di *Libertà e famiglia* appare significativo richiamare qui anche la citazione posta in epigrafe alla sezione prima, laddove è definito «il problema» che l'opera intende affrontare, la quale offre uno spunto interessante per riflettere sull'attuale inquadramento del tema della violenza contro le donne nel dibattito giuridico e politico italiano e internazionale. È infatti proprio dalla revisione critica della nozione di famiglia operata dai movimenti femministi che è scaturita la denuncia del carattere pervasivo della violenza domestica e di quella sessuale nei confronti delle donne. Le studiose e le attiviste femministe che si sono battute contro i maltrattamenti in famiglia, proprio sulla base di un'idea nuova della libertà femminile, hanno denunciato come, anche nel rapporto tra i conviventi possano avvenire atti di violenza non solo fisica, ma anche sessuale, psicologica ed economica come suddetto. La violenza contro le donne è stata così identificata come un fenomeno strutturale e universale, legato a un'organizzazione della società nella quale uomini e donne sono immersi in una rete di relazioni di potere diseguali.

Partendo da questa fase inaugurale del femminismo italiano, questa parte esplora poi il Novecento, concentrandosi principalmente sul periodo che va dal dopoguerra agli anni Sessanta, con grandi autrici come Elsa Morante e Goliarda Sapienza. Successivamente, si estende al secondo novecento, al movimento femminista degli anni Settanta e alle varie articolazioni dei femminismi nei decenni successivi. Questi anni sono caratterizzati da una grande sperimentazione e creatività da parte delle scrittrici che, all'interno del campo letterario, si confrontano con una cultura in cui le donne sono

³¹ Lucia Re, *La violenza contro le donne come violazione dei diritti umani. Il ruolo dei movimenti delle donne e il gender mainstreaming*, in Giuseppe Conte, Sara Landini (a cura di), *Principe, regole, interpretazione. Contratti e obbligazioni, famiglie e successioni*, Mantova, Universitas Studiorum, 2017, pp. 171-185: 171.

³² Giovanni Furguele, *cit.*, p. 68.

ancora subordinate in quanto donne. La scrittura delle donne riflette come società italiana, prima del movimento femminista, fosse ancora estremamente conservatrice e sessista, con un'ampia influenza della Chiesa e un apparato ideologico che sottometteva la donna in tutti settori (letterario, accademico, professionale, sessuale, civile, sociale, creativo), identificandola principalmente nel ruolo materno e nella sua sfera privata di cura. Secoli di cultura patriarcale hanno trasformato la maternità nel valore delle donne: luogo di virtù e competenze femminili, alimentando quella "mistica della maternità" che ancora oggi esercita un forte impatto nel mondo contemporaneo. Le scrittrici affrontano il proprio ruolo e i propri conflitti, creando personaggi femminili audaci e complessi, lontani dalle rappresentazioni bidimensionali o stereotipate del femminile promosse e riprodotte dalle pratiche discorsive e retoriche di una cultura androcentrica. Negli anni Settanta, il movimento femminista ha segnato una cesura fondamentale, un vero e proprio punto di svolta. Carla Lonzi, nel suo libro *Sputiamo su Hegel*, scrive: «La donna è oppressa in quanto donna a tutti i livelli sociali: non al livello di classe, ma di sesso»³³. Sulla base di questa affermazione, alcune donne hanno iniziato a concepire il progetto rivoluzionario di «modificazione di sé e di mondo»³⁴, che è diventato il fulcro del movimento femminista. Di conseguenza, il legame tra femminismo e narrazione è stato ampiamente esplorato dal movimento femminista negli anni Settanta. La pratica dell'autocoscienza all'interno dei gruppi femministi si basava sulla condivisione di storie personali, e il diario e la scrittura sono diventate pratiche politiche di trasformazione personale e di trasformazione alle altre donne. I romanzi femministi di quel periodo come il celebre "Donna in guerra" di Dacia Maraini, verrà preso in esame nei seguenti capitoli, i quali seguono la struttura del diario e si configurano come romanzi di autocoscienza. La letteratura femminista, come osserva la critica Anna Nozzoli, «non soltanto rispecchia una realtà emergente nell'attuale contesto socio-politico, ma a sua volta esercita una determinata funzione presso il pubblico di lettori,

³³ Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Milano, Et al., 2010, p. 17.

³⁴ Lea Melandri, "La 'protesta estrema' del femminismo", in Teresa Bertilotti, Anna Scattigno (a cura di), *Il femminismo degli anni Settanta*, Roma, Viella, 2005, pp. 81-98: 82.

divenendo strumento di diffusione su larga scala della nuova coscienza femminile»³⁵. Ha inoltre contribuito a creare una rete tra le donne e a costruire un'azione collettiva che ha attraversato tutti i proto-femminismi e i femminismi nel loro sviluppo storico.

La violenza di genere, come uno dei fenomeni sociali maggiormente considerati tabù, appare spesso come tema portante nelle opere delle scrittrici di quell'epoca. Tuttavia, il fenomeno della violenza contro le donne non era affatto percepito come un problema di rilevanza sociale, basti pensare che negli anni Settanta il dato dei femminicidi ad opera del marito o del compagno della vittima non era neppure separato dai numeri generali della cronaca nera. Dalla lettura degli articoli di giornale del 1970³⁶ si individua un linguaggio rappresentativo di un'epoca in cui le donne, in qualità di mogli, figlie, sorelle, cugine, erano destinate a una condizione di subalternità rispetto agli uomini, in famiglia e in società; allo stesso tempo le rappresentazioni sintetizzate nella cronaca sono testimonianza di una morale comunemente diffusa, che considerava le stesse donne come le principali responsabili della violenza quotidianamente subita. In quegli anni, il linguaggio della stampa sembra riflettere le tendenze sociali e la cultura dell'epoca. Ricordiamo che, come si è detto precedentemente, la riforma del diritto di famiglia avviene nel 1975, e che il matrimonio riparatore e il delitto d'onore sono stati abrogati solo nel 1981.

Nel 1975 il delitto del Circeo³⁷ irrompe nella storia italiana gettando una nuova luce sulla violenza maschile contro le donne; su questo fatto di cronaca, Dacia Maraini pubblicò un articolo su *Paese Sera* l'undici ottobre 1975. L'editoriale aggiunse nuovi

³⁵ Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 148.

³⁶ Cristina Oddone, 'Dal silenzio al rumore: come parlare di violenza maschile contro le donne? Evoluzioni del discorso pubblico prodotto dai media dagli anni Settanta a oggi', in A. Cicogni, M. Giovannoni (a cura di), *Egeria. Rivista dell'Istituto Superiore di Scienze Religiose*, Firenze, Nerbini, 2016, pp. 11-27: 14.

³⁷ Il massacro del Circeo è avvenuto il 29 settembre 1975 sul litorale pontino. Due giovani ragazze delle borgate romane, diciassettenne Donatella Colasanti e diciannovenne Rosaria Lopez furono invitate a una festa da tre giovani, politicamente vicini all'area dell'estrema destra della capitale, figli di famiglie borghesi del quartiere dei Parioli: Gianni Guido, Angelo Izzo e Andrea Ghira. Nel corso dell'incontro, le ragazze vennero seviziate, torturate e massacrate. Mentre Donatella Colasanti riuscì a sopravvivere fingendosi morta, e quindi dopo ha ricoperto un ruolo fondamentale nel processo testimoniando contro i suoi aggressori, l'altra ragazza perse la sua vita annegata nella vasca da bagno a seguito delle violenze. Il delitto è diventato un caso nazionale per la sua triplice componente politica, di classe e di genere.

elementi al dibattito che seguì i fatti, tematizzando la dimensione di genere del crimine, oltre che politica e di classe:

Quello che nessuno ha detto è che la violenza sulle donne è un fatto quotidiano, comune, di massa. Nessun giornale ha parlato di questa violenza continuata, atroce, muta, ricattatoria, sottile, abituale che viene compiuta sul corpo e sull'anima delle donne. Una violenza che si consuma nelle famiglie, nei luoghi pubblici, nelle camere da letto, nelle strade, nei giardini pubblici. ... La violenza sulla donna è un esercizio quotidiano, così antico e abituale che non ce ne stupiamo più. Le donne poi non denunciano quasi mai le violenze subite, per paura, per complicità, per amore, per un malinteso senso del pudore, nonché per la solita scarsa fiducia in sé stesse e nel mondo.³⁸

I fatti atroci di stupro e la violenza sessuale del Circeo creano un'occasione di grande patos e sensibilità per mettere in rilevanza la questione nazionale della violenza quotidiana nei confronti delle donne. Nei mesi seguenti, le organizzazioni del movimento femminista richiamano l'attenzione dell'opinione pubblica sulla condizione femminile e sulla violenza contro le donne in Italia. Solo dopo il delitto del Circeo gli omicidi di donne cominciano a essere riconosciuti nella loro specificità legata al genere. Infatti, fino a quel momento tali tragedie erano annoverate tra i casi di cronaca nera, considerati «fatti privati», non degni di nota né approfondimento, né tantomeno riconosciuti e interpretati come episodi di violenza di genere, operati dagli uomini a danno delle donne, anche in ragione della loro posizione sociale dominante. Solo vent'anni dopo, nel 1996, sarà varata la L. 66/1996 «Norme sulla violenza sessuale»³⁹. In quegli anni, le notizie che riguardano la violenza sulle donne si riferiscono per lo più alla violenza sessuale e allo stupro, al di fuori di una relazione sentimentale, agita da

³⁸ Cristina Oddone, *cit.*, pp. 14-15.

³⁹ La legge modifica il codice penale aggiungendo gli articoli dal 609 *bis* (riconoscimento dell'elemento della violenza fisica ai fini dell'atto sessuale) al 609 *decies* (aggravante nel caso si tratti di minorenni). Nella legge è abrogata la distinzione tra congiunzione carnale e atti di libidine (la «violenza sessuale» si concepisce come un unico reato) così come la possibilità di valutare la moralità della vittima: la violenza sessuale è considerata non più reato contro la morale ma contro la persona e contro la libertà individuale.

parte di uomini “estranei” o sconosciuti. Riconoscere la violenza maschile contro le donne come un tratto che attraversa molte relazioni sentimentali, spesso all’origine della nostra stessa concezione di «amore romantico», così profondamente ancorata a rappresentazioni stereotipate dei rapporti tra i generi, è certamente un aspetto problematico e difficile da tematizzare, tanto dal punto di vista clinico e sociale, quanto a livello di discorso pubblico.

Sotto una tale situazione e condizione femminile, fare un’indagine sulla violenza non è cosa semplice, e per riappropriarsi della memoria della violenza si deve essere chiamati in causa di fronte al dolore, rendendocene responsabili. Laddove il dolore è difficile da verbalizzare, la letteratura è invece capace di esprimere la ferita attraverso la finzione letteraria, aiutandoci ad aggirare la complessità delle argomentazioni con le storie puntali dei personaggi, il racconto delle loro personali esperienze e sensazioni. Nell’ambito della tematica della violenza agita dalle donne come si configura nelle opere che ho scelto, esistono molteplici tipologie di violenza: pubblica e privata, fisica e psicologica, totalizzante e irriducibile come quella che si accompagna alla tortura, sottile e invisibile e implicita in un ricatto, nello scontro diretto o nell’abuso sessuale. Questo lavoro sceglie di occuparsi dell’aggressività che scaturisce in ambito politico e sessuale, di cui disponiamo di una specifica letteratura, e che ritrae gli episodi di violenza compiuti sulle donne.

La letteratura femminile negli anni Settanta occupa una posizione di rilievo in tutto il campo letterario italiano, perché in questo periodo si producono un gran numero di opere letterarie che si aprono alla trattazione di nuove tematiche e al pensiero creativo. Le autrici, allo stesso tempo, sviluppano una comprensione più approfondita della questione femminile e dell’autovalore alla base della liberazione femminile dal potere patriarcale, esplorando, soprattutto la funzione della donna all’interno della famiglia e della società.

L’amore, il mondo di bambini e la relazione madre-figlio, sono tutti motivi che vengono descritti nella letteratura femminile italiana negli anni Settanta, ma da un punto

di vista diverso, ad esempio, nelle opere letterarie tradizionali i valori che sottendono l'amore sono: la fedeltà, la dedizione e il sacrificio verso i maschi; ma le scrittrici del tempo non ritenevano l'amore importante, anzi fonte di turbamento dell'ordine sociale. Oriana Fallaci rompe questo schema e nel suo libro *Lettera a un bambino mai nato*⁴⁰ indaga l'amore, ma anche l'aborto e la famiglia. Questo libro può essere considerato come una pietra miliare nella letteratura femminile moderna, considerato anche un monologo drammatico recitato da una donna incinta al bambino non ancora nato. Il bambino qui non è un dovere femminile, ma una responsabilità umana. Le domande fondamentali che si pone sin dal concepimento riguardano la legittimità e l'accettazione della nascita del bambino in un mondo ostile, violento e disonesto, soprattutto verso le donne. Oriana Fallaci accusa il padre di quel bambino con tono severo e calmo perché ha chiesto di abortirlo, e si vergogna di aver amato un uomo così irresponsabile. Durante il processo della sua breve gravidanza, si vede come la presenza dei suoi genitori, del medico, della dottoressa, del datore di lavoro costruisca un mondo contro le donne. Attraverso la sua attitudine scettica verso il significato dell'amore, si dimostra poi la sua riflessione sull'ingiustizia e la disuguaglianza sociale e la sua comprensione sulla libertà, la vita e la morte. E nelle sue opere successive, rivela ulteriormente il suo atteggiamento pessimistico nei confronti dell'amore e del matrimonio.

Negli anni Settanta c'è poi una scrittrice molto importante, Elsa Morante, che è anche una delle più importanti narratrici del secondo dopoguerra. È un'autrice passionale che ha una particolare bravura nell'utilizzare tecniche romantiche e simboliche utili a descrivere l'ansia stonata che avverte nei confronti della realtà. Nel suo capolavoro *La storia*⁴¹, la trama è ambientata nella Seconda guerra mondiale. La madre, Ida, viene violentata da un soldato tedesco che la lascia incinta e vive una vita crudele e tormentata. Da questo atto di violenza nascerà Giuseppe, chiamato da Nino, primo figlio della donna, "Useppe". La relazione madre-figlio, nel romanzo viene

⁴⁰ Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*, Milano, Rizzoli, 1975.

⁴¹ Elsa Morante, *La storia*, Torino, Einaudi, 1974.

sublimata ad un livello più ampio, più umano. Approfittando della combinazione di auto-sogno e realtà oggettiva, si riesce a presentare il mondo spirituale dell'infanzia di un bambino frutto di violenza e la tragedia comune nella società umana.

Il primo punto da discutere sul libro della Morante è se oggi esso costituisce veramente una proposta di romanzo popolare. Ciò che in questo libro più m'interessa è il ricorso al *romanzesco* che vorrei avesse molto più sviluppo. Ma a questo si sovrappone l'aspetto della rapsodia della letteratura italiana sulla Seconda guerra mondiale, che mi tocca da un altro punto di vista in quanto si richiama alle prime esperienze letterarie postbelliche della nostra generazione⁴².

Le scrittrici di questa generazione non sono solo influenzate dalla Seconda guerra mondiale, ma anche dal movimento femminista. Gli anni Settanta sono un periodo di alto femminismo in Europa, che ha sostanzialmente cambiato l'analisi della famiglia del passato, non è più limitata ad una esplorazione astratta dell'ego "inerente" delle donne, ma da un punto di vista materialista (ciò è dovuto anche all'influenza della letteratura femminile statunitense in qualche misura), trova un modo efficace per far sì che le donne realizzino il loro destino comune e, quindi, l'attenzione non è più concentrata sulla loro identità di lavoratrici, ma prima di tutto, sull'identità delle donne in quanto persone di diritto. Quindi, nell'analisi verticale in riferimento ai conflitti sociali di classe, sono creati due nuovi mondi della letteratura femminile, i cui obiettivi non solo puntano al regime capitalista moderno, ma anche al tradizionale sistema sociale "patriarcale". La letteratura femminile degli anni Settanta si concentra sulla contraddizione tra donne e sistema sociale e politico.

La letteratura al femminile e il femminismo condividono una relazione complessa e sfaccettata, che si basa sulla reciproca ripercussione e tensione. La letteratura offre uno spazio in cui le donne possono esplorare le loro ambivalenze, i loro conflitti e le loro sfide nell'affrontare il femminismo. Questo rapporto si svolge in un contesto sociale che spesso si oppone al cambiamento e che continua a riaffermare dinamiche di potere e

⁴² Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995, p. 391.

controllo, senza risolverne definitivamente le questioni. Nel contesto letterario, le domande rimangono aperte e l'ambivalenza persiste, senza rispondere definitivamente ai quesiti. Come afferma Barbara Johnson, critica letteraria statunitense, il rapporto tra letteratura e femminismo è un terreno fertile di scambio e dialogo, in cui entrambi si influenzano e si sfidano a vicenda:

Literature is important for feminism because literature can best be understood as the place where impasses can be kept open for examination, where questions can be guarded and not forced into a premature validation of the available paradigms. Literature, that is, is not to be understood as a predetermined set of works but as a mode of cultural work, the work of giving-to-read those impossible contradictions that cannot yet be spoken.⁴³

La letteratura, in questo contesto, assume una posizione trasgressiva e complessa nei confronti delle teorie femministe, mettendo in discussione e rendendo complesse le loro premesse. Essa offre una prospettiva in cui il femminismo si manifesta attraverso azioni concrete, anche all'interno delle contraddizioni e dei conflitti vissuti dalle donne stesse.

1.2 Le scritture delle donne in Cina: dalla caduta della dinastia Qing agli anni '50

Nella storia della Cina contemporanea, ci sono stati due periodi in cui sono emersi gli scritti delle donne: uno dopo il Movimento 4 maggio 1919, grazie al quale, le donne, per più di duemila anni relegate in posizione subalterna nella Storia, sono emerse dal sottosuolo e dalla loro condizione di reclusione, varcando per la prima volta l'orizzonte

⁴³ Barbara Johnson, *The feminist difference: literature, psychoanalysis, race and gender*, Cambridge Massachusetts, London, Harvard University Press, 1998, p.13.

storico; e l'altro nel periodo dopo la Riforma e l'Apertura⁴⁴. Nella presente tesi, mi concentrerò a descrivere dettagliatamente il primo periodo, mentre il secondo non verrà presentato perché Zhang Ailing, l'autrice che analizzerò nei prossimi capitoli fa parte del primo periodo e la presente tesi si concentra nel contesto in cui Zhang ha vissuto.

In Cina, come dice la critica femminista Dai Jinhua, «forse nessuno negherebbe che il destino delle donne cinesi sia intrinsecamente intrecciato con il destino storico della Cina»⁴⁵. Fino alla caduta della dinastia dei Qing, le donne cinesi hanno vissuto in una società centralizzata caratterizzata dall'unione di potere imperiale, familiare e patriarcale, in cui le donne, attraverso mezzi coercitivi di natura politica, economica ed etica, sono state relegate alla parte più bassa della gerarchia sociale. Gli uomini hanno creato i termini e il discorso intorno alle donne, hanno stabilito i valori femminili, le immagini e le norme comportamentali femminili. Di conseguenza, hanno creato tutte le narrazioni riguardanti le donne. Così Dai Jinhua descrive la difficoltà di scrivere dalla parte delle donne cinesi:

Dalle figure della “figlia devota” e della “moglie virtuosa” alla “femme fatale”, dalla “mancanza di educazione” alla “profonda comprensione dei principi morali”, dalla rappresentazione grafica dell'universo (*qiankun*, 乾坤)⁴⁶ e dell'interpretazione dello yin e dello yang alla compilazione dei Cinque Classici⁴⁷ e all'istituzione delle leggi penali, dalla creazione dei rituali matrimoniali alla scrittura della storia, tutte queste azioni linguistiche e le norme sociali ad esse associate non hanno mai superato le regole del

⁴⁴ Jin Wenye 金文野, 'Nüxing zhuyi wenxue lunlüe (Le teorie letterarie femministe, 女性主义文学论略)', *Literature and Art Criticism*, 5, 2000, pp. 64-67: 64.

⁴⁵ Dai Jinhua 戴锦华, Meng Yue 孟悦, *Fuchu lishi dibiao. Zhongguo xiandai nüxing wenxue yanjiu (Emerging from the horizon of history: modern Chinese women's literature, 浮出历史地表: 中国现代女性文学研究)*, Beijing, Peking University Press, 2018. p. 1.

⁴⁶ È un concetto della cultura taoista che si riferisce all'ottavo e al secondo trigramma del *Classico dei mutamenti (I Ching)*. Il primo carattere *qian* 乾 rappresenta il cielo, il sole, la forza creativa, il padre, lo yang 阳, cioè il principio maschile. È simboleggiato da una linea continua in alto e cinque linee spezzate in basso; il *kun* 坤 rappresenta la terra, la ricezione, la madre, lo yin o il principio femminile. È simboleggiato da una linea continua in basso e cinque linee spezzate in alto. Sono due esagrammi fondamentali nel sistema di divinazione e interpretazione del *Libro dei Mutamenti* e rappresentano le forze complementari dello yin e dello yang presenti nell'universo.

⁴⁷ I Cinque Classici sono opera fondamentali della letteratura cinese classica che includono: *Yijing (Classico dei mutamenti, 易经)*, *Shijing (Classico delle odi, 诗经)*, *Shujing (Classico dei documenti, 书经)*, *Liji (Classico dei riti, 礼记)*, *Chunqiu (Annali delle primavere e degli autunni, 春秋)*.

potere maschile. Anche *Nü jie*⁴⁸ (*Precetti per le donne*, 女誡⁴⁹), che è stato l'unico libro di testo per le donne, nonostante sia stato scritto da una donna e destinato alle donne, riflette quasi interamente l'autorità maschile.⁵⁰

L'ampio e completo ordine padre-figlio permea la storia culturale cinese, e questo sistema di dominio unificato è il risultato della socializzazione, politicizzazione, istituzionalizzazione e simbolizzazione estreme dei ruoli di genere sia a livello fisiologico che nelle modalità di vita della società agricola. A partire dalla famiglia e dall'origine della proprietà privata, la relazione dominante-sottomessa tra uomini e donne, insieme al significato gerarchico della divisione sessuale del lavoro che si è sviluppato a un certo livello di produttività, è stato esteso come un modello ampiamente applicabile al governo politico, alla gerarchia sociale, ai rituali, all'etica, alle norme comportamentali e al discorso dominante, formando quella che viene chiamata "una struttura socioculturale grandiosa" in cui qualunque trasgressore veniva sempre arrestato o punito. Nel corso di due millenni di Storia e in uno spazio di oltre nove milioni di chilometri quadrati, la maggior parte delle donne, ad eccezione di quelle che apparivano in posizioni predefinite, utilizzando figure falsificate o manipolate e parlando con un linguaggio imposto, sono rimaste invisibili nell'orizzonte storico, sopravvivendo come punti ciechi nella storia antica della Cina. Alla fine della dinastia Qing, Cixi diventò l'imperatrice della Cina e la introdusse nella modernità. Il suo atto maggiormente rilevante fu di porre fine alla fasciatura dei piedi⁵¹ delle donne cinesi, liberandole dal confinamento nelle case e dalla segregazione tra maschi e femmine,

⁴⁸ I *Precetti per le donne e altri trattati cinesi di comportamento femminile* è un manuale di istruzioni per future spose scritto da Ban Zhao. L'intento originale di scrivere questi precetti è per aiutare le giovani fanciulle a "sopravvivere" nella casa del marito, dove spesso, soprattutto se prese come concubine secondarie, erano tratte alla stregua di schiave. Dopo il *Nü jie* venne insegnato alle giovani fanciulle nella sua interpretazione confuciana secondo la quale alla donna spetta un ruolo marginale in una società comandata dagli uomini. Per questo motivo, la critica femminista odierna lo considera un invito alla sottomissione femminile.

⁴⁹ Ban Zhao, *Precetti per le donne e altri trattati cinesi di comportamento femminile*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2011.

⁵⁰ Dai Jinhua, Meng Yue, *cit.*, pp. 12-13.

⁵¹ La fasciatura dei piedi è una pratica che cominciò dalla dinastia di Han che torturò le donne per un millennio e che consisteva nel comprimere i piedi delle bambine avvolgendoli strettamente in bende che ne rallentassero la crescita.

rompendo una tradizione fondamentale del confucianesimo:

Le donne presero a comparire in pubblico, a recarsi a teatro e al cinema, assaporando piaceri insperati. Cixi abbracciò in particolare modo l'istruzione moderna per le donne, spronando ripetutamente viceré, alti funzionari e aristocratici ad aprire la strada e a sovvenzionare le scuole femminili. [...] Nella primavera del 1907 fu emanato il Regolamento per l'educazione femminile, che rendeva ufficiale l'obbligo dell'istruzione per le donne. [...] Un paladino dell'educazione femminile fu il viceré Duan Fang che, per le sue idee riformiste e per la sua abilità, aveva fatto una buona impressione a Cixi durante il suo esilio a Xian. [...] Fu Duan Fang a inviare all'estero le prime studentesse del Paese nel 1905. [...] Molte donne che in futuro avrebbero avuto un ruolo di primo piano si avvantaggiarono delle opportunità create da Cixi.⁵²

Cixi portò a termine la sua rivoluzione nel corso di sette anni, dal suo ritorno a Pechino all'inizio del 1902 fino alla sua morte nell'ultimo scorcio del 1908. Il suo primo decreto rivoluzionario fu proclamato il primo febbraio 1902, fu rimossa la proibizione dei matrimoni misti tra persone di etnia Han e manciù, un divieto antico quanto la stessa dinastia Qing⁵³. Il medesimo decreto prevedeva che i cinesi Han abbandonassero la tradizione di fasciare i piedi, dando risalto al fatto che la pratica «nuoce alle creature e trasgredisce le intenzioni della Natura», un ragionamento che faceva appello a una convinzione profondamente radicata: il rispetto della creazione della Natura. Grazie al sostegno pubblico della corte Qing, nella tarda dinastia Qing fiorì il movimento di non fasciare i piedi, che portò alla liberazione delle donne che avevano sofferto di fasciatura dei piedi. Ben sapendo quanta tenacia vi fosse nel proseguire la consuetudine che esisteva da migliaia di anni, e prevedendo una resistenza che poteva sfociare in violente collisioni, Cixi affrontò l'implementazione del suo ordine con la consueta cautela. Il suo

⁵² Jung Chang, *L'imperatrice Cixi*, trad. it. di Elisabetta Valdré, Milano, Longanesi, 2015. Versione digitale.

⁵³ Primi archivi storici della Cina (a cura di), *Shang yu dang Guangxu chao (I decreti imperiali sotto il regno dell'imperatore Guangxu, 上谕档: 光绪朝)*, vol. XXVII, n. 960, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 1996.

stile politico fu di introdurre la riforma radicale senza usare la violenza. Un altro elemento essenziale della società cinese fu rottamato, il sistema educativo tradizionale con cui era stata scelta l'élite dominante dell'impero. La rimozione di quest'ostacolo alla modernizzazione faceva parte da molti anni del programma di Cixi, che durante quel periodo aveva istituito pian piano un sistema alternativo per fare carriera sia in ambito statale sia nei settori privati. Il nuovo sistema educativo si ispirava ai modelli occidentali e prevedeva un'intera gamma di materie nuove, benché nel piano di studi rimanessero i classici cinesi. I giovani che studiavano all'estero ricevettero una borsa di studio o qualche altro incentivo, all'inizio, molti si mostrarono riluttanti a partire, in particolare i figli maschi delle famiglie aristocratiche, per i quali era impensabile una vita senza servitori. Cixi emanò un editto ordinava ai funzionari già in essere di viaggiare, una pratica, disse, che presentava solo vantaggi e nessuna controindicazione. Il numero degli studenti che si recavano all'estero aumentò vertiginosamente. Nei primi anni del secolo si reputava che nel solo Giappone fossero quasi diecimila⁵⁴. Grazie a Cixi, ci furono donne di elevata istruzione che fondarono una trentina di riviste per promuovere la liberazione femminile⁵⁵ e all'epoca *Il giornale delle donne* era, a quanto pare, l'unico quotidiano femminile al mondo (anche se ebbe breve durata)⁵⁶.

Nei primi dieci anni del XX secolo in Cina diventò di moda l'espressione *nü-quan*, «diritti delle donne». Nel lontano 1903, un opuscolo molto diffuso annunciava: «Il XX secolo sarà l'era della rivoluzione dei diritti delle donne». Nel Paese che aveva trattato le donne con ineguagliata crudeltà, era iniziata la loro emancipazione.⁵⁷

⁵⁴ Primi archivi storici della Cina (a cura di), *Mingqing dang'an yu lishi yanjiu lunwenxuan (Scelta di documenti sugli archivi delle dinastie Ming e Qing e studi storici)*, *明清档案与历史研究论文选*, vol. II, vol. III, 2005, p. 1367, p. 416.

⁵⁵ Zhao Guangjun 赵广军, 'Qingmo baokan dui shijie funü yundong de baodao jiqi dui zhongguo funü yundong de qimeng zuoyong (Newspapers Reporting of International Women's Movements and Its Instructive Effect on the Chinese Women's Movement in the Late Qing Period, 清末报刊对世界妇女运动的报道及其对中国妇女运动的启蒙作用)', n. 3, *Funü yanjiu luncong (Raccolta degli studi sulle donne, 妇女研究论丛)*, 2006.

⁵⁶ Isaac Taylor Headland, *Court Life in China*, New York, Fleming H. Revell Company, 1909, p. 225.

⁵⁷ Jung Chang, *cit.*, p. 488.

Con l'introduzione del nuovo sistema educativo e con la diffusione delle nuove idee, i giovani cinesi Han cominciarono a mettere in discussione e a rifiutare il potere manciù, e riempirono le loro pubblicazioni di invettive di questo tenore. Di fronte alla nuova sfida, si rifiutò di ascoltare chi le consigliava l'abolizione della libertà di stampa o le raccomandava di smettere di inviare gli studenti all'estero, dove imparavano eresie d'ogni genere⁵⁸. Ma la tolleranza di Cixi nei confronti degli attacchi al suo governo, a sé stessa e la sua disponibilità a permettere la diversità di opinioni non trova riscontro in nessuno dei suoi predecessori e, probabilmente, dei suoi successori⁵⁹. Scelse di regolarmente la stampa con leggi e norme basate sui modelli occidentale e giapponese, che furono gradualmente introdotte. Così, il nuovo secolo fu testimone di un'esplosione di giornali e riviste in lingua cinese. In più di sessanta località dell'impero spuntarono centinaia di titoli⁶⁰. Nel prossimo paragrafo ripercorreremo la storia a intervalli di decenni, al fine di mostrare l'evoluzione della letteratura femminile in ciascun periodo.

1.2.1 La decade del Movimento del 4 maggio 1919

La prima generazione di scrittrici cinesi nel senso moderno⁶¹ è destinata a nascere durante il periodo noto come “era dei parricidi” tra il 1917 e il 1927, un'epoca più unica che rara nella storia cinese, marcatamente caratterizzata da due importanti movimenti

⁵⁸ Associazione degli storici cinesi (a cura di), *Xinhai geming (La rivoluzione del 1911, 辛亥革命)*, vol. I, 2000, p. 481.

⁵⁹ Jung Chang, *cit.*, p. 524.

⁶⁰ Associazione degli storici cinesi (a cura di), *cit.*, vol. I, p. 331.

⁶¹ Questo periodo è stato un punto di svolta importante nella storia moderna cinese, segnando la sfida alle tradizionali concezioni di valore e struttura sociale, nonché l'esplorazione e l'innovazione del pensiero e della cultura moderna. Durante questo periodo, molte donne hanno cominciato a partecipare alle attività sociali e culturali, incluso la creazione letteraria.

culturali: il Movimento del 4 maggio e il Movimento della Nuova Cultura⁶². La maggior parte degli attivisti dei predetti movimenti faceva parte della classe sociale che precedentemente aveva detenuto il potere imperiale, la classe degli *shidaifu* (funzionario-letterato, 士大夫), che dopo essersi lentamente disintegrata andò a comporre i *zhishifenzi* (intellettuale, 知识分子), la classe degli intellettuali. Nel corso del XX secolo, una serie di eventi politici e sociali di grande rilevanza nella società cinese – dalla Rivoluzione Xinhai⁶³, all’abdicazione di Pu Yi⁶⁴, al fallimento della restaurazione Manciù, all’ascesa e alla caduta di Yuan Shikai⁶⁵ - interruppero la lunga linea di successione al trono padre-figlio che aveva attraversato due millenni. La Rivoluzione Xinhai è stata una forma di “parricidio” perché il suo obiettivo non fu soltanto quello di rovesciare un imperatore o una dinastia feudale, ma di eliminare l’immagine stessa del dominio nella società maschilista feudale, in cui il potere maritale, paterno e familiare si concentrava in un’unica figura di potere – l’imperatore – e cancellare l’intero ordine feudale stesso. La critica cinese Dai Jinhua paragona la posizione del Movimento del 4 maggio nell’ambito culturale a quella di “Rivoluzione Xinhai” nell’ambito politico, sostenendo che fu un atto simbolico di “parricidio” su larga scala e di notevole impatto⁶⁶. Lo scoppio di questi due movimenti rappresentò un momento cruciale nella storia intellettuale e culturale della Cina ed ebbe un impatto significativo sulla società e sulle correnti di pensiero. Segnò una rottura con le tradizioni

⁶² Il movimento culturale della Nuova Cultura iniziò il primo decennio del XX secolo che cominciò a criticare gli antichi valori del confucianesimo accusati di aver condotto alla rovina la Cina ed il suo popolo. Esistono diverse opinioni sul rapporto tra il Movimento della Nuova Cultura e il Movimento del 4 maggio 1919. Alcuni studiosi, per esempio Liang Shumin, sostengono che essi sono essenzialmente due fasi dello stesso movimento, che possono essere definiti collettivamente come "Movimento del 4 maggio" o "Movimento della Nuova Cultura". Altre opinioni sostengono che ci sia una connessione tra i due, ma che debbano essere distinti: ad esempio, Hu Shi considera il primo come un movimento politico e l'altro come un movimento culturale nella sua autografia *Hu Shi Koushu Zizhuan*. Questa tesi adotta l’ultimo punto di vista.

⁶³ La Rivoluzione Xinhai, più nota come la Rivoluzione cinese del 1911, si riferisce alla rivoluzione avvenuta nel 1911 d. C, che rovesciò il dominio della dinastia Qing fondata dai Manciù, pose fine al sistema imperiale cinese di 2132 anni dalla dinastia Qin nel 221 a. C., aprì una nuova era di repubblica democratica.

⁶⁴ Pu Yi (1906-1967) è stato l’ultimo imperatore della Cina, regnando dal 1908 alla sua abdicazione nel 1912 grazie alla rivoluzione Xinhai.

⁶⁵ Yuan Shikai (1859-1916), è stato un politico e militare cinese attivo tra la fine dell’Impero Qing e i primi anni della repubblica. Tra il 1912 ed il 1915, ha fatto ricorso alla dittatura militare approfittando della sua presidenza autoritaria dotata di enormi poteri, si autoproclamò imperatore, tentando di creare una nuova dinastia. Tuttavia, con la vittoria dei signori della guerra repubblicani nella guerra di protezione nazionale nel 1916 abdicò.

⁶⁶ Dai Jinhua, Meng Yue, *cit.*, p. 43.

culturali conservatrici e avviò una nuova era di rinnovamento e modernizzazione. Durante questo movimento, molte idee e valori tradizionali furono messi in discussione e rifiutati, aprendo la strada a nuovi pensieri e ideali, inclusi quelli riguardanti i diritti delle donne. L'immagine della "Rivoluzione Xinhai", utilizzata in modo metaforico per descrivere il Movimento del 4 maggio, sottolinea la portata rivoluzionaria e trasformativa di quest'ultimo nel campo della cultura e del pensiero. Inoltre, questa frase sottolinea che questo movimento rappresentò una lotta contro il dominio tradizionale e paterno, aprendo la strada a nuove idee e nuovi ruoli sociali per le donne. Pertanto, il Movimento 4 maggio è stato un momento di grande cambiamento e un'importante pietra miliare nella storia cinese, segnando una svolta nella società e nella cultura, e contribuendo anche a creare un ambiente più favorevole per l'emergere di scrittrici e femministe nella Cina moderna. Il Movimento del 4 maggio non è stato solo un conflitto tra generazione di padri e figli, ma è stata una completa ribellione e destituzione della cultura della "divinizzazione del padre" che aveva caratterizzato due millenni. I protagonisti all'avanguardia nella nuova cultura miravano a eliminare il sistema imperiale nel campo culturale: il "padre ideale" feudale che era stato intoccabile, al di là di qualsiasi figura paterna reale. Essi intendevano scardinare tutto ciò che rappresentava il potere patriarcale: i suoi riti e le sue regole, le sue relazioni morali (*renlun*, 人伦)⁶⁷, i suoi valori familiari e le sue norme morali, persino le sue parole – tutti simboli che costituivano la figura del potere paterno. Pertanto, i protagonisti dell'epoca del 4 maggio erano i figli ribelli, erano coloro che si opponevano alle loro famiglie, alle tradizioni e alle regole di comportamento patriarcali. Erano i figli e le figlie innumerevoli che rifiutavano le convenzioni familiari, le tradizioni e i codici morali.

Il Movimento del 4 maggio era motivato dalla profonda crisi e dalla lotta per la sopravvivenza delle comunità nazionali. Era un momento caratterizzato da emozioni

⁶⁷ Ci si riferisce una delle concezioni fondamentali dell'antica dottrina etica confuciana cinese, contenuta nelle cinque relazioni (*wulun*, 五伦): si riferiscono ai rapporti tra sovrano e suddito (*junchen*, 君臣), padre e figlio (*fuzi*, 父子), fratelli (*xiongdì*, 兄弟), marito e moglie (*fuzi*, 夫妻), e amici (*pengyou*, 朋友).

intense e complesse riflessioni sulle questioni fondamentali di vita e morte, della storia e del futuro del popolo cinese. In questo contesto, gli intellettuali cinesi, soprattutto gli studenti universitari, manifestavano un forte senso di identità nazionale e una determinazione a difendere l'indipendenza e la sovranità della Cina. Da un lato, questo periodo rivoluzionario del "parricidio" era attrattivo per la sua particolarità di essere "senza padre". La nuova cultura aveva distrutto il vecchio sistema imperiale ma non era ancora riuscito a stabilire un nuovo ordine culturale. In un certo senso, questa nuova cultura era priva di un ordine e discorso dominante, e presentava una sorta di caratteristica "libertà" multicentrica, anche se inevitabilmente caotica. Rispetto al passato e al futuro, la vastità e la ricchezza della visione culturale del Movimento del 4 maggio sono sorprendenti. La nuova cultura fu un mare sovraccarico di testi, colmo di varie idee, teorie filosofiche e valori provenienti dall'Occidente del XVII e XIX secolo, insieme a una moltitudine di "lingue". I giovani intellettuali cinesi, infatti, iniziarono ad organizzare circoli letterari il cui scopo era quello di diffondere teorie e generi di scrittura occidentali in modo attivo e stimolante. Gli attivisti si dedicarono alla traduzione di vari scrittori di differenti stili, epoche e nazionalità, da Shakespeare a Lewis Carroll, da Alexandre Dumas a Flaubert, da Mark Twain a Mallarmé, ispirando diversi concetti umanistici: romanticismo, realismo, modernismo, ecc. La nuova cultura accolse così tante idee contrastanti forse a causa della mancanza di un centro di dominio, un linguaggio dominante o una parola d'ordine dominante dietro tutto ciò. Questa è probabilmente la ragione per cui il periodo del Movimento del 4 maggio fu caratterizzato da una pluralità di prospettive e centri, un'epoca aperta e libera senza precedenti. Il Movimento del 4 maggio sottolineava concetti chiave come l'umanitarismo⁶⁸, la liberazione individuale, la democrazia scientifica, ma ne trascurava

⁶⁸ La scelta del termine "umanitarismo" anziché "umanesimo" nel contesto del Movimento del 4 maggio in Cina riflette una differenza nelle influenze intellettuali e culturali dell'epoca. Mentre l'umanesimo è un movimento culturale ed intellettuale che si è sviluppato principalmente nell'Europa occidentale durante il Rinascimento, promuovendo l'importanza della dignità umana, della ragione e dell'educazione classica, l'umanitarismo è un concetto più ampio che si concentra sull'importanza dell'aiuto e del sostegno agli esseri umani, specialmente nelle situazioni di difficoltà e sofferenza. Nel contesto del Movimento del 4 maggio in Cina, l'accento sull'umanitarismo riflette il desiderio di promuovere la compassione, l'empatia e il sostegno reciproco tra le persone, specialmente

il contenuto teorico e scientifico. Era un'epoca di libertà e apertura, ma presentava troppe zone d'ombra; di conseguenza, quei due elementi furono storicamente determinati.

Come l'umanitarismo, la liberazione individuale e la democrazia scientifica, anche le donne sono una delle figure che emergono come gruppo sociale che però non viene veramente considerato. La differenza è che i primi sono concetti umanistici, mentre le donne sono essere umani che si riferiscono ad un gruppo di genere. In quest'era di "parricidio", dell'attacco e dell'abbandono delle leggi paterne, della famiglia paterna e del linguaggio paterno, la questione delle donne era inevitabile se non giusta, e agitava ogni nervo della cultura patriarcale. Dai Jinhua sostiene che:

se la questione delle donne è diventata uno dei primi punti di detonazione che ha contribuito a demolire l'edificio della cultura patriarcale, ciò è dovuto principalmente alle grida di protesta dei precursori maschi della nuova cultura. È difficile immaginare che, se non fosse stato per queste grida da parte di questi figli ribelli, le sorti delle donne nella vecchia società cinese e le prospettive delle donne della nuova generazione avrebbero mai trovato spazio nell'agenda culturale; le donne umiliate della vecchia società e le coraggiose donne ribelli della nuova società non sarebbero mai diventate membri culturali indispensabili nella storia moderna⁶⁹.

Secondo l'autrice, il periodo del Movimento del 4 maggio segna, in una certa misura, il livello di liberazione spirituale delle donne o, in altre parole, lo standard di liberazione delle donne che la società cinese può tollerare. Tale tipo di standard non è difficile da trovare tra gli scrittori precursori di quel periodo, poiché erano portavoce della condizione delle donne e ogni portavoce ha le proprie enfasi e omissioni.

considerando le difficoltà e le sfide affrontate dalla società cinese in quel periodo di cambiamento e instabilità politica. Riflette anche le influenze delle idee dei movimenti intellettuali dell'epoca, che erano non solo riconducibili alla tradizione umanistica europea, ma anche promuovevano ideali di libertà, uguaglianza e solidarietà umana.

⁶⁹ Dai Jinhua, Meng Yue, *cit.*, p. 48.

Osservando il Movimento del 4 maggio sotto un'ottica femminista, le richieste da parte delle e degli intellettuali erano: il suffragio universale, i diritti basati sulle leggi e un'egualitaria possibilità di prendere parte alla vita pubblica. Dai loro articoli pubblicati su riviste come *Gioventù nuova*⁷⁰ (*Xin qingnian*, 新青年) e altre, si vedevano praticamente i temi principali all'inizio del ventesimo secolo: la fasciatura dei piedi; il concubinato; la schiavitù femminile; l'educazione femminile; la reclusione domestica; la libertà di amare (*lian'ai ziyou*, 恋爱自由)⁷¹; il matrimonio arrangiato in cui sposarsi seguendo le tre obbedienze e quattro virtù⁷² (*sancong side*, 三从四德); la priorità e importanza dell'amore rispetto all'obbligo; il desiderio personale sessuale in opposizione al desiderio dei genitori, erano tutte testimonianze della corruzione, dell'oscurità e dell'oppressione della cultura feudale e tradizionale. A partire dal Movimento del 4 maggio si generò una forte e consapevole critica al confucianesimo e ai suoi valori, che portò alla separazione, quasi opposizione, fra uomo e donna in base alla loro identità sessuale. I valori confuciani, come l'obbedienza della donna nei confronti del padre, del marito e dei figli, erano fra i principali motivi di contestazione da parte degli e delle attiviste del movimento, con lo scopo di poter far venire a galla l'oppressione della donna nella società cinese, liberandola.

Abbiamo già conosciuto ciò anche attraverso i romanzi che descrivono le donne povere. Tuttavia, i precursori hanno utilizzato raramente il punto di vista interiore delle donne nella vecchia società per rilevare la loro visione della Storia e indagare dove si sono verificate le frizioni con la società. Non sembravano interessanti le loro esperienze personali o forse semplicemente non avevano nemmeno pensato che le donne nella

⁷⁰ *Xin qingnian* (*Gioventù nuova*, 新青年) è stata una rivista cinese fondata nel 1915 da Chen Duxiu a Shanghai nel settembre 1915, la rivista si rivolgeva ai giovani, promuovendo la democrazia e la scienza. In questo periodo, molti famosi pensatori e letterati cinesi pubblicarono articoli su questa rivista, la *Gioventù nuova* e l'Università di Pechino divennero i principali punti di appoggio del Movimento della Nuova cultura.

⁷¹ Il tema dell'amore romantico ebbe un ruolo fondamentale nel movimento della liberazione delle donne e la "libertà di amare" ne divenne lo slogan, come spiega Leo Ou – Fan Lee. L'iniziatore del movimento fu Hu Shi, che introdusse l'ibsenismo in Cina traducendo, nel 1918, l'opera teatrale di Ibsen *Casa di Bambola*. È una pungente critica ai ruoli tradizionali che, nell'epoca vittoriana, spettavano all'uomo e alla donna all'interno del matrimonio. La protagonista dell'opera divenne immediatamente simbolo della liberazione delle donne, che discuterò nei prossimi capitoli.

⁷² Secondo Confucio la condotta femminile risiedeva nelle tre obbedienze e quattro virtù. Le tre obbedienze richiedono che la donna obbedisca al padre, ai fratelli ed al marito o ai figli maschi. Le quattro virtù si riferiscono alla condotta, la parola, l'apparenza e l'attività femminile.

vecchia società avessero il loro mondo da raccontare e la Storia da conoscere. Possiamo confrontare i personaggi femminili nei testi che descrivono la vita della vecchia società cinese nel periodo del Movimento del 4 maggio con l'immagine della succitata "sorella di Shakespeare" di Virginia Woolf. Mentre Woolf si concentra sulla ricostruzione delle condizioni storiche che costringevano le donne a sopravvivere nel XVII secolo, i nostri scrittori maschi del periodo del Movimento del 4 maggio sembrano prestare più attenzione ai risultati della costrizione piuttosto che ai suoi processi. La "sorella di Shakespeare" rappresenta storicamente una risurrezione delle donne nel testo letterario, mentre le donne nei testi degli scrittori maschi simboleggiano per lo più la morte, con una grande percentuale di romanzi in cui le donne perdono la vita. Questa differenza tra "risurrezione" e "morte" rivela le diverse prospettive, angolazioni e intenzioni degli autori. Uno mira ad analizzare e ricostruire la storia, l'altro cerca di negare e giudicarla. E mostrare i morti è il modo più accorato ed emotivamente coinvolgente per denunciare e sollevare l'accusa di un'epoca. Pertanto, nel periodo del Movimento del 4 maggio, le donne della vecchia società non sono state rappresentate come immagini indebolite, ma ne sono diventate simboli convenzionali. Dovevano assolvere la funzione di "morti" nei testi, in modo che gli scrittori maschi potessero incolpare e giudicare la storia dei loro padri. Questo ruolo di "morti" rappresenta un limite insormontabile per le donne di quell'epoca nel loro cammino verso la liberazione spirituale e culturale: tale forma di liberazione ha portato alla comprensione che le donne erano oppresse e ha isolato le loro esperienze velate dal proprio gruppo di genere, ha creato un divario tra una società e una cultura in cui le persone avevano abbracciato inizialmente il concetto di "uguaglianza di genere" e le esperienze storiche femminili invisibili. Questa esperienza nascosta, radicata in una storia di duemila anni, è rimasta tale fino ai giorni nostri.

Una figura femminile nel mondo letterario del periodo 4 maggio rappresenta quasi l'intero standard della visione nella nuova cultura: Nora, protagonista di *Casa di*

*Bambola*⁷³ di Ibsen, è stata ripresa da Lu Xun⁷⁴ in un suo noto saggio scritto nel 1923: *Che cosa accade dopo che Nora se ne è andata*⁷⁵, chiedendosi cosa successe a Nora dopo la fuga dal marito e dalla famiglia tradizionale. Sotto la penna di Ibsen, il finale di *Casa di Bambola* si chiude con Nora che coraggiosamente decide di scappare dalla gabbia dorata dove era vissuta sino a qual momento, ma non ci dice cosa le accade dopo: da qui prende le mosse la riflessione di Lu Xun, che ipotizzava, acutamente, una brutta fine per la donna, o in alternativa il mesto ritorno di questa entro le mura domestiche. Il contenuto è in strabiliante sintonia con quanto scriverà Virginia Woolf pochi anni dopo: Lu Xun arrivava a credere che senza denaro, senza un'indipendenza economica, che Woolf paragona a “una stanza tutta per sé”, posta a premessa dell'autonomia di pensiero, Nora non avrebbe potuto fare altro che soccombere:

Ma Nora infine se ne è andata. Dopo che se ne è andata, che cosa accade? Ibsen non ci dà nessuna risposta; del resto, egli è morto. Ma anche se non fosse morto, non potrebbe assumersi la responsabilità di una risposta. [...] Ma a indurre dai fatti, davanti a Nora ci sono effettivamente solo due strade: o la degradazione o il ritorno. [...] Eppure per Nora, una volta risvegliata, non sarà facile tornare al sogno; perciò non le resta che andarsene. Ma una volta che se ne è andata, presto o tardi inevitabilmente si degraderà o ritornerà. Altrimenti si deve chiedere: oltre la sua nuova coscienza, che cosa porta via con sé? Se ha solo uno scialle di filo rosso, come tutte le signore, che sia di due o di tre piedi, non le serve a nulla. Essa ha bisogno di mezzi, deve averli pronti nel suo fagotto; per dirla chiara, le occorre del danaro. [...] tornando a Nora, l'essenziale è il danaro, o la condizione economica per usare un tono più elevato. La libertà non è cosa che si possa comprare col danaro, ma per danaro si può vendere. La specie umana ha una grave debolezza, il

⁷³ *Casa di bambola* è lo spettacolo teatrale rappresentativo in tre atti creato dal drammaturgo norvegese Henrik Ibsen nel 1879.

⁷⁴ Lu Xun (1881-1936), pseudonimo di Zhou Shuren, è stato un poeta e scrittore cinese, autore di racconti, saggista di grande ingegno, e una eccezionale personalità morale e intellettuale nel periodo critico della storia contemporanea della Cina.

⁷⁵ Era originalmente una conferenza tenuta alla riunione artistico-letteraria del 26 dicembre 1923 alla Scuola normale superiore femminile di Pechino. Testo pubblicato la prima volta in *Wen yi hui kan* della Scuola normale superiore femminile di Pechino, n. 6. Ripreso da *Funü zazhi*, vol. 10, n. 8, agosto 1924. Successivamente raccolto in *Fen*.

continuo tornare della fame. Per rimediarci, e preparare le condizioni per non fare la bambola, nell'attuale società sono essenziali i diritti economici. Primo, nella famiglia va garantita un'eguale ripartizione di beni fra maschi e femmine; secondo, nella società vanno garantiti eguali diritti a maschi e femmine. Purtroppo, io non so come si ottengano questi diritti: so solo che si deva lottare; e forse è necessaria una lotta ancora più violenta che per i diritti politici⁷⁶.

Perire o ritornare all'ordine dato, al "così è e sempre sarà" è la risposta data di Lu Xun alla domanda delle donne, il cui impatto sulla nuova generazione di donne cinesi è un fenomeno culturale degno di nota. Indipendentemente dal contesto letterario o reale, le nuove donne hanno probabilmente compiuto il loro primo passo per distintivo rispetto alle donne del passato sotto l'influenza di una riflessione simile a quella di Nora: lasciare la casa del padre e del marito. «Nora costituisce una "fase speculare" di questa generazione di donne»⁷⁷, e ci sono numerosi esempi o imitazioni della sua figura negli scritti letterari: Zijun lascia risolutamente la casa del padre in *Shangshi* (*Cordoglio*, 伤逝)⁷⁸ di Lu Xun, Xianxian scappa alla fine in *Chuangzao* (*Creazione*, 创造)⁷⁹ di Mao Dun⁸⁰; la storia di *Nanren he Nüren* (*Uomini e donne*, 男人和女人)⁸¹ di Lu Yin⁸², *Zhongshendashi* (*Il grande evento della vita*, 终身大事)⁸³ di Hu Shi⁸⁴ e via discorrendo.

⁷⁶ Lu Xun, 'Che cosa accade dopo che Nora se ne è andata', in Edoarda Masi (a cura di), *La falsa libertà*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1968, pp. 31-34.

⁷⁷ Dai Jinhua, Meng Yue, cit.

⁷⁸ Lu Xun, 'Cordoglio', in Nicoletta Pesaro (a cura di), *Esitazione*, Palermo, Sellerio, 2022, pp. 103-122. Versione digitale.

⁷⁹ Mao Dun, *Chuangzao* (*Creazione*, 创造) raccolto in *Yejiangwei* (*Rosa selvatica*, 野蔷薇), Shanghai, Shanghai Dajiang Shupu, 1929.

⁸⁰ Mao Dun (1896-1981) pseudonimo di Shen Yanbing, è stato uno scrittore e critico letterario cinese. Il suo pseudonimo Mao Dun significa "contraddizione" per esprimere il proprio pensiero sull'ideologia rivoluzionaria e contraddittoria della Cina del periodo della Nuova Cultura.

⁸¹ Lu Yin, *Nanren he Nüren* (*Uomini e donne*, 男人和女人), saggio pubblicato per la prima volta in *Shishi Xinbao* il 25 agosto.

⁸² Lu Yin (1898-1934), pseudonimo di Huang Shuyi, è stata una scrittrice femminista cinese del periodo del Movimento del 4 maggio. Nel *Writing Women in Modern China* pubblicato nel 2003 da University of Columbia Press, viene considerata una delle più importanti scrittrici cinesi moderne.

⁸³ *Il grande evento della vita* è il dramma scritto da Hu Shi ed è una delle prime opere teatrali moderni in Cina. Pubblicato per la prima volta sulla rivista *Nuova Gioventù*, vol. 6, n. 3, 1919, pp. 11-20.

⁸⁴ Hu Shi (1891-1962) è stato uno scrittore e diplomatico cinese. Fu uno dei fondatori e leader del Movimento della Nuova Cultura, con una ricchezza di scritti e ha condotto ricerche approfondite in molti campi, tra cui la letteratura, filosofia, storia, pedagogia ed etica. Fu anche un ricercatore su *Il sogno della camera rossa*.

L'immagine di Nora partecipa, in una certa misura, al processo di formazione della soggettività femminile del Movimento del 4 maggio.

Tuttavia, l'influenza di Nora sulle visioni delle donne da parte degli scrittori maschi è stata più assoluta e significativa, perfino limitante. Durante i dieci anni del Movimento del 4 maggio, Nora è stata praticamente l'unico modello femminile considerato da loro per valutare e riflettere sul futuro delle donne. L'idea che potevano immaginare riguardo l'illuminazione delle donne era l'individualità risvegliata di Nora, ciò che potevano immaginare come aspirazione delle donne era l'autorealizzazione come individui al pari di Nora, e ciò che immaginavano come liberazione delle donne era la stessa libertà che Nora aveva cercato rifiutando le catene. Pertanto, la difficoltà immaginata per le donne corrispondeva alla difficoltà di Nora, alla difficoltà di cosa fare dopo la fuga di Nora. Questa è stata senza dubbio una rivoluzione di dimensioni monumentali nel modo di vedere le donne, ma tale rivoluzione è stata infine limitata da Nora, o meglio da Ibsen, che ha impostato un limite al concetto dell'uguaglianza tra i due sessi – le donne sono esseri umani come gli uomini –, una parità astratta.

Come un gruppo che entra per la prima volta nel discorso dopo aver abbattuto l'autorità della cultura patriarcale, se le donne potessero scoprire e confrontarsi con la discrepanza tra la loro esistenza reale e il significato letterale, se potessero cercare di redimere sé stesse o realmente appassire spiritualmente, sarebbero questioni che potevano essere rivelate solo attraverso le opere delle scrittrici. Il tono di liberazione delle donne deciso inizialmente dai maestri maschi cinesi e occidentali esprime e distorce contemporaneamente le volontà del gruppo femminile, e questo è l'ambiente ideologico in cui si confrontavano le scrittrici del Movimento del 4 maggio. Esse vivevano la loro giovinezza durante la nuova cultura; molte di loro erano in età scolare, in un periodo sensibile, attivo, ribelle, coraggioso e pieno di riflessioni sulla società e sul proprio destino. Lo spirito di "parricidio" del movimento si combinò con la fase di sviluppo mentale e fisico delle giovani donne, trasformandole in una generazione di "donne ribelli" che si ergevano accanto ai ribelli maschi. Questa nuova cultura

inevitabilmente ha trasformato l'esperienza personale dell'essere una figlia di padre in un'esperienza comune di essere una figlia ribelle – complice dei figli ribelli – rafforzando e complicando tale esperienza, prolungandola e ampliandola, diventando così la parte più cospicua e gloriosa per la propria generazione e quella successiva. In realtà, essere una figlia, una figlia ribelle nei confronti del padre, una figlia disubbidiente verso la madre, rappresenta la figura del sé comune implicita nella scrittura femminile del Movimento del 4 maggio. Sebbene questa figura possa essere più o meno evidente a seconda della scrittrice e la durata possa variare, rimane in ogni caso il primo segno comune sia di genere che di epoca nella scrittura delle autrici del Movimento del 4 maggio.

Le scrittrici costruiscono la propria immagine utilizzando una varietà di protagoniste che rappresentano diverse storie delle figlie di quell'epoca: le figlie si ribellano alle tradizioni inibenti nell'amore, si trovano in conflitto tra i loro ideali interiori e le pressioni esterne; le figlie affrontano le contraddizioni e le scelte che si presentano loro una volta raggiunta la maturità, e devono fare i conti con l'impossibilità di evitare certe situazioni; le figlie che si scontrano con i genitori mantengono un legame affettivo con la famiglia e riflettono sul proprio futuro, provando desiderio, speranza, preoccupazione e paura per la vita che le attende. Alcune figlie tradiscono la famiglia, disobbediscono ai genitori e cercano con determinazione l'amore e l'indipendenza personale, ma al contempo sentono il peso del senso di colpa nei confronti dei genitori e della famiglia. Altre figlie non sono ancora state influenzate da nuove idee e sprecano la loro giovinezza in un ambiente educativo tradizionale e in una famiglia conservatrice. Alcune vivono nella confusione e nella frustrazione, sopportando la pressione del conflitto tra la nuova e la vecchia cultura cinese. La tradizione delle scrittrici cinesi contemporanee ha avuto inizio con questa nuova e audace posizione di figlia. Le scrittrici del Movimento del 4 maggio, a differenza di Qiu

Jin⁸⁵ che si era unita all'addestramento di militari rivoluzionari abbandonando con decisione la famiglia del marito, sono emerse sulla scena letteraria e sociale come figure del loro tempo, in un'epoca di sovrapposizione tra cultura tradizionale e moderna. Come accennato in precedenza, se il Movimento del 4 maggio rappresentava un'epoca di "parricidio" culturale, allora scrittrici come Lu Yin e Bai Wei⁸⁶ rappresentano una generazione di "figlie disubbidienti" nei confronti dei propri padri. Autrici come Bing Xin⁸⁷, Ling Shuhua⁸⁸, Feng Yuanjun⁸⁹ e Chen Hengzhe⁹⁰, che avevano studiato all'estero, rappresentano la prima generazione di donne che si sono sviluppate all'interno di questo nuovo contesto culturale e spirituale. Attraverso la sensibilità e le parole delle figlie, loro negano e giudicano la prima restrizione imposta dalla storia patriarcale alle donne – sottostare al padre fino al matrimonio, rielaborando le convenzioni linguistiche imposte alle donne fin dalla nascita. Come figlie ribelli e donne libere, le scrittrici creano con la loro penna il primo passo verso un nuovo destino. Senza questa tradizione di figlie ribelli, probabilmente non avremmo avuto scrittrici veramente mature e collettivi di donne nel panorama letterario cinese moderno.

Tale fase di figlie ribelli ha certamente le sue limitazioni che si manifestano in due aspetti: in primo luogo, durante questo periodo, la figlia ribelle emerge in relazione all'apparizione del conflitto tra i genitori feudali e i figli ribelli, ottenendo così un proprio valore culturale e temporale da questo conflitto. Tuttavia, una volta che questa opposizione padre-figlio non occupa più una posizione centrale nell'ideologia, che diventava evidente verso la fine del movimento, il significato complessivo della figlia

⁸⁵ Qiu Jin (1875-1907) è stata una scrittrice, femminista e rivoluzionaria della Cina moderna, che alla fine fu catturata e giustiziata dal governo dopo il fallimento di una rivolta contro la Dinastia Qing. La sua morte indirettamente contribuì alla Rivoluzione Xinhai. Nel *A New Literary History of Modern China* pubblicato nel 2017 da Harvard University Press, viene considerata la prima femminista della Cina moderna.

⁸⁶ Bai Wei (1894-1987), pseudonimo di Huang Zhang, è stata una scrittrice cinese. Le sue opere letterarie riguardano temi femministi come libertà sessuale o questioni dell'indipendenza femminile.

⁸⁷ Bing Xin (1900-1999), pseudonimo di Xie Wanying, è stata una scrittrice e poetessa cinese. Nel 1923 si laureò e vinse una borsa di studio per il Wellesley College, nel 1926 prese la laurea in Letteratura. È stata anche autrice di romanzi per ragazzi.

⁸⁸ Ling Shuhua (1900-1990) è stata una scrittrice e pittrice cinese.

⁸⁹ Feng Yuanjun (1900-1974) è stata una scrittrice e storica cinese classica. Nel 1932 andò a studiare in Francia con suo marito, si dottorò in lettere presso l'Università di Parigi.

⁹⁰ Cheng Hengzhe (1890-1976) è stata una scrittrice cinese moderna, una leader del Movimento della Nuova cultura. Nel 1914, vinse la borsa di studio dell'Università di Tsinghua per andare negli Stati Uniti a studiare, poi si ottenne la laurea magistrale in Storia presso University of Chicago. Fu anche la prima professoressa nell'università cinese.

sembra svanire: l'ideologia dominante non mantiene più il suo posto. In questo senso, la figlia sembra non essere un soggetto indipendente, ma una proiezione dell'altro dei figli ribelli. In secondo luogo, la figlia non è né un concetto sufficientemente autonomo né una fase sufficientemente indipendente della vita, rappresenta un significato intrinsecamente definito dai genitori. Dai Jinhua spiega dal punto di vista psicologico:

Di fatto, le figlie possono ribellarsi alle credenze e alle aspettative dei loro genitori in termini di fede e valori sociali, ma psicologicamente potrebbero ancora essere attaccate ai loro genitori – non per i genitori stessi, ma per la fase dell'infanzia in cui erano protette e non dovevano sopportare il peso del mondo e delle proprie responsabilità.⁹¹

Secondo l'accademica, la produzione delle scrittrici del periodo del 4 maggio non è andata oltre la fase della figlia, la loro ribellione è stata solo quella della figlia e non avevano una preparazione psicologica, una conoscenza intellettuale o il coraggio di dire addio alla fase dell'infanzia. Per questi due motivi, la produzione delle scrittrici di quel periodo, come la parola “figlia” che rappresenta immaturità e superficialità della gioventù, non possiede lo sguardo maturo e deciso degli adulti.

Soltanto negli ultimi dieci anni, dopo il Movimento della Nuova Cultura, sembra che questa generazione di figlie stiano iniziando a diventare donne adulte. Nelle opere letterarie di Ding Ling⁹² come *Mengke* 梦珂⁹³ e *Shafei nüshi de riji* (*Il diario della signorina Sofia*, 莎菲女士的日记)⁹⁴, quest'ultimo è fondamentale e di rottura nella letteratura cinese, in quanto donna, la scrittrice sentiva il dovere di scrivere per le sue pari. Lei realizza il primo racconto da una donna per le donne, è una “figlia” ma senza i genitori. Per la prima volta esprime un'acuta comprensione del mondo dal punto di vista

⁹¹ Dai Jinhua, Meng Yue, *cit.*, p. 55.

⁹² Ding Ling (1904-1986), pseudonimo di Jiang Bingzhi, è stata una scrittrice, femminista cinese. Il suo racconto *Il diario della signorina Sofia* costituisce il primo racconto della storia della letteratura cinese scritto da una donna per le donne.

⁹³ Ding Ling, *Mengke*, Il nome della protagonista è la traslitterazione dal francese dell'opera di Gustave Flaubert, *Mon cœur*, mio cuore.

⁹⁴ Ding Ling, *Il diario della signorina Sofia*, scritto nel 1927, pubblicato per la prima volta sulla rivista *Xiaoshuo yuebao* (*Mensile Letterario*, 小说月报).

del genere femminile. La sua analisi femminista viene considerata simile a quella svolta dalla sua contemporanea Simone de Beauvoir, nel secondo periodo del femminismo occidentale, tenendo tuttavia sempre presente la distanza geografica e culturale tra le due autrici. Nelle scritture di Ding Ling, l'essere donna, o più precisamente il problema dell'essere donna, è sempre al centro dell'attenzione, come la presentazione della protagonista Sofia, «Io stessa sono una donna e, in quanto tale, sono in grado di capire meglio di altri le debolezze delle donne e, ancora di più, posso comprenderne più profondamente le loro sofferenze»⁹⁵. Questo fatto segna un importante passaggio dalla figlia alla donna. Non solo inizia a essere una “donna”, ma inizia anche a differenziarsi dalle “donne” – gli standard sociali delle donne. È proprio grazie a lei e alle sue opere letterarie che molte donne cinesi hanno iniziato a considerarsi e a pensare a sé stesse come individui autonomi, completi, liberi dall'obbligo di dover rispettare ciò che la società e gli stereotipi da essa creati imponevano, come l'idea di essere una figlia sottoposta al padre, una moglie al marito, una madre ai figli.

1.2.2 Gli anni '30: la nascita dell'identità femminile nella Cina moderna

Con il fallimento dello Sciopero generale di Erqi⁹⁶, la nuova cultura sospesa sulla scena del Movimento del 4 maggio si è cristallizzata in un momento storico. Non solo le figlie ribelli come Lu Yin e Bing Xin sono state intrappolate in quell'istante fugace, ma lo stesso spirito del “parricidio” che ha rovesciato l'autorità della cultura tradizionale si

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Lo sciopero generale di Erqi, noto anche come sciopero generale dei lavoratori delle ferrovie di Pechino-Hankou o lotta sindacale di Erqi, ebbe luogo il 7 febbraio 1923, da cui il nome dello sciopero Er=due, febbraio e qi=7, il giorno sette del mese. Si trattava di una semplice riunione interna dell'Unione generale delle ferrovie cinesi di Pechino-Hankou, che si trasformò in uno sciopero a causa dell'intervento dei signori della guerra Wu Peifu e Cao Kun. In seguito, la situazione si ampliò in un sanguinoso conflitto tra i lavoratori e i militari e la polizia. Lo sciopero si è concluso con un fallimento quando i lavoratori hanno ripreso il lavoro il 9. Il bilancio finale delle vittime dello sciopero fu di cinquantadue martiri, più di un centinaio di feriti e migliaia di espulsi o fuggiti. Lo sciopero del 7 febbraio mise in evidenza la disuguaglianza tra ricchi e poveri e le pessime condizioni di lavoro nella Cina degli anni Venti.

è solidificato in una forma scenica senza precedenti, incastonata nella prima memoria selettiva della storia moderna. La generazione del 4 maggio, nel vertiginoso impatto tra la cultura orientale e occidentale e nell'ansia per il destino nazionale, ha sollevato all'unisono un ideale sociale di creare una "Nuova Cina" democratica, progressista, scientifica e potente. Tuttavia, dopo aver eliminato gli ostacoli culturali, politici e militari, la vera resistenza proveniva da un livello che non poteva essere cambiato attraverso la cultura, le manifestazioni di protesta o persino la guerra: l'economia di base della società cinese. In realtà, la società cinese ha investito tutto ciò che aveva, che si tratti del sistema di produzione industriale di tipo coloniale e semicoloniale, dell'agricoltura tradizionale basata sulla produzione individuale o di altre forze culturali, ma nessuna di queste prospettive prometteva un futuro luminoso e potente per la società.

Dopo l'ascesa di Chiang Kai-shek⁹⁷ al potere, la vita sociale si è gradualmente stabilizzata sotto un regime di alta pressione e coercizione, presentandosi come due settori ordinati: da un lato, la nuova serie di città e, dall'altro, le vaste e antiche campagne. Le città, centri sociali dell'élite culturale della nuova Cina, stavano assumendo sempre più le caratteristiche di una colonia o semicolonia nel processo di graduale razionalizzazione. Qui, lo stile di vita capitalista, i mercati di beni di consumo e i mercati culturali, in via di sviluppo, non erano l'autonomia delle nuove forze civilizzate interne alla società, ma una povera imitazione dei rifiuti della civiltà occidentale. Come lo sviluppo industriale in Cina, la nascita e lo sviluppo di queste nuove città non erano guidati da fattori interni alla società, ma da influenze esterne. Esse rappresentavano un'entità senza radici e senza creatività storica, in una colonia o semicolonia cinese con il 90% della popolazione impegnata nell'agricoltura, con un notevole ritardo nelle scienze e tecnologie e una base industriale debole. Queste città apparentemente capitalistiche erano solo gusci vuoti privi di un riferimento reale e di una sostanziale base di produzione. Pertanto, lo spirito e la generazione del Movimento

⁹⁷ Chiang Kai-shek (1887-1975), è stato un politico e generale cinese. Nel 1925, assunse la guida del Kuomintang, nel 1928 emerse vincitore come leader del governo nazionalista della Repubblica di Cina, guidò la Cina durante la seconda guerra sino-giapponese.

del 4 maggio si trovavano intrappolati in una grande frattura storico-culturale, compresi dall'affermazione di questi due grandi settori.

Se durante il periodo del 4 maggio le azioni dei figli ribelli distrussero il regime del patriarcato feudale, riservando così uno spazio alle figlie ribelli nella "alleanza delle generazioni nuove", negli anni Trenta, mentre si svolgeva lo scontro tra il dominante politico e il popolo, il genere femminile era quasi escluso, proprio come la figlia non poteva partecipare alla lotta tra Amleto e suo zio Claudio che usurpava il trono e si sposava con sua madre. Non che le donne non comprendessero le strutture di dominio e sottomissione soggetta alla legge del padre, anzi, come esseri al di fuori dell'ordine patriarcale, esse erano in realtà le forze più idonee a criticare e sovvertire tale struttura. Tuttavia, date le circostanze marginali dell'epoca, se non abbandonavano la loro posizione di donne, non potevano far altro che nascondersi nell'ombra dietro l'enorme divinità generale e collettiva, sopravvivendo come estranee tra Dio e Adamo, tra il padre politico e popolo, al di fuori delle relazioni strutturali esistenti. Inoltre, la realtà che queste donne dovevano affrontare divenne improvvisamente più spietata. Negli anni Trenta, questo territorio non offriva alle figlie ribelli uno spazio di sopravvivenza. Dovevano affrontare da sole due settori sociali che sembravano impenetrabili: le vaste e povere campagne arretrate, che rappresentavano un riflesso della loro storia passata o della condizione senza storia; e la vita urbana che, sotto il governo del nuovo regime, stava diventando sempre più regolare e stabile, ma che aveva adottato gli standard maschili tipici della società capitalista e aveva sviluppato un nuovo insieme di ruoli sociali per le donne: le signorine eleganti confinate in casa, la stella dei salotti mondani, l'oggetto di osservazione nel mercato culturale, le mogli cittadine che erano mansuete e dolci o insensibili e superficiali, nonché tutte le varie definizioni di femminilità, le diverse interpretazioni sulla bellezza, la bontà, il male, il mistero e la seduzione delle donne. Tutto ciò era in netto contrasto con la libertà e le convinzioni delle donne ribelli di tipo "Nora", che si trovava invece in netto contrasto con esse, non riuscendo a imporsi.

L'isolamento delle figlie risulta probabilmente conseguenza della perdita del senso di appartenenza e di alleanza con i figli ribelli, cioè i loro fratelli, amici e colleghi, ed è proprio perché hanno avuto problemi che gli autori maschi non potevano o non si preoccupavano di condividere che questa generazione di figlie ribelli silenziosamente è cresciuta fino a diventare donne. Secondo Dai, nella storia della letteratura cinese moderna, la piena consapevolezza dell'identità femminile è correlata ad un forte senso di estraneità sociale: il primo personaggio a conoscere una presa di coscienza di genere – la signorina Sofia – è anche il primo personaggio a diventare consapevole di tale estraneità e a difenderne il valore. Questa figura femminile dettata da un prototipo reale, sia selvaggia e solitaria che “piena di femminilità”, non è il risultato casuale del suo carattere. In un certo senso, questa combinazione di personalità è il punto di convergenza tra le caratteristiche sociali di genere come escluse e le caratteristiche fisiche come “donne”. In modo estremo, in una società e una cultura dominata dagli uomini, la consapevolezza di essere “estrane” è persino una condizione preliminare per le donne per affermare la propria identità di genere. Con l'emergere delle figlie ribelli che si allontanarono dalla fase di identificazione con i figli ribelli e acquisirono un senso di estraneità in un'epoca politicamente caotica, la tradizione letteraria femminile della Cina moderna ha compiuto un passo significativo in avanti. Le donne hanno iniziato a comparire come un gruppo di genere oppresso ma indipendente sul palcoscenico dell'epoca, seppure ai margini. In realtà, questa prospettiva estranea potrebbe essere considerata il contributo più prezioso delle scrittrici cinesi alla letteratura cinese moderna. A partire dagli anni Trenta, si può intravedere vagamente una tradizione critica che deriva da questa prospettiva di estraneità nei confronti dell'intera cultura moderna. I due esempi più evidenti sono la critica alla mercificazione della vita urbana e la critica all'ideologia dominante. Quando la vita urbana capitalista diventa sempre più regolare e completa, sembra che solo le donne mantengano una resistenza e una critica nei confronti dell'intero sistema. Opere come *Mengke*; *A Mao Guniang* (*Signorina A Mao*,

阿毛姑娘)⁹⁸ e *Xiyan zhihou* (*Dopo il banchetto di nozze*, 喜筵之后)⁹⁹ mostrano come i valori propagandati dalla generazione del Movimento del 4 maggio siano stati banalizzati e ridotti a merci sul mercato, come la credenza verso l'amore e la libertà sono diventati oggetti di scambio. Queste opere ci fanno vedere come una società dominata da regole mercantili e sessuali possa alienare e divorare il soggetto. Nell'epoca in questione, il concetto di massa collettiva sovrastava l'individualità e le diversità. Molti intellettuali credevano sinceramente in un futuro luminoso nella crisi nazionale, ma sembrava che solo alcune scrittrici e pochi dissidenti che mantennero una posizione estranea riaffermassero la ferocia della Storia e il peso dell'indifferenza e dell'apatia della massa. Riaffermavano la radicata forza feudale e l'urgenza di opporsi ad essa. *Hulanhe zhuan* (*Racconti del fiume Hulan*, 呼兰河传)¹⁰⁰ di Xiao Hong¹⁰¹, *Sanbajie yougan* (*Pensieri sull'8 marzo*, 三八节有感)¹⁰², di Ding Ling utilizzano la misura estranea delle donne per valutare la storia e i modi di produzione intatti dalla modernità.

Negli anni Trenta, le scrittrici hanno portato avanti e concluso le storie delle figlie ribelli della generazione del Movimento del 4 maggio. Se gli scritti tardivi di Lu Yin e Bing Xin offrivano un'esperienza femminile durante la transizione dall'adolescenza all'età adulta in termini di genere, le nuove scrittrici come Ding Ling e Chen Ying hanno portato opere completamente nuove alla tradizione letteraria femminile. Quel tipo di prospettiva femminile acuta e calma, quella sensazione accurata del mondo maschile e del proprio sé femminile, ci ha condotto alla successiva fase fisica-mentale dopo quella di "figlia del padre", una fase di risveglio di genere in cui si vive

⁹⁸ Ding Ling, *A Mao Guniang* (*Signorina A Mao*, 阿毛姑娘), pubblicato per la prima volta in *Xiaoshuo yuebao* (*Mensile Letterario*, 小说月报) nel 1928. È una delle prime opere della scrittrice, che racconta la storia di una giovane ragazza che vive in una zona di confine tra città e campagna e che, affrontando le tentazioni, perde l'equilibrio mentale e si suicida alla fine.

⁹⁹ Chen Ying, *Xiyan zhihou* (*Dopo il banchetto di nozze*, 喜筵之后), Guangzhou, Flower City Press, 1996.

¹⁰⁰ Xiao Hong, *Hulanhe zhuan* (*Racconti del fiume Hulan*, 呼兰河传), Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 1947.

¹⁰¹ Xiao Hong (1911-1942), pseudonimo di Zhang Naiying, è stata una scrittrice femminista nella storia della letteratura cinese moderna.

¹⁰² Ding Ling, 'Sanbajie yougan (Pensieri sull'8 marzo, 三八节有感)', *Jiefang ribao* (*Quotidiano di Liberazione*, 解放日报), 9 marzo, 1942.

indipendentemente nella società, sebbene ancora non completamente autoconsapevoli. Le loro opere affrontano i problemi esclusivamente delle donne in questa fase, fatti di confusione e contraddizioni. Si potrebbe dire che il risveglio di genere segni un confine epocale, che può essere considerato come un criterio per distinguere tra la prima e la seconda generazione di scrittrici nel contesto della letteratura cinese moderna.

Dai Jinhua sostiene che il primo segno evidente della crescita delle donne è il risveglio del corpo femminile. Se ricordiamo come le scrittrici del Movimento del 4 maggio evitavano il proprio corpo e anche quello dei maschi nella loro alleanza spirituale, evitando qualsiasi sfumatura sessuale, non sarà difficile notare che in opere come *Mengke* e *Il diario della signorina Sofia* sono presenti due occhi che si sprigionano dal corpo femminile. Queste autrici hanno acquisito la conoscenza e la capacità di vedere il corpo – i desideri – come donne adulte, di ascoltare le parole e la voce del corpo, di comprendere il significato del corpo.

Va sottolineato che la visione del corpo da parte delle scrittrici degli anni Trenta era solo una sorta di risveglio passivo e non autoconsapevole. In un certo senso, è stata la cultura urbana, con la sua sensibilità puramente carnale, a innescare prima il risveglio corporeo nelle figlie ribelli. Esse per prime si sono rese conto del loro corpo femminile attraverso lo sguardo del mondo maschile, ma quando hanno iniziato a prestare attenzione alla propria esistenza fisica, hanno perso possesso del loro corpo, trasformatosi in una merce erotica dello schermo e della realtà. Quello che vedevano era il loro corpo femminile disumanizzato. Pertanto, questo risveglio corporeo passivo è diverso dalla successiva consapevolezza attiva che le donne svilupparono riguardo al loro corpo e alla loro mente. La disumanizzazione del corpo ha portato alle scrittrici non tanto una conferma di sé, quanto una fonte di confusione, una confusione riguardo al corpo femminile che appartiene a loro ma che ha significato solo perché gli altri (uomini) glie ne conferiscono. Come descrive Ding Ling nel suo *Il diario della signorina Sofia*:

How can I describe the beauty of this strange man? His stature, pale delicate features, fine

lips, and soft hair are quite dazzling enough. But there is an elegance to him, difficult to describe, an elusive quality, that shook me profoundly. When I asked his name, he handed me his name card with extraordinary grace and finesse. I raised my eyes. I looked at his soft, red, moist, deeply inset lips, and let out my breath slightly. How could I admit to anyone that I gazed at those provocative lips like a small hungry child eyeing sweet? I know very well that in this society I'm forbidden to take what I need to gratify my desires and frustrations, even when it clearly wouldn't hurt anybody.¹⁰³

Gli occhi che vedono il corpo rivelano per la prima volta il mondo interiore della protagonista, esponendo i desideri della signorina Sofia nei confronti di un uomo “elegante”: un segno di maturità sessuale che ha sconvolto molti critici maschi. Tuttavia, né l'autrice reale né la protagonista-narratrice riesce a confermare se quel desiderio provenga dal proprio corpo femminile o se sia derivato dalle norme culturali maschili che pongono il corpo femminile al centro. L'atteggiamento della signorina Sofia nei confronti del suo desiderio sessuale, sia di accettazione che di negazione, in realtà svela il fatto di disumanizzazione: le donne che entrano nella fase di “donna adulta” non hanno ancora il potere di studiare e interpretare il proprio corpo, né hanno l'abitudine di farlo. Odiano le varie definizioni imposte dalla società maschile sul corpo femminile, ma nello stesso tempo non sono in grado di comprendere a pieno quale significato abbia il corpo femminile per sé stesse.

Il secondo segno di crescita delle donne è l'insorgere di un profondo scetticismo verso gli uomini. La macchina mercificata e pornografica della vita urbana ha frantumato le convinzioni delle figlie ribelli sull'amore puro e la famiglia felice, riducendo tutto a promesse infrante e mai realizzate. In un ambiente urbano fatto di tradimenti, vendite, inganni, ipocrisia e indifferenza, le donne hanno imparato a difendersi: affrontando l'occasione sociale con astuzia e ironia, giocando con le

¹⁰³ Ding Ling, *I Myself Am a Woman, selected writings of Ding Ling*, Tani E. Barlow, Gary J. Borge (a cura di), Boston, Beacon Press, 1989.

emozioni senza farsi del male, nascondendo i veri sentimenti, seducendo e rifiutando di usare tutte le tattiche di sopravvivenza necessarie. Dietro a tutto ciò, le donne hanno imparato a guardare di nuovo alle relazioni tra uomini e donne, all'amore, alla famiglia e al matrimonio con uno sguardo di diffidenza e scetticismo. Hanno imparato a riconsiderare gli uomini e sé stesse con uno sguardo di sfida e di dubbio. Infatti, nelle opere delle scrittrici degli anni Trenta, quasi ogni coppia di fidanzati, ogni coppia sposata e ogni famiglia non porta più le tracce dell'“alleanza” come dimostrano le opere dell'epoca del Movimento del 4 maggio. Al contrario, dentro le mure di queste famiglie, spesso si scatena una guerra tra i sessi, in tutte le sue forme. Nelle loro opere, l'amore viene rappresentato come qualcosa che, dall'alto dei suoi ideali spirituali dell'era del Movimento del 4 maggio, è precipitato nel mercato terreno e materiale della società urbana, diventando una competizione e un commercio privi di fede. L'amore, oltre al dolore che provoca nell'anima delle donne, diviene una rappresentazione drammatica della guerra tra i sessi, fatta di tradimenti reciproci, conquiste e abbandoni, vendette e rinnegamenti.

1.2.3 “Libertà nella prigione” nel periodo isolato

Nel 1937, scoppiò la Seconda guerra sino-giapponese. Per la società cinese degli anni Trenta del XX secolo, già afflitta da una potenziale crisi storica, e per le masse nazionali intrappolate tra la città colonizzata e la campagna tradizionale, una delle conseguenze dirette di questa guerra fu la privazione della possibilità per il popolo cinese di scegliere il proprio percorso storico, anche solo simbolicamente. La sola opzione rimasta per la popolazione nazionale in pericolo era quella di respingere gli invasori e ricostruire l'ambiente di sopravvivenza. Tuttavia, per le diverse forze politiche che già svolgevano ruoli di opposizione, lo scoppio della guerra aveva sicuramente un significato diverso. Così, con l'avanzata dell'esercito giapponese nel territorio cinese, la rapida caduta delle città costiere e la debolezza delle forze armate

del Kuomintang (letteralmente “Partito Nazionalista Cinese”) insieme all’esodo di masse di persone e imprese commerciali, non solo l’entusiasmo per la guerra di resistenza nazionale appena scaturito si affievolì, ma anche la struttura politica, economica e culturale della società cinese e il gruppo degli scrittori subì un’ulteriore riorganizzazione e divisione, delineando così le caratteristiche sociali e culturali del terzo decennio della storia moderna cinese, ovvero le tre diverse aree sociali coesistenti nello stesso periodo storico, con aspetti politici, economici e culturali diversi: la zona sotto il governo del Kuomintang, il territorio governato dal Partito Comunista Cinese e l’area occupata dall’esercito giapponese. Queste tre diverse aree si intersecano e si influenzano reciprocamente, riflettono e comprendono una serie di questioni storiche che si sono accumulate in quel momento, compresa la sorte delle donne influenzata dai vari fattori storici. È difficile esprimere in poche parole quale sia stata la direzione presa da quelle figlie che si sono ribellate alle loro famiglie, da quelle donne “nell’oscurità”, dalla coscienza di genere nascosta tra i soldati sul campo di battaglia, dall’identità di genere che può esistere solo attraverso una riflessione critica e soppressa dalla massa collettiva. La tradizione spirituale che va dalle figlie alle donne e la sopravvivenza sociale delle donne sono state suddivise in queste tre diverse aree e ciascuna di esse ha attribuito uno status e un significato diverso alle donne.

Inserite tra le tre aree spaziali di questo momento storico, secondo Dai, quella che meglio rappresenta le varie pressioni e tensioni della crisi nazionale, l’area controllata dal governo del Kuomintang è quella che meglio incarna la crisi interna ed esterna della nazione. Qui si concentrano le forze centrali della politica, dell’economia e della cultura nazionali dall’epoca moderna. All’inizio dello scoppio della guerra, l’entusiasmo patriottico che si diffuse in tutto il Paese fece credere a molti intellettuali che attraverso questa guerra, avrebbe portato una svolta nel destino della nazione. Tuttavia, man mano che la guerra si intensificava, la zona controllata dal governo nazionale presentava una realtà completamente opposta a tali aspettative. Le pressioni della guerra si riversavano su tutti gli aspetti della vita sociale tramite l’oligarchia burocratica e mercantile che

deteneva il potere politico. La crisi nazionale metteva in evidenza in modo ancora più evidente la natura antistorica di questo governo dominante, interessato solo al profitto e al potere, ma incapace di mobilitare le forze produttive della società. L'industria nazionale, soffocata dal controllo sulla produzione e distribuzione, le attività commerciali e le imprese artigianali costrette alla chiusura, alla riduzione della produzione e alla stagnazione a causa della pesante tassazione, le classi basse urtate dall'inflazione che rendeva difficile la sopravvivenza nella città, i contadini che non trovavano una via di fuga sotto il dominio semi commerciale e semif feudale dei nuovi affittuari, insieme agli intellettuali e alle persone che lavoravano nel settore culturale sottomessi e oppressi dalla censura editoriale e minacciati da prigionia e morte, anche se lontani dal fronte di guerra, tutti sentivano profondamente la disperazione e il caos nazionale sotto questo regime crudele. Proprio per questo motivo, la crisi nazionale e il caos politico costringono gli intellettuali della zona del Kuomintang a sopportare, in un certo senso, la stessa dolorosa consapevolezza dei precursori del Movimento del 4 maggio, che vedevano l'elefante nella stanza e cercavano di farlo notare. Se Lu Xun si preoccupava di come risvegliare le persone invisibili nella stanza, o di coloro che fingevano di non vedere, gli intellettuali della zona del Kuomintang sembrano, però, preferire rompere quella stanza, ovviamente, nella loro immaginazione. In realtà, questa è una tematica molto comune nella letteratura di quella zona, il cui tema più tipico è l'esposizione del caos in cui gli intellettuali si oppongono in una forma più invasiva ai difetti della nuova cultura e della vecchia cultura presenti in tutti gli aspetti della vita sociale, oltre a resistere al sistema, criticando l'incompetenza e la corruzione dei funzionari statali. Queste opere descrivono il passato, il presente e il futuro della Cina, nonché il modo di vivere cinese e le radici della sua inerzia storica, svelando punti di vista e prospettive nascoste dai miti politici. È proprio da queste descrizioni che intravediamo il destino delle donne. Possiamo vedere dalle opere delle scrittrici di quella zona le immagini femminili che costoro hanno scelto di scrivere: donne che rinunciano alla propria individualità per dedicarsi completamente alla nazione. È

innegabile che nella realtà sociale di allora potessero esistere migliaia e migliaia di donne del genere; come nell'ideologia dell'epoca, concetti come l'individualità, la femminilità e la felicità non potevano convivere con il futuro collettivo.

Come spazio sociale opposto alla zona occupata dal Kuomintang, la politica e l'economia della zona del Partito Comunista Cinese rappresentavano sempre di più, all'epoca, un'alternativa storica per la Cina. Il nuovo regime rivoluzionario non aveva posto le basi per una nuova civiltà ma aveva creato una nuova società molto diversa dal dominio dei predecessori, dagli imperatori alle élite burocratiche e mercantili: una società contadina moderna con nuove relazioni territoriali, nuovi rapporti di proprietà, nuove relazioni di classe e nuove relazioni familiari, tra genitori e figli e tra uomini e donne. Non ha cambiato le fonti energetiche, le risorse e le attrezzature meccaniche per la produzione, ma in condizioni geografiche naturali limitate e con una specifica strategia, attraverso il cambiamento della struttura del potere politico e il rapporto tra individuo e società, ha cercato di mobilitare il più possibile il potere produttivo agricolo. Il nuovo ordine sociale creato dal Partito Comunista nelle aree rurali ha creato le condizioni per la sopravvivenza della nazione. Allo stesso modo, se la struttura reale e l'ideologia della zona occupata dal Kuomintang hanno ostacolato la via delle donne, la riforma agraria e la soppressione del potere feudale nelle zone occupate dal Partito Comunista hanno dato alle donne l'opportunità di risorgere.

Come nel periodo del Movimento del 4 maggio, che ha dovuto utilizzare la questione delle donne come chiave per destrutturare il dominio feudale patriarcale, durante il processo di ricostruzione di un nuovo sistema sociale nelle zone liberate, il governo della zona del Partito Comunista ha sicuramente fatto affidamento su quei gruppi che erano stati schiavizzati; e le donne erano senza dubbio il gruppo maggiormente occulto tra loro. Nella storia moderna, la questione della liberazione delle donne è diventata un problema rilevante per l'intera società per ben due volte, e non solo per le donne stesse: la prima volta nel Movimento del 4 maggio e la seconda nella

zona occupata dal Partito Comunista¹⁰⁴. La maggiore differenza tra la liberazione delle donne nel territorio del Partito Comunista e il periodo del Movimento del 4 maggio sussiste nel fatto che, per la prima volta, essa ha riconosciuto l'uguaglianza di status sociale tra uomini e donne non solo dal punto di vista psicologico, ma anche politico ed economico. Per la prima volta nella storia delle donne cinesi, esse hanno ottenuto un potere economico e politico equivalente a quello degli uomini e un valore sociale paritario. Promuovendo il lavoro delle donne ai di fuori della cucina e dei campi, l'uguaglianza di genere è diventata parte del nuovo ordine sociale nella zona governata dal Partito Comunista, divenendo un sistema. È proprio all'interno di questa relazione di uguaglianza di genere istituzionalizzata che si è sviluppato l'odierno modo di sopravvivenza delle donne. Da quando il potere patriarcale feudale è stato scosso a partire dalla guerra dell'Oppio e da figure come Qiu Jin e altre donne eroiche, le donne cinesi si sono finalmente svincolate da millenni di morte e sfruttamento, e hanno smesso di subire passivamente ogni tipo di abuso economico e fisico da parte degli uomini. Non hanno dovuto affrontare il proprio destino come zia Xianglin, noto personaggio del racconto breve *Zhufu (Il sacrificio di Capodanno, 祝福)*¹⁰⁵ di Lu Xun, che viene venduta come bestiame per strada, costretta a sposarsi contro la sua volontà, e sottoposta a schiavitù e umiliazioni.

Inserite in quella circostanza, le figure femminili nelle opere scritte in quella regione racchiudono una nuova visione delle donne: riflettono nuovi valori sociali (consapevolezza politica, sentimento anticasta, profonda avversione al feudalesimo), incarnano una nuova morale contadina (diligenza, semplicità, spirito di resistenza) e manifestano una nuova femminilità caratteriale (fedeltà, vivacità, tenerezza), persino una nuova sensualità (un corpo in forma ma senza perdere la femminilità). Tutto ciò è diventato il modello per l'immagine delle donne rurali ideali nel lungo periodo successivo. Tuttavia, da un altro punto di vista, sembra che la liberazione delle donne

¹⁰⁴ Dai Jinhua, Meng Yue, *cit.*, p. 229.

¹⁰⁵ Lu Xun, 'Sacrificio di Capodanno', in Nicoletta Pesaro (a cura di), *Esitazione*, Palermo, Sellerio, 2022, pp. 11-27. Versione digitale.

nella zona del Partito Comunista come questione culturale abbia trascurato alcuni aspetti più sottili della vita delle donne che erano già stati toccati dopo il Movimento del 4 maggio. Questi aspetti includono temi come la libertà e il matrimonio. Le donne del Movimento del 4 maggio hanno iniziato a lottare per la liberazione dell'individualità, della volontà e del valore personale, partendo dalla fuga dalla famiglia e dalla libertà di amare. Questa liberazione conservava le questioni economiche di Nora come punto finale. Le donne della zona occupata dal Partito Comunista, d'altra parte, partirono dall'autonomia economica a livello istituzionale, liberandosi dalla trappola del maltrattamento e puntando alla libertà di amare come obiettivo. In un certo senso, le donne di questa zona erano più fortunate delle donne del Movimento del 4 maggio, poiché non dovevano affrontare la disperazione di dover scegliere tra sottomissione o morte mentre non avevano un soldo. Ma dal punto di vista spirituale e psicologico, non avevano raggiunto l'apice delle donne del 1919. Non potevano esprimere dubbi o domande su sé stesse, né chiedersi se la libertà nell'amore e nel matrimonio significasse davvero la vera libertà ed emancipazione delle donne.

Di conseguenza, le scrittrici di questa zona non hanno ancora ottenuto il vero potere di esprimersi. Nel discorso, o si affidano ad altri – gli uomini – per raccontare la storia della loro emancipazione, o imitano il tono maschile, ma raramente o addirittura mai utilizzano il proprio punto di vista e linguaggio. Questo aspetto è estremamente inadeguato rispetto allo status delle donne che hanno ottenuto varie forme di emancipazione nell'area del Partito Comunista: è il risultato delle necessità, da un lato, del nuovo modo di produzione sociale, dall'altro del nuovo ordine sociale. L'uguaglianza di genere, in larga misura, è un modo per eliminare le differenze di genere, e diventa la rappresentazione di come l'individuo si unisce al collettivo, il popolo si unisce al potere politico che rappresenta gli interessi di tutti i membri della società, eliminando così le differenze di genere. In un certo senso, l'uguaglianza di genere diventa quasi un sinonimo di nessuna distinzione, di nessuna differenza di genere. Quindi, l'“emancipazione delle donne” viene dotata di un significato

semplificato, intendendo solo l'ascesa da una posizione inferiore rispetto agli uomini a una uguale a loro, come se questo risolvesse semplicemente il problema dell'oppressione di genere. Ma, come vediamo nella letteratura di questo periodo, l'elusione del concetto di genere sembra realizzare solo l'"emancipazione delle donne", ma non la vera emancipazione di genere. Tale comportamento porta solo a una continua dominazione delle prospettive maschili, delle posizioni maschili e della coscienza maschile nel campo culturale e psicologico, anche se alle donne sono stati conferiti uno status sociale e dei diritti economici uguali a quelli degli uomini. L'emancipazione "non completa" delle donne può forse chiarire ulteriormente che in una società piena di differenze, quest'ordine sociale di uguaglianza senza differenza può essere solo una struttura di potere; poiché elimina il vecchio regime che ha oppresso il popolo e ostacolato la produzione da una parte ed elimina qualsiasi tipo di differenza dall'altra, inclusa la differenza tra ricchi e poveri, tra la classe di intellettuali e quella di contadini, tra individuo e collettività, tra classe superiore e classe inferiore e persino tra uomini e donne, in modo da sopprimere qualsiasi forma di ribellione o dubbio e consolidarsi al nuovo sistema vigente. Di fronte a questa struttura di potere, le donne, gli individui e le singole identità che sono destinate a ribellarsi contro la collettività e l'autocrazia, diventeranno inevitabilmente un altro agnello sacrificale.

Sia nella zona del Kuomintang che in quella del Partito Comunista, le donne come genere sono al di fuori del concetto e del discorso ideologico dominante. Sebbene la letteratura delle due aree sia molto diversa nei temi, nello stile e nella forma, c'è una caratteristica comune: entrambe, in modo implicito, esaltano e rispettano un'autorità collettiva, una totalità, e allo stesso tempo escludono e reprimono ciò che inevitabilmente non può essere assimilato nel sistema collettivo, cioè elementi che sfidano il sistema di dominio collettivo. Pertanto, concetti come la sopravvivenza individuale, il significato dell'individualità, il discorso non standardizzato e non collettivo, la consapevolezza di genere, insieme alle loro espressioni ideologiche come la liberazione individuale dal feudalesimo, l'autonomia dell'arte, il concetto di umanità

e il discorso delle donne, vengono tutti marginalizzati nella cultura. Secondo la professoressa Meng Yue, forse a causa di circostanze simili, in questo periodo si è sviluppato un legame particolare tra il sé femminile e il sé individuale, incluso il sé intellettuale. Questo legame non è naturale, ma è un risultato inevitabile della storia e dell'ideologia, l'emancipazione delle donne e l'emancipazione dell'individualità sono stati portati insieme all'attenzione, poiché le donne e l'individualità sono nemici dell'antico ordine feudale e hanno un potere enorme nel decostruire tale ordine. Quindi, nel terzo decennio successivo al periodo del Movimento del 4 maggio, le donne e l'individualità sono nuovamente collegati, in quanto la femminilità in via di estinzione sembra trovare nell'individualità il suo ultimo rifugio. Ancor più importante è il fatto che, in questo momento, poiché le donne e l'individualità sono chiaramente al di fuori del discorso ideologico dominante, il loro incontro inconsciamente si condensa in una prospettiva di decostruzione della Storia. Questo vago punto di incontro forma il terzo cardine nel percorso di maturazione delle donne nella Cina moderna. Partendo da una prospettiva femminile, viene effettuata una critica e una decostruzione della Storia, della società, dell'oppressione e del potere. Questo aspetto è molto evidente nell'opera di Xiao Hong, come già descritto in precedenza. Quasi contemporaneamente, nella zona del Partito Comunista, l'opera succitata *Pensieri sull'8 marzo* di Ding Ling rivela la stessa tendenza. È un'analisi realistica che nasce dall'unione della coscienza delle letterate con la sensibilità di genere femminile. Come nell'opera di Xiao Hong, anche qui si indica che, all'interno del campo del Partito Comunista, risiedono ancora resti dell'antica storia culturale e quest'esistenza si manifesta ancora come oppressione di genere. Le tradizionali donne cinesi diventate moderne hanno attraversato il percorso da figlia a donna adulta e hanno sperimentato la disperazione femminile. Infine, in alleanza con il concetto dell'individualità, hanno raggiunto il terzo traguardo, cioè la riflessione sulla storia fallocentrica. Questo è un potente strumento di decostruzione che prima o poi svelerà la realtà storica mai vista prima dell'oppressione/dominio, soppressione/sottomissione umana.

Nella letteratura delle aree del Kuomintang e del Partito Comunista, sono emerse molte figure femminili letterarie di talento, ma la voce dell'autonomia femminile è rimasta quasi silente, nonostante questa voce abbia iniziato a farsi sentire e notare solo negli anni Novanta. Allo stesso tempo, nella scena letteraria delle zone occupate dai giapponesi, sono emerse diverse scrittrici, tra cui le brillanti Zhang Ailing e Su Qing. Alcune opere mature di letteratura femminile hanno continuato a esercitare un fascino duraturo. Se l'analisi della situazione culturale nei territori del Kuomintang e del Partito Comunista è fondata, allora il terzo picco della letteratura femminile nella Cina moderna è emerso proprio nelle zone occupate sotto il governo giapponese, il che forse non è così sorprendente. Come Nicole Huang riassume nell'introduzione del suo libro *Women, war, domesticity: Shanghai literature and popular culture of the 1940s*:

Contrary to the popular conception that normal social and cultural life was nearly wiped out during Japanese control of the entire city, Shanghai popular culture during the first half of the 1940s flourished, and a new generation of urban writers emerged on the scene. These writers were acutely aware of their abilities and limits. They were more aptly equipped than any of their predecessors to challenge the boundaries between life and work, and to appropriate all literary and cultural discourses available to them.¹⁰⁶

Questo fenomeno potrebbe essere dovuto a diverse ragioni; prima di tutto, vi è la caratteristica della dominazione culturale stabilita dagli invasori. Come la loro aggressione militare, anche la loro invasione culturale non può fare altro che essere sparsa ma mirata. Ad esempio, monitorano con forza varie istituzioni culturali importanti, compresi i sistemi scolastico e le reti di comunicazione, come le radio e i principali giornali, senza dimenticare il divieto di affrontare temi cruciali come la critica contro il Giappone, il patriottismo, la pace e il destino della Nazione. Il risultato è

¹⁰⁶ Nicole Huang, *Women, war, domesticity: Shanghai literature and popular culture of the 1940s*, Leiden, Brill, 2005, p. 6.

evidente: parlare dei temi nati negli anni Trenta, come nazionalità, politica, popolo e rivoluzione sociale, significa non avere vita facile, proprio come una scuola che rifiuta di insegnare la lingua giapponese. Tuttavia, il fatto che gli invasori abbiano potuto stabilire solo alcune zone di censura, non significa che abbiano stabilito imposto un controllo culturale completo nell'area occupata. Nonostante gli interventi culturali abbiano cercato di instaurare un discorso autoritario mediante l'uso della lingua giapponese e la promozione di una letteratura amichevole tra Cina e Giappone, ovviamente i soldati giapponesi e gli intellettuali cinesi collaborazionisti non sono stati in grado di sostenere un tale impegno. Così, queste rare pause nel conflitto tra i due Paesi assomigliano al centro del ciclone: hanno portato una certa forma di libertà letteraria nella zona occupata, che le accademiche Dai e Meng definiscono come una "libertà nella prigione"¹⁰⁷. Censurati i temi del popolo, della rivoluzione sociale e del destino della Nazione e dello Stato, i tipi di storie che potevano essere scritti liberamente includevano gli aspetti personali, il sé, l'amore e le relazioni tra i sessi. Se è vero che le persone nella zona occupata dall'esercito giapponese portano con sé un senso di incertezza e di mancanza di prospettive per il futuro, allora le donne hanno un ulteriore senso di incertezza riguardo al proprio destino femminile. Questo è proprio uno dei motivi fondamentali su cui si sviluppa la letteratura femminile nella zona occupata dai giapponesi. Per le donne che erano state marginalizzate dagli anni '30 e che poi erano gradualmente scomparse nel silenzio dopo lo scoppio della Seconda guerra mondiale, questi occasionali spiragli di discorso portati dall'invasione culturale rappresentavano una sorta di libertà nella prigione. Non vi erano più norme o richieste di genere che rappresentavano l'ideologia dominante a livello nazionale. Si trovavano in un'epoca senz'ordine, dove, oltre al dominio degli invasori, i tradizionali ruoli di genere richiesti dalla società urbana non hanno più un potere coercitivo. È facile notare che le scrittrici della zona occupata dai giapponesi raramente si presentavano come "mogli di qualcuno", come avveniva per le scrittrici del Movimento del 4 maggio o degli anni '30.

¹⁰⁷ Dai Jinhua, Meng Yue, *cit.*, p. 237.

Esse potevano scrivere di sé, della vita delle donne e degli uomini attraverso l'ottica femminile, senza restrizioni.

Un motivo importante da tenere in considerazione nello studio dello sviluppo della letteratura femminile nella zona occupata dai giapponesi è legato alle nuove dinamiche della struttura culturale e psicologica. Dopo l'inizio della resistenza, la maggior parte delle forze guida della Nuova Cultura si sono trasferite nella zona del Partito Comunista e del Kuomintang, mentre nell'area occupata dai giapponesi è emersa la quarta e quinta generazione di scrittrici che hanno assorbito le culture tradizionali cinese ed occidentale. Queste scrittrici non hanno subito l'enorme influenza della Nuova Cultura come la prima, la seconda e persino la terza generazione di scrittori, e di conseguenza non hanno seguito il modello della letteratura dominante stabilito e trasmesso dagli scrittori o le scrittrici delle generazioni precedenti. Sembra che siano nate come una nuova generazione nata in prigione, come detto precedentemente, prive di coscienza paterna e senza possibilità di assumere modelli sociali e culturali. Pertanto, la loro immaginazione e la creazione testuale non sono state influenzate dall'immagine del padre. Inoltre, insieme all'inizio della guerra, le principali ideologie degli anni '30, insieme ai loro avversari, si sono spostate nella zona del Partito Comunista e nella zona sotto il governo del Kuomintang. Molte delle concezioni letterarie e dei modelli di scrittura che erano una volta popolari, dalla critica sociale alla letteratura regionale e persino alla letteratura rivoluzionaria proletaria, hanno perso il sostegno dell'opinione pubblica. In questo particolare contesto culturale, la questione più importante per questa generazione "in prigione" non è il senso di responsabilità sociale, ma piuttosto la scrittura artistica pura. In altre parole, non si tratta più di cosa si dice, ma di come si dice, o come si "esprime senza dire"¹⁰⁸, non se si dice qualcosa di importante, ma se si esprime con delicatezza e riflessione, «le parole hanno un limite, ma il significato è infinito»¹⁰⁹, come dice il critico poetico della tarda dinastia Song, anche se si tratta

¹⁰⁸ Dai Jinhua, Meng Yue, *cit.*, p. 238.

¹⁰⁹ *Canglang Shihua* (沧浪诗话) è un libro di critica poetica scritto da Yan Yu nella tarda dinastia Song.

soltanto di piccole questioni. È proprio per questo motivo che alcune opere degli scrittori della zona occupata dai giapponesi sembrano avere una sensazione modernista; indipendentemente dal fatto che siano o meno influenzate dalla letteratura modernista occidentale, la loro situazione culturale sembra avere qualche somiglianza con quest'ultima: la minaccia della guerra, l'incertezza per il futuro, la disperazione per la sopravvivenza, l'enorme figura paterna scomparsa quasi del tutto, la solitudine dei cittadini mascherati nella fredda vita moderna. Le scrittrici di questa zona sono diventate parte di questo gruppo di cittadini, senza padre e fratello, e a causa della combinazione di specifici fattori culturali e psicologici, hanno portato la tradizione della letteratura femminile dalla figlia alla donna ad un nuovo livello, che le donne delle zone di Kuomintang e del Partito Comunista non potevano raggiungere. A differenza di Xiao Hong, che ha seguito la tradizione dalla figlia alla donna in un modo diverso: le sue esperienze femminili sono state soffocate dalla forza discorsiva dell'ideologia dominante e hanno potuto solo esprimere una posizione o un punto di vista femminile in modo simbolico, con i quali poteva profondamente mettere in discussione la storia sociale, ma che non sono riuscite a fornirle alcuna via di sopravvivenza nella realtà. D'altra parte, sembra che le scrittrici della zona occupata dai giapponesi, specialmente nell'area di Pechino, siano esattamente l'opposto: nel loro spazio carcerario, hanno quasi perso tutte le pressioni e i tabù concettuali del passato. Lì, la nuova letteratura non ha limitato gli standard ideologici di genere sulle donne, né all'interno né all'esterno. Quello che hanno mostrato è l'esperienza femminile priva di rivestimento di ideologie specifiche. Possiamo affermare che, dall'inizio della letteratura cinese moderna, neanche in *Il Diario della signorina Sofia*, non avevamo mai visto un tale livello di nudità nelle donne, né relazioni così verosimili tra i due sessi¹¹⁰.

Se si considera che dagli anni '30 in poi le figlie ribelli hanno iniziato a diventare donne adulte, perdendo allo stesso tempo il rifugio ideologico, allora i personaggi delle scrittrici della zona occupata dai giapponesi hanno fatto ulteriori progressi,

¹¹⁰ Dai Jinhua, Meng Yue, *cit.*, p. 239.

essenzialmente rappresentando donne intelligenti e di lunga esperienza. Tra le due, se non c'è una differenza tra adulte e mature, almeno c'è una differenza tra ingenue e sagge. Le protagoniste create da Zhang Ailing, come *Incenso d'aloë* e *La storia del giogo d'oro*, presentano una lucidità mai vista prima. Da un lato, c'è la comprensione della propria situazione, capendo la propria posizione e il valore nelle relazioni sociali, nonché i progetti degli uomini nei loro confronti; dall'altro, c'è la chiarezza del proprio scopo, capendo che devono scegliere come sopravvivere e lottare con tutte le proprie forze. Pertanto, le storie d'amore di Zhang Ailing non trattano di "sentimenti", ma descrivono una sorta di battaglia di tattica e strategia tra uomo e donna, alcune delle quali finiscono in sconfitta, altre riescono a vincere per caso. Anche le protagoniste di Su Qing sembrano avere questa caratteristica di lucidità, ma non vengono espresse attraverso azioni mentali come nell'*Incenso d'aloë*, ma attraverso il linguaggio, come il monologo interiore carico di significato centrifugo nel dialogo del personaggio femminile principale. È evidente che queste donne mature, e persino troppo, derivano dalla stessa lucidità delle scrittrici stesse. Alcuni dei loro scritti, come quelli di Zhang Ailing e Su Qing, dimostrano che la loro comprensione della società maschilista non si limita al "desiderio" o all'aspetto delle "gerarchie di potere", ma si estende anche alla rappresentazione della rabbia dell'oppressione, della manipolazione e della vendita delle donne, e ritraggono un'immagine femminile con una chiara consapevolezza delle relazioni tra uomini e donne, comprendendo le regole della società patriarcale e della propria condizione.

In *Emerging from the horizon of history*, secondo il parere delle due autrici, in questa fase, le scrittrici mostrano la repressione peculiare nella società maschilista da un livello completamente diverso. Tuttavia, non si tratta più di una forma esterna come il fatto di essere donne, gli abusi fisici, la disegualianza sociale e via discorrendo, bensì una repressione psicologica. Questo è correlato all'atmosfera di insicurezza, silenzio soffocato e disperazione dell'intera zona occupata dagli invasori, e questa repressione interna si manifesta spesso con caratteristiche patologiche. Le scrittrici sembrano

dimostrare che il segreto interiore delle donne nella società maschilista non risieda nella cosiddetta dolcezza innata o nella debolezza acquisita, né nella razionalità rispetto all'emozione dopo l'illuminazione, né nel conflitto tra moglie e amante: bensì in una sorta di malattia mentale, sia nascosta che manifesta: si può intravedere questo elemento attraverso la relazione madre-figlia nella *Storia del giogo d'oro* di Zhang Ailing, la cui trama verrà presentata nel capitolo seguente, e l'“io” nel romanzo *Jiehun shinian (Dieci anni di matrimonio, 结婚十年)*¹¹¹ di Su Qing, dove invece si presenta occulto. Dai Jinhua e Meng Yue sostengono che tale descrizione della distorsione mentale delle donne non solo apre nuove prospettive sulla rappresentazione della vita femminile attraverso il tema e le strategie narrative, ma è ancora più importante poiché incarna una prospettiva culturale completamente nuova, di tipo femminile. Che le autrici stesse l'abbiano cercato o meno, è chiaro dagli effetti delle opere che costoro sono responsabili della riscrittura dell'immagine delle donne nella storia letteraria. Ad esempio, in romanzi come *La storia del giogo d'oro*, si intravede una sorta di “follia” femminile che nella storia letteraria è spesso associata al diavolo. La descrizione di Rochester della donna pazza nell'attico in *Jane Eyre*¹¹² ne è un esempio: la questione chiave dal punto di vista maschile non è che la donna fosse normale sin dall'inizio, ma che a causa della “follia” sia considerata inevitabilmente meno umana, priva di parole, e venga “demonizzata” o persino resa sovranaturale e misteriosa. In questo senso, *La storia del giogo d'oro* rappresenta una sorta di contro-mistero; essa intende mostrare la follia interiore, le sue origini, le sue manifestazioni e persino il suo legame inevitabile con la vita delle donne oppresse. La follia non ha nulla a che fare con il bene o il male; la protagonista è ancora umana nonostante la follia: fa parte delle innumerevoli scene di tragedie senza dolore né lacrime nel mondo. In modo simile, *Dieci anni di matrimonio* riscrive il concetto di donna “insensibile” o “sottomessa”, rivelando le esperienze nascoste delle donne nella storia e nella realtà.

¹¹¹ Su Qing, *Jiehun shinian (Dieci anni di matrimonio, 结婚十年)*, Beijing, Zhongguo Funü chubanshe, 2009.

¹¹² Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, traduzione di Marianna D'Ezio, Firenze, Giunti, 2022.

Queste forme di scrittura possono essere considerate come la prima ribellione matura delle scrittrici cinesi contemporanee contro le convenzioni della letteratura dominata a lungo dai maschi e rappresentano anche un contributo alla tradizione letteraria femminile stessa. Ribellandosi inizialmente alla letteratura canonica, riscrivendo persino i generi letterari già classificati, in modo conscio o meno, nulla potrebbe dimostrare meglio la piena maturità delle scrittrici. Il loro vocabolario narrativo è ormai separato dall'influenza delle convenzioni maschili nella storia letteraria, ed è stato arricchito da nuove trame, nuovi punti di vista e nuovi modi di narrazione ed espressione, trasmettendo esperienze femminili e generando un discorso femminile più autentico. Infatti, come afferma Nicole Huang quando si riferisce alla soggettività delle scrittrici di quel periodo:

Chang further exploited the fictional and filmic texts in order to carry out something that she never openly admitted to doing – to seek channel of self-expression at an adverse time, to tell a different sort of wartime story, and, most importantly, to challenge the existing literary hierarchy and establish a new literary order. Compared to writers of the Orphan Island Era, Chang was much less concerned about the voices of resistance as a collective response, and even less interested in the theater or cinema as means of mass mobilization. She set out to channel the potential of the Scarlett O'Hara narrative in a strikingly different way of narrating war, history, trauma, and individual growth.

Chang hinted at the key to the success she and others achieved over a brief period of time under the Japanese occupation. Their success stories indicate that there were different ways to address the presence of war, and that wartime narratives could be constructed figuratively and thus more pervasively. The Japanese propaganda machine might have used images of women as symbols of Sino-Japanese collaboration and as vehicles of the ideology of a Pan-Asianism, but the same construction of a woman and her city could be subverted to serve different purposes. Literary transformations took on political meaning,

and discursive subversions took place within a highly controlled printed space.¹¹³

Le caratteristiche sopracitate dimostrano che le scrittrici dell'area sotto occupazione dell'esercito giapponese hanno sviluppato una solida consapevolezza di genere all'interno di un contesto culturale specifico, sviluppando un'indipendenza di genere nei loro modi di pensare e di esprimersi. Sono più propense, audaci e profonde delle loro coetanee nei primi due decenni a mettere in discussione sé stesse e le relazioni tra i due sessi. In un certo senso, le opere delle scrittrici del periodo di occupazione giapponese sono in prima linea nello stesso campo all'interno della letteratura mondiale¹¹⁴. Le scrittrici si configurano come autorevoli commentatrici degli eventi del loro tempo. Viaggiano liberamente attraverso un intricato procedimento intertestuale: l'accumulo e l'intersezione di secoli di discorsi letterari e culturali su donne e cultura popolare in Cina, Giappone e anche nell'Occidente.

¹¹³ Nicole Huang, *cit.*, p. 16.

¹¹⁴ Dai Jinhua, Meng Yue, *cit.*, p. 243.

Capitolo 2 Dacia Maraini e Zhang Ailing

In questo capitolo, analizzerò l'impatto delle esperienze d'infanzia delle due scrittrici sulla loro poetica, prestando particolare attenzione ai rapporti genitoriali e familiari. Maraini, dal canto suo, è una sopravvissuta ai campi di concentramento nazisti, e i temi delle sue opere successive sono in un certo senso influenzati da queste esperienze, come la violenza, la fame, l'uguaglianza, che lei visse da bambina. In secondo luogo, nonostante i giorni nei campi siano stati oscuri, dolorosi e privi di speranza, Maraini li ha trascorsi con i suoi genitori, che hanno rappresentato un piccolo barlume di calore tra le sofferenze. Dal canto di Zhang Ailing, prima di tutto, i temi delle sue opere ruotano attorno al conflitto di potere tra uomini e donne, e i suoi genitori (o tutta la sua famiglia) costituiscono fondamentalmente il prototipo di queste storie; in secondo luogo, la relazione di Zhang Ailing con i suoi genitori, in un contesto culturale influenzato dal Movimento del 4 maggio, ha un significato simbolico.

Analizziamo per primo il caso dell'autrice italiana.

2.1 Dacia Maraini: Continua a scrivere

Dacia Maraini è nata il 13 novembre nel 1936 a Fiesole di Firenze, è la figlia primogenita di Topazia Alliata e Fosco Maraini. La madre Topazia Alliata è una pittrice e gallerista, nata a Palermo, figlia della cantante d'opera Sonia Ortuzar e il principe Enrico Alliata che apparteneva ad una nobile famiglia aristocratica siciliana di origine toscano gli Alliata di Salaparuta. Nonostante l'antico nome della famiglia, Topazia Alliata ha scelto una strada pionieristica decidendo di iscriversi all'Accademia di Belle Arti: lei è stata la prima donna ad iscriversi alla scuola libera del Nudo dell'Accademia di Belle arti di Palermo, fino ad allora preclusa alle donne e ha partecipato ai movimenti

pittorici d'avanguardia; viene considerata come artista per scelta, aristocratica per origine, controcorrente per anima. Si può intravedere la figura della madre e la relazione tra madre e figlia nell'intervista di Dacia:

Mia madre ha più a che vedere con l'affabulazione, perché veniva da una famiglia dove erano importanti la musica ed il canto. Personalmente ha sempre amato la pittura e la scultura. Mia madre dipingeva; era molto brava, poi ha smesso quando ha avuto le figlie piccole. È sempre stata molto legata comunque all'espressione figurativa. Nonostante l'interruzione anche in seguito ha continuato ad occuparsi di pittura e di scultura. Ha avuto infatti per molto tempo una galleria d'arte. È tuttavia lei che mi ha raccontato le prime favole. Ricordo che io ero molto insistente e chiedevo sempre di ripetere le stesse storie. Era bravissima a raccontare, ma non scriveva...¹¹⁵

Infatti, il suo nome viene dalla famiglia di sua madre, da cui ha tratto spunto per gli appellativi dei personaggi nel romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa*: Signoretto, Manina e Marianna appartengono agli Alliata¹¹⁶.

Suo padre è Fosco Maraini, metà inglese e metà fiorentino, famoso etnologo orientalista che ha scritto numerosi libri sul Tibet e sull'Estremo Oriente. Ha sposato Topazia Alliata nel 1935¹¹⁷. La scrittrice eredita una spiccata sensibilità nell'osservare e tracciare contorni dell'animo umano. I suoi familiari hanno una grande influenza su di lei e l'aiutano a creare e sviluppare i personaggi dei suoi libri. Sua nonna paterna, Yoi Crosse, mezza inglese e mezza polacca, era una scrittrice professionista che a suo padre aveva trasmesso questo amore. Era una donna molto coraggiosa che aveva abbandonato marito e tre figli per intraprendere un viaggio da sola in giro per il mondo. Poi si è fermata e ha sposato il nonno paterno della scrittrice, Antonio Maraini, di dieci anni più

¹¹⁵ Anna Camaiti Hostert, *Viaggiare per righe straniere: mappa dei confini tra potere ed autorità del linguaggio sessuato e del punto di vista femminile nella scrittura femminista di Dacia Maraini*. Dottorato di ricerca in Romance Languages and Literatures, The University of Chicago, 1995, pp. 195-196.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 191-192.

¹¹⁷ Topazia Alliata, Fosco Maraini, *Love holidays*, Milano, Rizzoli, 2014.

giovane. Era una donna assolutamente fuori dal comune per l'epoca, che aveva scritto romanzi:

Scrivendo romanzi la nonna Yoi, con uno stile soave e aspro. Le sue descrizioni di viaggio prendevano le mosse dai grandi libri dei viaggiatori del Settecento. Ma certamente non poteva non aver letto e amato Flaubert, Lamartine, Merimée, e Madame de Sévigné, da cui aveva attinto ironia, distacco e un modo gentile e ardito di osservare il mondo. Aveva una visione laica ed estetizzante dei suoi contemporanei. Una sensibilità poetica, dolorosa e floreale quando descriveva la natura. Prestava una attenzione materna e solidale ai poveri, agli esclusi, era colta e sorridente. [...] Era contemporanea di Virginia Woolf e in qualche modo ne condivideva gli ideali: difendeva con le unghie e coi denti la sua libertà di donna emancipata [...]¹¹⁸

Il padre ha ereditato dalla nonna questo amore per la scrittura e per il viaggio e li ha trasmessi anche a Dacia. Anche una sua trisnonna, Cornella Berkeley, scriveva:

Sono nata in una famiglia di scrittori e quindi di lettori. Mia nonna, Joy Pawloska Crosse, scriveva libri di viaggio; il padre di mia madre, Enrico Alliata, scriveva studi di teosofia e trattati di cultura vegetariana; mio padre, etnologo e orientalista, scrive; uno zio materno, Gianni Guaita, ha scritto e scrive romanzi e teatro; mia sorella Toni, più giovane di me di qualche anno, scrive bellissimi racconti e poesie. In casa mia i libri erano più importanti di qualsiasi altra cosa. Mia madre racconta che quando avevo cinque anni andavo in giro per la casa con un libro in braccio, sperando di leggerlo, fingendo di leggerlo quando ancora non sapevo in effetti interpretare i segni neri sulla carta.¹¹⁹

Nel 1938, dopo che il padre si fu laureato in scienze naturali all'Università di

¹¹⁸ Dacia Maraini, *La nave per Kobe: Diari giapponesi di mia madre*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 35.

¹¹⁹ Dacia Maraini, *Amata scrittura. Laboratorio di analisi letture proposte conversazioni*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 21.

Firenze, la famiglia Maraini si trasferì in Giappone. Suo padre aveva voluto allontanarsi dall'Italia, sia perché era antifascista, sia perché era attirato dall'Oriente a causa del suo interesse di antropologo verso alcune popolazioni del nord del Giappone. I genitori avevano lasciato l'Italia insieme sperando di sfuggire al fascismo, ma senza successo: non solo ne furono raggiunti, ma subirono le conseguenze provocate dalla guerra. Grazie a una borsa di studio offerta da un ente governativo giapponese, il Kokusai Gakuyu Kai (Associazione internazionale dello studente)¹²⁰, alla fine dell'ottobre del 1938, Dacia e i suoi genitori salirono a Brindisi sul Conte Verde della Lloyd Triestino Luxury Liner salpato da Trieste, su cui tra l'altro viaggiavano 187 ebrei fuggiti all'inasprimento delle leggi razziali dal governo tedesco¹²¹. Giunta a Shanghai il 24 novembre 1938, la famiglia Maraini prese la nave inglese Corfu diretta a Kobe, per poi raggiungere Tokyo, e infine Sapporo nell'isola di Hokkaido. Nel periodo finale della borsa di studio, la famiglia visse a Kyoto e Tokyo. Durante il loro soggiorno in Giappone, i due coniugi hanno avuto altre due figlie; nel 1939 a Sapporo è nata Yuki (registrata all'anagrafe italiana come Luisa) che fu battezzata secondo il rituale degli Ainu, il "popolo bianco" del Giappone, su cui Fosco eseguì le sue ricerche. Pochi mesi dopo l'entrata in guerra del Giappone (dicembre 1941), Fosco iniziò a insegnare l'italiano presso l'Università di Kyoto, poi nacque la terza figlia Antonella, detta Toni a Tokyo. Trascorsero degli anni molti felici fino all'8 settembre 1943, quando il governo giapponese, in base al patto d'alleanza che ha stipulato con Italia e Germania, chiese ai suoi genitori di firmare un'adesione alla Repubblica di Salò che ambedue rifiutarono; come conseguenza, la famiglia fu interamente internata nel campo di concentramento di Tempaku, a Nagoya, dove affrontò due anni di estrema fame e terrore. Furono liberati dagli statunitensi soltanto a guerra finita il 15 agosto 1945. L'esperienza del lager nazista in Giappone, la fame, le privazioni e la violenza a cui fu esposta da bambina formano i tratti del carattere letterario delle sue opere, che difatti investigano i temi

¹²⁰ Treccani.it, Dizionario Biografico degli italiani, volume 69 (2017), Maraini Fosco di Domenico de Martino.

¹²¹ Per ulteriori informazioni, si può vedere Dacia Maraini, *La nave per Kobe. Diari giapponesi di mia madre*, Milano 2001; e Toni Maraini, *Ricordi d'arte e prigionia di Topazia Alliata*, Palermo 2003.

della morte e del dolore in modo precipuo. Dacia racconta che si stupisce ogni sera di essere ancora viva, che si avvelena mangiando formiche e che ogni tanto sgattaiola oltre il filo spinato per nutrirsi, raccogliendo le foglie dei bachi da seta. «È l'esperienza del dolore, della paura, della fame. Quest'esperienza ha avuto anche un valore esemplare. I miei genitori mi hanno dimostrato, con quell'atto lì, che una persona deva difendere le proprie idee»¹²². È stata un'esperienza durissima che ha segnato per sempre la loro intera vita, di cui Dacia ricorda la paura di morire sotto le bombe degli alleati o di essere sgozzati dai giapponesi, e la sofferenza patita a causa dei parassiti, dei vermi, delle malattie, e in particolare della fame:

Ho avuto fame. Per due anni di campo, più che la paura delle bombe – e ne cadevano in continuazione sulla nostra testa – più che i terremoti – e ne abbiamo patiti a decine – più che la paura dei parassiti, delle malattie, - ed eravamo tutti malati di beri-beri e scorbuto – era la fame. Ho sperimentato sulla mia pelle cosa vuol dire stare a digiuno per giorni, mesi, anni. Per fame mangiavo le formiche che vedevo passare nel nostro misero cortile dal pavimento di terra. Finché non ho preso una intossicazione e il mio giovane padre mi ha spiegato che le formiche tengono in corpo una cosa che si chiama acido formico e che per l'appunto è tossico. Quando si ha fame si è portati a mangiare qualsiasi cosa. I poveri serpentelli che passavano nel nostro cortile venivano subito acchiappati, spellati e bolliti. La carne di serpente la ricordo come molle e insapore. Ma pur di mangiare, si mandava giù. Così come le rane, i topi, ogni piccolo animale che passasse dalle nostre parti veniva immediatamente divorato.¹²³

Nella sua raccolta di poesie *Mangiami pure* scritta nel 1978, Dacia ci racconta delle atroci privazioni e delle tristi sofferenze che hanno patito in quegli anni. Queste

¹²² Mohamed Naguib Salem, *La violenza contro le donne nel teatro di Dacia Maraini (studio nel Teatro Sociale)*, Dottorato di ricerca in Letteratura italiana, Ain Shams University, 2017.

¹²³ Dacia Maraini, Michelangelo La Luna (a cura di), *Sguardo a Oriente. Reportage, ricordi, racconti di un continente affascinante*, Michelangelo La Luna (a cura di), Cava de' Tirreni, Marlin, 2022.

esperienze lasciano un grande trauma alla giovane Dacia, ma costituiscono nello stesso tempo lo stimolo primitivo della sua attenzione verso i deboli e vulnerabili, soprattutto le donne. Nell'agosto 1945, l'imperatore Hirohito dichiarò infine la fine dei combattimenti e la resa incondizionata del Giappone alle potenze alleate, mentre i Maraini erano ancora nel campo di concentramento. Dopo settant'anni, Dacia ricorda vividamente in dettaglio di quel giorno:

Ero in campo di concentramento quando il vecchio imperatore Hirohito ha parlato per la prima volta alla radio annunciando la resa del Giappone. Da qualche ora c'era un silenzio strano nel campo. Non si sentivano le solite urla dei guardiani. Ricordo che mio padre, allora un giovanotto, fu tenuto appeso per i piedi dai suoi compagni di prigionia perché potesse penetrare di nascosto nell'ufficio chiuso a chiave dei guardiani che erano accorsi non so dove e ascoltare la radio che stava comunicando qualcosa di molto importante. Solo lui, infatti, conosceva il giapponese antico con cui parlava l'imperatore Hirohito. Quando lo tirarono su, raccontò a tutti noi che la guerra era finita, l'imperatore si era arreso a nome della Nazione, gli alleati avevano occupato il Giappone. Sembrava una cosa incredibile dopo le tante minacce che ascoltavo terrorizzata nascondendomi fra le gambe di mio padre: «Quando vinceremo la guerra vi taglieremo la gola», dicevano. Ecco che la guerra era finita e le nostre gole erano salve.¹²⁴

In un'intervista a Serena Anderini, Dacia spiega anche come l'aver sofferto la fame nel campo di concentramento per due anni abbia determinato la sua particolare sensibilità alle immagini del cibo: «Il cibo per me è importantissimo [...] ho vissuto la guerra e il campo di concentramento: per due anni ho sofferto la fame [...] Ha influito sulla mia vita. Ancora oggi quando penso alla fame mi si scatena la fantasia»¹²⁵.

Tuttavia, per Dacia, il Giappone rappresenta una seconda patria, in cui è ritornata

¹²⁴ Michelangelo La Luna (a cura di), *cit.*, p.121.

¹²⁵ Serena Anderini, 'Prolegomeni per una drammaturgia al femminile. Intervista a Dacia Maraini', *Il parte*, in *Leggere Donna*, n. 31, marzo-aprile 1991, pp. 23-27: 22-24.

più volte, sia per rivedere con suo padre i luoghi e le persone che aveva conosciuto da piccola, sia per svolgere le sue attività culturali. Nel maggio 1946, i Maraini hanno cominciato il lungo viaggio di rientro in Italia; raggiunta dapprima Firenze dove Dacia ha passato tre anni in un repressivo collegio cattolico per ragazze. Hanno deciso poi di trasferirsi a Bagheria, presso Palermo, nella villa Valguarnera di Bagheria, dove le tre figlie continuarono gli studi. Per Dacia sono gli anni della prima formazione letteraria. Dopo pochi anni, la famiglia si divise: il padre Fosco Maraini andò ad abitare a Roma lasciando a Palermo sua moglie e le tre figlie mentre frequentavano la scuola. Dopo il compimento del diciottesimo anno, Dacia decise di andare a vivere a Roma con il padre. Qui frequentò il liceo e per guadagnare i soldi fece l'archivista, la segretaria e la giornalista di fortuna.

Inizia la sua carriera di scrittrice da ragazza e da quel momento riesce a prendere la buona abitudine di sedere davanti alla scrivania e scrivere ogni giorno. Ereditata lo spirito della madre di andare controcorrente e quello del padre di esplorare il mondo e perseguire la verità, fin da piccola Dacia ha dimostrato una volontà di dedicarsi alla scrittura. Per Dacia, scrivere è un modo di ribellarsi ed esprimersi. Ha cominciato prestissimo a vedere la scrittura come una professione. Verso i diciassette anni ha iniziato a scrivere il suo primo romanzo *La vacanza*¹²⁶ e sin da quel momento aveva già l'idea della scrittura come autodisciplina; pur senza dover pubblicare ad ogni costo, pensava però che la scrittura le dovesse tenere compagnia ogni giorno. Tra i diciannove e vent'anni ha fondato la rivista letteraria *Tempo di Letteratura* con alcune amiche e amici, anch'essi giovani aspiranti scrittori. Tale rivista ha significato un'esperienza cruciale per l'autrice, poiché costituì un importante ambiente di discussione e produzione di letteratura, poesia e traduzione. L'attività letteraria nel suo caso divenne un elemento di continuità nella scrittura, guadagnando tuttavia ha da altri mestieri in quel periodo. Ma appena poteva scriveva e leggeva. Come ci ricorda lei stessa:

¹²⁶ Dacia Maraini, *La vacanza*, Milano, Lerici, 1962.

Infatti, ero molto solitaria. Non ho mai amato le grandi compagnie e i grandi gruppi. Amavo l'amicizia ma non mi piaceva fare vita collettiva. L'ho fatto un po' di più quando sono entrata nel femminismo con le donne, ma in generale sono sempre stata circondata solamente da pochi amici e dalla persona che amavo. Il mio tempo era dedicato alla lettura e alla scrittura.¹²⁷

A ventun anni, ha cominciato a collaborare a riviste quali *Paragone*, *Nuovi Argomenti*, *Il Mondo* con dei racconti. Tuttavia, fino a quando non ne ha avuti ventiquattro, non iniziò a dedicarsi completamente al mondo letterario. La ragione che l'ha portata a scrivere consisteva in un'esperienza dolorosa: l'inaspettato aborto naturale del suo unico figlio. Concepì il bambino con il suo primo marito Lucio Pozzi, pittore milanese da cui si separò dopo quattro anni di vita comune. Lasciato il marito e perso il figlio, il mondo di Dacia crollò. Per uscire dalla delusione si dedicò alla scrittura solitaria: «è scomparso prematuramente nel buio della notte senza lasciare una traccia, un nome, un ricordo. Si crea un grande vuoto. Pensavo di non avere più scopo nella vita. Mi sentivo inutile. Mi svegliavo la mattina nella speranza che fosse già notte. Fu dura rimettermi. Cominciai a vivere da sola e a scrivere»¹²⁸. Due anni dopo, nel 1962, è uscito il suo primo esordio *La vacanza*.

Dacia Maraini ha incontrato Moravia quando aveva circa diciannove anni e cercava un editore per pubblicare *La vacanza*. La casa editrice Lerici, oggi non più in attività, le comunicò che se avesse portato una prefazione di Moravia gliel'avrebbero pubblicato. Maraini sottopose dunque il libro all'autore cui diede il suo plauso e concesse di conseguenza la prefazione. Per questo molti sostengono che l'incontro con Moravia ha influito, in una certa misura, sul suo modo di scrivere. Ma in realtà, all'epoca aveva già scritto, oltre al romanzo, molti racconti e numerose poesie. La sua attività letteraria era già dunque avanzata quando ha conosciuto Moravia. Come afferma

¹²⁷ Anna Camaiti Hostert, *cit.*, p.199.

¹²⁸ Antonio Gnoli, "Dacia Maraini: 'Ho vissuto di amori e successi, ora fuggo dal vortice delle passioni'", *la Repubblica*, 15 marzo 2015.

Maraini:

E Moravia non era nemmeno un mio idolo letterario anche se lo conoscevo. A parte Beckett, direi invece che Elsa Morante è stata per me più importante e formativa di Alberto perché, proprio negli anni dell'adolescenza, la lettura di *Menzogna e sortilegio*, che ricordo di avere letto mentre ascoltavo la sonata a Kreuzer, per cui le due esperienze sono legata indissolubilmente, ha esercitato su di me un'influenza determinante. È stata un'esperienza indimenticabile e indelebile. Quel libro mi ha dato emozioni fortissime che sono precedenti alla conoscenza di Moravia. Dopo che l'ho conosciuto viceversa ho cominciato a leggerlo con un po' più di attenzione e ho appreso anche da lui molte cose sul modo di rapportarsi alla scrittura, alla letteratura. Da lui ho imparato l'impostazione da artigiano ne seguire l'opera letteraria manualmente fino in fondo con cura ed attenzione come parte del dovere dello scrittore. E poi la sua grande onestà intellettuale è stata molto importante come insegnamento. Però la mia formazione era già in gran parte avanzata e Moravia, come ripeto, non è stato uno dei miei primi modelli letterari.¹²⁹

La sua curiosità per l'animo umano e la sua attenzione alle tematiche sociali la portano a compiere svariate inchieste sulle carceri femminili, sulla prostituzione (adulta e minorile), sul lavoro in nero. Sotto la sua penna, la realtà contemporanea viene raccontata con amore e sensibilità, con rapporto inteso di scambio, con missione di denuncia ma senza pedanteria, con immaginazione, nella speranza che la creazione letteraria possa favorire il mutamento dello sguardo comune sul mondo e il miglioramento delle sorti dei più deboli ed emarginati. La scrittrice intende farsi portavoce delle ingiustizie insite nella realtà sociale contemporanea e nello stesso tempo promuovere, attraverso la letteratura, un'idea di donna "nuova", che si faccia manifesto di una scelta di vita alternativa. Maraini possiede una profonda consapevolezza della condizione femminile e si interroga costantemente sulla natura delle donne e sulla

¹²⁹ Anna Camaiti Hostert, *cit.*, pp. 201-202.

necessità di una trasformazione del loro stato, soprattutto sociale.

2.1.1 Vita come scrittrice e opere principali di Maraini

La vita di Maraini da scrittrice può essere divisa cronologicamente in tre fasi: la Rivolta femminile in Italia (1962-1967), la prima fase femminista (1968-1990), e la terza in cui Maraini costruisce un femminismo sempre più umano, complesso e intransigente, assumendosi la responsabilità non solo di parlare a nome delle donne, ma anche di combattere l'ideologia dell'epoca attraverso l'opprimente realtà patriarcale che le donne sono costrette a subire (1990 fino ad oggi), Rossana Rossanda sostiene che: «Dacia Maraini è una scrittrice della realtà difficile, quella che si vede e non si vede. Non la dipinge, la interroga»¹³⁰.

Dal 1962 al 1967 Maraini guadagna il proprio posto nel mondo letterario italiano. Come parte di *Neoavanguardia*, Maraini partecipa ai vari dibattiti contemporanei, soprattutto quelli del *Gruppo 63*. La vita a Roma in questo periodo permette a Maraini di coltivare l'amicizia con molti intellettuali e artisti, tra cui Pier Paolo Pasolini, per il quale ha scritto *Caro Pier Paolo* nel 2022, e Alberto Moravia, che nel 1962 lascia la moglie Elsa Morante (i due hanno vissuto insieme a lungo, fino ai primi anni Ottanta). Il tema dell'alienazione contrassegna il primo momento della sua produzione letteraria. Di seguito a *La vacanza*, pubblica *L'età del malessere* nel 1963, con cui vince il Premio Internazionale degli Editori "Formentor"; entrambe i romanzi parlano delle esperienze di ragazze adolescenti. Nel 1966 esce il volume di poesia *Crudeltà all'aria aperta* che esprime i risvolti traumatizzati della sua prima esperienza infantile. Nel 1967 pubblica il romanzo *A memoria* che tratta il tema della perdita della memoria come rifiuto della società e delle sue regole convenzionali.

Il periodo dal 1968 al 1990 è quello in cui Maraini esprime le sue ideologie da

¹³⁰ Dacia Maraini, *Isolina: la donna tagliata a pezzi, la prefazione di Rossana Rossanda*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 3.

attivista femminista sostenendo nelle sue opere il cambiamento politico-sociale. Nel 1968, anno in cui Maraini inizia l'attività femminista, viene pubblicata la raccolta di racconti *Mio marito* che offre una testimonianza storica e letteraria della condizione subalterna delle donne nel corso dei secoli, Maraini dipinge la crudeltà inconsapevole e buffonesca della coppia tradizionale, rivelando l'impegno sociale e politico della scrittrice nella lotta contro ogni forma di oppressione. Il periodo dal 1969 al 1984 viene segnato da una forte militanza nella scrittura di Maraini che è politicamente impegnata con la rivendicazione della posizione sociale delle donne. Negli anni Settanta, Dacia Maraini, una convinta attivista e femminista militante, nonché una narratrice appassionata e lucida del suo tempo, porta il dibattito sulla partecipazione femminile ad azioni di violenza politica all'attenzione dell'opinione pubblica. Inoltre, non esita a discutere della violenza contro le donne. Con uno sguardo da sempre rivolto alle donne, e con vocazione poetica alla denuncia dei mali sociali, la scrittrice porta il suo personale contributo al dibattito femminista sulla coerenza della violenza perpetuata contro le donne con le sue svariate opere. Le sue creazioni letterarie si propongono di ritrarre le ingiustizie della realtà contemporanea; Dacia non dimentica né nega gli abusi, le vessazioni e le aggressioni subite dalle donne in campo sociale, sessuale e sentimentale, temi anzi al centro di molti suoi romanzi, saggi e drammi teatrali. La violenza agita dalle donne compare nelle storie raccontate dall'autrice, e viene utilizzata come prima arma di difesa, puro desiderio di protesta, semplice attitudine conoscitiva; e le protagoniste, a loro volta, ci restituiscono una visione della realtà fedele e accurata. L'autrice tratteggia figure di donne a tutto tondo: silenziose e ribelli, vigliacche e coraggiose, vittime e aggressore. Nell'opera della scrittrice, il tema della violenza compare molto più spesso come esortazione indirizzata alle donne all'uso della propria forza per trasformare la realtà sociale. Nel 1972 viene pubblicato il romanzo intitolato *Memorie di una ladra*, ispirato alla figura di Teresa Numa, una detenuta conosciuta personalmente nel 1969 durante una sua inchiesta giornalistica sulla condizione delle carceri femminili italiane. Teresa è una donna appartenente ad una classe sociale non

privilegiata che spende la maggior parte della sua vita in prigione, che osa ribellarsi alla violenza subita, pur essendo una “ribelle” totalmente spontanea senza alcun bersaglio, un suo modo per sopravvivere nel mondo e tuttavia una propria forma per protestare contro le ingiustizie sociali. Nel 1975 esce *Donna in guerra*, romanzo che ritrae la figura di Vannina che lotta contro l'emarginazione causata dalla struttura sociale e dallo stereotipo femminile. Nel 1978, la raccolta di poesie *Mangiami pure* mostra le contraddizioni di un momento di transizione, dove sia il rapporto con gli uomini che con le donne è intriso di passioni contrastanti: aggressività e desiderio, rifiuto e accettazione. Nella poesia *Va bene, mangiami pure* in apertura della raccolta, le immagini di un tormentato rapporto con il partner si alterano a quelle dei pensieri femministi, seguendo un intreccio di riferimenti al cibo che sottolineano l'alternanza tra oppressione e desiderio di libertà. Quattro anni dopo, pubblica il romanzo *Lettere a Marina* che presenta una struttura principalmente autobiografica (i moduli adottati sono il diario e l'epistola), recante una critica al fallocentrismo e ponente le basi per la costruzione di un soggetto donna reso possibile dalla relazione tra donne. Il racconto si dipana attraverso le lettere scambiate tra due donne, Bianca e Marina, tra le quali la relazione è stata analizzata nei *In her own voice: an Irigarayan exploration of women's discourses in «Caro Michele» e «Lettere a Marina»*¹³¹, e la loro differenza *Fra madre e marito: the mother/daughter relationship in Dacia Maraini's «Lettere a Marina»*, in *Vision and revisions. Women in Italian literature*¹³². In un saggio intitolato *Quale cultura per la donna*, Dacia Maraini riflette sull'eredità storica che la nostra cultura propone alle donne e afferma:

La donna cerca in tutti i modi di identificarsi con il modello che i ‘padri’ hanno creato per lei. E poiché questo modello vuole la donna fragile, dipendente, masochista, volubile,

¹³¹ Lynn Masland, ‘In her own voice: an Irigarayan exploration of women's discourses in *Caro Michele* e *Lettere a Marina*’, in *Canadian review of comparative literature*, vol. 21, n. 3, 1994, pp. 331-340.

¹³² Pauline Dagnino, ‘Fra madre e marito: the mother/daughter relationship in Dacia Maraini's *Lettere a Marina*’, in Mirna Cicioni, Nicole Prunster (a cura di), *Vision and revisions. Women in Italian literature*, Oxford, Berg Publishers, 1993, pp. 183-197.

incapace come una eterna minorene, essa sarà fragile, masochista, volubile, infantile secondo i momenti e le occasioni, reprimendo a volte anche con violenza brutale la sua forza, la sua aggressività, la sua creatività, la sua ansia di autonomia, la sua indipendenza intellettuale.¹³³

Dal 1984 al 1990, Maraini allarga il suo sguardo alle condizioni delle donne di strati sociali diversi della storia italiana tra il Settecento e il Novecento. Nel 1984 esce il romanzo *Il treno per Helsinki* che affronta il tema della nostalgica ricerca del passato, prestando particolare attenzione alla quotidianità femminile. Nel 1985 pubblica *Isolina. La donna tagliata a pezzi*, che racconta la tragica storia di una ragazza a cavallo tra Otto e Novecento, morta durante un tentativo d'aborto, dopodiché fatta a pezzi e gettata in un fiume. L'ufficiale accusato dell'omicidio non viene condannato perché si comporta da eroe e uomo d'onore¹³⁴; invece, *Isolina*, considerata leggera e libidinosa, continua ad essere screditata dalla società anche dopo morte. Il suo fantasma innocente poi diventa suono e parola che denuncia il monopolio dell'universo maschile¹³⁵. Nel 1987, Maraini pubblica *La bionda, la bruna e l'asino: con gli occhi di oggi sugli anni Settanta e Ottanta*, una collezione di saggi sulla cultura e la società degli anni Settanta e Ottanta. In quel periodo, la violenza diviene uno strumento al servizio dell'emancipazione femminile nelle opere di Dacia Maraini, utile a difendersi dagli abusi di una società che svilisce la creatività della donna, limita il suo potere, condiziona e condanna la sua libertà sessuale. La violenza è l'arma dei deboli, di chi ha urgenza di mettere in atto una trasformazione, di chi ha in gioco la propria esistenza nella lotta per l'affermazione di sé e dei propri diritti. Solidale con gli emarginati, Dacia Maraini si mostra comprensiva

¹³³ Maria Luisa Algini, Pia Bruzzichelli (a cura di), *Donna, cultura e tradizione*, Milano, Mazzotta. 1976, p. 64.

¹³⁴ In questa opera, l'ufficiale è l'amante della ragazza morta che la costringe ad abortire e la ragazza muore in modo raccapricciante fra grida straziante sul tavolo di un'osteria. Ma per salvare l'onore dell'esercito tutto viene nascosto, quindi si tratta di preservare la figura eroica dell'intero esercito e di minimizzare l'impatto della morte della ragazza sull'esercito stesso.

¹³⁵ Viene considerato come un fantasma perché le figure femminili, come *Isolina*, che è davvero esistita ma si è perduta negli anni, come le figure femminili solo meno visibili perché la storia non ne riconosce le tracce. E questo personaggio femminile, secondo l'autrice, non ha ottenuto la sua giustizia che meritava, tramite la sua espressione simbolica, sta protestando contro il dominio culturale e sociale detenuto dagli uomini.

con una realtà che utilizza ogni mezzo per risollevarsi da una condizione svantaggiosa. Una tale esortazione alla violenza compare anche nel suo capolavoro del 1990, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, un romanzo storico-filosofico sul tema dell'emancipazione di una duchessa siciliana sordomuta per il quale vince due premi importanti nel mondo letterario italiano, il *Campielo* e il *Libro dell'anno*. In questa opera l'esistenza del personaggio "madre", nel rapporto madre-figlia, viene indagato da un nuovo punto di vista. L'atteggiamento della scrittrice, in un certo senso, è scettico, repellente e indifferente, come si può verificare nel quindicesimo capitolo: «C'è qualcosa di idiota nel covare i figli come uova, con l'esterrefatta pazienza di una chioccia»¹³⁶. Quest'opera verrà discussa accuratamente nei seguenti capitoli.

Dagli anni Novanta ad oggi, Maraini cerca invece di combattere l'ideologia dominante attraverso lo strumento della Realtà con un'indagine sempre più profonda su sé stessa, sulle ingiustizie sociali e sulle condizioni esistenziali femminili. Nel 1993 Maraini pubblica *Bagheria*, un testo di un appassionante e nostalgico viaggio autobiografico nei luoghi d'infanzia, e il lungo saggio femminista *Cercando Emma*, che ripercorre la vicenda del romanzo *Madame Bovary* di Flaubert per capire il suo fascino e svelarne il mistero. Nello stesso anno esce un saggio polemico sull'aborto, *Un clandestino a bordo*, in cui la scrittrice racconta la maternità negata, il corpo sognato, doloroso passato in cui perde il suo unico figlio. In seguito, il romanzo *Voci* viene pubblicato nel 1994, anch'esso vincitore di molti premi letterari, che offre una nuova interpretazione sul tema della violenza sulle donne. Quest'opera è rappresentativa della violenza sintetizzata nel femminicidio. Qui Maraini utilizza un genere molto codificato, il giallo, per esporre questa grave problematica che affligge la società contemporanea italiana e occidentale. Questo romanzo rivela un problema che ha occupato la mente della Maraini per almeno una decade. L'autrice ha riferito la sua ispirazione della creazione di *Voci* nell'intervista del 1995 *Conversazione con Dacia Maraini*: «Nel caso di *Voci*... il suo germe sta nella ricerca che per anni ho portato avanti sui delitti contro

¹³⁶ Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. Milano, Rizzoli, 1990, p. 86.

le donne, raccogliendo un mucchio di materiale da cui è emersa a poco a poco un tipo di donna che apre la porta al suo assassino»¹³⁷. La ricerca porta Maraini a Verona, sulla scena di un omicidio insoluto che è anche la trama nucleare di *Isolina*. Successivamente, nel 1997 esce *Dolce per sé*, un romanzo epistolare, in cui una donna matura che viaggia in giro per il mondo scrive ad una bambina per evocare i ricordi del suo amore per un giovane violinista, descrivendo viaggi e aneddoti familiari. Nel 1998 è la volta della raccolta *Se amando troppo* che racchiude le poesie scritte tra il 1966 e 1998. Vale la pena di menzionare la raccolta di racconti *Buio* del 1999, vincitore del premio letterario più prestigioso in Italia, lo *Strega*. Il volume è composto da dodici storie di violenza sessuale contro le donne e i bambini, in cui la commissaria di pubblica sicurezza in carica delle investigazioni è la stessa ispettrice di *Voci*, Adele Sofia.

Dal 2000 in poi, si trova nelle opere di Maraini una riflessione sempre più focalizzata sulla società e sulla cultura da una prospettiva mondiale, ispirata non solo dai diversi viaggi che la scrittrice intraprende, ma anche dall'evoluzione della storia mondiale. Nel 2000 pubblica il saggio *Amata scrittura. Laboratorio di analisi letture proposte conversazioni* in cui disvela con passione e umiltà i segreti del mestiere di scrittrice. Nel 2001, in un altro saggio, *La nave per Kobe*, porta alla luce il diario di Topazia Alliata rivelando ai lettori l'esperienza infantile della prigionia in Giappone. Nel 2004, viene pubblicato il romanzo *Colomba*, in cui affronta quelli che furono i temi ricorrenti delle scrittrici negli anni Sessanta, la letteratura, la famiglia e il mistero del corpo. In seguito, pubblica il romanzo *Il treno dell'ultima notte* nel 2008 che narra l'avventura di una giovane viaggiatrice che gira in treno per l'Europa, scendendo dal treno a ogni fermata. *La ragazza di via Maqueda*, del 2009, che ritrae i paesaggi romani, siciliani e abruzzesi, contiene estratti di vita vissuta dai compagni di viaggio. Nel 2010, Maraini pubblica *La seduzione dell'altrove*, un'altra raccolta di racconti sui viaggi che ci conducono attraverso le terre africane nere, dalle savane alla baraccopoli offuscate

¹³⁷ Dacia Maraini, Paola Castiglione (a cura di), *Conversazione con Dacia Maraini: il piacere di scrivere*, Roma, Omicron, 1995, p. 30.

dai fumi della diossina. Esplorando l'Europa con i suoi vecchi e nuovi Stati, come Zurigo, l'Oriente che distrugge le sue radici, come Giappone e Cina, i ricchi campus degli Stati Uniti che racchiudono soldi, sesso e spiritualità e le città del Sudamerica che conservano memorie di un passato prezioso. Il costante peregrinare della scrittrice da un paese all'altro le ha permesso di annotare conflitti, aspirazioni e sogni, talvolta nuove forme di spiritualità, nuove filosofie di vita e nuovi progetti. Nel 2012 appare il romanzo *La grande festa*, un libro di memorie in cui Maraini esprime il suo attaccamento alla vita e l'amore per la poesia. Nel 2013, esce un'altra raccolta di racconti, *L'amore rubato*, sul tema di violenza domestica sulle donne. Nello stesso anno appare altresì il romanzo *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza* che parla di un incontro onirico tra la scrittrice e Santa Chiara d'Assisi in cui discutono della povertà, della libertà femminile e della vita delle donne medievale. Nel 2015, esce un altro romanzo importante, *La bambina e il sognatore*, che rivela la miseria della condizione femminile attraverso l'enigmatica scomparsa di una bambina. In quest'opera, Maraini si identifica per la prima volta in un uomo, cercando di raccontare una storia dal punto di vista maschile. Tramite questo tentativo d'immedesimazione nel genere opposto, l'autrice prova ad analizzare la psicologia degli uomini. Nel 2016, viene pubblicato *Se un personaggio bussa alla mia*, un saggio su scrittura e creatività. Nel 2017, a ottant'anni da poco compiuti, Maraini pubblica il romanzo epistolare *Tre donne. Una storia d'amore e disamore*, in cui racconta la storia di tre donne che vivono insieme in un piccolo appartamento: la nonna Gesuina, la madre Maria e la figlia Lori con una cagnolina, Prometeo. In questo romanzo, ha descritto su amore e disamore, supporto e tradimento, dolcezza e ribellione tra tre generazioni di donne in una casa. Le tre protagoniste sono la nonna, la madre e la figlia, ma il conflitto generazionale è solo una piccolissima parte di tutto ciò. Tutte e tre sono prima di tutto individui indipendenti. Forse è proprio per questo che l'autrice ha scelto la forma epistolare per scrivere questo romanzo, una forma che è più personale e più vicina al mondo interiore dell'individuo. Nel 2018 viene pubblicato *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se*

ne va»: Da madre che ha sperimentato la perdita di un figlio non ancora nato, l'autrice utilizza abilmente una varietà di approcci, tra cui quelli legati alla religione, ai miti, alla procreazione e ai discorsi misogini di autori maschili, per raccontare il suo rimpianto, il dolore e l'autenticità di non essere stata in grado di diventare madre. Allo stesso tempo, mette in luce una dura realtà: che dalle epoche antiche fino ai giorni nostri, le donne non hanno mai goduto di uno stato sociale adeguato a causa del patriarcato. La sociologa giapponese Chizuko Ueno ne ha dato una definizione: «Il patriarcato è il sistema in cui le donne educano i figli che portano nel grembo per nove mesi, solo per essere insultate da loro»¹³⁸. In questo libro invece Maraini descrive un mondo immaginario per il figlio che se ne va e in cui cresce. Fallaci aveva scritto *Lettera a un bambino mai nato*, qui Dacia ha scritto un'altra lettera per il bambino, rivolta direttamente alle difficoltà affrontate dalle donne in tempi moderni. Le donne possono nutrire ed educare i loro figli con il loro pensiero, come femministe, ma allo stesso tempo, i figli sono anche influenzati dal mondo che li circonda. Come faranno i figli a vivere in due mondi così diversi è una domanda che riguarda non solo il presente, ma anche il futuro. La scrittrice nutre la speranza verso i bambini nascituri: «Eppure io ho fiducia nella tua intelligenza»¹³⁹. Due anni dopo, nel 2020, l'autrice scrive il romanzo *Trio. Storia di due amiche, un uomo e la peste a Messina*; nello stesso anno pubblica anche saggio *Il coraggio delle donne*, redatto a quattro mani con Chiara Valentini. Qui le due intellettuali, con alle spalle una vita di impegno e militanza sulla questione femminile, riflettono insieme sul lungo cammino percorso. In particolare, si domandano perché dopo secoli e anzi millenni di società patriarcali in cui sono rimaste in stato di minorità, subalterne agli uomini, senza diritti, senza identità sociale propria, solo nell'ultimo secolo le donne sono venute compiendo la loro rivoluzione, e tuttavia stereotipi e ostilità continuano a essere ostacolo alla loro continua emancipazione e nessuna conquista possa essere data per acquisita. Con una vivida serie di ritratti di donne

¹³⁸ Chizuko Ueno, *Fuquanzhi yu zibenzhuyi (Patriarchy and Capitalism: The Horizon of Marxist Feminism, 父权制与资本主义)*, traduzione cinese di Zou Yun, Xue Mei, Hangzhou, Zhejiang University Press, 2020.

¹³⁹ Dacia Maraini, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, cit., p. 66.

esemplari, Maraini e Valentini onorano le tante che con il loro coraggio hanno segnato la storia dei diritti femminili. Nel 2022, la scrittrice redige un saggio importante nell'anno in cui ricorre il centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini, sotto forma di lettere senza risposta: con *Caro Pier Paolo* omaggia l'amico che tanto ha contato nella sua vita con memoria commossa. «L'idea di scrivere quest'opera porta a rendere liquidi e scorrevoli i pensieri, non c'è tempo che possa scandire i ricordi che, vitali e imprevedibili, saltano come cavallette. Sembravano corpi morti, e invece eccoli vivi e vegeti, che si agitano per farsi sentire e vedere»¹⁴⁰. Qui, tra incontri personali e pubblici, esperienze di viaggio e momenti di letteratura, dialoghi anche accesi e condivisione di angoli di solitudine, possiamo attraversare il secondo Novecento affianco a Pasolini, a Maraini e al suo compagno Moravia. Si vede che la scrittrice non interrompe mai la sua attività poetica, continua a viaggiare per il mondo impegnandosi in conferenze e spettacoli e a discutere instancabilmente sull'esistenza delle donne in una prospettiva storica e mondiale.

Al termine di questa necessaria sintesi della storia letteraria della scrittrice italiana, preciso infine che il nostro lavoro sarà focalizzato principalmente sulle tre principali opere narrative di Maraini, ovvero *L'età del malessere*, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e *Voci*. Incardinata nel campo della critica femminista, la presente tesi analizza le diverse condizioni esistenziali femminili presentate in queste tre opere, secondo approcci d'analisi testuale, socioculturali e psicoanalitici.

2.1.2 “Sto dalla parte delle donne”: opere rappresentative

Tra le scrittrici il cui lavoro, almeno a livello internazionale, viene più comunemente associato a tematiche femministe, spicca sicuramente Dacia Maraini. Nonostante nella sua ricca produzione narrativa, poetica e teatrale abbia trattato vari

¹⁴⁰ Dacia Maraini, *Caro Pier Paolo*, Vicenza, Neri Pozza, 2022, p. 193.

argomenti, spesso il suo nome si lega alla predilezione per le protagoniste e alle tematiche di rivendicazione femminista, caratteristiche delle sue opere degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso. Negli anni Settanta in particolare, la nascita delle nuove tecnologie illuminò la speranza delle donne. Le donne in quell'epoca uscirono di casa per partecipare al movimento per la loro liberazione. Questo movimento femminista è completamente diverso rispetto a quello degli anni Sessanta dell'Ottocento, con il quale conquistarono i diritti civili e politici. Il punto di movimento più recente è centrato sul diritto di maternità, le donne poi ottennero i diritti fondamentali in materia di aborto, gravidanza e allattamento. Dopodiché potevano decidere se, quando e come avere un figlio. Con il motto pubblicitario "L'utero è mio e lo gestisco io"¹⁴¹, le donne hanno maturato un principio che ha rappresentato una novità dirompente sulla scena storica: l'autodeterminazione del proprio corpo. Prima del movimento novecentesco, le donne non avevano il diritto ad un aborto sicuro in regime pubblico ospedaliero, anche se la gravidanza della donna non è un evento unilaterale e deciso soltanto da loro stesse. L'approvazione della legge sull'aborto garantisce tale diritto in particolare delle donne che sono rimaste incinta a seguito di violenza. Fino a questo momento, anche se in Italia il diritto all'aborto appartiene alle donne, l'utero in affitto rimane ancora in polemica; per esempio, nel libro di Luisa Muraro, l'autrice manifesta la sua opposizione:

La più risibile difesa della surrogata è quella che protesta contro i divieti e le proibizioni, in nome della libertà. Qui non si tratta di proibire, si tratta di non sbagliare.

Per loro (e per tutti) sono state queste parole: «Ci sono strade che non bisogna prendere, ci sono ponti che non bisogna attraversare, ci sono possibilità che non bisogna cogliere»¹⁴².

¹⁴¹ Lo slogan che il movimento delle donne negli anni Settanta introduceva un principio dirompente e radicalmente nuovo nella storia di genere: quello dell'autodeterminazione sul proprio corpo. Non si trattava più solo di rivendicare diritti civili e politici, ma di affermare una libertà di scelta che si declinava sia sul versante della sessualità che quello della maternità. La portata di questo principio risultava rivoluzionaria rispetto a millenni di costruzioni culturali, norme e disciplinamenti.

¹⁴² Citato da *L'Arte della guerra* di Sun Tzu, il testo originale è: 途有所不由，军有所不击，城有所不攻，地有所不争，君命有所不受， la traduzione originale è: «Ci sono strade che non bisogna seguire. Ci sono eserciti nemici che non bisogna attaccare. Ci sono città fortificate che non bisogna assalire. Ci sono terreni sui quali non bisogna ingaggiare battaglia. Ci sono ordini imperiali cui non bisogna obbedire».

Le dice Sun Tzu¹⁴³ nell'*Arte della guerra*¹⁴⁴, antico libro della sapienza cinese.

Non si doveva prendere la strada di fabbricare armi atomiche, negli anni Quaranta del secolo scorso, armi che continuano a fare paura. Qualche grande scienziato lo capì e si rifiutò di collaborare. Gli altri dicevano: bisogna anticipare la scoperta della bomba da parte della Germania di Hitler. Ma questa era paura e propaganda. In effetti, c'è sempre anche il pericolo di essere ingannati, come se non bastasse la facilità con cui ci inganniamo da soli.

[...]

Il problema maggiore che pone la maternità surrogata non è quello di venire al mondo e trovarsi a dover fare i conti con lo scarso amore, con l'incostanza del desiderio o con il malaffare, sebbene ci sia anche questo. Tutte le creature che vedono la luce corrono questo rischio. Compresa le bestie, che io considero nostre cugine, se non proprio sorelle. Il problema non è neanche quello del ricorso alla tecnica o al mercato, a certe condizioni. Ma è quello del ruolo che tecnica e mercato giocano nella generazione.

Tecnica e mercato nella nostra civiltà, lo sappiamo, sono sempre meno dei mezzi a nostra disposizione, e sempre più tendono a diventare dei padroni. Così, fanno valere la loro logica e il loro ordine anche là dove l'essere umano sarebbe chiamato a esserci in prima persona: con il desiderio, sì, ma anche con l'attesa, l'incertezza, la speranza, l'amore.¹⁴⁵

A suo parere, applicare lo slogan succitato "L'utero è mio" alla surrogata è un controsenso perché il suo significato viene dal contesto di una mobilitazione per assicurare alla singola la prospettiva di una maternità liberamente desiderata. Invece, nel caso attuale, si tratta di posporre la fecondità personale a un progetto di altri, che saranno i titolari del suo frutto e dettano le condizioni del suo svolgimento. Per di più, Muraro sostiene che lo slogan già allora era sbagliato, così com'è una semplificazione

¹⁴³ Sun Tzu (544 a. C – 496 a. C), è stato un generale e filosofo cinese, onorato come Sun Zi e ha la reputazione di essere il "Maestro della guerra per centinaia di anni" e l'"Antenato della scienza militare orientale". A lui si attribuisce uno dei più importanti e classici trattati di strategia militare di tutti i tempi, *L'Arte della guerra*.

¹⁴⁴ *L'Arte della guerra* è un antico trattato di strategia militare attribuito, a seguito di una tradizione orale lunga almeno due secoli, viene considerato il più classico, antico e famoso testo di arte militare esistente.

¹⁴⁵ Luisa Muraro, *L'anima del corpo: contro l'utero in affitto*, Roma, La Scuola, 2016, pp. 58-63.

parlare di diritto per l'interruzione volontaria della gravidanza. La possibilità legale e materiale d'interrompere la gravidanza va data alla donna per una ragione di principio: non si può obbligarla a diventare madre. «Nessuno può impedirle e nessuno può imporle di diventarlo».¹⁴⁶ Dobbiamo tuttavia notare che questo libro viene pubblicato nel 2016, restituisce una riflessione sul rapporto della donna con il proprio corpo – alla luce di un contesto culturale che ne predica la totale disponibilità – ed esalta l'unicità della relazione madre-creatura che va formandosi. Secondo noi, il significato dello slogan e le osservazioni di Muraro non sono diametralmente opposti, anzi, ci dimostra la prospettiva comune: la maternità non rappresenta più un dovere morale o il destino biologico, ma costituisce ora una scelta, riguarda solo sé stessa.

In realtà, per quanto riguarda la questione dell'aborto, la nostra scrittrice ritiene che l'aborto «è un non senso, un'arma disperata e autolesiva, una violenza sul corpo della donna e di riflesso su quello del nascituro, comunque una sconfitta e una lacerazione»¹⁴⁷, è «la violazione del sacro principio della vita, il segnale di un malessere, di una guerra con sé stesse e col proprio futuro»¹⁴⁸, e non possiamo dimenticare che l'aborto è un'esperienza dolorosa e lacrimosa che la scrittrice ha vissuto sulla propria pelle, è stato un aborto spontaneo al settimo mese di gravidanza all'età di ventiquattro anni:

nel mio caso, quando mi sono sposata, ho fatto di tutto per avere un figlio. Purtroppo, è morto poco prima di nascere. E dopo non ho potuto più averne. Non sono stata io, in questo caso, a scegliere ma il mio corpo ha scelto per me.¹⁴⁹

Per me l'aborto è stato soprattutto un esproprio, qualcosa di non voluto e non aspettato, che ha spezzato in me una attesa felice, che non si è mai conclusa con un incontro, l'incontro con l'altro da me. Il clandestino a bordo della mia nave è scomparso

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 68.

¹⁴⁷ Maria Antonietta Cruciatà, *Dacia Maraini*, Fiesole, Cadmo, 2003, p. 136.

¹⁴⁸ *Ivi*, pp. 136-137.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 136.

prematuramente nel buio della notte senza lasciare una traccia, un nome, un ricordo.¹⁵⁰

E, tuttavia, Maraini aderisce alla legalizzazione dell'aborto. Nei suoi scritti prima della legge, critica la legislazione italiana che non garantiva la possibilità di ricorrere a interruzioni di gravidanza sicure, come in *L'Età del malessere*: la protagonista Enrica è rimasta incinta, e deve per forza andare in una clinica clandestina per abortire, poiché prima del 1978 l'aborto volontario in qualsiasi forma era considerato un reato dal Codice Penale italiano. «La legalizzazione dell'aborto è stata opportuna e necessaria. La legalizzazione dell'aborto è servita a diminuire drasticamente il numero degli aborti»¹⁵¹. La scrittrice, in effetti, non considera l'aborto una vittoria da festeggiare, né un vessillo da sventolare con trionfalismo. Anzi, ella apertamente condivide la sua angoscia nei confronti dell'aborto, pur riconoscendo l'importanza della legge che ne ha legalizzato la pratica. La scrittrice dichiara chiaramente il suo sostegno alla legalizzazione dell'aborto, ma mai ha incoraggiato le donne a intraprendere questa scelta. Il suo impegno è stato principalmente rivolto a promuovere l'adozione di una legge che eliminasse le terribili condizioni dell'aborto clandestino. Ha lottato perché non si ignorasse l'esistenza di un problema reale e ha sempre cercato di migliorare le condizioni delle migliaia di donne costrette ad abortire ogni anno. Inoltre, la creazione di una legge sull'aborto non implicava certo un incoraggiamento alla sua pratica. Era semplicemente il primo passo per rendere palese una realtà nascosta. Secondo la scrittrice, l'obiettivo principale di tale legislazione era promuovere una maternità responsabile. Il motivo vero per cui Dacia Maraini ha sostenuto la legalizzazione dell'aborto consisteva proprio nell'eliminare le pratiche clandestine che mettevano a rischio la vita delle donne, tutto mentre prosperava il mercato nero di tali pratiche.

Tuttavia, da questo punto di vista, possiamo scorgere chiaramente l'enorme impatto e ruolo svolto dal movimento femminista degli anni Sessanta e Settanta nel

¹⁵⁰ Daniela Daniele, Dacia Maraini, 'La scrittrice e femminista rivela che nel 1960 perse un figlio al settimo mese: fu una tragedia. L'aborto è una sconfitta. La Maraini: ma la legge va difesa', *La Stampa*, 11 gennaio 1996, p. 13.

¹⁵¹ Dacia Maraini, *Dentro le parole. Aforismi e pensieri*, Cava de' Tirreni, Marlin, 2005, p. 23.

promuovere la lotta delle donne per i loro diritti. Oggi, ci troviamo nell'era della quarta e quinta ondata del femminismo, eppure le discussioni sull'eredità lasciata dalle nostre precorritrici persistono.

Nella scrittura di Dacia Maraini, l'autodeterminazione del corpo femminile è ostacolata nel contesto della società e della famiglia, dato che la gerarchia paterna, di carattere totalitario, la impediva. Anche le sue opere riflettono su temi quali l'aborto, la gravidanza, il parto e l'allattamento. Indubbiamente, il corpo femminile è deposito di questa serie di attività: l'utero è sempre legato alla missione procreativa. Alcune gravidanze si prestano a simboli della violenza corporale e sono accompagnate dal sentimento doloroso della donna. E il tema della violenza di genere, a lungo trattato nelle opere di Dacia Maraini, rappresenta un problema che a detta dell'autrice non ha niente a che vedere con la biologia, il sesso il genere: è una questione culturale, che include i concetti di proprietà e di possesso, ancora così radicati nella cultura patriarcale. Maraini cerca di disintegrare la tradizionale costruzione della cultura patriarcale, di investigare sull'influenza del patriarcato e dello sciovinismo sull'ambiente esistenziale, in particolare sull'impatto della violenza di genere. Dato che l'obiettivo principale della presente tesi è comprendere come Maraini descrive la difficoltà della condizione esistenziale femminile per difendere i diritti delle donne e denunciare la loro oppressione, una descrizione completa e un'analisi di ciascun romanzo eccederebbe i suoi limiti. Tuttavia, una panoramica dei tre romanzi in esame faciliterà lo studio successivo delle idee marainiane.

2.1.2.1 *L'età del malessere*

L'età del malessere, la seconda opera narrativa di Dacia Maraini, pubblicata nel 1963 dalla casa editrice Einaudi, ha ottenuto l'assegnazione del premio internazionale

*Formentor*¹⁵². Nei primi due romanzi, *La vacanza* e *L'età del malessere*, che Augustus Pallotta cataloga nella fase «iniziale e pre-femminista» e definisce «sforzo immaturo ed altamente derivativo»¹⁵³, ritroviamo i temi principali di Maraini che la scrittrice svilupperà per tutta la sua carriera ed in tutti gli aspetti del suo lavoro.

Enrica vive in uno squallido quartiere di Roma, dove studia svogliatamente. Abbandonata a sé stessa dai genitori incapaci di stabilire con lei un rapporto armonioso, Enrica intraprende la propria evoluzione morale, guadagna progressivamente la propria indipendenza e affrontando le sfide legate al lavoro, al sesso e alla famiglia. L'autrice evoca «un'età simbolica, l'età in cui, ancora adolescenti, ci si scontra per la prima volta con i problemi del lavoro, della famiglia, del sesso, da adulti, non più da bambini»¹⁵⁴.

Sceglie di scrivere la storia di un'adolescente probabilmente perché lei stessa ha appena trascorso questo periodo, avendo l'occasione di esprimere sé stessa. Maraini ha riconosciuto questa possibilità in un'intervista in cui è stata interrogata sul romanzo, ma nello stesso tempo ha negato che fosse autobiografico:

Mi ispiravo in qualche modo a una esperienza vissuta da me e che avevo tuttavia sottoposto a un processo di trasposizione e trasfigurazione che ha modificato ambiente e personaggi. Alla fine di questo processo la storia non mi apparteneva più, mentre il tema lo sentivo ancora mio. Io venivo dall'aver attraversato un'iniziazione alla vita adulta, avevo passato l'adolescenza in maniera burrascosa, tempestosa, difficile e ho voluto riesaminare questa esperienza rielaborandola metaforicamente.¹⁵⁵

L'io narrante, Enrica è la protagonista e spettatrice della situazione in cui si trova. Di

¹⁵² Il Premio Formentor de las Letras, conosciuto anche come il Premio letterario Formentor o il Prix Formentor, è un'assegnazione data tra il 1961 e il 1967. Il premio prende il nome della città Formentor situata sull'isola spagnola Mallorca che era famosa per gli incontri letterari. È stato ristabilito nel 2011 dopo un lungo intervallo. Negli anni Sessanta, il Gruppo Formentor offriva due premi, il Prix Formentor e il premio Formentor internazionale, il primo era dato alle opere non pubblicate, il secondo a quelle già in distribuzione.

¹⁵³ Augustus Pallotta, 'Dacia Maraini: From alienation to feminism', in *World Literature Today*, vol. 58, n. 3, 1984, pp. 359-362: 360.

¹⁵⁴ Edera Ciambellotti, 'Parlando con Dacia Maraini: intorno a *L'età di malessere*', in *Nel passato presente degli anni Sessanta*, Urbino, Montefeltro, 1981, pp. 69-84: 79-80.

¹⁵⁵ Simona Wright, 'Intervista a Dacia Maraini', in *Italian Quarterly*, 1997, summer-fall, p. 76.

estrazione media, la casa della protagonista è situata in uno squallido quartiere periferico romano. Alla neo-adolescente Enrica manca un proprio appoggio morale della famiglia: il padre, un ubriacone, di cui non conosciamo il nome, ha da tempo rinunciato alle responsabilità di essere marito e padre. S'immerge nel mondo delle sue gabbie per uccelli sognando di potere vendere le sue opere d'arte a un mecenate e guadagnarne una fortuna. La madre, Teresa, è di conseguenza costretta a mantenere la famiglia e si trova sempre sovraccarica di lavoro. Non si può scorgere nessuna comunicazione tra il padre e la madre; il rapporto tra di loro è distante, come quello con Enrica. Per tutto il romanzo, Teresa viene descritta come esausta e priva di vitalità, alternandosi semplicemente tra il suo lavoro d'ufficio e i lavori domestici. Non ha nulla che possa distoglierla da questa noia e sembra essere afflitta da un vuoto interno. Maraini descrive come, «il corpo di Teresa sembri piegarsi su sé stesso quando indossa il suo accappatoio dopo il lavoro perdendo la sua forma e la solidità, accartocciandosi sulla sedia come un sacco sgonfio»¹⁵⁶. Teresa non trova soddisfazione né nel lavoro né in casa, e da entrambi è logorata fino alla sua morte. Tuttavia, nonostante la sua stanchezza, cerca di consigliare sua figlia su come vivere al meglio la sua vita. Invece il padre si comporta come un fantasma davanti alla moglie, rimane inchiodato nel suo piccolo giardino con le sue gabbie e non le parla quasi mai.

Questa situazione accentua la solitudine e il bisogno lacerante di amore di Enrica: non trova nessun interesse nello studio e si abbandona all'abbraccio degli uomini. Cesare, studente universitario, con cui Enrica ha una relazione amorosa, è una delle poche persone che le infonde calore umano. Egli è tuttavia già fidanzato di Nini, una ricca ragazza con cui si sposerà; Carlo, uno dei suoi compagni di classe, è invece infatuato di Enrica, così come Giulio Guido, un avvocato senza scrupoli che ha un debole per le ragazzine. Con nessuno di loro Enrica mostra attaccamento emotivo, bensì freddezza e distacco. Lascia che le cose succedano senza farsene coinvolgere o parteciparvi, quantunque lei sia una ragazza matura per i suoi anni; eppure, sembra

¹⁵⁶ Dacia Maraini, *L'età del malessere*, cit., p. 37.

contraddirsi con questi rapporti in cui si sottomette agli uomini. Ad un certo punto, Enrica rimane incinta e forse è la necessità di affrontare la situazione che la scuote dalla letargia. A questo punto, Enrica deve prendere una decisione e andare in una clinica clandestina per abortire.

Nel frattempo, Teresa, sofferente d'asma, decede a causa di un cancro al polmone. Il padre si abbandona sempre di più all'alcool e finisce tutti i soldi della moglie nell'acquisto di utensili per la costruzione di gabbie. Pian piano Enrica, intuendo che deve uscire da questa situazione, prova a cambiare la sua vita, ed in mancanza di soldi cerca lavoro per sopravvivere. Dopo molti tentativi falliti, riceve finalmente un'offerta dalla contessa Bardengo, donna di mezz'età che vive da sola, e i tentativi precedenti sono falliti perché lei non ha ottenuto il diploma, poi la contessa Baldengo le offre un lavoro da segretaria. Così Enrica inizia a lavorare per lei, e durante questo periodo supera l'esame finale e consegue il diploma per stenografia e dattilografia. Enrica le è stata introdotta da Cesare qualche tempo prima per informazioni sull'aborto. Bardengo chiede a Enrica di farle da segretaria privata e la ospita per compagnia. Nonostante aver ereditato la villa e la ricchezza del padre, la contessa vive una vita infelice. Rimasta innamorata di Remo, un ragazzo più giovane di vent'anni che aveva bisogno di soldi, si chiude in casa tutti i giorni aspettando il suo amante e diventa isterica ogni volta che Remo dimentica di telefonarle. Tutta la sua speranza di vita ricade su questo ragazzo. Visto lo stato della contessa, Enrica decide di lasciare alle spalle la vecchia vita: respinge la persecuzione di Carlo e Giulio, uomini che non ama, rifiuta di diventare l'amante di Cesare dopo che si è sposato, lascia il padre che aveva imposto una situazione impossibile da sopportare a casa, e finalmente lascia il lavoro dalla contessa. Questa volta vuole cambiare vita, ricominciare da capo, trovare un uomo da amare esclusivamente e trovare un lavoro che l'appaghi.

La trama del romanzo diventa il modello ispiratore per altri successivi di Maraini. Nelle storie che sviluppa, le protagoniste vivono in una società dominata dagli uomini, in cui le donne spesso accettano passivamente il loro destino di moglie e madre.

Tuttavia, a un certo punto, influenzate da fattori esterni o spinte da una scelta personale, le protagoniste sentono la necessità di alterare le loro circostanze, di difendere i propri diritti e interessi. Esse rifiutano l'inerzia imposta dalla società maschilista e non sono più disposte a subire una vita determinata da convenzioni patriarcali, come nel caso di Marianna

2.1.2.2 *La lunga vita di Marianna Ucrìa*

La lunga vita di Marianna Ucrìa è un romanzo storico di Maraini. Questo capolavoro vinse il Premio Campiello nel 1990. L'idea di scriverlo le è venuta da un quadro della vecchia villa a Bagheria; «è stato un caso», narra la scrittrice:

mi trovavo a Bagheria, vicino a Palermo, nella villa dei Valguarnera dove ero già stata da piccola. In uno dei saloni c'era un quadro che rappresentava una donna. Mi colpì molto il suo sguardo un po' assente e al tempo stesso penetrante. La donna stringeva un foglietto fra le mani. Mi dissero essere la contessa che aveva fatto costruire la villa nel Settecento. I bigliettini erano il suo unico modo di comunicare perché era sordomuta. Questa cosa mi colpì molto. Pensai di scrivere un racconto.¹⁵⁷

E quando parla di come abbozza i personaggi con la sua penna, sottolinea la nascita di Marianna:

I personaggi mi chiedono ossessivamente di essere riconosciuti: vogliono avere un corpo e un nome nelle divagazioni dei miei pensieri. È accaduto così con Marianna Ucrìa. È stata lei che mi ha trovata. Non mi lasciava in pace. Era insistente, assillante, fedele al suo destino personale. Alla fine, ho ceduto e le ho prestato ascolto. Ha

¹⁵⁷ Giuliana Nuvoli, 'Diventare Donna: Marianna, Adriana, Eleonora', in *Milano da leggere. Leggere l'adolescenza, Atti del Convegno*, Milano, Unicopli, 2008, pp. 141-156: 141, n. pag. Print.

preteso che mi raccontassi la sua storia, che mi dedicassi a un genere che non avevo ancora affrontato: il romanzo storico, un'impresa per me quasi titanica.¹⁵⁸

I primi capitoli ci fanno percepire un clima cupo, che ricorda un'ambientazione medievale, sebbene si tratti in realtà del Settecento. Mentre in Europa trionfa il Secolo dei Lumi, l'isola Sicilia è ancora piena di contraddizioni: impiccagioni, autodafè, matrimoni d'interesse e monacazioni senza vocazione. Dal primo capitolo si sa che la nostra protagonista Marianna Ucrìa è sordomuta, appartenente alla nobile famiglia degli Ucrìa. Comunica con il mondo per mezzo di bigliettini e in parte è guidata dagli altri sensi, riesce ad entrare nella mente degli altri e conoscere i vari pensieri delle persone accanto a lei; col passare degli anni, la sua abilità diventa sempre più forte, tanto da svelare il segreto della famiglia che la riguarda. Il romanzo è nato da una ricerca storica su documenti durata quasi cinque anni, tramite consultazione di lettere, testamenti e cronache cittadine. La storia ci presenta ogni parte della quotidianità mediocre della vita familiare in Sicilia a quell'epoca attraverso gli occhi di Marianna: dai grandi eventi come matrimoni e funerali, alle più banali vite quotidiane che contengono numerose descrizioni di pensieri filosofici e conflitti psicologici degli esseri umani.

Il romanzo è narrato in terza persona e segue il filo cronologico della nostra protagonista, Marianna. Figlia sordomuta del Duca Signorello Ucrìa di Fontanasalsa, la storia inizia con un viaggio, quando Marianna ha solo otto anni. Viene portata dal padre ad assistere all'esecuzione di un ragazzo più giovane di lei, condannato a morte. Il vero motivo di questo viaggio è forzare Marianna a riprendere la voce attraverso una forte reazione allo spavento. Marianna ha una vaga sensazione di poter parlare e ascoltare normalmente, e che il suo sordomutismo non fosse congenito, come le aveva scritto la madre. Tuttavia, questo tentativo non ha successo. La piccola Marianna è così terrorizzata dalla scena dell'esecuzione che continua a perseguitarla, provocando paura ogni volta che si sente insicura. La causa del suo mutismo rimane avvolta nel mistero

¹⁵⁸ Maria Antonietta Cruciana, *Dacia Maraini, cit.*, p. 138.

per Marianna fino quasi alla fine della storia. Da bambina, viene considerata come un peso dalla famiglia, suscitando un profondo senso di compassione e imbarazzo. A tredici anni, viene costretta a sposare lo zio, Pietro Ucrìa di Campo Spagnolo, fratello di sua madre. Su questo filo narrativo che segue la protagonista, s'intrecciano molteplici altre storie all'interno della nobile famiglia palermitana. Essa è composta principalmente dai genitori di Marianna, dai suoi cinque fratelli — Signoretto, Fiammetta, Carlo, Geraldo e Agata — ed i suoi cinque figli — Felice, Giuseppa, Manina, Mariano e Signoretto minore. Tra i personaggi principali troviamo il marito-zio di Marianna e i vari servitori, ognuno dei quali contribuisce a creare una serie di trame, scene e complesse relazioni all'interno della famiglia. Signoretto, il fratello maggiore di Marianna, aspira a somigliare a suo padre per ereditare tutte le sue proprietà, cercando di imitarne il comportamento freddo e formale. La sorellina più piccola Agata è già promessa sposa con don Diego, figlio del principe di Torre Mosca, una nobile famiglia a causa della sua splendida bellezza; mentre Fiammetta, meno attraente, è destinata a prendere i voti e diventare suora. Carlo e Geraldo, che sono così simili da sembrare gemelli, intraprendono strade diverse: uno entra in un convento mentre l'altro si arruola nell'esercito.

Marianna ha cercato di opporsi alla richiesta della madre e della famiglia di sposare lo zio ma non è riuscita nell'impresa. Sembrava impossibile contestare sua madre quando la persuadeva dicendo: «Nessuno ti prende, Marianna mia. E per il convento ci vuole la dote, lo sai. Già stiamo preparando i soldi per Fiammetta, costa caro. Lo zio Pietro ti prende senza niente perché ti vuole bene e tutte le sue terre seriano le tue, intendesti?»¹⁵⁹ Questa stessa frase sarà poi ripetuta dalla figlia Giuseppa di Marianna nei capitoli finali, evidenziando il fatto che sia per i figli che per i genitori e i fratelli, la presenza di questa sordomuta è un grande peso e perfino una vergogna. E frase della madre della protagonista «In contanti e subito quindicimila scudi» evidenzia l'interesse pecuniario della famiglia verso il suo matrimonio, fatto che svela una chiara

¹⁵⁹ Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 23.

visione di Marianna in quanto bene appartenente alla famiglia degli Ucrà e priva di alcuna forma di autonomia o indipendenza. Dentro la famiglia, nessuno ha il diritto di prendere decisioni per sé.

Dopo quattro anni di matrimonio, la duchessa dà alla luce tre figlie: Felice¹⁶⁰, Giuseppa e Manina. L'autrice dedica l'intero capitolo ottavo a narrare la nascita della terza figlia, descrivendo dettagliatamente il processo che va dal parto al periodo post-parto di Marianna. Poiché le due gravidanze precedenti ha dato vita a figlie, c'è una fervente speranza che la terza fosse un maschio. Questa ansia emerge chiaramente nelle parole pronunciate dalla levatrice durante il parto, sottolineando l'urgente desiderio di un figlio maschile all'interno della famiglia:

Niesci niesci cosa fitenti

ca lu cumanna Diu 'nniputenti.

Marianna conosceva le formule e le leggeva sulle labbra della levatrice. Sapeva che stava per essere raggiunta dai suoi pensieri ma non aveva fatto niente per scansarli. Forse allevieranno il dolore, si era detta e aveva chiuso gli occhi per concentrarsi.

«Che fa questo fetente?... perché non niesci? si è messo male questa testa di rapa... che fece, si rivoltò? le gambe ci escono di davanti e le braccia sono inquartate di lato, pare che balla... e balla e balla minchiuneddu... ma perché non niesci babaluceddu?... se non niesci ti prendo a bastonate... alla duchessa poi come ce li chiedo i quaranta tarì promessi?... allhhh ma questa è na picciridda! alli alli, tutte femmine ci escono da questo ventre sciagurato, che disgrazia! mutola com'è non ha fortuna...»¹⁶¹

A fine di questo capitolo, il marito le scrive un bigliettino dicendo: «Lu masculu verrà, lassamu tempu. Non vi sconfortate, verrà»¹⁶². Ma in realtà è lui che si sente sconforto per la nascita della terza figlia. Marianna vuole solo che la bambina sia viva e in buona

¹⁶⁰ Di solito in italiano Felice è un nome da uomo, ma qui si tratta effettivamente di una femmina.

¹⁶¹ Dacia Maraini, *cit.*, p. 20.

¹⁶² *Ivi*, p. 22.

salute. Comunque, il figlio maschio giunge finalmente quando la sposa ha appena diciannove anni e viene chiamato Mariano. Una volta adempiuto al suo dovere di dare un figlio maschio, la duchessa si ritira volontariamente nella biblioteca della villa di Bagheria, raramente uscendone salvo occasioni eccezionali di funerali o battesimi o parti. Trascorre le sue giornate leggendo e scrivendo, nonostante il dissenso del marito che preferisce ammazzare il tempo alla casa grande e accogliente a Palermo passando la notte al Casino dei nobili. Successivamente, muore la madre e Marianna dà alla luce l'ultimo figlio, anch'egli maschio, chiamato Signoretto, come lo zio e il nonno. La duchessa ha riversato molto affetto in questo figlio che è morto a causa del delirio dovuto ad una infiammazione al cervello all'età di quattro anni. Poi muore anche il padre. Da quando è morto questo figlio, di notte non riesce a dormire. Anch'essa è molto consapevole del proprio amore: «Nella maternità ha messo la sua carne, i suoi sensi, adeguandoli, piegandoli, limitandoli. Solo con il piccolo Signoretto ha strafatto, lo sa, il loro è stato un amore che andava al di là del rapporto madre e figlio, per sfiorare quello di due amanti»¹⁶³. La duchessa si immerge sempre più nella lettura e gradualmente ha incontrato il suo libro preferito *Il trattato della natura umana* di David Hume, a cui si rivolge occasionalmente in cerca di consiglio. La sua unica passione nella vita, però, è criticata dalla famiglia, perché tutti ritengono che una nobildonna debba dedicarsi alle faccende domestiche invece che alla lettura. È ben noto che «i libri guastano e il Signore vuole un cuore vergine che perpetui nel tempo le abitudini dei morti con cieca passione d'amore, senza sospetti, senza curiosità, senza dubbi»¹⁶⁴. Dopo la morte del padre, le disposizioni testamentarie suscitano forte sdegno nei figli maschi, poiché la maggior parte dei beni viene destinata alla figlia sordomuta. I fratelli seguono le volontà dei genitori dopo un acceso litigio al funerale. Successivamente, tutti intraprendono percorsi di vita diversi: «Geraldo è morto in un incidente [...] Signoretto è diventato senatore come si era proposto. [...] Fiammetta è diventata canonica del

¹⁶³ *Ivi*, p. 42.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 99.

convento delle Carmelitane di Santa Teresa. [...] Agata ha continuato a prosciugarsi. Non saprebbe nemmeno dire quanti figli ha fatto, fra vivi e morti, avendo cominciato a dodici anni e non avendo ancora smesso»¹⁶⁵. Carlo, che si dedica alla traduzione della letteratura nel convento, diventa gradualmente celebre ma sviluppa nel frattempo un interesse sessuale per i monaci del suo ordine. Nessuna generazione sfugge ai destini di doveri coniugali, di monacazioni e di divisione del patrimonio. Si nota una grande similarità tra la sorte dei fratelli di Marianna e quella dei suoi figli. Geraldo e Signoretto minore muoiono a giovane età; Fiammetta e Felice vanno in convento; Agata e Manina, a poco più di dieci anni, si sposano con rampolli di discendenze nobili per beneficiare la famiglia; a Marianna e Giuseppa piace leggere, assorbono nuove idee provenienti dall'estero; Carlo e Mariano assomigliano alla madre: tutti i due sono pigri ma bonari. Uno diventa abate, abile nel decifrare antichi testi religiosi, l'altro si abbandona alle gioie mondane; mentre Signoretto, il fratello di Marianna, che vuole diventare il senatore, è simile al loro padre: generoso ma ipocrita.

Marianna trascorre le sue giornate in compagnia dei libri ma non è affatto felice, essendo sposata con un uomo che non ama per nulla. Vivendo isolata, i servitori della villa assumono un ruolo notevole nella vita di Marianna. Fra loro, la più intima con Marianna era Fila, serva regalatale dal padre Duca, che la duchessa scopre a nascondere il suo fratellino più giovane in camera. Invece di punire il ragazzo, Marianna tiene Saro nella villa anch'egli come un servo. Col passare del tempo, il ragazzo s'innamora di Marianna, e la sua presenza disturba l'apparente tranquillità della donna con nuove inquietudini, dato che anche lei coltiva un segreto amore per lui. Dopo la morte del marito-zio, Marianna indice personalmente il matrimonio tra Saro e Peppinedda nonostante provi un vero amore per la prima volta. La coppia dà vita ad un bambino, destinato tuttavia a vita breve: Fila, sopraffatta dalla gelosia e dalla solitudine, ferisce i coniugi nel sonno e nel caos seguente il neonato rimane soffocato. Peppinedda, spaventata, torna così dai suoi genitori e Fila, con l'aiuto di Don Giacomo Cameleo, il

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 53.

pretore della città che Marianna pur non amando trova seducente, è internata in un manicomio a Palermo invece di essere condannata a morte. In questo periodo, Marianna ha un rapporto romantico con Saro, ma lo tronca senza esitazione quando Peppinedda ritorna.

Durante questo periodo, Marianna scopre il vero motivo della sua disabilità: all'età di sei anni suo marito-zio l'aveva abusata sessualmente e da quel giorno in poi aveva smesso di parlare. Anche il padre è stato corresponsabile della vicenda: colto il cognato in flagrante, invece di chiedere giustizia per la figlia, ha imposto il silenzio a tutta la famiglia sullo scandalo e ha istituito un matrimonio riparatore, promettendo la figlia in moglie al predatore. Infine, a quarantacinque anni compiuti e stanca dei commenti e pettegolezzi, Marianna intraprende un viaggio verso il nord per girovagare senza meta, lasciando alle spalle la grande famiglia. La fine di questo romanzo è lasciata aperta dall'autrice, con la speranza di lasciar immaginare ai lettori e alle lettrici un personaggio libero:

Ho lasciato il finale aperto, perché il personaggio me l'ha suggerito. Marianna non voleva saperne di andarsene a fine libro. Così ho pensato che ogni lettore o lettrice dovesse rimanere libero o libera di costruirsi il futuro del personaggio: una Marianna migrante, sognatrice e amante della libertà¹⁶⁶.

Il contesto storico di questa storia è chiaro e ben definito, il che lo rende un romanzo storico. Il libro è narrato con un tono pacato in un linguaggio barocco ma raffinato ed elegante, uno stile assolutamente realistico e con termini formali e accurati. L'autrice Dacia Maraini ha inserito deliberatamente diverse parole in dialetto siciliano nel testo, il che, sulla nostra personale esperienza di traduzione, può causare alcune sfide nella comprensione e nel traghettamento del libro verso un sistema linguistico-

¹⁶⁶ Intervista di Zijun Wang a Dacia Maraini, 26 ottobre 2023, via e-mail. Si vede nell'appendice.

culturale molto distante¹⁶⁷. «Il romanzo torna al modo tradizionale della narrazione femminile raccontando la storia in un tempo sinuoso, a volte con narrazione d'incontri diretti, a volte risale alle vicende anteriori attraverso i racconti degli anziani e lo sguardo retrospettivo della protagonista restituendoci una storia piena di rivolgimenti sentimentali della letteratura romantica»¹⁶⁸.

2.2.2.3 *Voci*

La terza opera presa in esame, *Voci*, è un giallo fittizio ambientato nell'Italia contemporanea, che si concentra sul tema del femminicidio. La protagonista, Michela Canova, è una giornalista radiofonica impiegata presso Radio Italia Viva, un'emittente privata situata a Roma. Il suo mondo cambia in modo drammatico quando, al ritorno da un corso di aggiornamento a Marsiglia, scopre il terribile omicidio della sua vicina di casa, Angela Bari, uccisa con venti coltellate. Nonostante le indagini, l'assassino rimane in libertà, e sembra che Angela gli abbia aperto la porta quella tragica notte.

Il direttore della radio le chiede di fare un'indagine sui problemi dei crimini irrisolti perpetrati sulle donne per il suo programma di radio; così, mentre lei prepara la raccolta dei materiali, decide di iniziare con il caso della sua vicina Angela. Il suo lavoro si basa sull'ascolto attento delle testimonianze, cercando di estrarre significati nascosti oltre le parole pronunciate. Durante le indagini, intervista le persone coinvolte nella vita di Angela, tra cui la madre, la sorella Ludovica, il fidanzato e convivente di Ludovica. Tutti loro sembrano mentire, ma credono sinceramente nelle loro versioni dei fatti. Le registrazioni vocali e i dati raccolti decidono le direzioni della ricerca, anche se varie volte si perdono gli indizi sulla realtà lasciata dalla morte Angela.

La parte più importante di questo libro viene analizzata con dovizia di particolari;

¹⁶⁷ Ho tradotto *La lunga vita di Marianna Ucrìa* dall'italiano al cinese durante il 2017 e il 2018.

¹⁶⁸ Zhu Ling, *Condizioni esistenziali femminili sotto la penna di Dacia Maraini*. Prova finale in Lingue e Letterature Italiane, Università di Lingue Straniere di Pechino, 2017, p. 23.

per questo motivo non è un romanzo che desta notevole inquietudine nei lettori, bensì attira l'attenzione sull'ambiguità della relazione tra violazione e seduzione. Dopotutto è stata la vittima ad aprire la porta al suo assassino. Questo ha spinto Michela a seguire in modo intuitivo l'indizio di un paio di scarpe azzurre da tennis poste accuratamente accanto all'entrata dell'appartamento di Angela. Nel frattempo, tutti i suoi vestiti sono piegati in ordine su una sedia accanto al suo letto, come se fossero un simbolo di ripetuta sottomissione rituale.¹⁶⁹

Le cose si complicano ulteriormente quando una prostituta di nome Sabrina (in realtà Carmelina) afferma che Angela aveva tentato la prostituzione sotto la protezione di un uomo chiamato Nando Pepi. Questa nuova scoperta sembra promettente, ma Sabrina viene arrestata e successivamente si suicida in carcere. Pepi si avvicina a Michela durante il funerale di Sabrina e le consegna una cassetta, sparendo poi nel nulla.

La cassetta contiene favole raccontate da Angela, dandole finalmente una voce. Le favole ruotano attorno a un re con una figlia, ma sono intrise di dettagli macabri e inquietanti. Michela inizia a chiedersi cosa tutto ciò possa significare e perché Pepi abbia rischiato l'arresto per consegnare questa cassetta.

Quando viene scoperta una macchia di sangue contenente il DNA di una seconda persona, oltre a quello di Angela, tutte le persone coinvolte vengono sottoposte a un esame, ma nessuno di loro è il colpevole ricercato. Michela inizia a sospettare del suo ragazzo in Angola, anche se era a Roma quella sera. Nel frattempo, scopre che il patrigno di Angela, Glauco Elia, sta creando una scultura erotica che sostiene essere la sua giovane moglie. La voce di Glauco non corrisponde alle sue parole, la sua voce sembra sincera, tenera e educata, ma quello che ha detto, il contenuto delle sue parole non è così, neanche il suo corpo, quindi questo uomo stava mentendo. La sua voce è seduttrice perché vuole convincere Michela delle sue parole. Michela si rende conto che deve svelare il suo coinvolgimento nella vicenda.

Tuttavia, resta il dubbio su Marco, il ragazzo che conosceva Angela e si sta

¹⁶⁹ Rosetta di Pace Jordan, 'Voci by Maraini', *World Literature Today*, vol. 69, n. 2, 1995, p. 341-342.

nascondendo dalla polizia. Michela riceve una cassetta con una sorta di confessione di Glauco Elia, che contiene una mescolanza di menzogne e verità. La situazione si complica ulteriormente quando Ludovica accusa Elia di abusi su entrambe le figlie, cercando di far credere alla sua versione. Michela consegna la cassetta ad Adele Sofia, la commissaria di polizia, e si trova a dover affrontare il giudizio di essere diventata la confidente di troppe persone conturbanti.

Infine, Adele informa Michela che Glauco Elia si è suicidato e che il sangue trovato era il suo. Si decide di sottoporre Marco a un esame per chiudere definitivamente il caso. Michela si ritrova senza lavoro e incerta sul suo futuro, ma Adele la incoraggia a scrivere un libro basato sulle sue esperienze. Michela riflette su questa possibilità mentre si pone domande sul suo rapporto con Marco.

Qui vale la pena di menzionare il racconto *Buio dell'autrice*, di cui la commissaria di pubblica sicurezza la stessa ispettrice Adele Sofia, la figura principale in *Voci*. Dopo che Michela ha risolto il caso di Angela Bari, altri crimini e più gravi di violenza sulle donne continuano a succedersi. La storia è ambientata in un gruppo chiuso composto da un gruppo di persone apparentemente innocenti, i quali cominciano ad essere sospettate una per una. Nel capitolo trentatré Dacia Maraini sarà impegnata nel tirar fuori le voci di ogni personaggio e investigare su uno dei flagelli più problematici della società italiana contemporanea. Quando Michela scopre finalmente la verità, si trova ad affrontare una profonda riflessione sulla violenza contro le donne. Si chiede perché molte donne rimangano vittime di atti così orribili come decapitazioni, strangolamenti e violenze perpetrate da propri familiari, all'interno delle mura domestiche. Si interroga sul motivo per cui molte di loro obbediscano docilmente ai desideri dei loro aguzzini. Michela cerca di comprendere come le donne possano scatenare l'ira degli uomini e cosa possa condurre alla follia. Si chiede se le donne all'interno delle famiglie debbano sopportare un carico infinito di lavori domestici e al tempo stesso subire la violenza dei propri famigliari. In base alle statistiche dell'Istat, nel 2022 si sono verificati 322 omicidi, di cui 126 riguardanti donne, con un aumento costante del numero di donne

assassinata da parenti. Nei casi in cui l'assassino è stato identificato, il 92.7% delle donne è vittima di un uomo, mentre nel caso la vittima sia un uomo nel 94.4% dei casi l'omicida è un uomo. Di queste, 61 donne sono state uccise dal partner o dall'ex partner, tutti di sesso maschile. Poiché queste informazioni evidenziano la relazione familiare tra le vittime e i loro assassini, è possibile ricostruire il movente e i metodi degli omicidi di donne. Questo è anche l'obiettivo che l'autrice cerca di raggiungere nella sua opera, cercando di rivelare le cause culturali e sociali e i fattori psicologici che contribuiscono agli omicidi delle donne. Michela si chiede come sia possibile che queste donne siano morte a causa della violenza familiare senza che nessuno sentisse le loro grida. Questo romanzo è caratterizzato da un chiaro tratto sociologico, proponendo una divisione della violenza familiare in due categorie: l'evento conflittuale frequente¹⁷⁰ e il controllo del compagno, che insulta o picchia la compagna frequentemente. Ovviamente la storia di Angela appartiene alla seconda categoria. Ma il modo in cui è stata realizzata questa violenza e qual è il suo obiettivo sono i quesiti problematici avanzati da Dacia Maraini.

¹⁷⁰ Questo tipo di violenza è caratterizzato da episodi di scontro o tensione ricorrenti all'interno del contesto familiare. La frequenza degli eventi conflittuali non implica necessariamente una gravità estrema delle conseguenze. Gli scontri frequenti possono consistere in dispute, litigi o tensioni che, sebbene contribuiscano a creare un ambiente familiare poco salutare, potrebbero non comportare danni fisici gravi o minacce alla sicurezza dei membri della famiglia.

2.2 Zhang Ailing: Scrittura come l'isola orfana

Zhang Ailing nacque il 30 settembre 1920, in una maestosa villa a Shanghai, ubicata in via Kangding. Fu un dono elargito da Li Hongzhang¹⁷¹ a sua figlia. Cinque anni prima della nascita di Zhang Ailing, i suoi genitori, Zhang Zhiyi e Huang Suqiong, celebrati come una coppia perfetta, si unirono in matrimonio in una cerimonia sfarzosa nel 1915. Zhang Ailing trascorre l'infanzia in un ambiente ricco sia sul piano economico che intellettuale e artistico. Tra tutti gli scrittori moderni cinesi, la stirpe di Zhang Ailing è probabilmente la più illustre¹⁷²: suo nonno Zhang Peilun fu famoso scrittore, membro del «Partito Puritano»¹⁷³ nell'ultima fase della dinastia Qing, la cui fama, consultando dizionari e fonti storiche, non è inferiore a quella di Zhang Ailing; suo padre Zhang Zhiyi era nipote di uno dei ministri della dinastia Qing nella seconda metà dell'Ottocento; la madre Huang Suqiong, proveniente da una famiglia di funzionari pubblici da almeno tre generazioni, discendeva da un bisnonno materno di nome Huang Yisheng, originariamente al servizio di Zeng Guofan, uno dei generali delle forze dell'Ordine dei Taiping. In particolare, il momento della nascita della madre era stato molto significativo. Inizialmente, la famiglia aveva sperato che nascesse un maschio, ma al momento del parto l'arrivo di una femmina aveva destato grande delusione. Subito dopo, tuttavia, l'ostetrica pronunciò una frase molto stereotipata nella società cinese dell'epoca che fatica ancora oggi a morire: «Non preoccupatevi! C'è ancora qualcuno lì dentro!»¹⁷⁴ Difatti lì si scoprì che si trattava di un parto gemellare: il

¹⁷¹ Li Hongzhang (1823-1901), marchese Suyi di Prima Classe. È stato un importante politico, diplomatico, industriale, generale e ammiraglio cinese del tardo Impero della dinastia Qing. Ha attraversato la crociata contro il Regno Celeste Taiping, il Movimento di autorafforzamento, la Guerra franco-cinese, la Prima guerra sino-giapponese, la Ribellione dei Boxer, è il fondatore e leader delle forze armate locali della dinastia Qing, e per la quale ha istituito una forza navale di tipo occidentale per l'Impero cinese alla fine del XIX secolo: la flotta del Pei-yang.

¹⁷² Xu Zidong, *Xu Zidong Xidu Zhang Ailing (Una lettura accurata su Zhang Ailing, 许子东细读张爱玲)*, Beijing, Peiking University Press, 2020.

¹⁷³ Il Partito Puritano (*qingliu dang, 清流党*), noto come la Scuola Puritana, si riferisce generalmente ai funzionari della dinastia che osarono dare consigli diretti a coloro che detenevano il potere alla corte della dinastia Qing in Cina dagli anni Ottanta del XIX secolo ai primi anni del XX secolo.

¹⁷⁴ Xu Zidong, *cit.*, p. 38.

secondo venuto era maschio. Questo episodio ha significato la prima discriminazione della vita della madre di Zhang Ailing. Dal matrimonio ha avuto due figli, Zhang Ailing e il fratello minore Zhang Zijing. Suo fratello la descrive così nel libro a lei dedicato: «Mia sorella è stata precoce nel talento letterario, ha uno stile acuto, un carattere orgoglioso, è selettiva nelle sue scelte e tenace, ha ereditato molto dall'autentico talento di nostro nonno»¹⁷⁵. In realtà, la sontuosità e complessità di questa discendenza erano completamente sconosciute a Zhang Ailing durante la sua infanzia. L'omissione di queste informazioni ai propri figli potrebbe essere stata causata dal fatto che suo padre riteneva che fosse già arrivata una nuova epoca in cui il passato poco glorioso della fine della dinastia Qing non doveva essere sottolineato. Oppure, potrebbe esserci stata una certa insoddisfazione della vergogna celata nella sua reticenza, perché quasi tutti i fratelli sono più bravi di lui e c'era un complesso di inferiorità. In ogni caso, suo padre non voleva che sua figlia venisse a conoscenza troppo presto di Zhang Peilun, sebbene ciò fosse inevitabile.

Nonostante fosse la figlia di un alto funzionario e la nipote dell'ammiraglio Huang, la madre di Zhang Ailing non è riuscita a costruire un matrimonio armonioso. Nel 1922, la famiglia di Zhang si trasferì da Shanghai a Tianjin, poiché gli averi di suo padre erano sotto il controllo del suo fratello maggiore e non poteva spendere denaro liberamente. Suo padre era un tipico giovane rampollo, aveva letto molte opere classiche della letteratura cinese ma non si occupava degli affari di famiglia, viveva nel lusso, spendeva profumatamente, aveva amanti, frequentava bordelli, era appassionato di gioco d'azzardo e fumava oppio. La madre, al contrario, non poteva sopportare questo stile di vita dissoluto e fuorviante. Perciò, l'infanzia della scrittrice non è trascorsa all'insegna della felicità, soprattutto per le continue liti che caratterizzano il rapporto fra i genitori. Zhang Ailing ha descritto in modo iconico la sua infanzia da una prospettiva di bambina. Spesso, a casa sua, si verificava una scena simile, che vedeva i suoi genitori in camera

¹⁷⁵ Zhang Zijing, *Wode Jiejie Zhang Ailing (Mia sorella Zhang Ailing, 我的姐姐张爱玲)*, Taipei, China Times Publishing Co., 1996, p. 27.

da letto che:

[...] litigavano violentemente, spaventando i servitori che ci tiravano fuori, ordinandoci di comportarci bene e non interferire. Io e mio fratello sedevamo silenziosi sulla veranda, cavalcando tranquillamente tricicli, senza proferire parola. Era primavera avanzata sulla veranda, con tende di bambù verde, e il sole scintillava sul pavimento, formando strisce di luce fitte¹⁷⁶.

Alla fine, giungono alla separazione quando Ailing è ancora bambina. Il modello di matrimonio e la vita dei suoi genitori sarebbero diventati successivamente prototipi per i romanzi della nostra scrittrice. Nel 1924, Huang Suqiong, all'età di ventotto anni decise di accompagnare sua cognata a studiare in Europa, lasciando tutta la famiglia, mentre Zhang Ailing aveva soltanto quattro anni. La fuga di Nora, cui ho accennato nel primo capitolo, è modellata sul ricordo dell'abbandono della madre. Huang Suqiong, pur essendo nata in una tradizionale famiglia aristocratica, è stata una donna moderna che «ha attraversato il confine tra due epoche con i suoi piedi di loto d'oro¹⁷⁷, plasmata da un pensiero estremamente progressista. Dopo aver lasciato la patria, cambiò il nome in un appellativo più romantico, Huang Yifan¹⁷⁸. Nonostante avesse i piedi fasciati¹⁷⁹, ha sciato nelle Alpi svizzere e nuotato nel Mediterraneo. Nel 1928 tornò in patria e nel 1930 divorziò, mentre Zhang Ailing viveva con suo padre. Sua madre e sua zia affittarono un appartamento al piano terra di un edificio, dove avevano un autista bielorusso e un cuoco francese. Dopo il 1932, con il ricco lascito ereditato dalla famiglia

¹⁷⁶ Zhang Ailing, *Siyu* (*Sussurri*, 私语), pubblicata per la prima volta sulla rivista *Tiandi*, Vol. 10, Shanghai, successivamente entra in raccolta *Liuyan* (*Scritti sull'acqua*, 流言), Beijing, Beijing Shiyue wenyi chubanshe, 2012.

¹⁷⁷ Zhang Ailing, *Duizhao ji. Kan lao zhaoxiangbu* (*Confronti: guardando un album di vecchie foto*, 对照记—看老照片), Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2006.

¹⁷⁸ 逸 [yì]: Agio; 梵 [fàn]: l'India antica.

¹⁷⁹ Una tortura tradizionale inizia dalla dinastia Song e in auge durante le dinastie Ming e Qing. Nelle famiglie ricche le bambine venivano fasciate all'età più piccole, mentre nelle classi contadine la fasciatura cominciava più tardi perché le bambine dovevano lavorare, specialmente a Suzhou, Songjiang, Hangzhou, Jiaxing. Si veda Dorothy Ko, *Cinderella's Sisters: A Revisionist History of Footbinding*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2005.

materna, ricominciò ad intraprendere lunghi viaggi in giro per il mondo.

All'età di sette anni, su insistenza di sua madre, Zhang Ailing ha iniziato a frequentare una scuola privata, nonostante il parere avverso del padre (che avrebbe preferito un'istruzione e un'educazione privata in casa per lei). Frequentò quindi la migliore scuola superiore di Shanghai, il Saint Mary's Hall¹⁸⁰. Cresce dunque in un ambiente aperto alle contaminazioni occidentali e la stessa scelta del suo nome ne è la prima e più chiara testimonianza: la pronuncia dei caratteri "Ailing"¹⁸¹. D'altro canto, la famiglia di Zhang visse in diversi luoghi a Shanghai. La maggior parte delle loro residenze si trovavano nella zona di Jing'an, quartiere di classe medio-alta di Shanghai. Successivamente, tornarono nella grande villa donata da Li Hongzhang. Naturalmente, durante questo periodo, nel mondo esterno accadevano molte cose: la nascita della *Zuolian*¹⁸², la resistenza contro l'occupazione giapponese, la crisi economica del capitalismo, il movimento operaio, eccetera. In tutto questo, il mondo domestico di Zhang Ailing era circondato da un giardino, cani, molti servitori, l'assenza della madre e *Il sogno della camera rossa*¹⁸³. In seguito, suo padre si è risposato.

La maggior parte degli scrittori del Movimento del 4 maggio aveva perso i padri molto presto: Hu Shi, Lu Xun, Yu Dafu, Lao She, Ba Jin, Mao Dun eccetera, tutti avevano perso i loro padri. Quindi crescevano senza la presenza paterna, ma sotto il nutrimento dell'amore materno. In senso simbolico, ciò rifletteva anche la situazione dell'epoca del Movimento del 4 maggio, in cui la madre simboleggiava la terra natale e la patria, mentre il padre rappresentava la morale, la politica e il burocratico. Amavano le madri e la terra e si ribellavano contro la morale e il potere politico. Meng Yue e Dai

¹⁸⁰ Una delle poche scuole femminili della Cina degli anni '30, supportata dal governo grazie ai suoi alti indirizzi accademici, si trova vicino all'attuale East China Normal University. In seguito, questa scuola si è fusa con la Scuola Superiore Femminile Cinese-Occidentale ed è diventata la Terza Scuola Femminile di Shanghai.

¹⁸¹ 爱 [ài]: Amore; 玲 [líng]: Intelligente.

¹⁸² Comunemente abbreviata in Zuolian in cinese, era un'organizzazione di scrittori formatasi a Shanghai il 2 marzo 1930, su istigazione del Partito Comunista Cinese e per l'influenza del celebre scrittore Lu Xun.

¹⁸³ *Il sogno della camera rossa* è un romanzo cinese scritto da Cao Xueqin durante il regno dell'Imperatore Qianlong, ma viene pubblicato solo nel 1792, a trent'anni dalla morte dello scrittore. È considerato l'apice dei romanzi classici cinesi con alti valori artistici. È un classico da paragonare in rilevanza ai più grandi lavori della letteratura occidentale del XIX secolo ed è stata una delle opere letterarie più apprezzate in Cina nel XX secolo. Viene annoverato tra i Quattro grandi romanzi classici della letteratura cinese, gli altri tre sono: *Il romanzo dei tre regni*, *I briganti*, *Il viaggio in Occidente*.

definiscono questo fenomeno psicologico culturale come 'complesso del parricidio' nella letteratura del Movimento del 4 maggio¹⁸⁴. Ma la situazione di Zhang Ailing è contraria: la madre era assente, ma l'educazione del padre era ancora presente. In una successiva tappa della sua vita, attraverso la testimonianza raccolta nell'opera fotografica tardiva di Zhang Ailing, intitolata *Confronti: guardando un album di vecchie foto*, emerge con nitidezza l'eccezionale bellezza di sua madre. Questo lato, sotto molteplici aspetti, ha agito come catalizzatore, plasmando il percorso creativo di Zhang Ailing per tutta la sua vita.

Nel 1932, durante il secondo anno della scuola media, pubblicò il suo primo racconto e sulla rivista scolastica il suo primo saggio, nel corso del terzo anno, dimostrando sin da allora di essere una scrittrice di talento soprattutto per la composizione letteraria. Nello stesso anno, sua madre partì per la Francia per studiare l'arte, e sua zia rimase a Shanghai a lavorare. Zhang Ailing aveva quattro desideri: «Voglio diventare più famosa di Lin Yutang¹⁸⁵. Voglio indossare i vestiti più alla moda, viaggiare per il mondo e avere una casa tutta mia a Shanghai, conducendo una vita semplice e pulita»¹⁸⁶.

Nel 1937, Zhang Ailing pubblicò diverse storie su varie riviste e durante l'estate di quell'anno si diplomò alla scuola media, con il desiderio di studiare all'estero. In quel periodo, sua madre era tornata a Shanghai con il suo fidanzato. Nell'agosto del 1937, durante le vacanze estive, scoppiò la battaglia di Shanghai, la prima della Seconda guerra sino-giapponese. Zhang Ailing si unì a sua madre che aveva trovato un rifugio in un albergo per due settimane durante quel periodo tumultuoso. Tornata a casa, si scontrò con la matrigna e il padre, che la picchiò duramente. Fu rinchiusa sotto stretto controllo per sei mesi e contrasse una grave dissenteria. All'inizio del 1938, Zhang Ailing fuggì di

¹⁸⁴ Dai Jinhua, Meng Yue, *cit.*, pp. 3-6.

¹⁸⁵ Lin Yutang (1895-1976), è stato uno scrittore traduttore e saggista cinese. Ha ottenuto la laurea triennale in Letteratura inglese presso St. John's University, la laurea magistrale in Letteratura comparativa presso l'Università di Harvard, dottorato in Linguistica presso l'Università di Lipsia in Germania. Le sue originali opere e traduzioni sono diventate popolarissime nel mondo occidentale. Ed è stato candidato due volte al Nobel per la letteratura, nel 1940 e nel 1950. È da ricordare delle sue opere tradotte in italiano: *Il mio paese e il mio popolo*, *L'importanza di vivere*, *Il cancello vermiglio* eccetera.

¹⁸⁶ Zhang Ailing, *Siyu*, *cit.*, p. 92.

casa, ricongiungendosi con sua madre. All'inizio del 1939, si trasferirono in un altro appartamento, dove ricevette lezioni private da un insegnante britannico di origine ebraica. Tuttavia, sua madre l'aveva avvertita che doveva essere certa della sua scelta: con suo padre non avrebbe avuto problemi di denaro, ma con lei, avrebbe avuto una vita più modesta. Come aveva previsto Lu Xun, Nora aveva pensato alla dignità prima di partire, ma dopo che se n'è andata, il denaro era diventato cruciale. Dall'infanzia fino all'età di sedici o diciassette anni, Ailing aveva condotto una vita molto agiata. A casa aveva una grande villa con servitori e si spostava con un autista. Raramente entrava a contatto col denaro e quasi mai ne chiedeva a suo padre a causa dell'imbarazzo che le provocava. Tuttavia, ora che era uscita di casa per vivere con sua madre in un appartamento in città, aveva scoperto di non essere per nulla autonoma. E per sua madre, l'aggiunta di una figlia di diciassette anni in casa aveva creato inevitabili inconvenienti, sia dal punto di vista economico che sociale. Rispetto a questo aspetto Zhang Ailing spiega:

Avevo vissuto nella solitudine della dimora di mio padre e, improvvisamente, mi trovai nella difficile situazione di imparare a essere una “signorina” nella casa di mia madre. Era molto difficile. Allo stesso tempo, capivo quanto mia madre si stesse sacrificando per me, e capivo anche che si chiedeva se ne valesse la pena. Un dubbio che condividevo e spesso salivo a farmi un giro solitario nella terrazza sul tetto del palazzo, con i muri bianchi in stile spagnolo, che tagliavano netti il cielo azzurro in strisce e blocchi distinti. Alzavo la testa verso il sole cocente e mi sentivo completamente vulnerabile, come se fossi in piedi nuda sotto il firmamento, sotto processo come tutti gli adolescenti confusi, divisi tra uno sproporzionato amor proprio e un altrettanto eccessivo disprezzo per sé stessi.

Fu in quel periodo che dalla casa di mia madre sparì la tenerezza.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Ibidem.

La traduzione del testo citato è in parte mia, in parte della professoressa Maria Giuseppina Gottardo. Si veda nel suo libro: Maria Giuseppina Gottardo, *Voci da un mondo effimero. I saggi di Zhang Ailing a Shanghai*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2018, p. 139.

Il contrasto tra il padre oppiomane, inetto e violento, che manteneva concubina e leggeva *Il sogno della camera rossa* e la madre, donna moderna tanto emancipata e brillante quanto distaccata ed egocentrica, è veramente evidente. Da un lato il padre rappresenta una cultura tradizionale corrotta, morente e chiusa, mentre sua madre sembra rappresentare una cultura avanzata apparsa nella nuova era. Per la giovane Ailing, la madre rappresentava una nuova figura femminile della Nuova cultura, la modernità. Ha descritto questa contraddizione in *Sussurri*:

Mia madre se n'era andata, ma nella casa della zia aleggiava ancora la sua atmosfera [...]

Tutte le cose più belle che io conoscevo, materiali o spirituali, erano là dentro. Per me, le virtù dello spirito e della materia sono sempre state un tutt'uno e non contrapposte quanto anima e carne, coinvolte in un perenne conflitto che culmina nel doloroso sacrificio dell'una o dell'altra, come lo sono di solito per i giovani.

D'altro canto, c'era la casa di mio padre, di cui disprezzavo tutto: l'oppio, il vecchio precettore che faceva scrivere a mio fratello il *Commento sul primo imperatore della dinastia di Han*, i romanzi a capitoli, il languore polveroso e grigio con cui la vita si trascinava. E così io, come un persiano seguace di Zaratustra, divisi forzatamente il mondo in due metà: la luce e le tenebre, il bene e il male, dio e il diavolo. Ciò che apparteneva al lato di mio padre doveva essere necessariamente cattivo, anche se a volte mi piaceva. Mi piaceva la nebbia dell'oppio, la nebbia del sole, i giornali sparsi per la stanza (ancora oggi, una pila di giornali mi dà sempre una sensazione di ritorno a casa), leggere i giornali e scherzare con mio padre sui pettegolezzi familiari. So che era solo e, nei momenti di solitudine, gli piaceva la mia compagnia. La stanza di mio padre sembrava essere sempre nel pomeriggio, sedendo lì per molto tempo, mi faceva sentire come se stessi affondando, affondando.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Ibidem.

Quel «forzatamente» indica chiaramente il dubbio della scrittrice nella realizzazione di quell'atto. In altre parole, negli anni '40, Zhang aveva dei dubbi sull'ideologia dominante del Movimento del 4 maggio, la quale presumeva che il nuovo fosse migliore del vecchio, l'Occidente fosse superiore all'Oriente, e la città fosse più avanzata della campagna. Quindi, avanzamento, progresso, sviluppo, cambiamento erano considerati positivi, mentre decadimento, stagnazione, tradizione e conservatorismo erano considerati negativi. Solo poche persone come Shen Congwen¹⁸⁹ e Zhang Ailing avevano espresso l'intenzione di mettere in discussione quest'ideologia dominante. E, ciò nonostante, il fatto che il padre, che rappresentava quella cultura che lei voleva difendere, le avesse inflitto umiliazioni e sofferenze. L'aveva persino picchiata e tenuta imprigionata per sei mesi, impedendole di frequentare una scuola moderna. Nonostante Ailing disprezzasse suo padre, nutriva una tenera nostalgia per lui. D'altra parte, mostrava una certa distanza emotiva nei confronti di sua madre che, tuttavia, l'incoraggiava ad accettare l'istruzione moderna e faceva del suo meglio per aiutarla. Possiamo notare il suo desiderio contrastante e i dubbi nei confronti dell'amore materno. Nel frattempo, possiamo anche vedere sua madre, una donna occidentalizzata, tornata dall'Europa e abituata a condurre una vita indipendente, costretta a insegnare a sua figlia, nobile decaduta, a fare il bucato, cucinare, prendere l'autobus, risparmiare e pettinarsi. Tra molte altre cose, Ailing ricorda:

All'inizio, chiedere soldi a mia madre era qualcosa di intimo e affascinante, perché per lei provavo un amore che rasentava il romanticismo. Era una donna bella e sensibile, ma ho avuto poche occasioni di stare con lei, perché quando avevo quattro anni se ne andò all'estero e continuò a sparire e riapparire anche in seguito. Ai miei occhi di bambina era

La traduzione del testo citato è in parte mia, in parte della professoressa Maria Giuseppina Gottardo. Si veda nel suo libro: Maria Giuseppina Gottardo, *Voci da un mondo effimero. I saggi di Zhang Ailing a Shanghai*, cit., 2018, pp. 111-112, 137.

¹⁸⁹ Shen Congwen (1902-1988), uno scrittore, saggista e archeologo cinese.

una figura lontana e misteriosa. Un paio di volte mi portò fuori con sé e quando mi afferrò la mano per attraversare la strada, provai un brivido che non conoscevo. Poi, quando la mano dovevo tenderla ogni due o tre giorni per battere cassa e lei era in difficoltà, il tormento per le sue sfuriate e per la mia ingratitudine creò una serie di piccole mortificazioni che a poco a poco distrussero del tutto quell'amore.

Riuscire ad amare qualcuno al punto di chiedergli la paghetta: questo sì che è un test rigoroso¹⁹⁰.

Nella letteratura moderna, raramente vengono esplorati con tanta schiettezza e concretezza i complessi problemi di relazione madre-figlia¹⁹¹. Tale relazione si riflette anche nei suoi racconti e romanzi successivi, tra cui ne sceglierò alcuni da analizzare in dettaglio.

Zhang Ailing è cresciuta in una “isola orfana” sia nel senso geografico che culturale e storico, e si trovava orfana anche dall'aspetto di relazione familiare e dai sentimenti. Il termine *gudao* 孤島 “isola orfana” ben definisce la particolare situazione vissuta da Shanghai durante gli otto anni di guerra. Nella storiografia cinese, il periodo dell'isola orfana indica in realtà soltanto il periodo che inizia nel novembre del 1937 con la caduta, in seguito allo scoppio della Guerra del Pacifico, anche delle concessioni straniere. La conquista del centro della città pone fine al periodo dell'isola orfana e segna l'inizio di quello della piena occupazione, come ho presentato in dettaglio nel primo capitolo. Come scrive Maria Giuseppina Gottardo, professoressa di lingua cinese presso l'Università degli Studi di Bergamo:

L'immagine dell'isola orfana si riferisca infatti al cuore semicoloniale di Shanghai, un'area sotto la giurisdizione delle potenze straniere delle concessioni, accerchiata dal nemico e, appunto, isolata dal resto del paese. Tuttavia, lo status psicologico che il

¹⁹⁰ Zhang Ailing, *Tongyanwuji* (Senza tabù, come le chiacchiere dei bambini, 童言无忌), successivamente entra in raccolta *Liuyan*, cit., p. 101-102. Si veda la traduzione di Maria Giuseppina Gottardo, cit., p. 128.

¹⁹¹ Xu Zidong, cit., p. 46.

termine identifica può essere esteso anche al periodo della piena occupazione. Da un lato, l'aggettivo "orfana" suggerisce il senso di impotenza e vulnerabilità della città, derivante dall'abbandono da parte delle forze cinesi; dall'altro, però, la definizione di "isola" richiama l'idea di un'oasi protetta dalla violenza della guerra, dove, dopo l'attacco iniziale, si era potuti tornare alla quasi-normalità della vita quotidiana mentre il resto del paese combatteva eroicamente il nemico tra mille sofferenze¹⁹². È uno status ambiguo, dunque, in cui all'impossibilità o ai pericoli della resistenza attiva si associa il privilegio di vivere in cui una sorta di normalità, che tuttavia a sua volta espone chi è attivo nel mondo intellettuale e pubblico alla necessità di un certo compromesso col nemico e, di conseguenza al sospetto da parte del resto paese. Questa ambiguità si fa ancora più forte nel periodo della piena occupazione, quando la vita quotidiana e culturale continua, seppur in condizioni sempre più precarie e di maggiore oppressione, e qualsiasi attività è necessariamente sottoposta al vaglio delle forze occupanti. [...] In chi rimane, progressista o meno, l'ambiguità dell'isola orfana genera sensi di colpa, frustrazione e apprensione per la propria reputazione, sentimenti che portano al silenzio o influenzano profondamente il tono della produzione letteraria.¹⁹³

La comprensione del concetto di "isola orfana" in senso lato può essere estesa per capire lo stato di "isola orfana" della nostra scrittrice. E la questione importante è: perché, nonostante suo padre le ha fatto soffrire tanto, sembra essere legata al passato? Al contrario, non sembra essere molto grata nei confronti di una madre che ha dato così tanto per lei e le ha fornito un'intera educazione culturale moderna. Anzi, sembra avere un atteggiamento critico verso di lei, come se fosse sempre stata in competizione con sua madre in modo silenzioso. Questo si riflette nelle sue opere letterarie, dove il ruolo della madre, che sia un personaggio principale o secondario, che si tratti della madre di Bai Liusu in *Un amore devastante*, o Qiqiao in *La storia del giogo d'oro*, sembra essere

¹⁹² Henriot C., Yeh W. H., *In the shadow of the rising sun. Shanghai under the Japanese occupation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 1-16.

¹⁹³ Maria Giuseppina Gottardo, *cit.*, pp. 39-40.

spesso raffigurato in modo negativo. Tra gli studiosi nazionali e internazionali che hanno studiato Zhang Ailing nelle epoche successive, esistono numerose diverse interpretazioni su questa questione. Tuttavia, a nostro avviso, la relazione tra Zhang Ailing e sua madre ci fa pensare alle riflessioni sulla relazione madre-figlia presenti nella raccolta di lettere di Chizuko Ueno e Ryomi Suzuki:

La madre intelligente può capire i pensieri della figlia, in modo da forzare la figlia ad affrontare situazioni estreme e utilizzare ciò per temprarne il proprio carattere.¹⁹⁴

[...]

La madre intelligente può far sentire sua figlia soffocata. L'intelligenza della madre significa che “mamma capisce tutto di te”. Di conseguenza, la bambina perde lo spazio per respirare, viene esposto a una visione trasparente, senza vie di fuga e senza nasconderle. “I bambini crescono e diventano adulti” implica che i bambini sviluppano un mondo interiore che i genitori non riescono a comprendere.¹⁹⁵

[...]

La relazione madre-figlia non è influenzata solo dalle capacità della madre, ma è strettamente correlata alle capacità intrinseche della figlia. [...] La figlia è spesso più abile a cogliere le contraddizioni apparenti ma profonde nella madre, ed è anche spesso la figlia stessa ad essere ingannata da queste contraddizioni.¹⁹⁶

[...]

La figlia può scoprire il tallone d'Achille della madre e diventare la sua critica più feroce.¹⁹⁷

La madre, quando era giovane, scelse di abbandonare la sua famiglia e la cosiddetta responsabilità di essere una madre devota e andare in Europa. Questa fu la sua decisione

¹⁹⁴ Chizuko Ueno, Ryomi Suzuki, *Letters Between Chizuko Ueno and Ryomi Suzuki*, traduzione cinese di Cao Yibing, Beijing, Xinxing chubanshe, 2022, p. 170.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 18.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 28.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 170.

presa in quanto essere umano, senza mettere in discussione il ruolo di moglie e di madre, poiché i bambini avrebbero potuto impedire la sua decisione. In tale modo, Zhang Ailing si trovò a dover affrontare la separazione da sua madre fin da piccola. Quella decisione spezzò in lei il mito dell'altruismo materno, dimostrando che l'amore materno non è necessariamente un istinto. Come Simone de Beauvoir ha dichiarato: «non esiste un 'istinto' materno: in nessun caso la parola può essere applicata alla specie umana. L'atteggiamento della madre è definito dall'insieme della situazione e dal modo con cui essa l'accetta»¹⁹⁸. Come osserva Gottardo, nei saggi shanghaiensi Zhang usa già parole durissime nei confronti della genitorialità e del mito della maternità, pur non citando espressamente i propri genitori. Ma si possono trovare alcune affermazioni sulla pietà filiale nelle critiche cinematografiche, dove è lecito pensare che l'uso della lingua inglese abbia potuto fungere da schermo protettivo in questa sfida all'etica tradizionale. Ma si trovano parole altrettanto dirette e disinibite nel saggio *Zaoren* 造人, che si traduce letteralmente “Fabbricare persone” per accentuare come già il titolo dimostri il tono polemico con cui Zhang parla della procreazione. Ne riporto qui due passi:

I bambini non sono stupidi come pensiamo. La maggior parte dei genitori non capisce i propri figli, mentre i figli capiscono fino in fondo che persone sono i loro genitori. Ricordo bene quanto desiderassi, da bambina, poter dire tutto quello che capivo per lasciare sgomento gli adulti.¹⁹⁹

E sull'amore materno:

Tra genitori e figli, in ogni situazione è richiesto il sacrificio, il che insegna l'autocontrollo. Il sacrificio della madre per i figli è una virtù, ma una virtù tramandataci dai nostri antenati animali, condivisa anche dagli animali domestici,

¹⁹⁸ Simone de Beauvoir, *cit.*, p. 686.

¹⁹⁹ Zhang Ailing, *Zaoren* (*Fabbricare persone*, 造人), pubblicato per la prima volta sulla rivista mensile *Tiandi* nel 1944, successivamente entra in raccolta *Liuyan*, *cit.*, p. 84.

niente, quindi, di cui vantarci. L'istinto ad amare è una dote animale, non è qui che risiede la differenza tra l'uomo e le bestie. Ciò che distingue l'uomo è una consapevolezza e una comprensione di livello ben più alto. Questa prospettiva potrebbe essere considerata come troppo razionalizzata, indifferente o priva di umanità, ma in realtà, rappresenta una critica agli standard della virtù animale poiché è un rifiuto della virtù basata sulla bontà istintiva.²⁰⁰

Quindi, non è un caso che nei suoi racconti e romanzi, molte delle sue protagoniste siano orfane o non possano contare su alcun sostegno dalla famiglia, come Weilong in *Incenso d'aloë* e Manzhen in *Il destino di mezza vita*. Come conclude lo storico e critico letterario David Der-wei Wang: «Delinquent parenthood is the core of Chang's diagnosis of her unhappy life»²⁰¹.

Nel 1939, Zhang Ailing vinse una borsa di studio per l'Università di Londra e si preparò a partire per gli studi all'estero. Tuttavia, a causa dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale e dell'invasione giapponese, che ebbe il suo momento più drammatico con il Massacro di Nanchino²⁰² del dicembre dell'anno precedente, fu costretta a cambiare i suoi piani e si iscrisse al Dipartimento di Lettere dell'Università di Hong Kong. Quei giorni a Hong Kong furono un periodo di grande fervore intellettuale e di massima libertà a contatto con la cultura cosmopolita della colonia britannica²⁰³. Durante il periodo universitario Zhang Ailing strinse amicizia con Fatima Mohideen, un'amica che sarebbe rimasta legata a lei per tutta la vita. Zhang Ailing l'ha descritta molte volte nei suoi scritti e ha annotato alcune sue citazioni. L'otto dicembre 1941, con

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Wang Dewei, 'Eileen Chang and *The fall of the pagoda*', *Chinese Literature Today*, vol. 1, n. 1, 2010, pp. 94-100: 97.

²⁰² Il 13 dicembre 1937, l'Esercito imperiale giapponese entra nella città di Nanchino, in quel periodo capitale della Repubblica di Cina. È stato un insieme di crimini di guerra perpetrati dall'esercito giapponese a Nanchino, in sei settimane di orrore, i giapponesi uccidono oltre 300 mila cinesi, tra massacri, torture e stupri senza uguali nella storia del nostro secolo, tale brutalità osservatori occidentali dell'alleato tedesco lo definirono "una macchina bestiale".

²⁰³ Il governo Qing acconsentì a cedere alla regina in perpetuo l'isola di Hong Kong, per offrire ai mercanti britannici un porto in cui scaricare le merci Il Trattato di Nanchino, firmano il 29 agosto 1842, fu una convenzione che segnò la fine della Prima guerra dell'oppio (1839-1842) fra l'Impero britannico e l'Impero cinese. In seguito nel 1999 la città fu restituita alla Cina.

lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale nel Pacifico, Hong Kong fu occupata dalle truppe giapponesi fino al 25 dicembre dello stesso anno. Nel dicembre del 1941, l'occupazione giapponese della colonia britannica pose fine, ad un solo semestre dalla laurea, alle aspirazioni accademiche di Zhang Ailing, che decise di abbandonare temporaneamente gli studi e trasferirsi di nuovo a Shanghai.

Durante il periodo del Movimento del 4 maggio, molti scrittori maschi crebbero con l'assenza precoce dei padri e ricevettero la loro educazione principalmente dalle madri. Quindi, Zhang Ailing è molto speciale e si differenzia da questi autori. La maggior parte degli scrittori, come Lu Xun, Mao Dun e Hu Shi, nonostante le difficoltà e le lotte nel mondo esterno, aveva sempre un luogo in cui poter tornare spiritualmente, e questa era la figura delle loro madri. Ma nel caso di Zhang Ailing, lei non può tornare da nessuna parte né dal lato paterno né da quello materno, creando così una situazione di vagabondaggio a livello spirituale, morale e persino amoroso. Tale situazione è estremamente rara nell'ambito della letteratura del Movimento del 4 maggio.

2.2.1 Vita come scrittrice e le sue opere principali

Zhang Ailing ritornò da Hong Kong a Shanghai quando la città era interamente in mano al nemico, gestita dagli uomini del governo fantoccio di Nanchino. La Shanghai di quel periodo si diceva fosse un “paradiso che poggiava su di un inferno”²⁰⁴. La situazione, ovviamente, era ancora più oppressiva.

Nel 1942, cominciò a frequentare la St. John's University ²⁰⁵, che dovette abbandonare due mesi più tardi a causa di difficoltà economiche. Nello stesso periodo, prese la decisione di intraprendere la carriera di scrittrice. All'inizio, provò a scrivere alcune recensioni cinematografiche per il quotidiano inglese *The Times* e sulle colonne

²⁰⁴ Zhang Ailing, *L'amore arreso*, trad. it. di Pisu Renata, Milano, Rizzoli, 2009, p. 7.

²⁰⁵ La St. John's University fu un'università cristiana a Shanghai. Fondata da missionari statunitensi nel 1879, fu una delle più prime e prestigiose università in Cina, spesso considerata di allora l'Università di Harvard di Cina. Dopo essere fondata Repubblica popolare della Cina, il governo comunista ha chiuso questa università nel 1952.

della rivista tedesca *20 Jahrhundert (XX secolo)* tenne una sua rubrica dal titolo “La vita e l’abbigliamento in Cina” per diverso tempo. Nella primavera del 1943, Zhang Ailing conobbe l’autore e redattore Zhou Shoujuan²⁰⁶, uno dei più amati della Scuola delle anatre mandarinate e delle farfalle²⁰⁷, che ne riconobbe il talento. In questo periodo, Zhang Ailing aveva una certa conoscenza sia di Hong Kong che di Shanghai. Nei suoi scritti possiamo intravedere le riflessioni e le osservazioni sulle due città, nonché le sfumature delle loro diverse culture e società. Queste esperienze hanno contribuito a darle una prospettiva unica che ha arricchito la sua scrittura. Tra il 1943 e il 1944 ebbe l’opportunità di pubblicare i suoi racconti e novelle molto popolari e di successo, tra cui *Chenxiang xie: diyi luxiang (Incenso d’aloe, primo braciere, 沉香屑·第一炉香)*²⁰⁸, *Qing cheng zhi lian (Un amore devastante 倾城之恋)*²⁰⁹, *Xin Jing (Sutra del cuore, 心经)*²¹⁰, *Jinsuoji (La storia del giogo d’oro, 金锁记)*²¹¹. Sono racconti con i quali «in una notte conquista l’intera Shanghai»²¹²; grazie ad essi ottenne difatti una notorietà significativa a Shanghai, ancora sotto piena occupazione giapponese. Zhang Ailing già a vent’anni aspirava prepotentemente all’ottenimento della fama letteraria e la “ruggente” Shanghai degli anni Quaranta gliela concesse rapidamente, grazie ai suoi racconti taglienti, ad un uso della lingua scritta, moderna, innovativa ma consapevole dell’eleganza della grande narrativa del passato. Il tema che ricorre nei suoi primi racconti è la famiglia tradizionale e i suoi valori, un anacronismo fonte di tensioni e conflitti che si riflettono in particolare, ma non soltanto, sulle donne. Ambientati nella

²⁰⁶ Zhou Shoujuan (1895-1968), conosciuto anche con il nome inglese Eric Chow, è stato uno scrittore sceneggiatore, editore letterario e traduttore letterario inglese-cinese.

²⁰⁷ Inizialmente riferito soltanto agli autori di storie d’amore, dagli anni Venti viene adottato dagli scrittori del Movimento del 4 maggio per attaccare tutti i tipi di letteratura popolare di vecchio stile, compresi i gialli, i romanzi cavallereschi ecc.

²⁰⁸ Zhang Ailing, *Chenxiang xie: diyi luxiang (Incenso d’aloe, primo braciere, 沉香屑·第一炉香)*, pubblicato per la prima volta sulla rivista *Ziluolan*, 1943.

²⁰⁹ Zhang Ailing, *Un amore devastante*, pubblicato per la prima volta sulla mensile *Rivista*, vol. 11, n. 6, 7, settembre e ottobre, 1943.

²¹⁰ Zhang Ailing, *Xin Jing (Sutra del cuore, 心经)*, pubblicato per la prima volta sulla rivista mensile *Wanxiang*, vol. 2, 1943, successivamente entra in raccolta *Qing cheng zhi lian (Un amore devastante 倾城之恋)*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2016, pp. 183-238.

²¹¹ Zhang Ailing, *Jinsuoji (La storia del giogo d’oro, 金锁记)*, pubblicato per la prima volta sulla mensile rivista *Tiandi*, vol. 12, n. 2, 3, novembre e dicembre, 1943.

²¹² Maria Giuseppina Gottardo, *cit.*, p. 20.

banalità della vita quotidiana, alcuni ad Hong Kong mentre la maggior parte nelle case della borghesia shanghaiense, queste opere trattano quasi tutte di storie d'amore. Ma non sono storie sentimentali, anzi: nella visione radicalmente antiromantica dell'autrice, le passioni e i desideri più intimi dei personaggi sono materiali e pragmatici, i loro amori soffocano nel groviglio denso e intricato delle relazioni familiari e delle convenzioni sociali, riducendosi a nient'altro che devastanti illusioni. Nasce da puri calcoli il matrimonio di convenienza di Qiqiao, la protagonista della Storia del giogo d'oro, la figlia di un bottegaio che riesce a salire di classe sociale ed entrare in una nobile famiglia, per ritrovarsi moglie-badante di un disabile. Umiliata e frustrata, Qiqiao prova un sentimento per il fratello più giovane del marito e s'aggrappa ossessivamente agli oggetti di valore e quando alla morte del marito non riceve l'eredità per la quale ha sacrificato la vita, la frustrazione si trasforma in una forza distruttiva che annienta lei e i suoi figli, portandola alla pazzia. Anche in *Un amore devastante*, la giovane vedova Liusu raggiunge Hong Kong per riguadagnare una posizione sociale dignitosa attraverso un secondo matrimonio, anche se è consapevole di inseguire un dongiovanni che non ha intenzione di sposarla. Ma ironicamente, l'attacco giapponese a Hong Kong permette a Liusu di realizzare il suo piano, quasi che l'intera città 'cada', come dice esattamente il titolo cinese del racconto, per coronare un amore. *Fengsuo (Il blocco, 封锁)*, parla di un'infatuazione capitata a un contabile che s'accende e si spegne nel breve lasso di tempo di un blocco stradale imposto dall'esercito giapponese. Tutti i personaggi s'affannano nel tentativo di controllare la propria vita e quella altrui, per conquistare il proprio spazio o per soddisfare i propri desideri, manipolando persone, cose e denaro con piccole meschinità e schermaglie, tra pianti e sorrisi, piccoli trionfi e sconfitte, trasgressioni e convenzioni, sogni e delusioni. Come scrive la professoressa Gottardo, nei suoi racconti Zhang Ailing:

riflette la complessa ricerca di quella felicità mondana che ormai, nella realtà urbana degli anni Quaranta, è diventata un diritto moderno democraticizzato, ma che rimane

irraggiungibile soprattutto per le sue protagoniste, donne in un'epoca di transizione: ancora oppresse dalla tradizione ma senza più la sua protezione, già vagamente consapevoli di avere il diritto alla felicità individuale, ma priva degli strumenti per esercitarlo. Zhang non giudica i suoi personaggi, osserva con sguardo distaccato, ironico, a volte persino cinico eppure comprensivo, le loro debolezze, i loro conflitti e infrangersi di ogni loro illusione.²¹³

Secondo l'accademica, nelle opere di Zhang Ailing non c'è tragedia ma una profonda desolazione che dalla vita quotidiana della gente si estende al destino di un popolo e un'epoca. È questa dimensione che spiega il fascino dei suoi racconti: non sono soltanto un ritratto forte della loro epoca, ma ne trascendono pure le condizioni storiche e sociali, perché mostrano un'esplorazione spietata e lucida della natura umana, dei desideri di potere, di affermazione e di possesso che la dominano e poi la distorcono. Sono potenze di fronte alle quali emerge l'impotenza della ragione e la vanità di ogni speranza, dall'amore alla civiltà stessa che l'umanità cerca di perseguire per emanciparsi dalla barbarie, ma che ad essa ritorna sotto l'influenza delle pulsioni più irrazionali e profonde.

Nel 1944, Zhang Ailing conobbe Hu Lancheng²¹⁴ e ad agosto si sposò con lui dopo il suo divorzio dalla seconda moglie. Fu un matrimonio breve: dopo un periodo di litigi ed incomprensioni e il ritorno alla normalità con la vittoria contro il Giappone nell'agosto del 1945, suo marito scappò a Wenzhou, nella provincia di Zhejiang. Durante il periodo dell'esilio, suo marito visse con un'altra donna. Nello stesso periodo, il nome della scrittrice comparve nelle liste delle «traditrici della patria» e dei «traditori della cultura» con accuse che spaziano dalla partecipazione a iniziative promosse dai giapponesi al suo travolgente amore e breve matrimonio con Hu Lancheng. Con poche e

²¹³ Maria Giuseppine Gottardo, *cit.*, p. 23.

²¹⁴ Hu Lancheng (1906-1981), scrittore e politico cinese, intellettuale di spicco del governo collaborazionista fondato a Nanchino da Wang Jingwei. Fu denunciato come traditore per aver servito un funzionario di propaganda nel governo di Wang Jingwei, il regime fantoccio giapponese durante la Seconda guerra sino-giapponese. Fu il primo marito della scrittrice. Per questo motivo, Zhang Ailing ha subito la pressione politica dalla parte del PCC anche se si erano già divorziati prima.

secche parole nella prefazione alla nuova edizione di *Chuanqi* (*Racconti straordinari*, 传奇) per il rispetto dei suoi lettori, la scrittrice confutò le accuse sulle sue attività pubbliche rompendo un lungo silenzio: «Mai averi pensato di dover difendere la mia innocenza. Eppure, da un anno a questa parte sono oggetto di critiche, che sembra mi abbiano addirittura additata come traditrice della patria, cosa che mi lascia del tutto allibita. I miei scritti non hanno mai coinvolto la politica, e mai ho ricevuto sussidi»²¹⁵. Nel febbraio del 1946 Zhang Ailing visitò Wenzhou per vedere suo marito. Durante questo periodo, ci furono problemi tra la coppia, il che portò a un momento di stasi nella sua carriera di scrittrice. Per un certo periodo dopo quell'anno non pubblicò nessun'opera. Il matrimonio della scrittrice sembra seguire la stessa parabola della madre: come suo padre, anche Hu convisse con diverse amanti e prese anche un'altra donna in moglie a sua insaputa. Nel 1947, scrisse una lettera a suo marito mettendo fine al loro matrimonio e nello stesso anno, a causa della difficoltà di pubblicare racconti per i motivi sopra menzionati, scrisse due sceneggiature: *Bu liao qing* (*Amore senza fine*, 不了情) e *Taitai wansui* (*Viva la moglie*, 太太万岁). Furono campioni di incassi a Shanghai, ma il secondo rinfocolò le polemiche nei suoi confronti²¹⁶. Nel 1949, dopo il cambio di regime a Shanghai e l'ascesa al potere del Partito Comunista Cinese, Zhang Ailing rimase a Shanghai. Nel periodo tra il 25 aprile 1950 e l'11 febbraio 1951, con lo pseudonimo Liang Jing, Zhang Ailing pubblicò il romanzo intitolato *Shiba Chun* (*Diciotto primavere*, 十八春) a puntate sul quotidiano *Yibao*, poi ripubblicato a Taiwan in versione modificata con il titolo *Bansheng yuan* (*Il destino di mezza vita*, 半生缘). Con lo stesso pseudonimo, Zhang partecipò alla prima Assemblea dei lavoratori dell'arte e della letteratura tenutasi a Shanghai nel 1950, sedeva nelle ultime file, avvolta in un *qipao* sul quale indossa uno scialle traforato di lana bianca. Una figura che balza agli occhi nella massa dei completi blu e grigi del resto dell'assemblea, racconta

²¹⁵ Zhang Ailing, *You ji ju hua tong duzhe shuo* (*Qualche parola per i lettori*, 有几句同读者说) nel 1946, successivamente entra in *Chuanqi* (*Racconti straordinari* 传奇).

²¹⁶ Chen Zishan, *Zhang Ailing congkao* (*Studi su Zhang Ailing*, 张爱玲丛考), Beijing, Haitun chubanshe, 2015, pp. 408-417.

Ke Ling, uno dei pochi scrittori ed editori di sinistra rimasti a Shanghai nel periodo di occupazione: «È difficile immaginare che Zhang Ailing potesse indossare un completo alla Sun Yat-sen e tanto meno che aspetto avrebbe avuto se l'avesse fatto»²¹⁷. Ke usa l'abbigliamento come una allegoria per descrivere l'incompatibilità della scrittrice con il nuovo potere, come ha già espresso la scrittrice stessa nei suoi saggi. La lingua è la mediazione tramite cui l'uomo si esprime, e quindi gli abiti sono infatti il tratto materiale nel quale la scrittrice reifica la sua personalità e il suo anticonformismo. Dopo la conferenza, si unì alla delegazione letteraria di Shanghai e si recò nelle campagne del nord Jiangsu per partecipare al Movimento per la riforma agraria cinese. Tuttavia, in due mesi non riuscì a scrivere un lavoro che esaltasse la riforma agraria come richiesto dal governo, ritrovandosi confusa e in difficoltà. A questo punto maturò piena coscienza dell'incompatibilità del suo pensiero e della sua arte con il nuovo governo e l'ambiente sociale dell'epoca; inoltre doveva affrontare problemi legati al suo precedente matrimonio con Hu Lancheng e alle pressioni politiche. Così, nel luglio del 1952, annunciò che avrebbe proseguito gli studi interrotti dalla guerra e che avrebbe lasciato la Cina continentale per trasferirsi a Hong Kong da sola. Dopo questa partenza, non tornò mai più a Shanghai.

Tra il 1945 e il 1952 le opere di Zhang Ailing subirono un netto declino, per almeno tre ragioni principali. La prima è legata alla sua relazione con Hu Lancheng, che causò notevoli ostacoli sia nel suo contesto sociale che nella sua condizione psicologica personale. La seconda ragione risiede, come menzionato in precedenza, nei compromessi adottati nella sua produzione letteraria. Da un lato, aveva cercato di avvicinarsi al mercato per accontentare i lettori e, dall'altro, di sottomettersi all'ideologia dominante, ma entrambi gli approcci non avevano avuto successo. Infine, la terza ragione nel fatto che, dal punto di vista storico letterario, era difficile tra il 1945 e il 1949 chiedere agli scrittori cinesi di produrre opere significative. In generale, la

²¹⁷ Ke Ling, 'Yaoji Zhang Ailing (Un saluto da lontano a Zhang Ailing, 遥寄张爱玲)', in S. Jing (a cura di), *Zhang Ailing yu Su Qing*, Hefei, Anhui Wenyi chubanshe, 1994, pp. 136.

quantità di opere letterarie degne di menzione che sono sopravvissute in Cina in questo periodo è piuttosto limitata. Si dice che il caso generi eroi e spinga gli autori a scrivere, ma in un periodo così caotico e prossimo alla guerra non fu possibile.

Durante il suo soggiorno a Hong Kong, per affrontare difficoltà economiche, Zhang Ailing doveva guadagnarsi da vivere scrivendo articoli per riviste. Partecipò ad un concorso letterario e, inaspettatamente, fu selezionata come vincitrice per la traduzione de *Il vecchio e il mare* di Hemingway. Questo le procurò il patrocinio dello United States Information Service²¹⁸, permettendole di dedicarsi alla traduzione. In quel periodo, a causa della Guerra di Corea, Hong Kong era un luogo di conflitto politico intenso tra fazioni di sinistra e di destra, tra il governo cinese e il governo di Taiwan, tra la Cina e gli Stati Uniti. Fu il periodo più intenso della Guerra Fredda. In questo periodo, Zhang Ailing ricevette il sostegno finanziario dell'USIS e iniziò a scrivere due romanzi in inglese critici sul comunismo, *The rice sprout song*²¹⁹ e *Naked earth*²²⁰, che tradusse poi lei stessa in cinese (*Yangge*, 秧歌 e *Chidi zhi lian*, 赤地之恋). *The rice sprout song* viene pubblicato nel 1955, e racconta la storia della famiglia contadina dei Jin, che lottano per sopravvivere in un piccolo villaggio durante la carestia causata dallo sfruttamento da parte di funzionari locali, militari, dalle organizzazioni agricole e altre istituzioni statali, riflettendo così la vita rurale nella Cina continentale dopo il Movimento per la riforma agraria cinese. Nella lettera inviata a Zhang Ailing il 25 gennaio 1955, Hu Shi afferma quanto segue:

Questo tuo libro, *Yangge*, l'ho letto attentamente due volte, e sono felice di aver avuto

l'opportunità di scoprire un'opera letteraria di grande valore. Quanto hai detto tu stessa:

²¹⁸ United States Information Service: La United States Information Agency (USIA) è stata un'agenzia indipendente per gli affari esteri che sostiene la politica estera degli Stati Uniti e gli interessi esteri del paese. È stata fondata nel 1953 ed è direttamente sotto la giurisdizione della Casa Bianca. L'agenzia era prima nota oltre oceano come United States Information Service (USIS), operante in tutto il mondo, indipendente dalle Ambasciate U.S.A. Il direttore è nominato dal Presidente degli Stati Uniti. Nel 1999, l'Agenzia di informazione degli Stati Uniti è stata abolita e le sue funzioni di trasmissione esterna sono state ereditate dal nuovo Consiglio dei governatori delle trasmissioni, mentre le operazioni non di trasmissione sono state gestite dal Sottosegretario di Stato per la diplomazia pubblica e gli affari pubblici del Dipartimento di Stato degli Stati Uniti.

²¹⁹ Zhang Ailing, *Yangge (The rice sprout song, 秧歌)*, Hong Kong, Jinri shijie Publishing House, 1954.

²²⁰ Zhang Ailing, *Chidi zhi lian (Naked earth, 赤地之恋)*, Taipei, Crown Culture Corporation, 1976.

«un po' vicino alla delicatezza e alla naturalezza», penso che tu abbia raggiunto un grande successo in questo! Questo romanzo, dall'inizio alla fine, tratta della "fame". Forse hai pensato di intitolarlo *Fame*, e devo dire che hai fatto un lavoro straordinario, davvero con una cura dettagliata per la semplicità e vicinanza alla natura.²²¹

Fu Hu Shi a proporre il tema principale di questo romanzo: la fame. Successivamente, il professor Wang Dewei, analizzò dettagliatamente nell'introduzione a questo libro il ruolo dell'argomento in questo libro e nella letteratura cinese dal punto di vista della rivoluzione comunista, anche chiamata 'Rivoluzione della fame'. In particolare, confrontò le figure femminili di Lu Xun, vedova di Hsiang Lin²²² in un altro romanzo, e di Yue Xiang (la moglie del protagonista) in questo libro. Nelle rispettive opere, entrambe le donne soffrono la fame: Wang notò che l'immagine femminile affamata è un archetipo nella letteratura cinese moderna: «But more often than not, these hungry women are treated as passive sufferers, characterized by physical weakness and gender inferiority. They are walking symbols of a certain victimology, representing the suffering of Chinese humanity in general»²²³. La figura di Yue Xiang presenta un significato più attuale: nonostante la propaganda governativa sbandierò una raccolta apparentemente abbondante, lei chiede solo il cibo minimo essenziale, sufficiente a malapena per sopravvivere: «she is never a morally exemplary figure. She is a creditable woman only by Eileen Chang's definition of womanhood: selfish, earthy, material. It is Moon Scent who sees through the myth of cultural food and dares to transgress political guidelines in quest of her family's livelihood»²²⁴. In un'epoca che non consente di dire la verità, è naturale che venga uccisa. In base agli studi condotti da

²²¹ Zhang Ailing, 'Yi Hu Shi Zhi (Memoria di Hu Shi, 忆胡适之)', raccolta in *Zhang Kan (La visione di Zhang Ailing, 张看)*, Guangzhou, Huacheng Publishing House, 1997.

²²² È la protagonista di *Zhufu (Il sacrificio di capodanno, 祝福)*, che è conosciuta nel villaggio di Lu con il nome di "vedova di Hsiang Lin". Il racconto narra la storia di questa donna purtroppo rimase vedova quando era giovane e sua suocera la vendette a un uomo come moglie e iniziò gradualmente la sua sofferenza e alla fine morì nel vento nella neve a causa della fame e del freddo. L'opera tocca i temi della condizione femminile nella Cina rurale e la totale mancanza di diritti delle donne nel matrimonio in una società arretrata piena di tabù di genere.

²²³ Eileen Chang, *The rice-sprout song*, prefazione di David Der-wei Wang, California, University of California Press, p. xxi.

²²⁴ Ibidem.

storici come Jasper Becker, si è rilevato che, tra il 1958 e il 1962, almeno trenta milioni di cinesi persero la vita in quella che fu probabilmente la peggiore carestia della storia cinese, causata non dalla natura ma dalla vanità ideologica maoista²²⁵. Questa catastrofe provocata dall'essere umano e la sua portata ebbe all'epoca scarso riconoscimento, in parte a causa della severa censura governativa e in parte all'autocensura degli esperti cinesi. Wang osserva quindi che *The rice sprout song* anticipò la realtà crudele e folle che sarebbe stata presto avvenuta²²⁶, sebbene durante la stesura di questo libro negli anni '50 Zhang Ailing non avesse modo né intenzione di prevedere un tale futuro. Non era un'osservatrice politica della Cina, ma, basandosi sulla sua comprensione materiale, percepì i segni premonitori interni: «the times rush impatiently forward—already in the midst of destruction, with a still-greater destruction yet»²²⁷. Zhang formulò involontariamente questa previsione che si avverò d'altronde troppo rapidamente, nonostante tutte le proclamazioni governative di un'era di abbondanza. Dove innumerevoli storici uomini fallirono nel comprendere e analizzare la condizione della Cina, una scrittrice riuscì, seppur dolorosamente, a narrarne il destino²²⁸.

Naked earth viene pubblicato invece nel 1976: la trama del romanzo ruota attorno all'esperienza di Liu Quan, un giovane funzionario universitario, dopo la laurea e i suoi incarichi assegnati dal Partito Comunista. Il romanzo esplora le complesse condizioni di vita delle persone in mezzo a vari contesti cinesi, tra cui il Movimento per la riforma agraria cinese, le campagne dei tre anti e dei cinque anti²²⁹ e la guerra di Corea. Poiché queste opere si ponevano in contrasto con l'ideologia dominante del Partito Comunista

²²⁵ Jasper Becker, *Hungry Ghosts*, New York, The Free Press, 1996.

²²⁶ Eileen Chang, *The rice-sprout song*, cit., p. xxiii-xxiv.

²²⁷ Eileen Chang, *Written on water*, Andrew F. Jones e Nicole Huang (a cura di), New Yorks, Columbia University Press, p. 207.

²²⁸ Eileen Chang, *The rice-sprout song*, cit., p. xxiv.

²²⁹ Le campagne dei tre anti e dei cinque anti erano movimenti politici lanciati inizialmente da Mao Zedong pochi anni dopo la fondazione della Repubblica popolare di Cina. L'obiettivo del movimento dei tre anti era di lottare contro la corruzione, il malgoverno e la burocrazia all'interno del PCC, nonché nelle istituzioni statali e negli enti pubblici a vari livelli. Il movimento dei cinque anti fu seguito al Movimento dei tre anti ed era orientato verso l'industria e il settore privato. La campagna è stata particolarmente intensa nelle aree dove l'industria privata era più sviluppata come Shanghai. Le campagne hanno avuto un grande impatto negativo sull'economia di grandi città come Shanghai, Tianjin e Chongqing, costringendo molte persone d'affari al suicidio, e la classe borghese si stava dirigendo verso l'estinzione.

Cinese dell'epoca, furono criticate e considerate "erbe velenose". Nel mondo letterario cinese, Zhang Ailing fu a lungo vista come un modello negativo, fino a quando non fu rivalutata dopo la riforma economica cinese degli anni '80. Ma in realtà, nella stesura di questi due romanzi, lei si trovava di nuovo in una situazione di pressione ideologica, senza la necessaria distanza che, come si è visto, lei ritiene indispensabile. Durante il suo soggiorno a Hong Kong, Zhang Ailing fece amicizia con due persone che le sarebbero diventate amiche per tutta la vita: Kwong Man Mei e Song Qi²³⁰. Con il sostegno di Song Qi, Ailing divenne una dei principali sceneggiatori dell'industria cinematografica di Hong Kong. I suoi guadagni come sceneggiatrice diventarono la sua principale fonte di reddito per gli otto anni successivi. In ogni caso, il periodo di Hong Kong nella produzione letteraria di Zhang Ailing fu di importanza secondaria solo ai racconti dei primi anni e *La piccola riunione* degli ultimi. In altre parole, fu meno rilevante rispetto al periodo tra il 1945 e 1952. Tuttavia, rappresentò un periodo di svolta molto serio e significativo nella sua carriera. In primo luogo, cambiò il suo obiettivo di scrittura, affrontando direttamente tematiche politiche e sociali. In secondo luogo, scelse un nuovo pubblico ideale, concentrandosi principalmente su lettori d'oltremare anziché sulla piccola borghesia di Shanghai. In terzo luogo, il meccanismo di produzione si riformò con l'acquisizione del finanziamento dall'USIS, persino con la stipulazione di contratti. Infine, modificò i temi, lo stile e le tecniche letterarie, iniziando a scrivere su una realtà rurale che le era sconosciuta. Tuttavia, anche tenendo conto delle difficoltà della sua situazione economica e delle esigenze di sopravvivenza dopo il suo secondo trasferimento a Hong Kong, questo cambiamento repentino nella sua produzione letteraria costituì un notevole sforzo. Ad un certo punto, Zhang Ailing fu riluttante nel ristampare le opere scritte durante questa fase, il che indica un certo disagio nei confronti di questi scritti. Nelle premesse di *La piccola riunione* ha menzionato le esperienze di quel periodo scrivendo: «ho sempre creduto che il miglior

²³⁰ Dopo la morte di Zhang, questa coppia si è presa cura dei suoi beni. Alla morte di Kwong, nel 2007, il figlio Song Yilang è diventato l'esecutore testamentario di Zhang e ha pubblicato il suo ultimo romanzo *Xiao tuanyuan* (*La piccola riunione*, 小团圆), e molti dei suoi scritti superstiti sono stati da allora raccolti e pubblicati da lui.

materiale sia quello che conosci meglio, ma a causa della censura nazionalistica, non ho mai potuto scriverlo»²³¹. Questa lezione appresa ci permette di comprendere meglio la nostra scrittrice nella sua età avanzata.

Nell'autunno del 1955, salì a bordo di una nave chiamata "Cleveland President" e attraversò l'oceano lasciando i pochi affetti rimasti per emigrare definitivamente negli Stati Uniti, con solamente Song Qi e sua moglie a salutarla dal molo. Tredici anni prima, era partita da Hong Kong su una nave per tornare a Shanghai, iniziando la sua carriera letteraria; tredici anni dopo, aveva scritto diverse opere e guadagnato una certa notorietà, ma ora si trovava ad essere completamente ignorata. Di fronte a quest'epoca caotica, solcò gli oceani da sola, dirigendosi verso il continente americano, un luogo sconosciuto. In quel momento, Zhang Ailing aveva 35 anni, aveva avuto un matrimonio rocambolesco e aveva scritto alcune raccolte di racconti e saggi. Nessuno sapeva allora che queste opere sarebbero diventate sempre più importanti nella storia della letteratura cinese moderna. Non si sanno neanche i motivi della sua scelta, ma è stata certamente una decisione difficile da prendere perché nella breve autobiografia scritta negli Stati Uniti nel 1975 per il volume *World Authors 1950-1970. A Companion Volum to Twentieth Century Authors*, dice: «I made a living by writing stories and film scripts and became increasingly engrossed in China. It took me three years to make up my mind to leave China after the Communist takeover»²³². Un riferimento indiretto a questa fase dolorosa e confusa della sua vita è il racconto *Fu hua lang rui* (*Fiori e stami tra i flutti*, 浮花浪蕊), scritto negli anni Cinquanta ma pubblicato solo nel 1979. È un racconto molto diverso dalle storie precedenti perfettamente strutturate, di difficile lettura per diversi motivi: la frammentarietà della narrazione spezzata in più piani temporali, la mancanza di una trama e la scarsa coerenza testuale, persino nell'uso delle anafore. Un altro indizio si trova nella sua ultima opera *Xiao tuanyuan* (*La piccola riunione*, 小团圆), in cui si susseguono pensieri, ricordi, sensazioni e figure più libere e senza

²³¹ Zhang Ailing, *Xiao tuanyuan* (*La piccola riunione*, 小团圆), Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2009, p. 8.

²³² Zhang Ailing, *World Authors 1950-1970. A Companion Volum to Twentieth Century Authors*, New York, The J. H. Wilson Company, pp. 297-299. <https://yeduchao.wordpress.com/2015/04/08/张爱玲一九六五年英文自传/>

conseguenzialità. Come dice Huang, tale stile rappresenta una metafora dell'esperienza diasporica: «as a lonely traveler with no home to return to – as someone who is constantly searching on a map devoid of a final destination»²³³.

Nel marzo del 1956 Zhang Ailing fece richiesta per partecipare a una residenza per scrittori negli Stati Uniti presso MacDowell Colony nel New Hampshire, dove gli scrittori possono soggiornare e scrivere gratuitamente. Durante questo soggiorno, conobbe Ferdinand Reyher, il drammaturgo tedesco nato negli Stati Uniti, dando così inizio al suo secondo matrimonio. È importante notare che in questo caso il marito non conservava alcuna aspettativa di responsabile economico della famiglia. Questa deve aver rappresentato una caratteristica costante nella sua vita, poiché pare che non avesse mai serbato queste aspettative nei confronti degli uomini, nonostante molte delle sue protagoniste nei suoi scritti avessero questa aspirazione di “maritarsi bene”. Negli Stati Uniti, Zhang attraversò una fase molto diversa della sua vita, in cui la fervente creatività e l'ampia esposizione mediatica dell'era di Shanghai lasciarono il posto alla riflessione e al silenzio. Nei primi anni negli Stati Uniti cercò di far sentire la sua voce come scrittrice e di conquistare i lettori statunitensi, traducendo alcune sue opere con molta determinazione, anche per guadagnarsi da vivere. Nelle lettere che ha inviato a C. T. Hsia, a cui chiese aiuto per pubblicare la traduzione in inglese del suo racconto più celebrato, *La storia del giogo d'oro*, si legge che la prima versione inglese, *Pink tears*, non venne apprezzata dalle case editrici locali e neppure la seconda, *The rouge of the earth*, pubblicata nel 1967, ebbe successo. Chiaramente, agli statunitensi del pieno periodo di Guerra Fredda non interessava la complessa Cina dei rapporti umani contorti e distorti di un'epoca già passata. Anzi, questa versione non era in linea con le percezioni statunitensi sull'oriente cinese dell'epoca, come possiamo leggere in una parte della lettera del 16 ottobre 1946 scritta da Zhang a C. T. Hsia menzionando diversi rifiuti che le sono stati inviati:

²³³ Nicole Huang, *cit.*, p. 219.

Ricordo che questa è stata la lettera di rifiuto più acerrima tra tutte [...] il senso conclusivo era: «I personaggi sono tutti ripugnanti, se la Cina del passato era questa, non c'è da stupirsi che persino il Partito comunista sia apparso un salvatore. Abbiamo pubblicato diversi romanzi giapponesi, delicati e sottili, nessuno così squallido. Sarei curioso di vedere, se mai qualcuno pubblicherà questo romanzo, la reazione della critica». Non ricordo chi me l'ha scritta, ma sicuramente non era un vicedirettore. Questo accadde nel 1957, quando il titolo provvisorio era *Pink Tears*. [...] Non avevo il manoscritto de *La storia del giogo d'oro* con me, ma avevo considerato di tradurlo nove anni fa mentre ho iniziato a riscriverlo, ma non sapevo da dove cominciare perché era ormai completato anni fa, le nostre prospettive erano diverse e non potevamo metterci d'accordo di malavoglia.²³⁴

Questa lettera evidenzia diversi aspetti significativi. Innanzitutto, sottolinea che, almeno in quel periodo, l'industria editoriale statunitense considerava la politica come priorità, richiedendo agli autori di non descrivere i lati negativi della società tradizionale cinese al fine di evitare di contraddire i benefici del Partito Comunista. Di conseguenza, per dimostrare i difetti del Partito Comunista, si riteneva che non si dovesse scrivere dei periodi bui della storia cinese. In secondo luogo, la lettera indica che Zhang Ailing si è sentita contrariata quando aveva ricevuto questo rifiuto, poiché non era disposta a modificare la sua opera solo per scopi di pubblicazione. Il che dimostra che aveva ormai abbandonato la scrittura politica occasionale che aveva svolto ad Hong Kong e che aveva compreso che la sua creazione precedente, come *La storia del giogo d'oro*, non doveva essere modificata in modo arbitrario. Le ultime parole sopracitate nella lettera esprimono un attaccamento e rispetto per la propria opera. Questi elementi spiegano perché, nonostante i suoi sforzi tra il 1956 e il 1960, non è riuscita a assimilarsi completamente alla cultura statunitense, e perché le opere di Zhang Ailing non sono

²³⁴ C. T. Hsia, *Zhang Ailing gei wo de xinjian (Le lettere che mi ha scritto Zhang Ailing, 张爱玲给我的信件)*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2014, p. 22.

entrate nel mercato librario d'oltreoceano.

Nonostante tali rifiuti netti e molteplici, non ha mai cercato di scrivere opere che soddisfacessero i pregiudizi statunitensi sull'Oriente. Sta tuttavia di fatto che il rifiuto e l'incomprensione nei confronti della sua scrittura influiscono certamente su Zhang, suscitando la sua complessa nostalgia, diventando così incapace di liberarsi del passato. Pertanto, in quegli anni di autoesilio, non sorprende che le sue opere siano sempre legate al passato, alla vita shanghaiense, fonte della sua creatività. Nel corso delle successive decadi, Zhang Ailing scrisse oltre cento lettere a C. T. Hsia, spaziando dagli anni '50 agli anni '90. Da codeste si può suddividere la sua vita negli Stati Uniti in tre fasi principali. Nel primo periodo, Zhang si concentrò sulla scrittura in inglese e riprese alcuni anni dopo il racconto che aveva scritto in inglese a diciotto anni *What a life, what a girl's life* e lo inserì poi nei testi autobiografici raccolti in *Scritti sull'acqua*. Successivamente, ampliò questo racconto in forma più complessa in tre romanzi pubblicati postumi. È un percorso che David Wang definisce:

an involutory discourse, in that it points to an introverted tendency, a move that expands not through the increasingly efficient use of new inputs but through the replication and elaboration of an inherited pattern of thoughts and deeds. It curls in such a way as to turn inward upon itself. Reactionary as this reading may suggest, Chang nevertheless has offered a most sobering perspective from which to detect the specter—or the Snake – that looms underneath every new, manmade tower²³⁵.

The fall of the Pagoda e *The book of change* vengono scritti in inglese e ripercorrono rispettivamente la sua infanzia e i giorni passati all'Università di Hong Kong. Ma il terzo, *La piccola riunione* scritto in cinese, è considerato un romanzo autobiografico dai critici letterari cinesi come Chen Zishan, Nicole Huang, Xu Zidong, poiché in esso Zhang Ailing mette insieme ancora una volta la sua vita turbolenta tra

²³⁵ Wang Dewei, *cit.*, p. 100.

Shanghai e Hong Kong durante la guerra. Ma narrando in terza persona, con uno sguardo freddo, in una lingua minimalista e una struttura complessa che segue il flusso frammentario e labirintico dei ricordi, la scrittrice abbandona remore politiche e morali per fare un ritratto spietato del proprio io e delle relazioni che hanno contribuito a formarlo, dal suo rapporto con sua madre all'amore per il primo marito, entrambi devastanti; ma possiamo anche trovare alcune relazioni pregne di tenerezza e dolcezza, ovvero quelle con la zia, le amiche e il suo maestro. Quest'ultima opera venne completata nel 1976, ma non fu mai data alle stampe e venne rivista fino alla fine della vita dell'autrice; verrà pubblicata postuma nel 2009.

Effettivamente, la ragione per cui Zhang Ailing ha avuto il coraggio di raccontare ripetutamente la sua storia della memoria, rielaborando i dettagli più volte, è legata alla sua ricerca su *Il sogno della camera rossa* avviata negli Stati Uniti. Questa rappresenta la seconda fase della vita di Zhang Ailing negli Stati Uniti, che si estende per gran parte degli anni '60. Durante quegli anni condivise le sue riflessioni con C.T. Hsia sulla ricerca e la sua traduzione de *Il sogno della camera rossa*. Per ottenere la borsa universitaria, dovette scrivere un progetto di ricerca. Uno dei suoi progetti prevedeva la traduzione del libro *The Sing-song girls of Shanghai* in inglese. Questo fu un progetto che portò avanti per decenni senza mai abbandonarlo. Attualmente, il manoscritto tradotto si trova nell'archivio della biblioteca dell'University of Southern California. Per portare a termine questo progetto di traduzione, aveva bisogno di scrivere un'introduzione in cui comparava *The Sing-song girls of Shanghai* e *Il sogno della camera rossa*: finì per scrivere un'intera opera esegetica a parte, intitolata *Honglou meng yan (L'incubo nel Sogno della camera rossa, 红楼梦魇)*²³⁶. L'incubo indica che, una volta iniziato a lavorare su questa opera, non fu in grado di liberarsene e ne rimase confusa e ossessionata. Questo studio influenzò notevolmente il suo lavoro e la sua visione artistica.

²³⁶ Zhang Ailing, *Honglou meng yan (L'incubo nel Sogno della camera rossa, 红楼梦魇)*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2012.

Nella sua ultima fase di vita, dagli anni '80 ai '90, Zhang Ailing guadagnò una crescente fama a Taiwan e Hong Kong ma non nella Cina continentale poiché in seguito all'ascesa del potere comunista la Nuova letteratura impose il proprio canone letterario con al centro la missione sociale e rivoluzionaria, come accennavo in precedenza. Ciò esclude Zhang Ailing e le sue opere da tutte le storie della letteratura e dalle antologie prodotte nella Cina continentale in epoca maoista, cancellando o persino offuscando, attraverso la forza pedagogica del canone, anche la sua immagine nella memoria popolare. Sono un'altra guerra e un altro conflitto ideologico a influire di nuovo sulle sorti della fama letteraria di Zhang Ailing. Nel 1961 negli Stati Uniti C. T. Hsia pubblicò la sua influente opera *A history of modern Chinese fiction* in cui definisce Zhang Ailing come «the best and most important writer in Chinese today»²³⁷ e affermò che *La storia del giogo d'oro* «the greatest novelette in the history of Chinese literature»²³⁸. In pieno clima di Guerra Fredda, Hsia dichiarò apertamente l'intenzione di contraddire la visione comunista della storia della letteratura imposta nella Cina continentale, di ristabilire l'integrità letteraria dei testi attraverso standard critici che giudichino il loro valore intrinseco e non le loro finalità politico-sociali, di riaffermare una scrittura incentrata sull'individuo e sulla realtà concreta contro l'idealismo e gli stereotipi derivanti dall'«obsession with China»²³⁹, che lui considera la causa della mediocrità della creazione artistica nel continente e della rigidità della sua critica letteraria. Grazie a lui e le polemiche suscitate dalla sua revisione del canone tra i critici marxisti, la riscoperta di Zhang e il suo posizionamento ai livelli più alti della letteratura cinese crearono un acceso dibattito a Taiwan, dove nacque un profondo interesse accademico e una grande passione popolare nei suoi confronti. Tuttavia, è proprio in questo periodo che la scrittrice si ritirò a vita privata. Gli ultimi vent'anni costituiscono la terza fase dell'attività letteraria di Zhang Ailing. Alcuni lavori, scritti molti anni prima, sono stati date alle stampe soltanto molto tempo dopo, tra cui *Se, Jie* (*Lussuria*, 色, 戒),

²³⁷ C. T. Hsia, *A history of modern Chinese fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p.389.

²³⁸ *Ivi*, p. 398.

²³⁹ *Ivi*, p. 498.

realizzato intorno al 1950 ma pubblicato solo nel 1979 insieme a *Fiori e stami tra i flutti*. Come *Lussuria*, esso presenta una struttura complessa in cui i piani temporali si intrecciano a vari elementi della trama, significativamente incentrata sul tradimento in una storia d'amore e spionaggio assolutamente trasgressiva. I linguaggi rimangono tutti sottintesi. La storia è ambientata tra Shanghai e Hong Kong negli anni Quaranta e non fu notata dai critici letterari fino alla trasposizione cinematografica del regista taiwanese Ang Lee nel 2007. Nel 1994 pubblicò *Duizhao ji: kan lao zhaopianbu* (*Confronti: guardando un album di vecchie fotografie*, 对照记: 看老照片簿), una raccolta commentata di foto personali e ricordi familiari, di cui negli anni precedenti non ne aveva quasi mai parlato. Questa raccolta offre uno sguardo sulla storia familiare, visiva e teatrale, seguendo il suo vecchio stile e uscì proprio un anno prima della sua morte, come un addio ai suoi lettori.

La pubblicazione de *La piccola riunione* fu riconosciuta più o meno esplicitamente come la biografia dell'autrice, il che suscitò un clamore mediatico. I suoi lettori, alcuni per interesse letterario, altri per voyeurismo (interessano solo la vita privata dell'autrice), in un certo senso, favoriscono la vitalità del mito di Zhang Ailing. In ogni caso, senza *La piccola riunione*, sarebbe difficile affermare che Zhang Ailing avrebbe potuto sviluppare uno stile particolare nella sua ultima fase creativa. Tuttavia, il figlio di Song Qi, Song Yilang, nonostante le numerose opposizioni, pubblicò un romanzo che Zhang Ailing aveva dichiarato apertamente di voler bruciare. Il professor Xu Zidong pensa che la pubblicazione di *La piccola riunione* abbia, in un certo senso, cambiato l'impressione complessiva dei lettori sulla carriera creativa di Zhang Ailing²⁴⁰.

Come osserva Gottardo, «la peculiarità del caso Zhang, tuttavia, è la coincidenza di questa idolatria popolare con un profondo interesse dell'accademia e della critica letteraria nei confronti della sua opera»²⁴¹, Shih Shu-mei riassume questo fenomeno: «Zhang is perhaps the only writer from modern China whose popular appeal approaches

²⁴⁰ Xu Zidong, *cit.*, p. 192.

²⁴¹ Maria Giuseppina Gottardo, *cit.*, p. 32.

that of a movie star but whose literary output is simultaneously the object of sustained research and analysis»²⁴². Come la rinascita di Shanghai, il ritorno di Zhang Ailing nella Cina continentale si collega al nuovo corso della politica cinese che ha inizio alla fine degli anni Settanta.

2.2.2 “Guerra tra uomini e donne”: opere rappresentative

Penso che la scrittura maschile sia ormai agli sgoccioli, di cultura, affari militari, politica, economia gli uomini hanno scritto per così tanti anni, che la penna gli si è inaridita e la lingua è esausta. Ma soprattutto, di cultura, difesa, politica ed economia, oggi, parla e riparla, alla fine da dire ci sono soltanto le cose.

Sono le parole di Tao Kangde, editore nella redazione della rivista collaborazionista *Gujin* (*Antico e moderno*, 古今), riportate nel secondo numero di *Tiandi* (*Il mondo*, 天地).

Le donne sono state un elemento essenziale per l'evoluzione della modernità in Cina, partendo dalle profemministe alla fine della dinastia Qing, le quali hanno introdotto la centralità della questione femminile per la rinascita della Cina. Questo concetto si è poi sviluppato nelle donne ribelli che si opposero al sistema patriarcale durante il Movimento del 4 maggio, dalle enigmatiche seduttrici metropolitane alle compagne attive nella rivoluzione comunista. Come osserva la professoressa Gottardo: «Un'attenzione per la donna che, senza voler nulla togliere ad alcune potenti voci femminili della prima metà del Novecento, è sempre stata inserita in un discorso più vasto, dal rinnovamento del paese all'iconoclastia contro la tradizione, da un discorso estetico-letterario alla grande causa della rivoluzione»²⁴³. Come accennato nel primo

²⁴² S. M. Shih, *The lure of the modern. Writing modernism in semicolonial China, 1917-1937*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 381.

²⁴³ Maria Giuseppina Gottardo, *cit.*, p. 59.

capitolo, durante la piena occupazione dell'esercito giapponese, le figure femminili venivano spesso sfruttate come un trofeo che entrambi i Paesi cercavano di conquistare: per la Cina, le vittime di stupri simboleggiavano la violazione della sovranità, mentre per gli aggressori, simboleggiava l'atto di conquista del Paese. Alcune di queste donne divenivano anche eroine, i cui valori e virtù femminili si fondevano con la causa della salvezza del Paese, come descritto nella letteratura della resistenza. Ma nelle opere di Zhang Ailing non troviamo nessuna di queste due figure. Xu Zidong sostiene che «il tema centrale nei romanzi di Zhang Ailing può essere riassunto in una frase: la guerra tra uomini e donne. Nelle opere di Zhang Ailing, le storie d'amore non riguardano solo fiori, chiaro di luna, spiagge e tenerezza, né sono semplicemente tragedie come incidenti improvvisi. Nelle sue storie d'amore troviamo strategia, calcolo, battaglia, e astuzie»²⁴⁴. Pertanto, possiamo domandare perché pianificano strategie, per cosa combattono e con cosa giocano. Si tratta veramente di amore? Chiaramente non lo è. Pensiamo che stiano lottando per il potere; quindi, non concordiamo completamente con l'idea che stia scrivendo di "guerra d'amore". Piuttosto, crediamo che stia descrivendo la lotta per il potere tra uomini e donne. In una narrazione articolata e complessa, Zhang Ailing utilizza un tono freddo e distaccato, al di sopra del genere femminile, per svelare le difficili condizioni femminili in una società patriarcale. Tuttavia, non indica chiaramente una via d'uscita o un percorso di lotta ma si limita a narrare pacatamente e lealmente la situazione delle donne e il loro percorso interiore, scrivendo sulle complesse, intricate e sottili vicissitudini delle loro vite.

2.2.2.1 La storia del giogo d'oro

È il racconto più celebre di Zhang Ailing. Narra la storia di una giovane Cao Qiqiao, protagonista di un clamoroso rovesciamento morale ed esistenziale che continua

²⁴⁴ Xu Zidong, *cit.*, p. 7.

a colpire l'immaginario dei lettori, sia di allora che di oggi. L'ambientazione di questa narrazione è cruciale, poiché si svolge nel 1911, subito dopo la caduta dell'Impero della dinastia Qing, un periodo storico che funge da sfondo per gli eventi narrati.

La famiglia di Qiqiao, originariamente, gestiva un negozio di olio di sesamo. Suo fratello la costringe a diventare la concubina di un uomo malato, in stato vegetativo, appartenente alla famiglia Jing, molto ricca e membro dell'élite benestante tradizionale. La disabilità del secondogenito dei Jing preclude la possibilità di un matrimonio con una ragazza proveniente da una famiglia nobile: perciò prende in sposa Qiqiao. All'interno della dimora del marito, Qiqiao si ritrova intrappolata sotto la tirannia delle convenzioni tradizionali imposte dalla suocera mentre il resto della famiglia si dimostra spietato nei suoi confronti. Umiliata nonostante la nascita di due figli, la protagonista trova conforto nel credere di poter ottenere un giorno l'eredità. La disabilità del marito impedisce a Qiqiao di soddisfare il suo desiderio di amore come donna, causandole una costante insoddisfazione sessuale. Pertanto, inizia a manifestare sentimenti d'amore nei confronti del fratello minore di suo marito, Jize, e questi sentimenti vengono ricambiati. Dopo aver spezzato i legami con la sua famiglia d'origine e aver sopportato dieci anni di dolorosa convivenza nel cosiddetto "giogo d'oro", Qiqiao scopre che l'eredità tanto desiderata è davvero esigua e serve solo a coprire i debiti di Jize.

Per Qiqiao, questo segna l'inizio di una discesa negli abissi, e coinvolgerà tutta la sua famiglia, trattando con crudeltà coloro che le sono vicini. Ormai dipendente dall'oppio, inizialmente rifiuta le avances di Jize, capendo che erano solo un espediente per coprire i suoi debiti, e le tradizioni confuciane non permettono a Jize di continuare questa relazione anormale con la cognata. La dura realtà e la brama di denaro suscitano in Qiqiao un desiderio incontenibile di ricchezza, stringendola lentamente nel giogo d'oro come il titolo del romanzo, in cui il denaro e il desiderio umano sono come un giogo d'oro, che chiude solidamente Qiqiao e portandola verso un esaurimento nervoso. Queste vicissitudini trasformano Qiqiao in una madre e una suocera malvagia, che si dedica a distruggere brutalmente la vita dei due figli, riversando su di loro odio e

risentimento, in una crescente escalation di pazzia. Sua figlia Chang'an è la sua prima vittima. Qiqiao costringe la propria figlia a fasciare i piedi, facendola diventare oggetto di scherno tra parenti e amici. Quando Chang'an inizia finalmente la scuola, la abbandona subito a causa delle irrazionali motivazioni di Qiqiao. Quando Chang'an si innamora di Tong Shifang, la madre ostacola la loro relazione in ogni modo possibile, inducendo Chang'an a drogarsi con l'oppio, rovinandone la reputazione e spingendo la figlia verso un baratro senza fine.

Il figlio maggiore si sposa con una giovane donna che Qiqiao trova in fretta, poiché il figlio trascorrevva il suo tempo giocando d'azzardo e frequentando sempre più bordelli. In una notte particolarmente insolita, mentre il figlio prepara delle palline d'oppio per Qiqiao, lo interroga intensamente sulla sua vita coniugale con la moglie, per poi diffondere pettegolezzi tra altre donne e parenti per mettere in imbarazzo la nuova nuora. Questo comportamento deriva principalmente dalla sua mancanza di soddisfazione sessuale dopo un lungo matrimonio con un uomo disabile e dal rifiuto di intraprendere una relazione con Jize. In un certo senso, quest'ultimo ha quasi tagliato l'unica e ultima possibilità di connessione con un uomo per Qiqiao. Gradualmente, la giovane sposa non può sopportare più a lungo di vivere in quella casa folle in cui il marito non si comporta come un marito normale e la suocera non sa come comportarsi bene, diventa sempre più disperata sino alla sua tragica morte della prima nuora. Successivamente, Qiqiao trova una nuova moglie, Juan, affinché abbia dei nipoti; tuttavia, in meno di un anno la giovane Juan si suicida inghiottendo dell'oppio crudo. La sfortuna personale di Qiqiao l'ha resa incapace di tollerare la felicità altrui, persino quella dei propri figli, portandola a compiere azioni malvage di ogni tipo.

Il racconto si conclude con una scena in cui Qiqiao passa in rassegna il vuoto che ha permeato la sua intera vita, con queste parole:

Da più di trent'anni porta al collo questo giogo d'oro, ne ha utilizzato i pesanti corni per spazzare via alcune persone, e quelli che non sono morti vivono ormai solo a metà. Lei sa

che il figlio e la figlia la detestano, che la odiano i parenti del marito, e anche i suoi. Tastandosi sul polso il bracciale di giada, se lo spinge in alto lungo il braccio ossuto, ormai esile come un fiammifero, fino a raggiungere l'ascella.²⁴⁵

C. T. Hsia ha commentato questa scena finale:

By virtue of its powerful symbolism and concrete evocation of two states of being, this passage stands as a supreme example of novelistic intelligence and skill. Ch'-ich'iao is presented as she is, a shriveled old woman lying on her opium couch, and as she once was, a carefree girl with plump bare arms walking down the streets and joking with her admirers. And this dramatic contrast comes about through her contemplation of her green-jade bracelet. Once the perfect complement of her round and youthful arm, it now loosely encircles the withered flesh only to remind its wearer of her wasted life, her irrevocable innocence. [...] As Ch'ich'iao pushes the bracelet all the way up to her armpit, the reader experiences a shivering sensation of terror which only the most moving passages in literature can generate.²⁴⁶

Il giogo d'oro rappresenta dunque la costrizione in cui si trova la protagonista, una costrizione che viene interiorizzata e riprodotta sugli altri. Zhang Ailing vuole mostrarci che chiunque può essere sia vittima che carnefice in una società anormale, non vi è possibilità di riscatto così come avviene nelle opere degli autori contemporanei. La storia del giogo d'oro mette in evidenza la descrizione psicologica dei personaggi da parte di Zhang Ailing, soprattutto la delineazione della psiche della donna cinese dell'epoca, e la capacità di descrizione oggettiva della realtà materiale. La scrittrice è una grande realista, ama disegnare i dettagli minuziosi che ad una prima lettura possono sembrare insignificanti ma che in realtà rappresentano una delle sue strategie narrative

²⁴⁵ Zhang Ailing, *La storia del giogo d'oro*, traduzione italiana di Alessandra Cristina Lavagnino, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006, p. 120.

²⁴⁶ C. T. Hsia, *cit.*, p. 406.

più accurate e originali.

2.2.2.2 Il destino di mezza vita

La storia si svolge principalmente a Shanghai e Nanchino durante l'era della Repubblica di Cina, con la trama incentrata sulla storia d'amore tra Gu Manzhen e Shen Shijun. Al centro della trama si staglia la storia travolgente di Gu Manzhen e Shen Shijun. Manzhen, una giovane donna proveniente da una famiglia gravemente indebitata, e Shijun, membro di una famiglia benestante di Nanchino, si trovano immersi in un mondo in cui le convenzioni sociali e le aspettative familiari delineano i loro destini. Il loro incontro avviene grazie all'amicizia tra Shijun e Xu Shuhui, un collega di Manzhen. Inizialmente, la loro relazione si sviluppa attraverso il lavoro, ma ben presto si trasforma in un amore appassionato e travolgente. Tuttavia, le loro strade sono segnate da ostacoli imponenti. La famiglia di Shijun, desiderosa di preservare il proprio status sociale, cerca di indirizzarlo verso un matrimonio con una donna di pari status, come Shi Cuizhi. Nel frattempo, Manzhen e sua sorella Manlu devono affrontare le difficoltà finanziarie e dipendono dalle entrate del loro lavoro per mantenere la famiglia. Le vicende si complicano ulteriormente quando emergono sentimenti segreti e malintesi tra i personaggi. Shuhui si innamora segretamente di Cuizhi, mentre Zhang Yujin si invaghisce di Manzhen. Questi sentimenti non corrisposti generano una serie di fraintendimenti e conflitti, alimentati dalle manipolazioni di alcuni personaggi, tra cui Zhu Hongcai, il marito di Manlu, un uomo senza scrupoli che aspira a conquistare Manzhen.

Il romanzo non solo esplora i dilemmi dell'amore e del destino individuale, ma offre anche una riflessione più ampia sulla natura umana e sulla società. La caratteristica classica del romanzo è la «uniqueness of creation process, theme and character

setting»²⁴⁷. Il romanzo fu originariamente intitolato *Diciotto primavere* e successivamente *Bansheng yuan* (*Il destino di mezza vita*, 半生缘). Eileen aggiunse un tocco politico alla scrittura letteraria di “Diciotto primavere”, quindi, quando si trasferì negli Stati Uniti, lo riscrisse, rompendo il tradizionale intreccio di amore e odio tra uomini e donne innamorati, e lo intitolò *Il destino di mezza vita*. Quest’opera è una reinterpretazione del destino personale di Eileen e mostra anche il suo nuovo stile creativo di rottura con la letteratura popolare.

In secondo luogo, in termini di scelta del tema, “Il destino di mezza vita” affronta un tema familiare della scrittrice, che apre la strada alla filosofia del nichilismo. In un saggio intitolato *Ai* (*Amore*, 爱), ha scritto: «When you meet the one among the millions, when amid millions of years, across the borderless wastes of time, you happen to catch him or her, neither a step too early nor a step too late, what else is there to do except to ask softly: “So you’re here, too?”»²⁴⁸ Da ciò possiamo dedurre che la visione di Zhang sull’amore è una sorta di nulla di fuochi d’artificio che passa. Infine, i personaggi nelle opere di Eileen, in particolare i personaggi maschili, sono spesso dello stesso modello. Sia Shijun che Hongcai sono entrambi «corpo di bambini infusi nel tino di vino»²⁴⁹. Anche se l’apparenza è adulta, il cuore è ancora quello di un bambino. Attraverso i personaggi di Shijun, Hongcai e altri, esplora le debolezze e le contraddizioni della società patriarcale, evidenziando le fragilità e le mancanze di responsabilità degli individui. Pertanto, sebbene costoro nel romanzo siano lievemente diversi da quelli del passato, mostrando nuove caratteristiche sociali in base alle diverse condizioni storiche, la loro essenza non è cambiata a pieno. Le loro debolezza interiore e codardia sono il riflesso e l’espressione dell’inconscio collettivo dei difetti di personalità ereditati dalla

²⁴⁷ Yang Pengfei, ‘*Bansheng yuan – Zhang Ailing zui dute de yibu zuopin*, (Half a lifetime romance – Eileen Chang’s most unique work, 《半生缘》——张爱玲最独特的一部作品)’, *Journal of Changchun University*, vol. 21, n. 1, 2011, pp. 3-8: 8.

²⁴⁸ Eileen Chang, *Written on water*, cit., p. 90.

²⁴⁹ Zhang Ailing, *Hua diao* (*Fiori appassiti*, 花凋), entra in raccolta di racconti *Hongmeigui yu baimeigui* (*Rosa rossa e rosa bianca*, 红玫瑰与白玫瑰), Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2016.

società patriarcale feudale attraverso i secoli²⁵⁰.

2.2.2.3 *Lussuria*

La storia copre solamente il tempo di un pomeriggio e una sera ed inizia e termina nella residenza di Shanghai del Signor Yi, il capo spia del regime fantoccio con sede a Nanchino e governato da Wang Jingwei. In questa casa, la signora Yi e le sue amiche (tutte mogli dei ministri di Wang Jingwei) giocano interminabili partite a mahjong e scambiano pettegolezzi. Veniamo a sapere fin dall'inizio che una di queste amiche, Jiazhi, è una spia, ex studentessa reclutata dai servizi segreti del governo nazionalista con sede a Chongqing per tendere una trappola al Signor Yi attraverso «un piano che avesse una donna come esca»²⁵¹. Ci viene in seguito data una rapida retrospettiva di due anni prima, quando Yi hanno incontrato per la prima volta Jiazhi durante il loro soggiorno nella Hong Kong britannica, poco prima che cadesse, come la maggior parte dell'est della Cina, sotto l'assedio dell'esercito imperiale giapponese. Jiazhi era all'epoca una studentessa universitaria e l'attrice più brillante della compagnia teatrale della scuola che stava mettendo in scena con fervore rappresentazioni patriottiche per risvegliare gli apatici abitanti di Hong Kong. Durante una pausa estiva, i restii drammaturghi dilettanti, mettendo a frutto le loro abilità teatrali, idearono un piano per catturare Yi, che scoprirono essere un membro di alto rango del regime fantoccio di Wang Jingwei, all'epoca in procinto di prepararsi a staccarsi dal governo nazionalista in esilio e fare una pace separata con i giapponesi. Jiazhi ebbe il ruolo della Signora Mai, annoiata moglie di un ricco mercante, che avrebbe dovuto fare amicizia con un'altrettanta annoiata signora Yi e poi sedurre suo marito. Il piano fu ostacolato dalla partenza improvvisa degli Yi per la terraferma, anche se Jiazhi aveva già perso la

²⁵⁰ Kong Naizhuo, Yao Yuanfei, 'A cultural journey of Eileen Chang's *Half A Lifelong Romance* – A study of Karen Kingsbury's English translation', *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 10, n. 7, 2020, pp. 798-802: 799.

²⁵¹ Zhang Ailing, *Lussuria*, prefazione di Ang Lee, trad. it. di Maria Gottardo e Monica Morzenti, Milano, Rizzoli, 2007, p. 26.

verginità nelle cosiddette sessioni di pratica con uno degli studenti maschi del gruppo, anche se erano solo sessioni di pratica teatrale, i compagni hanno approfittato della “necessità di essere sessualmente abili” e hanno convinto e lasciato Jiazhi andasse a letto con un altro compagno di gruppo: il suo corpo non le apparteneva.

Quando Jiazhi riconnette con gli Yi a Shanghai, sta ancora recitando il ruolo della Signora Mai, con una storia ben studiata sulla sua delicata situazione. Si trasferisce da loro e si unisce agli incontri quotidiani di mahjong, e non passa molto tempo prima che riaccenda la fiamma del desiderio nel Signor Yi. La storia poi fa un salto in avanti fino al pomeriggio fatale in cui Jiazhi e il Signor Yi si dirigono segretamente verso un punto di incontro. Dopo aver informato i suoi compagni, la fa accompagnare in una gioielleria, sostenendo di dover riparare un orecchino. Una volta arrivato, il Signor Yi le propone di regalarle un anello di diamante. La narrazione rallenta gradualmente da questo punto in poi, quasi arrivando a uno stallo, mentre si sofferma sull’atmosfera della piccola bottega, la conversazione con il gioielliere indiano, il battibecco tra la coppia e i loro monologhi interiori. Dopo un’eternità apparente, Jiazhi gli bisbiglia: «Scappa, di corsa»²⁵². Yi scappa e miracolosamente riesce a sfuggire, incolume. Ma quando Jiazhi cerca di fuggire dalla scena, scopre che la zona della città in cui si trova è stata sigillata. La narrazione ritorna poi alla residenza degli Yi, dove quest’uomo sconcertato, dopo aver appena firmato la condanna a morte di Jiazhi e dei suoi compagni, sta cercando di preparare una storia per spiegare la improvvisa scomparsa di Jiazhi a sua moglie e al suo capo.

Zhang Ailing scrisse la storia originale in inglese, intitolata *The Spying*, all’inizio degli anni ’50, durante la Guerra Fredda, sebbene inizialmente conosciuto anche con il nome *Qingke qingke* (*Invito invito*, 请客请客). Ha continuato a rileggerla per oltre vent’anni mentre risiedeva a Hong Kong e, successivamente, dal 1955, per il resto della sua vita negli Stati Uniti. È rimasta inedita fino a dicembre 1977, quando la storia è apparsa per la prima volta su *Crown*, una popolare rivista letteraria taiwanese creata

²⁵² *Ivi*, p. 45.

dalla casa editrice che aveva ristampato le sue opere negli anni '60 e '70, aumentando notevolmente la sua popolarità nel mondo sinofono. La storia ha subito diverse ulteriori revisioni quando è stata ristampata. E da questo racconto è nato il film del regista taiwanese Ang Lee, che nel 2007 ha portato sugli schermi *Lussuria*, descrivendo con equilibrio l'infuocato incontro tra i due protagonisti e mettendo in primo piano i corpi e le pulsioni in una travolgente storia d'amore, di passione, ma anche di quella rabbia e aggressività che i personaggi covano e che possono esplicitare solo attraverso l'atto sessuale. Nella prefazione di *Lussuria* Ang Lee ha esplicitamente espresso la sua ammirazione verso gli scritti di Zhang Ailing:

Per me, nessuno scrittore ha mai usato la lingua cinese con tanta crudeltà come Zhang Ailing, e nessun racconto è bello e crudele come *Lussuria*.

Per anni – decenni – Zhang continuò a ritoccare questa storia, tornandoci come un criminale torna sul luogo del delitto o come una vittima potrebbe rivivere un trauma, cercando di trarre soddisfazione anche solo immaginando sfumature diverse di dolore. [...]

Zhang Ailing tende, con le parole, trappole precisissime.²⁵³

Dopo che l'adattamento cinematografico di Ang Lee ha ravvivato l'interesse per quest'opera relativamente poco conosciuta della celebre autrice, il manoscritto è stato pubblicato nel marzo del 2008 per intero sulla rivista letteraria *Muse* a Hong Kong: solo allora il pubblico seppe che questa storia esisteva già nelle lettere scambiate tra lei e il suo amico Songqi e che non era mai stata data alle stampe prima d'allora. I critici sospettavano che ciò fosse dovuto al fatto che la fonte della storia fosse il suo primo marito che, come il Signor Yi, fu accusato di collaborare con i giapponesi e abbandonò l'autrice dopo due anni di matrimonio. Si diceva che la rappresentazione del Signor Yi come un amante crudele, senza cuore e traditore in *Lussuria* abbia smascherato il risentimento di Zhang nei confronti del suo primo marito infedele. In mezzo alla

²⁵³ *Ivi*, pp. 5-6.

confusione tra biografia, storia, memoria, finzione e adattamento cinematografico, c'era un senso di inesorabilità nel fatto che uno dei registi asiatici più rinomati avrebbe rivolto il suo obiettivo verso l'opera di una scrittrice cinese amata ma trascurata. E la tempesta che ha accolto l'uscita del film era senz'altro inevitabile. Gli appassionati più accaniti si sono preoccupati per la deviazione o la distorsione della versione del film, in particolare l'attenuazione dell'argomento femminista. I critici nazionalisti si sono invece infuriati per la rappresentazione positiva di un traditore nel film. Tuttavia, la scelta di Lee di adattare *Lussuria* ha sorpreso alcuni che consideravano la storia un successo minore rispetto alle prime opere di Zhang che le avevano dato fama. Il suo persistente interesse per la storia della scrittrice è stato condiviso da numerosi lettori, critici e studiosi sinofoni, guadagnando anche per lui spettatori e commentatori zelanti quasi per acclamazione.

Le opere sotto la penna di Zhang Ailing sono sempre contrarie all'amore e all'etica familiare. La storia di *Lussuria* è contraria al patriottismo, lasciando irrisolto un enigma: perché la donna spia crede che il collaboratore l'ami? In questa storia, guardiamo costantemente il mondo fittizio dal punto di vista di Wang Jiazhi, tranne che per un momento breve nel negozio di gioielli e nel mondo in cui entriamo nei pensieri interiori del Signor Yi. Poiché vi è ben poca transizione tra le prospettive dei personaggi e il discorso indiretto libero inserito tra di esse, la storia risulta piuttosto oscura, sia per i lettori che per i critici esperti.

Capitolo 3 Analisi delle tematiche femministe presenti negli scritti di due scrittrici

In questo capitolo, esporrò i temi affrontati da entrambe le autrici, tra cui il ruolo delle

donne, l'oppressione e la violenza sulle donne, la corporeità e la sessualità, la relazione madre-figlia. Utilizzerò le teorie femministe di Adrienne Rich, Luce Irigaray, Luisa Muraro, Simone de Beauvoir e Chizuko Ueno per dimostrare e confrontare le analogie e le differenze tra i testi.

3.1 Il ruolo di donne

Il ruolo delle donne nella società italiana ha subito varie trasformazioni dall'inizio del ventesimo secolo. Anche se, come in diversi altri paesi europei, le donne italiane si erano guadagnate il rispetto e l'ammirazione attraverso il loro lavoro e la partecipazione in settori e attività tradizionalmente dominate dagli uomini durante la Prima Guerra Mondiale, il fascismo ha presto invertito qualsiasi progresso che era stato fatto nella lotta per ottenere uguali diritti²⁵⁴. Le politiche fasciste avevano l'obiettivo di spingere le donne ad abbandonare il lavoro e farle tornare a casa. Disperato nel tentativo di aumentare la popolazione italiana, il governo ha intrapreso una campagna propagandistica per incoraggiare le donne ad impegnarsi nella maternità e ha emanato leggi per limitare le opportunità lavorative e i diritti delle donne sul luogo di lavoro: ad esempio, una legge del 1927 stabiliva salari più bassi per le donne²⁵⁵. Tuttavia, le politiche fasciste erano spesso contraddittorie. Nonostante incoraggiassero le donne a essere madri casalinghe, nel 1934 il congedo di maternità è stato esteso per sostenere le nuove madri e l'età legale per il lavoro delle ragazze è stata abbassata da quattordici a dodici anni²⁵⁶. Però, Miriam Mafai rivela che l'atteggiamento del fascismo verso il ruolo delle donne in società non è una cosa nuova: «Non c'è motivo per ritenere che le donne fossero particolarmente avverse a questo tipo di regime, che proponeva e

²⁵⁴ Ugo Piscopo, *Paese sommerso: Realtà italiana dei giorni nostri*, Palermo, Palumbo, 1983, pp. 470-471.

²⁵⁵ Adrian Lyttelton (a cura di), *Liberal and fascist Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 187-189.

²⁵⁶ Lesley Caldwell, *Italian Family Matters: Women, Politics and Legal Reform*, London, Macmillan, 1991, pp. 108-109.

imponere un modello di famiglia e di vita già interiorizzato attraverso l'adesione alla cultura cattolica»²⁵⁷. Di conseguenza, il fascismo non ha fatto altro che amplificare l'insegnamento cattolico sulle donne, ponendo l'accento sulla funzione della donna come "madre". La fine del regime fascista, combinata con il riconoscimento della partecipazione delle donne nello sforzo della Resistenza, ha dato loro l'opportunità di un nuovo ruolo nella società. Mentre molte loro controparti europee erano state premiate in modo diretto o indiretto per il ruolo nello sforzo della Prima Guerra Mondiale con il diritto di voto, le donne italiane hanno dovuto aspettare fino dopo la Seconda Guerra Mondiale per ottenere il loro suffragio, che, secondo Francesca Romana Koch, è stato loro presentato meno come un diritto che come un premio²⁵⁸. Tuttavia, il crollo del regime fascista non era sufficiente per migliorare la posizione delle donne: doveva essere combinato con un drastico cambiamento di atteggiamento nei confronti delle donne e del loro ruolo in Italia sia a livello pubblico che personale. A livello pubblico, poco è cambiato in modo significativo per quanto riguarda il modo in cui le donne erano percepite. La propaganda delle elezioni del 1946 era caratterizzata, per le donne, «dai temi della famiglia [...] dall'esaltazione delle qualità femminili e quindi della maternità»²⁵⁹. Tuttavia, come sottolinea Paul Ginsborg, questa posizione in realtà ha fatto appello a molte donne, che desideravano un ritorno alla normalità della vita familiare dopo tanti anni di guerra, e i successivi governi democristiani hanno trovato ampio sostegno per politiche che difendevano risolutamente l'istituzione della famiglia²⁶⁰. Anche se, in generale, le politiche del partito riguardo alle donne erano dominate dal desiderio di salvaguardare la struttura familiare tradizionale, talvolta risultavano contraddittorie: ad esempio, nell'agosto 1950 è stata introdotta una legge che rendeva illegale licenziare le donne per motivi di gravidanza, tuttavia, la cosiddetta clausola di nubilato (abolita solo nel 1963) autorizzava il licenziamento delle donne al

²⁵⁷ Miriam Mafai, *L'apprendistato della politica: le donne italiane nel dopoguerra*, Roma, Riuniti, 1979, p. 16.

²⁵⁸ Francesca Romana Koch, 'Le donne dal dopoguerra a oggi', in AA. VV (a cura di), *Storia della società italiana: Il miracolo economico e il centro-sinistra: Parte quinta*, vol. 24, Miano, Teti, 1990, pp. 223-289: 228.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 229.

²⁶⁰ Paul Ginsborg, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics 1943-1988*, London, Penguin, 1990, p. 77.

momento del matrimonio²⁶¹.

L'immagine delle donne nell'Italia del dopoguerra si è ulteriormente complicata con la crescente popolarità della televisione e del cinema, nonché con l'uso della pubblicità che ha indottrinato le donne italiane con un ideale tradizionale di femminilità. In reazione all'influenza crescente del grande schermo, Claudia Cese solleva la domanda:

Quante Anite Eckberg, da quanti cartelloni, sono entrate dentro di noi, maschi e femmine, nelle nostre speranze di identificazione? [...] Quante donne si torturano perché il loro aspetto fisico non corrisponde all'ideale estetico del mondo in cui vivono, l'ideale personificato dall'attrice in voga? Probabilmente noi tutti, uomini e donne, succhiamo questi ideali estetici, queste immagini ideali, insieme al latte materno.²⁶²

Pertanto, oltre ai numerosi dipinti religiosi che raffiguravano la Madonna come l'epitome della perfezione, le donne italiane si sono trovate di fronte a un numero crescente di perfette immagini luccicanti di celebrità della televisione e del cinema. In particolare, la televisione nell'Italia della Prime Repubblica era soggetta a rigidi controlli sulla sessualità e la censura politica ed esaltava il modello tradizionale di famiglia²⁶³.

L'istituzione della famiglia in Italia è stata spesso considerata una delle forze del Paese. In un libro di Charles Richards si restituisce una bella figura positiva dell'Italia come «a mosaic made up of ten million families»²⁶⁴, concludendo che «it is the family that has allowed Italians to raise their standard of living to among the highest in Europe»²⁶⁵. Tuttavia, la sua opinione secondo cui il controllo della famiglia sui suoi membri non è considerato una forma di tirannia in Italia veniva molto contestata da

²⁶¹ Francesca Romana Koch, *cit.*, p. 237.

²⁶² Claudia Cese, 'La donna e la tartaruga', *Effè*, aprile-maggio, 1974, pp. 6-8: 8.

²⁶³ Francesca Romana Koch, *cit.*, pp. 244-245.

²⁶⁴ Charles Richards, *The New Italians*, London, Penguin, 1995, pp. 125-126.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 126.

numerose militanti femministe che affermavano l'esatto contrario. La preoccupazione dell'Italia per la famiglia e l'importanza attribuita al ruolo della donna come madre hanno reso inizialmente difficile per la campagna femminista ottenere un ampio sostegno, poiché qualsiasi aumento dei diritti delle donne veniva visto come una sfida diretta all'istituzione della famiglia. Sulla questione della famiglia, Maraini ha delle riserve sulla capacità delle donne di raggiungere una vera libertà all'interno dei vincoli restrittivi del matrimonio e della maternità. Per Maraini, la famiglia non è la soluzione ai problemi sociali, ma la loro causa. Maraini vede la famiglia come semplicemente un altro metodo per reprimere le donne, condannandole a una vita di fatiche e schiavitù non retribuita. Nel 1977 ha preso posizione a favore di uno stipendio per le casalinghe e del riconoscimento del loro lavoro in casa, anche se idealmente avrebbe voluto vedere la fine di tale lavoro: «Il fine è l'abolizione del lavoro casalingo [...] per me il fine è quello, e quindi l'abolizione della famiglia. Però siamo ben lontani da questo e finché continua a esistere la famiglia, non vedo perché questo lavoro non deve essere pagato»²⁶⁶. Nondimeno, nel 1992, si avvicinò alla visione secondo cui la famiglia dovrebbe essere riformata piuttosto che necessariamente abolita, affermando che essa sta soffrendo perché non si è adattata ai cambiamenti della società, aderendo invece al modello agricolo dei secoli passati. Diventa quindi una fonte di tensione in quanto si porta dietro delle nostalgie di autoritarismo e nello stesso tempo di bisogno di libertà. Secondo Maraini, la famiglia è ancora un'istituzione forte nelle società meno industrializzate, dove svolge il suo ruolo previsto, mentre nei Paesi industrializzati è diventata obsoleta e «è proprio lì che va male»²⁶⁷.

Eppure, i tentativi di riformare la famiglia nella società italiana hanno incontrato l'opposizione della Chiesa Cattolica, che crede che una famiglia sia composta da marito, moglie e figli nati nel matrimonio. Ad esempio, l'insistenza della deputata Angelina Merlin sul fatto che una donna non sposata con figli costituisse comunque una famiglia

²⁶⁶ Illeana Montini, *Parlare con Dacia Maraini*, Verona, Giorgio Bertani, 1977, p. 128.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 58.

è stata condannata come anticostituzionale e anticattolica, in quanto implicava che i padri non fossero una parte necessaria di una famiglia²⁶⁸. La retorica della Chiesa Cattolica sui diritti delle donne e la loro funzione nella società influenza ancora la loro vita quotidianamente, come analizzeremo dopo nel capitolo delle madri fittizie di Maraini. La figura della Vergine Maria presentata come un modello di perfezione femminile a cui le donne dovrebbero aspirare rappresenta, secondo Charles Franco, un archetipo junghiano sempre presente nell'inconscio umano e proiettato nella coscienza attraverso un'immagine²⁶⁹. Anche il parere di Uta Ranke-Heinemann sull'insegnamento della Chiesa sull'immagine della Madonna è altrettanto critico, così come il suo giudizio sulla sua attitudine verso la sessualità. Ranke-Heinemann osserva che agli occhi della Chiesa la sessualità delle donne è pericolosa e deve essere strettamente controllata, sostenendo che ancora oggi quest'istituzione religiosa vede un grande pericolo nel volto femminile²⁷⁰. L'esaltazione della Vergine Maria viene utilizzata per incoraggiare la castità delle donne e costringerle a conformarsi alla sua immagine, fatto che il gruppo femminista Rivolta Femminile condanna nel suo manifesto del 1970: «L'immagine femminile con cui l'uomo ha interpretato la donna è stata una sua invenzione. Verginità, castità, fedeltà, non sono virtù; ma vincoli per costruire e mantenere la famiglia. L'onore ne è la conseguente codificazione repressiva»²⁷¹.

Tuttavia, non è solo attraverso questo ideale della donna casta che la Chiesa ha influenzato la vita delle donne italiane; essa si è anche espressa su questioni politiche e sociali che riteneva dannose per i valori tradizionali. Ad esempio, la Chiesa si è fortemente opposta al lavoro delle donne al di fuori del contesto familiare, che vedeva come svilente per l'istituzione della famiglia italiana. Anche l'aborto e il divorzio sono stati fortemente contrastati. Sottolineando il legame tra religione e l'opposizione delle donne, Ranke-Heinemann giunge alla conclusione che «the story of Christianity is

²⁶⁸ Lesley Caldwell, *cit.*

²⁶⁹ Charles Franco, 'The Virgin Mary in Early Italian Literature', in Florinda M. Iannace (a cura di), *Maria Vergine nella Letteratura Italiana*, New York, Forum Italicum Publishing Stony Brook, 2000, pp. 69-75: 70.

²⁷⁰ Uta Ranke-Heinemann, *Eunuchs for the Kingdom of Heaven: The Catholic Church and Sexuality*, Harmondsworth, Penguin, 1991, p. 124.

²⁷¹ Rivolta Femminile, 'Documenti femministi: Manifesto', *Effe*, novembre 1973, pp. 56-59: 58.

likewise a history of how women were silenced and deprived of their rights»²⁷². Da questo punto di vista, gli obiettivi della Chiesa sono incompatibili con l'opera femminista, poiché propongono visioni fundamentalmente opposte delle donne. In un'intervista del 1977, Maraini concorda sul fatto che «non si può essere femministe e cattoliche. La Chiesa è un'autorità paterna; anche se desse spazio alle donne resterebbe una gerarchia autoritaria maschilista»²⁷³.

Nei suoi romanzi Maraini descrive la condizione femminile e la posizione delle donne nella società, esaminando le loro vite e mettendo in evidenza i problemi che affrontano e le situazioni problematiche ad esse comuni. Nella maggior parte delle opere, i personaggi principali sono tutte di sesso femminile: Enrica in *L'età del malessere*, Vanina in *Donna in guerra*, Marianna in *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Michela Canova in *Voci ecc.* Gli ambienti di questi romanzi sono diversi, come lo sono le protagoniste, le loro età, professioni e famiglie; ma malgrado le ovvie differenze fra di loro, ci sono degli elementi in comune che rimangono stabili: le restrizioni e le limitazioni che le relegano in specifici ruoli sociali, le disuguaglianze fra i due sessi e la quotidiana violenza visibile e invisibile. Le donne devono superare numerosi ostacoli se desiderano conquistare un grado di libertà che dovrebbe spettare loro di diritto, ma che viene loro negato. Maraini descrive approfonditamente ciò che la società e gli uomini si aspettano dalle donne e come queste si adeguano a tali aspettative.

3.1.1 Donne badanti

In una società patriarcale consolidata, le donne sono suddivise in base a ruoli come figlia, nuora, madre, moglie, amante e così via, senza lasciare spazio per le donne non classificate familiarmente. Al contrario, in una tale società, gli uomini possono

²⁷² Uta Ranke-Heinemann, *cit.*, p. 127.

²⁷³ Ileana Montini, *cit.*, p. 143.

esercitare i loro ruoli senza che siano in funzione delle donne. Possono passare liberamente da figlio di una madre a capo di famiglia in casa, datore di lavoro per domestiche e altre servitù, o cliente per una prostituta a seconda del momento. Invece, la donna si sottopone all'uomo in tutte le fasi della vita: prima al padre, poi al marito, infine al figlio. Questa aspettativa sociale viene ampiamente evidenziata nelle opere di Maraini. Possiamo trovare vari esempi, come Teresa, la madre di Enrica in *L'età del malessere*: la vita di Teresa offre un eloquente ritratto di una donna che, pur aspirando a una vita al di là dei convenzionali ruoli di genere, cede alle pressioni famigliari per incarnare i ruoli sanciti di moglie e madre. Da giovane, Teresa aspira a un'istruzione e all'indipendenza dall'occupazione tradizionale della sua famiglia, l'agricoltura. Respinta l'opposizione familiare, si trasferisce da sola a Roma per frequentare l'università. Tuttavia, dopo due anni rinuncia alle sue ambizioni per seguire il più tradizionale percorso femminile. In una inversione della precedente sovversione del corretto comportamento femminile, abbandona gli studi e sposa il padre di Enrica. Dopo il matrimonio lavora alle poste e col suo modesto stipendio mantiene la famiglia. Per tutta la storia, è descritta come esausta e priva di vitalità, alternando semplicemente il suo lavoro d'ufficio con le faccende domestiche. Non ha nulla che la distraiga da questo tedio e sembra conservare un grande vuoto dentro di sé: «quando si infilava la vestaglia da casa, dopo il lavoro, il suo corpo si accasciava su sé stesso»²⁷⁴. Teresa usa i suoi abiti da lavoro come maschera o travestimento, in particolare il corsetto, che si toglie rapidamente una volta tornata a casa. In modo significativo, il corsetto di Teresa limita la sua capacità di respirare mentre lotta per sopravvivere in un ambiente di lavoro dominato dagli uomini. Il corsetto simboleggia le restrizioni e l'oggettificazione delle donne nella società patriarcale: non offrono alcun beneficio alle donne, ma sono progettati per alterare la forma di corpo femminile per soddisfare lo sguardo maschile. In questo contesto, funge anche da barriera tra Teresa e il mondo esterno, consentendole di costruire un'identità che non è fedele alla sua vera natura: la donna, per il fatto di non

²⁷⁴ Dacia Maraini, *L'età del malessere*, cit., p. 37.

essere situata, di non situarsi nel suo luogo, è nuda. «Gli abiti, i belletti, i gioielli sono ciò con cui cerca di darsi un involucro, degli involucri. Lei non dispone dell'involucro che è, e deve crearne di artificiali»²⁷⁵. Mentre Teresa si avvicina alla morte, smette di indossare il corsetto, permettendo alla sua forma corporea di riemergere; in tal modo abita per un breve periodo il suo involucro naturale, cui è stata costretta a rinunciare per aderire alla società patriarcale.

Anche Enrica, malgrado nel ruolo di figlia, svolge le faccende domestiche meccanicamente, ciò significa che il suo ruolo non diminuisce la sua responsabilità di donna. Quando è malata, il padre le dà solo un minimo aiuto nelle faccende di casa, e in rari momenti in cui cerca di aiutarla, dimostra di essere inetto e incapace:

Lo udivo andare su e giù per la cucina, facendo cascare le pentole e rovesciando l'acqua sul pavimento. Dopo mezz'ora tornava verso il mio letto reggendo il vassoio su cui aveva posato il pentolino con le uova e un pezzo di pane.²⁷⁶

[...]

Mi preparò qualcosa da mangiare e poi si dimenticò di lavare i piatti, come ogni giorno e mi portò una pera in un piatto sporco di salsiccia.²⁷⁷

Spesso ci concentriamo sull'oppressione e lo sfruttamento dei mariti nei confronti delle mogli, trascurando facilmente l'abuso delle figlie da parte dei padri. In effetti, sotto il patriarcato, la cura e il lavoro domestico sono basati sulla divisione dei compiti di genere; quindi, quando la madre non è presente, la figlia assume il ruolo della moglie. Le identità principali delle donne all'interno della famiglia sono spesso delineate attraverso i ruoli di madre, moglie e figlia. Nonostante le apparenti distinzioni tra questi tre ruoli, è importante sottolineare che essi presentano sovrapposizioni funzionali

²⁷⁵ Luce Irigaray, *Etica della differenza sessuale*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 15.

²⁷⁶ Dacia Maraini, *L'età del malessere*, cit., p. 122.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 125.

significative. In società caratterizzate dal dominio patriarcale, le donne, in uno sforzo consapevole o inconsapevole, assumono comunemente il ruolo di badante. La madre, all'interno del contesto familiare, è spesso considerata la principale fonte di amore e cura, responsabile della crescita e dello sviluppo dei figli. La moglie, in una struttura familiare tradizionale, assume la gestione e l'organizzazione della casa, oltre a fungere da compagna per il marito. La figlia, inizialmente soggetta alle cure della madre in giovane età, può successivamente assumere responsabilità simili, come nel caso di Enrica. Pertanto, come evidenziato, la separazione netta tra i ruoli femminili nel contesto familiare è spesso sfumata nella sovrapposizione delle responsabilità quotidiane. In società patriarcali, tali identità femminili sono spesso vincolate da aspettative tradizionali di genere, che risultano in una convergenza dei ruoli di cura e gestione delle faccende domestiche. Questa sovrapposizione riflette le aspettative di genere all'interno della famiglia e gli stereotipi sociali legati ai ruoli femminili. Va notato che queste sovrapposizioni possono generare pressioni sulle donne, che potrebbero trovarsi ad adempiere simultaneamente a molteplici ruoli, ciascuno associato ad aspettative e responsabilità uniche.

Dopo la morte della madre, la situazione della figlia si aggrava poiché si ritrova costretta, suo malgrado, a assumere totalmente il ruolo di moglie e madre. Enrica è imprigionata nella gabbia dalla quale cerca di evadere attraverso relazioni occasionali e la costruzione di una vita indipendente rispetto a quella del padre. Ma senza una guida adulta, l'essere abbandonata a sé stessa rende ancora più difficile il processo di presa di coscienza e di transizione verso l'età adulta. La vicenda di Enrica rappresenta le sfide e le difficoltà affrontate nel passaggio dalla fanciullezza alla femminilità nei primi anni Sessanta, periodo in cui, come Picchietti accenna, la figura tradizionale e remissiva femminile e la rivendicazione del proprio spazio e ruolo nella società e del proprio corpo si oppongono²⁷⁸. Le pareti delle abitazioni in cui Enrica vive e trascorre il suo

²⁷⁸ Virginia Picchietti, *Relational Space: Daughterhood, Motherhood and Sisterhood in Dacia Maraini's Writing and Films*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2002, p.43.

tempo si configurano come una prigione per lei, analogamente alle gabbie erette dal padre che la perseguitano anche nei sogni:

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

- Cosa devo fare? - gli chiedevo.

- Stai benissimo dove sei. Non ti muovere, - mi redarguiva. Quando parlava dalla sua bocca uscivano chiodi, un'infinità di chiodi. Io ridevo e lui mi osservava incuriosito. Mi sedetti sul fondo della gabbia e alzai gli occhi al soffitto a cupola. Sembrava una chiesa.

Poi, mi svegliai terrorizzata quando mi accorsi che non ero nella gabbia del papà bensì nella pancia della mamma, che era fredda come una chiesa e profumata di fiori.²⁷⁹

Enrica sogna di trovarsi nella gabbia del padre, percependola come una chiesa; successivamente, scopre con terrore di non trovarsi più nella gabbia, ma nel ventre materno, il quale assume anch'esso le sembianze di una chiesa, emanando un freddo simile a quello di un luogo di culto. Nella visione onirica, sia la gabbia del padre che la pancia della madre assumono per Enrica la connotazione di luoghi ecclesiastici, generando in lei una sensazione di timore. Focalizziamo l'allegoria e i simboli vissuti da Enrica in questo sogno. In primo luogo, la gabbia del padre rappresenta il sistema patriarcale e la struttura familiare tradizionale. La percezione di questa gabbia come una chiesa suggerisce che l'autorità paterna sia associata a norme religiose e sociali, come Adrienne Rich riassume: «La mancanza di rispetto per la vita della donna pervade tutta la dottrina teologica maschile, la struttura della famiglia patriarcale, e persino il linguaggio dell'etica patriarcale»²⁸⁰. E la gabbia stessa simboleggia le responsabilità e il dovere imposti alle donne all'interno di queste strutture, generando un timore nei

²⁷⁹ Dacia Maraini, *L'età del malessere*, cit., p. 61-62.

²⁸⁰ Adrienne Rich, *Nato di donna: Cosa significa per gli uomini essere nati da un corpo di donna*, Milano, Garzanti Editore, 1983, p. 273.

confronti dell'ordine patriarcale. In secondo luogo, il ventre della madre simboleggia l'utero materno, che dovrebbe essere un luogo di sicurezza per la bambina; tuttavia Enrica sente solo freddo, perché è proprio in quanto figlia che ha vissuto nell'utero della madre e avente ora a sua volta l'utero che teme di ripetere il destino della madre. Come la storiografa Carroll Smith-Rosenberg ritiene:

[...] un intimo rapporto tra madre figlia... al centro di questo mondo femminile [...] In tali rapporti è centrale quello che può essere descritto come un sistema di apprendistato [...] le madri e altre donne più anziane addestravano con cura le figlie di compiti domestici e materni... le periodicamente si assumevano il governo della casa [...] ²⁸¹

Enrica ha testimoniato l'intera vita della madre e non desidera trovarsi in una situazione simile. Ha il timore di ripetere il destino della madre e diventare una seconda versione di lei. Come stabilisce Lynn Sukenick, la «matrofobia» non è la paura della madre o della maternità ma di diventare come la propria madre²⁸². Pertanto, secondo Adrienne Rich,

La cosa più importante che una donna può fare per un'altra è mettere in luce e allargare le sue effettive possibilità. Per una madre ciò significa qualcosa di più che combattere con le immagini femminili riduttive presentate dalla letteratura per l'infanzia, dal cinema, dalla televisione, dalla scuola. Significa che la madre stessa deve cercare di allargare i confini della sua vita. *Rifiutarsi di essere una vittima*, e da qui partire.²⁸³

Teresa però non riesce a mostrare a sua figlia questa possibilità. L'estetica delle gabbie non attenua la loro funzione restrittiva e punitiva. All'interno di queste gabbie, Enrica si

²⁸¹ Carroll Smith-Rosenberg, 'The female world of love and ritual: Relations between women in Nineteenth Century America', *Sign*, vol. 1, n. 1, 1975, pp. 1-29. La traduzione dall'inglese di Maria Teresa Marengo.

²⁸² Lynn Sukenick, 'Feeling and reason in Doris Lessing's Fiction', *Contemporary Literature*, vol. 14, n. 4, 1973, pp. 515-535: 519.

²⁸³ Adrienne Rich, *Nato di donna*, cit., p. 249.

trova impossibilitata a crescere, a esprimere la propria individualità e a trovare una guida o un modello da seguire. E il ventre della madre simboleggia la ripetizione dello stesso destino. Per lei è necessario emanciparsi, e per cercare la propria identità, deve abbandonare la casa del padre, trovare un impiego e stabilirsi altrove. L'atto di allontanarsi dalla famiglia rappresenta l'apice del risveglio della giovane protagonista e prefigura l'atteggiamento ribelle delle protagoniste nelle opere successive.

Anche Vannina, la protagonista di *Donna in guerra*, le cui funzioni “da donna tradizionale” sono notate ripetutamente nel corso del romanzo in paragrafi che altro non sono se non elenchi delle faccende domestiche che ella svolge quasi involontariamente: «Alle dieci mi sono messa a sparecchiare. Ho lavato i piatti. Ho sgrassato le pentole. Ho sciacquato i bicchieri»²⁸⁴. Anche in vacanza, Vannina è costretta a svolgere i suoi compiti domestici. Al contrario, suo marito Giacinto è libero e può divertirsi con i suoi amici, i quali si aspettano persino che Vannina li serva. Quando gli amici vengono a trovare Giacinto, è sottinteso che Vannina svolgerà il ruolo di cameriera. Si nota le ripetizioni del verbo “dovere” nel passo seguente:

sono dovuta andare in cucina a friggere i calamari. Ho lasciato la porta aperta, ma sentivo solo dei brandelli dei loro discorsi [...] Ho portato il vino e i bicchieri. Faele stava disteso per terra e parlava a occhi chiusi [...] Sono dovuta tornare in cucina di corsa se no mi bruciavano i calamari [...] li ho portati in tavola [...] io andavo e venivo dalla cucina portando i piatti puliti, versando il vino, preparando il caffè, seguendo a bocconi i loro discorsi.²⁸⁵

E i suoi doveri non si limitano solo a questo, ma continuano anche quando gli uomini fanno la siesta, da cui, ovviamente, Vannina è esclusa. In quanto donna, non fa parte del gruppo sociale degli uomini. Per loro, è piuttosto considerata la loro cameriera

²⁸⁴ Dacia Maraini, *Donna in guerra*, Torino, Einaudi, 1975, p. 4.

²⁸⁵ *Ivi*, pp. 105-106.

personale senza ricevere alcuna retribuzione, e i loro gesti stessi trasmettono questo messaggio:

Ho preso a sparecchiare la tavola. I due amici sorbivano il caffè. Parlavano fra loro con tono rabbioso e noncurante. Giacinto mi ha chiesto un altro caffè. Vittorio mi ha fatto segno che ne voleva ancora pure lui.

Sono tornata in cucina. Ho sciacquato le tazzine. Ho versato della polvere nella caffettiera. Ho acceso il fornello. Ho riempito la zuccheriera. Ho spolverato il vassoio. Tutto in fretta, presa da una smania febbrile.²⁸⁶

La madre è l'unico ruolo che viene proiettato nella funzione dell'accudimento, auto-deprivata dell'ingresso al piacere che invece è indiscutibilmente disponibile al patriarca. Vannina ubbidisce non solo a Giacinto, il marito, ma anche ai suoi amici quando uno di loro le chiede di fare un "lavoretto":

Vittorio mi ha messo in mano dei fogli e ha continuato con voce dolce, paterna:

– Sei una ragazza intelligente, non avrai difficoltà, devi solo dividere i fogli dei volantini, quelli con su scritto «la rivolta dei disoccupati» lo metti sopra e quello con su scritto «il popolo è con noi» lo metti sotto, chiaro?

Volevo dire no. Ma mi sono lasciata andare alla dolcezza di dire sì, di farsi attenti, umili, di eseguire con remissività un incarico, per ricevere poi l'approvazione di chi è più sicuro e più abile. Era quello che si aspettavano da me, era naturale, era il mio compito di donna.

Mi sono accinta a fare come diceva Vittorio, con mansueta disinvoltura.²⁸⁷

²⁸⁶ *Ivi*, p. 107.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 108.

3.1.2 Donne procreatrici

In *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, attraverso la protagonista sordomuta e gli altri personaggi femminili nel romanzo, Maraini descrive la funzione della donna nella società maschilista del diciottesimo secolo. A quell'epoca la donna occupava una posizione subordinata all'uomo ed era considerata soprattutto una produttrice di figli. Con questi personaggi femminili del secolo scorso, la scrittrice ci dimostra il fatto che i problemi che le donne affrontavano secoli fa esistono anche oggi e che da allora non c'è stato un grande miglioramento. Per esempio, in *Donna in guerra*, Giacinto spinge Vannina a concepire un figlio con lui, sostenendo che una donna non è completa senza prole. In *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, con una frase conclusiva Maraini riassume l'oppressione fisiologica e, nello stesso tempo, domanda la santificazione della procreazione:

Sposare, figliare, fare sposare le figlie, farle figliare e fare in modo che le figlie sposate facciano figliare le loro figlie che a loro volta si sposino e figlino... voci dell'assennatezza familiare, voci zuccherine e suadenti che sono rotolate lungo i secoli conservando in un nido di piume quell'uovo prezioso che è la discendenza Ucrìa, imparentandosi, per via femminile, con le più grandi famiglie palermitane.²⁸⁸

Se il nido per la famiglia viene conservato per mezzo della forma oppressiva verso le donne, si possono intravedere le idee di un popolo intero. La condizione femminile di allora era più severa, ma i problemi permangono, come si vede dai suoi seguenti romanzi. All'epoca di Marianna, le madri devono per forza produrre figli, e il marito di Vannina pretende la stessa cosa; i matrimoni nel diciottesimo secolo erano disbrighi di affari, così la madre di Enrica spera che la figlia si sposerà bene; una donna, se fa quello

²⁸⁸ Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 218.

che vuole e ignora le norme della società, fa scandalo ai tempi di Marianna, e Vannina con la sua nuova confidenza, schiettezza e franchezza, scandalizza il marito che preferirebbe una donna dolce e ubbidente. Anche la posizione di Marianna Ucrìa nel suo matrimonio è fondata su disuguaglianza e impotenza. La scrittrice rende abbastanza chiaro che Marianna, che vive nella Sicilia del XVIII secolo, non beneficia di questo lusso. Sebbene il duca Pietro permetta a sua moglie di decidere su questioni minori come la decorazione interna, in tutte le questioni meno importanti prevale la sua volontà: Marianna gode solo di un'indipendenza superficiale. L'atteggiamento di Pietro nei confronti di Marianna è riassunto dalla sua reazione ai bigliettini, con cui lei comunica con tutti: «È chiaro che lui legga quello che gli scrive la moglie sebbene ne ammiri la grafia nitida e veloce»²⁸⁹. Egli concede a Marianna solo un'apparente considerazione della sua opinione, tollerando le sue opinioni anziché prestarvi effettivamente attenzione. Tuttavia, Marianna riconosce che «lo zio marito era in fondo più tollerante di tanti altri mariti che lei conosceva»²⁹⁰, e questa sorprendente ammissione di Marianna fornisce un'idea delle posizioni inferiori che molte delle sue contemporanee occupano nei loro matrimoni, come ad esempio sua sorella Agata, il cui marito insiste nell'interferire «in ogni decisione della sua giornata»²⁹¹. Questo grado di controllo è caratteristico dell'epoca che Maraini affronta in *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, ma è anche rilevante per molti dei personaggi nei suoi romanzi ambientati nell'Italia contemporanea, evidenziando la relativa mancanza di progressi compiuti dalle donne nella loro battaglia per l'uguaglianza. Le figlie di Marianna, nate nel nuovo secolo, godono di una maggiore libertà in alcuni aspetti, ma nel complesso la loro posizione nel matrimonio e nella società assomiglia a quella della loro madre. Mentre Giuseppa si oppone agli ordini di suo padre di sposare uno zio e invece sceglie il proprio marito, questa vittoria dell'indipendenza è successivamente oscurata dal comportamento violento del marito nel suo tentativo di affermare la sua supremazia su di lei. Questo, secondo la

²⁸⁹ *Ivi*, p. 52.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 32.

²⁹¹ *Ibidem*.

professoressa Chizuko Ueno, è una trappola del patriarcato:

Anche l'ideologia del matrimonio per amore è priva di libertà, intrappolando le donne nella trappola del patriarcato. L'amore romantico potrebbe emancipare una figlia dal potere del padre, ma allo stesso tempo potrebbe farla cadere sotto il dominio del potere del marito. La forza folle dell'amore è sia una fuga dalla gravità del dominio del padre che un'auto-abbandono volontario sotto il dominio del marito. Qualsiasi forma di dominio non può essere realizzata se non si riesce a controllare l'interno del soggetto dominato. L'ideologia del matrimonio per amore è quindi una sorta di macchina ideologica. Rappresenta una forma moderna in cui le donne, durante la transizione dalla famiglia allargata dell'epoca premoderna alla famiglia nucleare della modernità, scelgono autonomamente il dominio patriarcale.²⁹²

E ciò spiega che anche i pochi matrimoni nelle opere di Maraini che nascono per amore sono condannati a seguire alla fine lo stesso destino di quelli che sorgono per altri motivi, come la gravidanza, perché nel contesto più ampio del patriarcato, per le donne, gli uomini costituiscono una sorta di gruppo di interesse. Le relazioni eterosessuali, piuttosto che connettere individui di sesso diverso, sembrano collegare persone dello stesso sesso che sono coinvolte in tali relazioni e che condividono interessi comuni. Rispetto al patto tra marito e moglie, il matrimonio potrebbe essere meglio definito come un patto di fratellanza tra membri maschi che si scambiano le sorelle. Dalle società primitive a quelle industrializzate, i membri maschi della società hanno collaborato attraverso vari mezzi istituzionali per privare i membri femminili dei loro diritti al fine di preservare i loro interessi comuni.

Nei lavori di Maraini, i personaggi femminili utilizzano vari metodi sia per sfuggire alla società patriarcale che per aiutare la loro lotta per la libertà. Scappare da un matrimonio oppressivo era difficile per le donne, soprattutto prima della legalizzazione

²⁹² Chizuko Ueno, *Fuquanzhi yu zibenzhuyi*, cit., 2020, p. 56.

del divorzio. L'alto numero di donne che cercarono il divorzio immediatamente dopo l'introduzione della legge parla da sé. Nei tre anni e mezzo tra l'approvazione della legge e il referendum del 1974, che sperava di abolirla, furono concessi 90000 divorzi. Tuttavia, dopo il flusso iniziale delle richieste di divorzio, l'Italia si stabilizzò su un tasso di divorzio che era, ed è ancora, uno dei più bassi al mondo. Quindi, anche quando il divorzio divenne legale, molte donne scelsero di non esercitare il loro diritto di porre fine a una relazione con un partner dominante. Tuttavia, la maggior parte dei lavori considerati in questo capitolo precedono la legislazione sul divorzio e, pertanto, i personaggi femminili dell'autrice non hanno altra scelta se non cercare altre soluzioni ai loro problemi.

Il metodo di ritiro per Marianna Ucrìa è il silenzio, sia quello imposto che quello autoimposto. Luce Irigaray afferma che il silenzio forzato, ad esempio quello causato dall'abuso, non è un vero silenzio, ma è una paralisi del linguaggio²⁹³. Il vero silenzio è una scelta che, secondo lei, è necessaria per accedere all'interiorità e al proprio divenire. Il silenzio è talvolta più potente del linguaggio stesso. Nel caso di Marianna Ucrìa, il suo silenzio è inizialmente una paralisi del linguaggio, ma si sviluppa gradualmente in un vero silenzio, che può utilizzare in modo positivo per avviare il suo processo di divenire. Vittima di violenza in giovane età, il silenzio e la sordità di Marianna sono il suo modo di proteggersi dal futuro dolore in una società patriarcale. Di pari passo con il silenzio c'è la discesa delle donne nella follia e nell'isteria. Questo fenomeno, secondo Luisa Muraro, è infatti un metodo per esprimersi:

Non tutte le donne, si potrebbe obiettare, sono isteriche o inclinate all'isteria. In effetti, che cosa caratterizza le une rispetto alle altre? A me pare che l'isterica, diversamente dall'altro tipo di donna, faccia una «scelta» espressiva [...] Lo esprime perciò con il suo corpo e a prezzo di cadere in mano ai funzionari dell'ordine simbolico, come padri, preti,

²⁹³ In conversazione con Luce Irigaray, Nottingham, maggio, 2005.

medici, giudici, legislatori, intellettuali.²⁹⁴

Le donne nelle opere esaminate non possono combattere contro questa esistenza noiosa senza lottare contemporaneamente contro i loro matrimoni, poiché i due sono inestricabilmente legati. Per cambiare le proprie vite e la loro posizione all'interno del matrimonio, devono prima cambiare le attitudini nei confronti del ruolo del matrimonio a livello sociale e privato. Questo era qualcosa che vari gruppi femministi riconoscevano; mentre alcuni chiedevano l'abolizione totale del matrimonio, altri desideravano semplicemente riformarlo. Nel loro Manifesto del 1970, l'organizzazione femminista milanese Rivolta Femminile afferma chiaramente: «Riconosciamo nel matrimonio l'istituzione che ha subordinato la donna al destino maschile. Siamo contro il matrimonio. Il divorzio è un innesto di matrimoni da cui l'istituzione esce rafforzata»²⁹⁵. Questa visione ostile al matrimonio è condivisa anche dalle Femministe Grossetane, che incoraggiano le donne a «piantare in asso vostro marito». Esse pongono chiaramente l'oppressione delle donne nelle mani dei mariti e credono che le donne dovrebbero liberarsi dai loro matrimoni, indipendentemente dallo stato in cui si trovano:

Se vostro marito è sempre 'stanco' ed usa il letto solo per farvi lavare le lenzuola, PIANTATELO IN ASSO, [...] Se vostro marito non è mai stanco ma usa il letto solo per il suo egoistico piacere, PIANTATELO IN ASSO, perché i diritti del vostro corpo sono sacrosanti e irrinunciabili. [...] Se vostro marito non fa nulla di tutto questo e vi sembrerà di non aver nulla da lamentarvi di lui, PIANTATELO IN ASSO ugualmente, perché è sempre un MARITO, e come tale ottuso, meschino, noioso, sfruttatore, pigro, pettegolo, falso, 100 bugiardo, ipocrita, commediante, debole, vile, lascivo, guardone e sessualmente incapace.²⁹⁶

²⁹⁴ Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Riuniti, 2006, p. 61.

²⁹⁵ Rivolta Femminile, 'Documenti femministi: Manifesto', *Effe*, novembre 1973, pp. 56-59: 58. Questo manifesto è originalmente apparso quando è fondata la Rivolta Femminile, è stata attribuita l'opera a Carla Lonzi.

²⁹⁶ Le femministe grossetane, 'Documenti: PIANTARE IN ASSO VOSTRO MARITO', *Effe*, dicembre 1973, pp. 59-60: 59. L'enfasi è in originale.

Queste opinioni estreme miravano a scuotere le donne dal loro letargo, costringendole a combattere contro quello che Betty Friedann definisce «their comfortable concentration camps»²⁹⁷. Sfidando le visioni tradizionali del matrimonio e delle relazioni uomo-donna, queste dichiarazioni costringono le donne a riesaminare le proprie vite e il ruolo di moglie. Anche se chiedono la fine del matrimonio, tuttavia, questi gruppi femministi non suggeriscono un'alternativa valida.

È forse più fruttuoso considerare il matrimonio come un'istituzione ed esaminare modi in cui può essere adattato per soddisfare meglio entrambi i coniugi. Le mogli nelle opere di Maraini cercano di sfuggire al matrimonio, e le loro reazioni alla sua natura oppressiva sono, per la maggior parte, negative — ad esempio isteria, adulterio e suicidio. Se uomini e donne, tuttavia, devono avere successo nel trasformare il matrimonio da un'unione oppressiva a una relazione reciprocamente appagante e desiderata, allora ogni compagno/a deve essere in grado di riconoscere e rispettare sé stesso e l'altro, preferibilmente prima di entrare nell'accordo legale. Come Dacia afferma nella sua intervista:

Per me l'unione di due persone che si amano e progettano di fare dei figli insieme è una cosa bellissima e da coltivare. Se invece si intende, come succedeva due secoli fa, che il matrimonio sia un dovere a cui le donne debbono sottomettersi perché non possono lavorare fuori casa, come succede in molti paesi ancora oggi, e quindi devono affidarsi a un uomo che le mantenga, dandogli in consenso dei figli, è da considerarsi una prigioniera. Ma l'hanno perfino raccontato grandi autori come Tolstoj, o come Ibsen; non si tratta di una osservazione femminista, bensì di una constatazione storica.²⁹⁸

Anche Irigaray incoraggia le donne a attuare una rivoluzione pacifica al fine di fermare

²⁹⁷ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, Harmondsworth, Penguin, 1983, p. 293.

²⁹⁸ Si veda nell'appendice.

la distruzione del mondo da parte degli uomini:

It is therefore up to [women] to say no. Without their yes, the world of men cannot continue to develop or subsist. Women must learn when to say no, and why; they must also know how to say it. This requires them to become fully conversant with the subjectivity-objectivity relationship - a learning experience that women are particularly lacking as a result of their cultural past of identification with the object of desire. Women can acquire this knowledge. It must be included in the political and cultural syllabus for girls.²⁹⁹

Irigaray attribuisce importanza all'istruzione delle ragazze al fine di rompere il circolo vizioso dei matrimoni monotoni e oppressivi. Questa idea potrebbe essere vista come la chiave per risolvere l'infelicità latente di molte mogli. Avendo imparato fin dalla prima infanzia a desiderare il matrimonio, molti personaggi di Maraini vi si avvicinano con ideali falsi, o per meglio dire illusori e fallaci; quando questi preconcetti vengono infranti, il danno al loro spirito è peggiore di quanto sarebbe stato se fosse stata detta loro la verità fin dall'inizio. Come scrive Irigaray, se le ragazze possono imparare a dire di no e i ragazzi possono imparare a non pretendere sempre il sì delle donne, si potrebbe raggiungere una maggiore armonia. Mentre alcune delle mogli nelle opere di Maraini cercano di dire di no, di solito non riescono a cambiare efficacemente la propria situazione. Le loro protagoniste devono imparare a interrogare più energicamente le aspettative della società nei loro confronti come mogli, preferibilmente raggiungendo un certo livello di autoconsapevolezza prima di impegnarsi. Ciò implica la necessità per le donne di essere soggette a un processo educativo sistematico, che comprenda un apprendimento strutturato per promuovere una maggiore consapevolezza, acquisire competenze e ottenere autonomia. L'istruzione può svolgere un ruolo cruciale nel

²⁹⁹ Luce Irigaray, 'A Chance to Live', in *Thinking the Difference: For a Peaceful Revolution*, London, Athlone, 1994, pp. 2-35: 26. L'enfasi è in originale.

migliorare la comprensione dei diritti e delle opportunità delle donne, nel rafforzare l'autostima e la fiducia, favorendo una partecipazione più attiva nelle dinamiche sociali, economiche e culturali. Attraverso il percorso educativo, le donne possono mettere in discussione gli stereotipi di genere, perseguire una gamma più ampia di possibilità professionali e affrontare con maggiore efficacia le problematiche legate alle disuguaglianze di genere. Ciò contribuisce a creare una società più giusta ed equa, permettendo alle donne di svolgere ruoli significativi in tutti i settori.

Sumeli Weinberg osserva che, nelle opere di Maraini a partire dalla metà degli anni Novanta, la scrittrice si rivolge a tutte le vittime di abusi e violenza³⁰⁰. Questo è ad esempio il caso di *Voci*, un giallo fittizio ambientato nell'Italia contemporanea, che si concentra sul tema di crimini contro le donne. La protagonista, Michela Canova, una giornalista radiofonica, investiga sull'omicidio della dirimpettaia di casa, uccisa con venti coltellate, e contemporaneamente conduce un'indagine sul problema dei crimini irrisolti perpetrati contro le donne nel suo programma radio. Quando la protagonista risolve il caso di Angela Bari, altri crimini e più gravi di violenza sulle donne continuano a succedere. La storia è ambientata in un gruppo chiuso composto da un gruppo di persone apparentemente innocenti, le quali cominciano ad essere una per una sospettata; grazie all'investigazione della commissaria di pubblica sicurezza Adele Sofia infine il caso è chiuso; e in *Buio*, la scrittrice presenta con dodici casi delitti e problemi sociali come stupro, prostituzione, omicidio, pedofilia, di corpi indifesi dall'afasia e di donne vittime di violenza domestica. Scopriamo la verità delle tragedie attraverso le indagini della stessa ispettrice Adele Sofia, donna goffa e tarchiata, sbrigativa e acuta che mostra una grande passione per il suo lavoro e uno spirito forte e coraggioso. Il ritratto di questo personaggio riflette le aspettative dell'autrice nei confronti del sistema oppressivo delle donne. Non compare come moglie, madre o figlia, bensì assume l'immagine di una donna professionale, insieme a un altro personaggio femminile,

³⁰⁰ Tommasina Gabriele, *Dacia Maraini's narratives of survival, (re)constructed*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, p. XVIII.

Armida Loli, giornalista che appare in *Oggi e oggi e oggi* nella raccolta *Buio*. La scrittrice fa penetrare il concetto della solidarietà femminile attraverso di loro: non solo commissaria e giornalista che sanno rintracciare e interrogare, ma anche “sorelle” che aiutano, consolano e consigliano le donne più deboli. Oltre a evidenziare le connessioni tra i personaggi femminili, è altrettanto significativo notare che all’interno del sistema giudiziario e dell’apparato di controllo ci sono donne impiegate, anziché essere settori dominati esclusivamente dagli uomini. Questa è anche l’intenzione della scrittrice: «Mi piace l’idea di una commissaria umana e intelligente che contraddicesse la convenzione di una polizia fatta di persone ignoranti e autoritarie»³⁰¹.

Come abbiamo visto, i personaggi della letteratura di Maraini come Teresa, Vannina, Sofia e Michela utilizzano il lavoro come modo per sviluppare il proprio senso di sé e la propria soggettività, incarnando in questo senso la teoria di Friedan secondo cui il lavoro è la risposta al problema senza nome (che verrà identificato più avanti), che ci si riferisce a una concezione dell’insoddisfazione o della mancanza di realizzazione personale che alcune donne possono sperimentare nelle loro vite, ma che spesso non viene adeguatamente identificata o riconosciuta. Tuttavia, nei romanzi di Maraini, il lavoro da solo non è sufficiente a risolvere i problemi di queste donne. Ciascuna dei personaggi di Maraini ha già un lavoro all’inizio dei romanzi, tranne Marianna, a causa dei vincoli dell’epoca; la differenza fondamentale alla fine dei romanzi è che hanno imparato di più su sé stesse e sulla società, raggiungendo così una maggiore consapevolezza. In questo senso, Maraini presenta l’istruzione come la chiave per cambiare la posizione delle donne nella società e rompere la catena delle eredità patriarcali. Allo stesso modo, Greer concorda sul fatto che non è sufficiente fornire alle donne alternative al di fuori della casa, poiché le seguiranno in modo femminile, ma che l’istruzione è vitale per insegnare alle donne a sfruttare appieno le nuove opportunità. Tuttavia, come abbiamo visto dai commenti di Irigaray: «why couldn’t this be done as part of their civic education, which is supposed to be about learning to live together

³⁰¹ Si veda nell’appendice.

humanely and civilly, in respect for differences - sexual difference being the most universal difference»³⁰². Il suo lavoro nelle scuole l'ha portata a chiedere che la differenza sessuale venga insegnata ai bambini. Mentre le scuole insegnano la differenza religiosa e culturale, trascurando l'insegnamento ai bambini del rispetto della differenza sessuale. Irigaray sostiene che ragazzi e ragazze costruiscono la cultura in modo diverso, ma l'istruzione formale tiene conto solo della cultura dei ragazzi e ignora la cultura femminile; le scuole dovrebbero quindi coltivare una cultura della ragazza, che Irigaray afferma esistere già nelle bambine ma andare persa all'esposizione all'istruzione basata sul maschile, dando adito allo sviluppo di una cultura di due soggetti. Essa parla della scolarizzazione come di una deportazione per la bambina, anzi come di un sequestratore violento, e la paragona al ratto di Core, figlia di Demetra, da parte del dio degli inferi³⁰³. Tuttavia, Maraini non condivide questo pensiero, sostenendo che la scuola sia un diritto prima che un dovere perché le donne hanno sempre cercato di capire e imparare, anche quando le tenevano chiuse in casa, private di ogni accesso agli studi, come Marianna sotto la sua penna. A nostro parere, i punti di vista delle due autrici possono essere considerati come una riflessione su diversi livelli o da angolazioni differenti riguardo al tema dell'educazione delle donne. Maraini sottolinea la privazione del diritto all'istruzione delle donne in alcuni Paesi totalitari, mettendo in evidenza la necessità di garantire alle donne l'accesso all'istruzione come punto di partenza fondamentale. Il suo approccio pone l'accento sulla risoluzione delle problematiche primarie relative al diritto all'istruzione femminile. D'altro canto, Luce Irigaray sembra concentrarsi su una prospettiva più avanzata, considerando le disparità di genere e le disuguaglianze nel contesto dell'istruzione femminile già esistente. La sua analisi sembra orientata verso le sfide cognitive e le dinamiche sociali all'interno del sistema educativo che possono influenzare le donne. Quindi secondo noi, le prospettive di Maraini e Irigaray possono essere viste come complementari piuttosto che

³⁰² Luce Irigaray, *Luce Irigaray: Key writings*, London and New York, Continuum, 2004, pp. 83-84.

³⁰³ Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, cit., p. 58.

contrastanti. Entrambi i punti di vista offrono una comprensione più approfondita della complessità dell'istruzione femminile, esplorando diverse sfaccettature della questione da angolazioni distinte.

3.1.3 Donne per maritare

Nei lavori di Zhang Ailing possiamo effettivamente osservare la sua rappresentazione del ruolo delle donne nella società e nella famiglia. Le opere di Zhang Ailing spesso delineano le sfide e le limitazioni che le donne affrontano nella struttura sociale tradizionale. La caratterizzazione di tali personaggi denota una critica ponderata nei confronti delle aspettative sociali convenzionali, svelando al contempo una sensibilità acuta alle difficoltà e alle contraddizioni interne che le donne sperimentano all'interno di tali contesti. Nelle sue opere, le donne emergono come figure complesse, attraverso le quali l'autrice esplora in modo approfondito le dinamiche di genere e le loro implicazioni all'interno della società cinese tradizionale, fornendo un quadro della loro posizione marginale nella struttura sociale e delle complesse pressioni legate ai ruoli familiari. Come ho sottolineato nel capitolo precedente, sebbene Zhang Ailing abbia vissuto due matrimoni, non si è mai aspettata che i mariti rappresentassero il sostegno economico della famiglia. Si potrebbe dire che lei non ha mai avuto questa aspettativa per tutta la sua vita, poiché ha sempre cercato di guadagnarsi da vivere attraverso il suo lavoro di scrittrice e traduttrice, sia in Cina che negli Stati Uniti. Tuttavia, la maggior parte delle sue protagoniste esprimono il desiderio che gli uomini siano il sostegno della famiglia nel matrimonio. Questo riflette una certa dipendenza dalle strutture familiari tradizionali. Le protagoniste dei suoi primi romanzi: Weilong in *Incenso d'aloe*, Liusu in *Un amore devastante*, Qiqiao ne *La storia del giogo d'oro*, si trovano tutte nella situazione descritta sopra, dove il matrimonio non è solo una risposta alle aspettative sociali e alle pressioni familiari su di loro, ma anche una via necessaria per la sopravvivenza delle donne di quel periodo. Nel racconto *Il blocco* l'autrice rivela

il pensiero tradizionale cinese in modo esplicito:

La famiglia incoraggia con forza la figlia a studiare duramente, salendo gradualmente nella scala sociale, fino a raggiungere la vetta: una giovane ventenne che insegnava all'università! Questo risultato rappresentava una nuova pietra miliare per la carriera femminile. Tuttavia, col tempo i genitori perdono l'interesse per la sua carriera, preferendo che fosse meno diligente negli studi e dedicasse del tempo a cercare un genero benestante.³⁰⁴

Questo passaggio rivela due punti principali: innanzitutto, riflette i cambiamenti nelle aspettative della società verso le donne nel contesto dell'epoca. Da un passato in cui la virtù delle donne era considerata più importante della loro conoscenza, si è evoluto verso un incoraggiamento e un sostegno all'istruzione femminile, permettendo alle donne di avere un lavoro proprio e di raggiungere un certo grado di indipendenza. Tuttavia, questa evoluzione si ferma a un certo punto, in quanto le aspettative finali dei genitori nei confronti delle figlie si concentrano ancora sul matrimonio. Il fine ultimo per la figlia rimane quello di trovare un buon marito. In secondo luogo, l'importanza del termine "benestante" sottolinea il requisito per un uomo di possedere una certa stabilità finanziaria. Ciò indica che il principale motivo del supporto dei genitori verso lo studio e il lavoro della figlia non è tanto il suo benessere personale, quanto piuttosto un modo per trovare un genero ricco.

Infatti, già nel suo primo racconto *L'incenso d'aloë*, appare una conversazione fra la protagonista e la sua serva in cui si discute del possibile futuro delle donne nella società:

Weilong sospirò e, abbassando la testa per permettere alla cameriera di farle la

³⁰⁴ Zhang Ailing, *Fengsuo (Il blocco, 封锁)*, in *Qing cheng zhi lian (Un amore devastante, 倾城之恋)*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2016, pp. 239-257. Versione digitale.

scriminatura tra i capelli, rispose: «Dici che mi stanco a studiare, ma sai bene anche tu che devo accettare tutti gli impegni sociali per far contenta la zia, non posso non mostrarle la mia gratitudine. D'altro canto, mi è stato così difficile ottenere l'opportunità di studiare che adesso che ce l'ho devo pur conseguire dei risultati».

«Non che io voglia scoraggiarti, ma cosa farai dopo il diploma?» le chiese allora Ni'er. «Signorina, sei ancora alle superiori, in tutta Hong Kong c'è un'unica università e i laureati non trovano lavoro! Se lo trovano, al massimo prendono cinquanta o sessanta dollari cinesi al mese per insegnare nella scuola elementare di qualche convento, sorbendosi pure le sfuriate delle suore straniere. Non ne vale proprio la pena!»³⁰⁵

L'incenso d'aloe racconta il declino graduale di una studentessa di Shanghai nell'atmosfera esotica di Hong Kong. La protagonista si trasferisce a Hong Kong per studiare, ma quando finisce il denaro, decide di non tornare, andando invece a vivere da sua zia, sposatasi molti anni prima con un ricco commerciante come sua quarta moglie. Al momento del loro incontro, la zia è vedova, ricca e, nonostante l'età avanzata, ancora molto attraente. Durante la sua breve visita nella sontuosa dimora, la ragazza si rende subito conto di alcuni particolari: in primo luogo, lo stile di vita della zia è piuttosto libertino, essendo una signora di cinquant'anni coinvolta in relazioni con vari uomini; in secondo luogo, casa sua non è un ambiente dove si può studiare; infine, l'ambiente è pieno di domestici che sussurrano pettegolezzi e sono interessati solo al proprio tornaconto. Così, quando la protagonista lascia la sontuosa dimora e scende dalla collina, si guarda indietro e la percepisce come «un'antica tomba imperiale»³⁰⁶, un luogo freddo e inospitale. Tuttavia, pur con questa consapevolezza, decide di restare perché ha bisogno di soldi per pagare le tasse universitarie e si sente in grado di reggere la situazione solo se è determinata ad affrontarla. La zia, invece, vuole sfruttare la bellezza della nipote per i suoi scopi sociali, cercando di coinvolgerla in situazioni con

³⁰⁵ Zhang Ailing, *Tracce d'amore*, trad. it di Maria Gottardo e Monica Morzenti, Milano, Rizzoli, 2011, p. 35-36.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 25.

diversi uomini, così decide di trattenerla presso di sé. In seguito, Weilong partecipa a varie occasioni sociali organizzate dalla zia. C'è un passaggio nel racconto che racconta nei dettagli il processo di prova degli abiti, riassumendone così le conseguenze: «Una volta consegnatasi a quell'armadio, Weilong ci restò avviluppata per due o tre mesi, ed ebbe svariate occasioni di sfoggiare quegli abiti: cene, tè pomeridiani, concerti, incontri di mahjong»³⁰⁷. In questa fase, compaiono due uomini nella sua vita: uno è un amante con cui la zia mantiene una relazione da vent'anni, il commerciante Situ Xie. Un giorno i tre sono seduti in macchina e la zia le mostra un bracciale di diamanti, vantando che è un regalo da parte di lui. Mentre osserva rapita non ha nemmeno il tempo di schioccare la lingua in segno di ammirazione che Situ Xie allunga una mano e le chiude intorno al polso un bracciale identico all'altro. Il racconto descrive così quel momento: «con una mossa fulminea degna di un poliziotto che ammanetta un criminale di sorpresa»³⁰⁸. Weilong si sente subito in ansia e non sa come toglierlo. La zia le dice di non mancare di rispetto al gesto generoso di lui. Tornata a casa, Weilong mette il bracciale sul tavolo e comincia un monologo interiore: «In un lampo erano passati tre mesi, durante i quali si era vestita con eleganza, aveva mangiato a sazietà e si era divertita quanto voleva, facendosi anche un certo nome in società. Aveva avuto tutto quello che ogni ragazzina sognava, ma poteva esserle concesso così, senza dover dare niente in cambio?»³⁰⁹. Si rende conto che Situ Xie è sempre stato interessato a lei, e il fatto che oggi le ha messo il braccialetto di fronte alla zia indica chiaramente che tra loro c'è un accordo. Accadranno infatti ancora molte situazioni simili nel romanzo. La questione di accettare o meno regali è legata al suo futuro. La protagonista ha difatti tre opzioni in quel momento: primo, tornare a Shanghai; secondo, trovare un modo per continuare a studiare e poi cercare lavoro; terzo, trovare un marito. Anche se avesse scelto la prima opzione e fosse tornata a Shanghai, alla fine avrebbe comunque dovuto affrontare le ultime due scelte: lavorare o sposarsi. Ciò che è interessante è che di fronte a una scelta

³⁰⁷ *Ivi*, p. 34.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 50.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 52.

così cruciale nella vita, Weilong non poteva discutere né con i genitori né con la zia. Poteva solo parlare con la sua cameriera, come citavamo poc'anzi, per discutere di questioni importanti come “lavoro o matrimonio”. Weilong afferma che gli impegni sociali sono solo un modo per far contenta la zia, e che lei preferisce concentrarsi sugli studi. Mentre la domestica le risponde subito suggerendo che potrebbe essere più vantaggioso trovare un uomo adatto, poiché anche con una laurea universitaria e un lavoro, le opportunità di guadagno e di avanzamento sociale per le donne sono molto limitate. Anche la serva ritiene che per le donne manca la possibilità di elevarsi nella scala sociale, così il matrimonio si trasforma in una sorta di carriera per le donne. Questa situazione mette in evidenza che, dal punto di vista del destino delle donne, la protagonista e la sua cameriera non presentano differenze fondamentali. Si trovano nella stessa condizione di vita e affrontano le stesse circostanze. I genitori di Weilong vengono poco descritti nel racconto, ma si percepiscono le loro figure da poche parole: il padre è un tipico uomo tradizionale che valorizza la reputazione. A causa di alcune azioni passate della zia, i rapporti tra di loro sono molto freddi. Quando Weilong va dalla zia per chiedere aiuto per continuare gli studi, deve nascondere a suo padre. Può dire la verità a sua madre, che tuttavia deve aiutarla a nascondere al marito, permettendole di accettare l'aiuto della zia. Osservandola, Weilong prova sentimenti complessi. Da un lato, a causa della propria educazione tradizionale, non approva il modo di vivere della zia. Dall'altro, ritiene che sia «una persona speciale, capace di fermare con una mano l'enorme ruota del tempo trattenendo nel suo piccolo mondo l'atmosfera di dissoluto piacere degli ultimi anni della Qing, trasformandosi lei stessa, dietro la porta di casa, in una piccola imperatrice Cixi»³¹⁰. Il motivo per cui non può discutere con la zia è perché sa già qual è la sua risposta. Ha già visto il percorso che la zia ha scelto, e dentro di sé sta lottando sulla possibilità di seguirne o no la stessa strada. In sostanza, sia la zia, sia Weilong che la cameriera, sebbene abbiano posizioni sociali apparentemente diverse, possono migliorare la propria posizione sociale solo attraverso

³¹⁰ *Ivi*, p. 25.

il matrimonio per cambiare la propria condizione. Comunque, sotto la minaccia del braccialetto di Situ Xie, Weilong inizia a ponderare seriamente la sua relazione con George Qiao. Per quanto borioso, è altresì franco e onesto con Weilong. Nell'affrontare l'amore e il matrimonio, dichiara: «io non posso prometterti né matrimonio né amore, al massimo un po' di divertimento»³¹¹. Al che Weilong, «gli si aggrappò al bavero della giacca e alzò la testa per fissarlo con aria implorante. Cercava disperatamente i suoi occhi dietro gli occhiali scuri, ma trovò soltanto una sé stessa rimpicciolita e sbiadita, riflessa nelle lenti». Questo costituisce un esempio emblematico della poetica di Zhang Ailing, simultaneamente realistica e simbolica. Dal punto di vista realistico, è incontestabile che non riescano a intravedere gli occhi dell'altro attraverso gli occhiali scuri, bensì si scorga solo il proprio riflesso. In senso simbolico, ciò rappresenta l'incapacità di Weilong di comprendere il cuore di quest'uomo. In questa vicenda amorosa, questo riflesso simboleggia la vera e propria pietosa situazione della protagonista. Quella sera la luna risplende e George è entrato nella sontuosa dimora della zia di Weilong. Qui ha persino incontrato la cameriera della protagonista, toccandola di sfuggita, senza che l'impiegata reagisse. Gli uomini nel racconto sono molto consapevoli delle loro azioni. George Qiao può infatti semplicemente flirtare con Weilong e allo stesso tempo molestare le sue due cameriere, senza che si faccia il minimo scrupolo. Nel prosieguo della narrazione, George non limita la sua intraprendenza, continuando a dimostrare affetto fisico nei confronti della cameriera, suscitando apposta l'attenzione di Weilong, la quale alla fine acconsente al matrimonio con lui. Questo consenso è influenzato dall'intervento orchestrato dalla zia, poiché ne manipola le dinamiche relazionali. Mentre lei persuade Weilong sottolineando l'importanza di evitare di essere sfruttata dagli uomini, incentiva contemporaneamente George a sposarla, mettendo in luce la capacità di quest'ultima di guadagnare denaro per lui. Come può Weilong guadagnare denaro? Imparando dalla zia, sfruttando gli uomini ricchi. Nel frattempo, la zia dice a George: «tra sette o otto anni le entrate di

³¹¹ *Ivi*, p. 60.

Weilong probabilmente caleranno di molto, ma quando non sarà più in grado di mantenerti, potrai chiedere il divorzio. Non è facile ottenerlo secondo la legge inglese, l'unica ragione legalmente accettata è l'adulterio, ma non mi dirai che sarebbe difficile procurarsene le prove?»³¹² Nel racconto, c'è una frase molto famosa e assurda: «Weilong, come fosse stata venduta alla signora Liang e a George Qiao, fu costantemente indaffarata, vuoi per procurare soldi al marito o uomini alla zia»³¹³. La narrazione presenta un quadro straordinariamente crudele della vita matrimoniale attraverso l'impiego di un linguaggio tonalmente neutrale e privo di giudizi, riflettendo così la disintegrazione dei valori convenzionali nella società descritta da Zhang Ailing. Nel culmine del racconto, Weilong è ritratta per strada a Wanchai, scambiata erroneamente per una donna di malaffare da un gruppo di marinai ubriachi, i quali lanciano i petardi e destra e a manca verso di lei come meteore. George la trascina fino alla macchina e ce la spinge dentro. George scherza ridendo: «Per chi ti hanno presa, quei merluzzi?»³¹⁴ e Weilong gli chiede a sua volta: «In fondo, che differenza c'è tra me e quelle ragazze? [...] Loro sono obbligate a farlo, io, invece, l'ho scelto di mia volontà»³¹⁵. Dopo queste parole, cala il silenzio nella macchina mentre imbecca una serie di viuzze buie. Zhang Ailing ha attentamente orchestrato le ragioni umane e realistiche del declino di Weilong nella sua narrazione. Ogni sua scelta è giustificata in modo razionale. La storia di Weilong riflette le limitazioni che le donne affrontavano nella società dell'epoca e l'influenza delle aspettative sociali sulle loro decisioni. Le sue scelte sono fortemente influenzate dalle pressioni familiari e sociali: la sua famiglia non può offrirsi di pagare le sue tasse universitarie, costringendola a dipendere dalla zia. Tale dipendenza accresce ulteriormente la sua sensibilità rispetto alle aspettative sociali, portandola a prendere decisioni contrarie al proprio benessere. Lei si trova in una società caratterizzata da ruoli di genere predefiniti e da una struttura di potere maschile.

³¹² *Ivi*, p. 81.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ *Ivi*, p. 86.

³¹⁵ *Ibidem*.

Secondo Weilong, la zia e George Qiao rappresentano effettivamente il potere patriarcale in quella piccola comunità, posizionandola in una situazione senza via di scampo, che presenta solo apparentemente delle scelte ma che in realtà si rivela senza vie di fuga. Tuttavia, c'è una differenza sostanziale tra la zia e George Qiao: anch'essa è una vittima della società patriarcale, avendo sposato un ricco uomo d'affari quando era ancora giovane, conducendo una vita frivola in cui s'intratteneva con numerosi amanti. Tale modo di vivere è diventato il suo metodo di sopravvivenza appreso nella società maschilista, utilizzando il proprio corpo e il sesso per ottenere ricchezza dagli uomini. Pertanto, quando vede la bellezza della nipote, la vittima diventa carnefice, continuando questo ciclo vizioso. La trama evidenzia la competizione e lo sfruttamento tra le donne nella società patriarcale, nonché le strategie di sopravvivenza che alcune donne possono adottare di fronte a un'ineguaglianza sistemica. Il comportamento della zia riflette la sua risposta alle limitate scelte nel perseguire l'indipendenza economica e il potere. Sottolinea anche la posizione ambivalente delle donne nella struttura patriarcale, sia come vittime che potenzialmente come aggressori, poiché sono costrette a sopravvivere all'interno di un corto ventaglio di scelte. Weilong, invece, sembra cercare una forma di indipendenza economica attraverso il matrimonio con George che si rivela tuttavia illusoria: il marito non solo non guadagna, approfitta del corpo della moglie per il denaro. La storia di Weilong riguarda le aspettative della società sul comportamento femminile e la capacità delle donne di compiere scelte autonome. Sebbene lei difenda la sua scelta come volontaria, nel contesto generale sembra che le sue decisioni siano più il frutto di una condizione di passività e costrizione. In sintesi, le scelte di Weilong riflettono le restrizioni che le donne vivevano sotto la pressione e la struttura di potere maschile dell'epoca. Ciò sottolinea le problematiche legate alle disuguaglianze di genere, mettendo in luce le sfide complesse che le donne affrontavano nel perseguire l'autonomia e l'indipendenza.

3.1.4 Donna nel giogo

Chiarito questo contesto, possiamo iniziare ora ad esaminare la protagonista Qiqiao de *La storia del giogo d'oro*. La storia può essere divisa in due parti: nella prima, si descrive come lei stessa sia stata oppressa e nella seconda, si racconta come poi abbia oppresso i suoi prossimi. L'inizio della storia è caratterizzato da chiacchiere tra ancelle, che, utilizzando una forma di narrazione in terza persona in uno stile linguistico datato, svelano indirettamente la situazione della protagonista in questa grande famiglia nobile. Si racconta di dettagli come tendaggi, vestiti e altre questioni domestiche insignificanti, che alla fine diventano irrilevanti per la trama. Tuttavia, questi frammenti di testo contribuiscono a creare un'atmosfera rara nella letteratura contemporanea successiva al Movimento del 4 maggio: un'atmosfera impregnata di un odore di antico legato alla famiglia feudale. E attraverso i commenti delle ancelle, veniamo a sapere che nella residenza di Jiang, la signora anziana è buddista, tre figli maschi sono già sposati, la situazione del figlio maggiore non è chiara, il terzo figlio è uno spendaccione scapestrato, il secondo figlio è disabile e c'è anche una figlia in attesa di matrimonio. La moglie del secondo figlio viene da una famiglia povera. Non è esattamente priva di risorse, in quanto gestisce un negozio di olio di sesamo, ma il suo status sociale, in quanto proveniente da una famiglia modesta che possiede solo un piccolo negozio, è giudicato con disprezzo una volta sposata in una famiglia ricca e nobile. Anche nelle conversazioni tra domestiche si percepisce facilmente e chiaramente il disprezzo della famiglia nei confronti della protagonista:

«Ma se te lo dico, però» replicò Xiao Shuang, «non devi dire una parola alla tua Signorina!

La famiglia della seconda Padrona ha un negozio di olio di sesamo!»

«Un negozio di olio di sesamo? Ma com'è mai possibile! La vostra Padrona anziana è di nobile casato, e la nostra, anche se non è certo paragonabile a lei, non è proprio l'ultima arrivata...»

E Xiao Shuang:

«È chiaro che ci sono delle ragioni. Il nostro secondo Padrone, l'hai visto anche tu, è un invalido, e quale famiglia altolocata avrebbe mai voluto dargli una figlia? La Padrona anziana, non trovando il meglio, aveva pensato di prendergli una concubina, ma le mezzane poi gli hanno trovato questa ragazza della famiglia Cao, che è nata nel settimo mese lunare, perciò si chiama Qiqiao».

[...]

«Doveva proprio essere la grande attrazione del suo negozio di olio di sesamo, abituata a stare tutto il giorno in piedi, alla cassa, e ne ha certo viste e sentite tante, più di tutte noi messe insieme!»³¹⁶

Poi la protagonista compara:

Mentre stavano chiacchierando e ridendo sottovoce, Liuxi scostò la tenda e annunciò:

«È arrivata la seconda Padrona».

[...]

Cao Qiqiao non vuole sedersi, una mano sulla porta, una poggiate sul fianco, un fazzoletto di crespo lilla che le spuntava dalla manica strettamente allacciata. Indossava una camicia rosa corallo bordata di un gallone candido color ghiaccio e pantaloni lilla fermati alla caviglia con riflessi cangianti e a motivi ruyi; il viso spigoloso, rosse le labbra, fini i denti, gli occhi triangolari, le sopracciglia arcuate come piccole colline. Con una sola occhiata guardò tutt'intorno, poi disse sorridente:

«Siete già tutte qui, eccomi di nuovo in ritardo, anche oggi! Certo che perdo tempo: pettinarsi a tastoni, nel buio! Ma chi ha voluto che proprio io avessi una finestra che guarda sulla corte posteriore? Assegnare proprio a me quella stanza! In ogni caso qualcuno di noi, laggiù, non credo proprio avrà molto da viverci! Dobbiamo semplicemente aspettare di diventare vedova o orfani; prendono in giro noi o chi

³¹⁶ Zhang Ailing, *La storia del giogo d'oro*, cit., pp. 11-13.

altro?»³¹⁷

Questa breve descrizione, focalizzandosi sugli aspetti esteriori, comportamentali, linguistici, situazioni, caratteriali e temperamentali inerenti al personaggio, risulta esaustiva. Come sopra sottolineato, la prima metà del romanzo si concentra sulla protagonista che subisce maltrattamenti, che hanno come principali moventi “il cibo” e “il sesso”. Apparentemente, il tema è il “cibo”, ma sullo sfondo emerge il “sesso”, e se si può discutere del “cibo”, ma ciò che non può essere dichiarato riguarda il “sesso”. La parte concernente il “sesso” sarà oggetto di analisi nei capitoli successivi. Nel romanzo, si delineano dettagliatamente la visita del fratello e della cognata della nostra protagonista. Qiqiao, non osando comunicare con la padrona anziana, viene tuttavia notata da quest’ultima, la quale finge di ignorare la situazione, manifestando il suo rifiuto ad accogliere parenti poveri. Quando essi arrivano, Qiqiao inizia a piangere e a lamentarsi, esprimendo il suo malcontento verso la famiglia Jiang e la difficile vita che conduce. In realtà, il suo risentimento è rivolto al fratello per averla “venduta” in cambio di denaro. La famiglia cerca di consolarla, incoraggiandola a sopportare e avere «tanta pazienza, e vedrà che un bel giorno tutto si aggiusterà»³¹⁸. Il romanzo, tuttavia, non esplicita l’atteggiamento iniziale di Qiqiao al momento dell’ingresso nella famiglia Jiang, né se avesse o meno una scelta in tal senso. La questione della scelta, specialmente quando una donna è costretta a “cedere”, e se tale decisione sia stata presa volontariamente, risulta cruciale. Tale problematica è stata precedentemente accennata in *L’incenso d’aloe*. La possibilità di scelta è un aspetto rilevante quando una donna è costretta a “cedere”, evidenziando l’importanza di una decisione consapevole. In seguito, Zhang Ailing ha trasformato *La storia del giogo d’oro* in un romanzo più esteso dal titolo *Yuannv*, pubblicato a Taiwan, integrando alcuni passaggi che sembrano indicare una scelta volontaria della protagonista. Se la protagonista avesse rifiutato con fermezza

³¹⁷ *Ivi*, pp. 19-20.

³¹⁸ *Ivi*, p. 41.

fin dall'inizio, la complessità del personaggio femminile non sarebbe stata adeguatamente sviluppata. L'abilità della scrittrice si manifesta nel ritrarre personaggi come Qiqiao e Weilong, che compiono ogni passo consapevolmente, accettando il proprio destino ma reagendo anche volontariamente, bilanciando le esigenze della realtà. La realtà qui rappresenta un'opzione sicura, mentre il carattere volontario sottolinea il fatto che non è stata imposta da una persona specifica. In questo senso, la volontarietà enfatizza la responsabilità morale di questo personaggio nei confronti del proprio destino. Ma il destino è un termine che merita di essere esaminato a parte, indicando in realtà che è qualcosa che la società conferisce. Ciò significa che le varie esperienze e situazioni che le persone vivono nella vita non sono interamente determinate o scelte dall'individuo, ma sono piuttosto imposte da fattori sociali e dall'ambiente esterno. Come Simone de Beauvoir dichiara: «Il matrimonio è il destino imposto per tradizione alla donna dalla società. La maggior parte delle donne, ancora oggi, sono sposate, lo sono state, si preparano ad esserlo o soffrono di non esserlo»³¹⁹. Questa affermazione sottolinea che il “destino” delle donne è vincolato e influenzato dalle strutture patriarcali. Pertanto, in questo contesto, si potrebbe affermare che la cosiddetta responsabilità morale è in qualche misura inefficace. Vediamo l'opinione di Simone de Beauvoir:

La fanciulla è assolutamente passiva; è sposata, data in matrimonio dai genitori. I maschi si sposano, prendono moglie. Cercano nel matrimonio un'espansione, una conferma della loro esistenza ma non il diritto stesso di esistere; è un compito che assumono liberamente. Possono discutere i suoi vantaggi e i suoi inconvenienti, come ha fatto la satira greca e quella del Medioevo; per loro è solo un modo di vivere, non un destino. All'uomo è lecito preferire la solitudine del celibato, alcuni si sposano tardi o non si sposano affatto.³²⁰

Beauvoir pone l'accento all'impatto che la storia e la cultura hanno avuto sulle donne.

³¹⁹ Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, cit., p. 553.

³²⁰ *Ivi*, p. 558.

Zhang Ailing, d'altro canto, adotta un punto di vista distaccato per osservare le donne. Lei sa anche chiaramente che la cultura in cui le donne cinesi vivono è profondamente maschile e feudale e che «le donne soffrono molto più degli uomini»³²¹ nella vita. La cultura fallocentrica ha inculcato in loro «le virtù di una moglie», un insieme di credenze che scaturisce dai pilastri di una tradizione profondamente radicata. Tuttavia, secondo lei, le donne sono in parte responsabili delle loro infelicità. Sebbene gli individui siano inefficienti nel superare le restrizioni e i limiti della società, hanno un certo grado di autonomia nella loro scelta personale. Pertanto, oltre a descrivere le debolezze e i difetti delle donne, Zhang espone anche intenzionalmente la malvagità nella vita delle donne. Qiqiao è proprio il personaggio rappresentativo. La scrittrice ritiene che «mettere tutta la colpa e le responsabilità sugli uomini non produrrà una risposta completa»³²². La svolta verso l'introspezione dei personaggi femminili di Zhang indica un importante progresso nella crescita dell'identità femminile moderna. Pertanto, nelle opere successive, la scrittrice delinea personaggi femminili come Gu Manzhen e Wang Jiazhi. Questi personaggi si distinguono per loro bontà, forza e coraggio. Tuttavia, esse presentano anche la loro vulnerabilità di fronte a sfide e sofferenze.

L'analisi precedente evidenzia notevoli differenze e similitudini tra le rappresentazioni delle figure femminili nelle opere di Zhang Ailing e Dacia Maraini, nonché nei ruoli che queste figure assumono nella società e nella famiglia. Date le circostanze storiche in cui si collocano le opere della prima, caratterizzate dalla transizione tra la Cina feudale e moderna, le protagoniste di Zhang spesso si trovano a portare il peso delle aspettative e delle pressioni della società tradizionale cinese. Queste figure femminili si dibattono tra le concezioni tradizionali e i cambiamenti apportati dalla modernità. Le concezioni tradizionali riflettono la pesante eredità della loro visione del matrimonio e della famiglia in Cina e l'aspettativa che le donne trovino un marito e si dedichino al matrimonio, alla procreazione e alla cura dei figli, come

³²¹ Zhang Ailing, *Tan nuren (Sulle donne, 谈女人)*, in *Liuyan*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, p. 102.

³²² *Ibidem*.

culmine delle aspirazioni femminili. Spesso, queste donne considerano il matrimonio come una sorta di carriera, cercando di migliorare la propria condizione sociale. Tuttavia, una volta immerse nella vita matrimoniale, i ruoli di moglie e madre entrano in conflitto con la loro autoconsapevolezza, costringendole in una spirale di difficoltà dalla quale è difficile emergere. In contrasto, l'Italia, essendo un Paese cattolico, ha subito l'influenza pervasiva della Chiesa su vari aspetti della vita politica, culturale e sociale. Questo impatto si estende anche alle aspettative riguardo la figura ideale femminile in una società patriarcale. Le opere di Dacia Maraini sono centrate sulla tematica dell'emancipazione femminile e dell'autonomia, esplorando il ruolo delle donne nei contesti familiari, sociali e culturali, sottolineando l'importanza dei diritti e dell'uguaglianza femminile. Anche nelle sue opere, le protagoniste attraversano alti e bassi nella vita matrimoniale e familiare, ma alla fine, alcune di loro trovano la via per emanciparsi: un lavoro (nel caso di Enrica) o una casa tutta per sé (nel caso di Vannina); ma alcune non riescono a fuggire, come nel caso di Teresa. Entrambe le autrici approfondiscono la caratterizzazione delle donne nei ruoli connessi al matrimonio, offrendo una rappresentazione dettagliata delle esperienze interiori e degli stati emotivi di queste figure femminili. Mentre le opere di Zhang Ailing si concentrano maggiormente sulle emozioni, la famiglia e i conflitti con la cultura tradizionale, quelle di Maraini sono maggiormente incentrate sui modi in cui una donna combatte per la propria emancipazione nei cambiamenti culturali e sociali. Attraverso questi ritratti ricchi e riflessivi delle figure femminili creati dalle autrici, viene dimostrata la complessità delle rispettive culture e periodi storici.

3.2 Corporeità, sessualità e violenza

Nel secondo movimento del femminismo, teoriche radicali femministe come Kate Millett e Juliet Mitchell utilizzarono inizialmente l'analisi della dominazione sessuale

per esplorare il concetto di patriarcato. Tuttavia, esse considerano principalmente l'origine del patriarcato come qualcosa di psicologico e ideologico³²³. In risposta a ciò, sotto l'influenza del femminismo radicale, le teoriche femministe marxiste cercano di strutturare il patriarcato come la base materiale della dominazione sessuale. Per quanto riguarda la definizione di patriarcato, Hartmann fornisce la seguente spiegazione:

We can usefully define patriarchy as a set of social relations between men, which have a material base, and which, though hierarchical, establish or create interdependence and solidarity among men that enable them to dominate women. Though patriarchy is hierarchical, and men of different classes, races, or ethnic group have different places in the patriarchy, they also are united in their shared relationship of dominance over their women; they are dependent on each other to maintain that domination.³²⁴

Mentre Sokoloff lo definisce come:

Patriarchy is a set of social relations of power that enables men to control women; this power is grounded in the hierarchical relations between men, who benefit materially and ideologically from the exploitation of women's labor. This definition includes the idea that patriarchy is a system of hierarchy, order, and control both among men and of men over women. By referring to both economic and cultural components of these relationships, it allows one to understand such hierarchy and control in the family, in the polity, in the economy, and so forth.³²⁵

Tuttavia, tali affermazioni presentano ancora alcune lacune. Come evidenziato da Chizuko Uneno, il femminismo marxista considera il concetto di patriarcato a partire da

³²³ Chizuko Ueno, *Patriarchy and Capitalism*, cit., p. 54.

³²⁴ Heidi Hartmann, 'The unhappy marriage of Marxism and feminism: towards a more progressive reunion', in Lydia Sargent (a cura di), *Women and Revolution*, Montréal, Black Rose Books, 1981, pp. 1-42: 14-15.

³²⁵ Natalie Sokoloff, *Between money and love: the dialectics of women's home and market work*, New York, Praeger Publishers, 1987, p. 154.

una base materiale nella dominazione sessuale. Questa prospettiva supera il punto di vista femminista radicale sulla psicologia e l'ideologia della dominazione patriarcale ed è la ragione per cui il femminismo marxista è definito come un'analisi materialista. Come Hartmann afferma: «The material base upon which patriarchy rests lies most fundamentally in men's control over women's labor power. Men maintain this control by excluding women from access to some essential productive resources (in capitalist societies, for example, jobs that pay living wages) and by restricting women's sexuality»³²⁶. Pertanto, l'abolizione del patriarcato non si realizza cambiando le attitudini di ogni singolo uomo o invertendone la coscienza. Si realizza solo cambiando la base materiale della realtà, cioè le strutture istituzionali e di potere.

La dominazione sessuale sotto il patriarcato non esiste solo nelle relazioni tra singole coppie uomo-donna, ma si estende anche tra i membri maschi e femmine di gruppi familiari e nelle relazioni di genere più ampie all'interno della società come classi sociali. Nella famiglia moderna, la relazione di monogamia diventa la base istituzionale per la dominazione sessuale delle donne. Tuttavia, ciò non implica che, evitando la relazione monogama (attraverso lo stato celibatario o il divorzio, ad esempio), le donne possano sfuggire alla dominazione sessuale. Ciò risponde anche al quesito lasciato nella precedente sezione, ossia che anche se le donne hanno un lavoro, devono comunque affrontare la dominazione sessuale in vari altri settori della società, poiché il patriarcato come istituzione è in grado di infiltrarsi ovunque ed è strettamente correlato ad altri settori della società. Pertanto, anche se si riesce a sfuggire alla dominazione sessuale diretta della monogamia, si è comunque costretti ad affrontare varie altre forme di dominazione sessuale in altri settori della società. Dal punto di vista maschile, l'apparente indipendenza delle donne spesso porta a malintesi. Anche se le donne non appartengono direttamente a una specifica unità familiare maschile, sono comunque subordinate alla cultura generale dominata dagli uomini.

Per molti secoli, eredità come lo stupro e il controllo della contraccezione e

³²⁶ Heidi Hartmann, *cit.*, p. 15.

dell'aborto sono state un mezzo attraverso il quale il potere patriarcale è stato perpetuato, passando da una generazione all'altra nel tentativo di mantenere l'equilibrio tra la superiorità maschile e l'inferiorità femminile. Non solo tale violenza infligge danni fisici alle donne, arrivando talvolta a mettere a repentaglio la loro vita, ma il tessuto interconnesso dell'ordine giuridico, sanitario ed educativo nella società patriarcale crea una rete stretta, lasciando alle donne poche scappatoie. Fin dalla giovane età, le donne vengono disciplinate su come diventare ubbidienti e mansuete, ma spesso si trovano costrette a conformarsi alle leggi e alle aspettative maschili. In questa sezione, toccherò i temi del corpo, della sessualità e della reazione di ciascuna autrice a tali eredità patriarcali, considerando come il loro trattamento di queste tematiche rifletta i loro stili contrastanti e le loro diverse priorità riguardo al loro lavoro. La descrizione della violenza da parte di Maraini è più esplicita rispetto a quella di Zhang Ailing, affrontando praticamente tutte le forme di violenza contro le donne: violenza domestica, aborto, stupro, femminicidio, la prostituzione infantile, il turismo sessuale. Questi elementi sono più ricorrenti nella letteratura di Maraini, intrecciandosi in tutta la sua opera. Anche il tema del silenzio metaforico delle donne nella società patriarcale sottende gran parte dell'opera di Maraini, venendo rappresentato come una conseguenza di una violenza istituzionalizzata continua contro le donne. Nel caso di Zhang Ailing, in confronto all'agenda di altre scrittrici femministe del suo tempo, la sua comprensione dei ruoli delle donne potrebbe sembrare piuttosto passiva, come ho discusso nella sezione precedente. Si dimostra comunque una custode molto seria del suo spazio come donna e come scrittrice. In un periodo in cui la maggior parte degli scrittori cinesi, donne e uomini allo stesso modo, era desiderosa di scambiare la soggettività individuale con una collettiva e nazionale, il proprio stile egoista e manierista femminile di Zhang spiccava come un genuino gesto di sfida. Ha realizzato *Lussuria*, in cui esplora il punto di vista psicologico sessuale femminile. La protagonista utilizza il potere del desiderio sessuale per sovvertire la sacralità della resistenza alla guerra sino-giapponese, considerata un affare cruciale per la sopravvivenza nazionale nell'allora tradizionale

società patriarcale cinese. Pertanto, sebbene gli elementi di violenza sono meno evidenti nelle opere di Zhang Ailing, entrambe le autrici comprendono la fragilità delle donne di fronte alle contingenze storiche e concedono uguale simpatia a coloro che soffrono e a chi commette peccato. Questa generosità, tuttavia, per Maraini deriva dalla sua postura umanitaria e dal suo senso di giustizia, come si può evincere dalle sue opere. Lei stessa afferma che:

Ho sempre sentito, sia in Giappone quando avevo meno di dieci anni, sia in Sicilia dove ho trascorso l'adolescenza, le ingiustizie che subivano le donne come una ferita sociale e culturale, anche quando non mi riguardavano direttamente. Il mio senso di giustizia ne è stato segnato. Prima ho reagito personalmente, come se fosse una guerra fra me e il mondo, poi ho scoperto che potevo combattere con le altre donne e ho praticato il femminismo, una bellissima esperienza di indagine e progettualità comunitaria.

Ma per Zhang non è così: a lei manca la fiducia nell'umanità e ha sempre una peculiare concezione dell'individualismo, il quale è un eufemismo per l'autoprotezione e per l'interesse egoistico, come potrebbe sembrare agli altri; ma resta comunque l'unico modo per sopravvivere in un periodo di crisi storica.

La lunga tradizione di soppressione patriarcale della libertà e dei diritti delle donne era radicata non solo nel sistema legale in Italia, ma, anzi in modo più dannoso, anche nella mente del suo popolo, condizionato nel corso dei secoli a considerare l'inferiorità delle donne come naturale e la loro sessualità come pericolosa. Il delitto d'onore ne è il miglior esempio. Fino a quando la legge è stata abrogata nel 1981 in Italia, l'omicidio o la violenza contro i membri della famiglia erano considerati con più indulgenza se il colpevole difendeva l'onore della famiglia stessa. Molti credevano che fosse responsabilità degli uomini proteggerne la reputazione e garantire la castità dei membri femminili. Questa opinione era particolarmente diffusa in Sicilia dove, secondo la tradizione, una ragazza che perdeva la verginità prima del matrimonio doveva essere

uccisa per evitare di gettare vergogna sulla famiglia poiché considerata incapace di controllare le pulsioni sessuali dei suoi organi genitali. In molti aspetti, la superiorità maschile sulle donne, sebbene non più prescritta legalmente, rimane intrinseca nelle attitudini sociali in misura variabile. Il tema dell'oppressione e la violenza di genere, a lungo trattato nelle opere di Dacia Maraini, rappresenta un problema che a dire dell'autrice non ha niente a che vedere con la biologia, con il sesso, con il genere: è una questione culturale, che include i concetti di proprietà e di possesso, ancora così radicati nella cultura umana. Maraini cerca di disintegrare la tradizionale costruzione della cultura patriarcale, di investigare l'influenza del patriarcato e dello sciovinismo sull'ambiente esistenziale e in particolare sull'impatto della violenza di genere.

Il femminismo della seconda ondata inizialmente si è concentrato sulle donne come portatrici della sessualità riproduttiva e sul loro ruolo come riproduttrici. La sessualità, la maternità e i diritti sull'aborto sono spesso al centro delle preoccupazioni femministe. La fluida espressione di Maraini su questioni legate al corpo e alla sessualità rappresenta la riflessione e la lotta femminista degli anni '70 del secolo scorso. Il corpo e la sessualità sono tematiche centrali nel femminismo, discusse in quasi tutte le sue opere, ma con sfumature differenti: corpi consumati o oppressi, fertilità, aborto, relazioni extraconiugali ecc.. Il rifiuto e la denuncia della violenza, la critica della mercificazione del corpo femminile e la repressione del desiderio sessuale femminile costituiscono una direzione unificante nei testi, compresi quelli menzionati in precedenza. In questi romanzi, la scrittrice si concentra sulla corporeità e la sessualità come parte costitutiva del pensiero femminista, in netto contrasto con l'approccio epistemologico dell'ordine simbolico patriarcale. Come sostiene Mackinnon: «Sexuality is to feminism what work is to Marxism: that which is most one's own, yet most taken away»³²⁷. Ciò, tuttavia, non implica un biologismo come quello proposto da autori come Firestone, ma è dovuto al fatto che «As work is to Marxism, sexuality to feminism is

³²⁷ Catherine A. MacKinnon, 'Feminism, Marxism, method, and the State: an agenda for theory', *Journal of women in culture and society*, vol. 7, n. 3, University of Chicago Press, 1982, p. 515.

socially constructed yet constructing, universal as activity yet historically specific, jointly comprised of matter and mind»³²⁸. Come Mackinnon continua a discutere:

As the organized expropriation of the work of some for the benefit of others defines a class-workers-the organized expropriation of the sexuality of some for the use of others defines the sex, woman. Heterosexuality is its structure, gender, and family its congealed forms, sex roles its qualities generalized to social persona, reproduction consequence, and control its issue.³²⁹

Questa prospettiva suggerisce che piuttosto che definire il patriarcato come il possesso da parte degli uomini del lavoro delle donne, sarebbe più accurato definirlo come il possesso della sessualità delle donne da parte degli uomini³³⁰. In una società del genere, le scrittrici non sono naturalmente autorizzate a descrivere apertamente o liberamente il desiderio, almeno in quell'epoca. Secondo Hélène Cixous, il linguaggio utilizzato dalle scrittrici disturba il lettore maschio. Lei ritiene che la scrittura delle donne porti con sé un linguaggio pre-simbolico attraverso l'orecchio del lettore, toccandolo interiormente. Spiega inoltre che la scrittura femminile non è lineare, ma flusso, vomito, getto, sgorgo di parole, e quindi disturbante³³¹. Questa riluttanza tenebrosa ad accettare il linguaggio delle donne è evidenziata dai vari processi per oscenità intentati contro Dacia Maraini in risposta alla sua scrittura. Le rappresentazioni innovative della sessualità femminile da parte di Maraini hanno indignato alcuni settori della società italiana, portando al rinvio a giudizio di Maraini ai sensi dell'articolo 528 del Codice penale, che minacciava fino a tre anni di reclusione per chiunque fosse trovato colpevole di distribuire materiale osceno³³². Maraini ha riconosciuto il fatto che una donna che scrive apertamente su questioni sessuali fosse un'area tabù:

³²⁸ *Ivi*, p. 516.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Chizuko Ueno, *Patriarchy and Capitalism*, cit., p. 55.

³³¹ Hélène Cixous, 'Castration or Decapitation?', *Signs*, vo. 7, n. 1, 1981, pp. 41-55: 54.

³³² Barbara Heinzius, *Feminismus oder Pornographie?: Zur Darstellung von Erotik und Sexualität im Werk Dacia Marainis*, St. ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 1995, pp. 26, 212.

Il fatto che una donna scriva apertamente di sesso è certamente una novità. Nel passato, anche le più grandi scrittrici si fermavano sulla soglia della descrizione sessuale. [...] Il solo fatto di nominare gli organi sessuali era da considerarsi una dimostrazione di libertà. Io stessa ho avuto ben cinque denunce per oscenità in epoche di censura facile e di bigottismo sociale. Sono stata sempre assolta ma quelle denunce mi sono costate preoccupazioni, angosce.³³³

L'autrice approfondisce ulteriormente le sue sensazioni legate alla lettura di romanzi erotici femminili, affermando di non aver mai trovato in nessun romanzo pornografico femminile una diversa prospettiva sulle relazioni sessuali, che si tratti di uomini con donne, di sole donne o di donne con donne. Indipendentemente da come si sviluppi la trama, l'elemento predominante è la passività, la sofferenza e la morte delle donne, e ne spiega la ragione così:

Probabilmente questo dipende dal fatto che, nonostante l'emancipazione di cui si parla tanto, non si trova nella nostra cultura la mitopoiesi del desiderio femminile. In natura certo esiste il piacere femminile, e ogni donna lo conosce, ma come rappresentazione simbolica collettiva non è riconoscibile.

Quando una donna vuole raccontare il desiderio femminile non fa che portare alle estreme conseguenze l'antica divisione dei ruoli, accentuando la passività, il dolore, l'amarezza e la sete di mutilazione che accompagna l'esperienza sessuale femminile. Questo probabilmente perché una scrittrice non può andare contro la storia da sola. Senza un consenso collettivo non riesce ad inventarsi una visione della sessualità diversa e originale. Sarebbe un arbitrio.³³⁴

³³³ Dacia Maraini, *Amata scrittura. Laboratorio di analisi letture proposte conversazioni*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 151.

³³⁴ *Ivi*, pp. 151-152.

Nei lavori di Dacia Maraini, la rappresentazione della sessualità femminile presenta anche una serie di elementi complessi, come la passività, il dolore, l'amarezza e la mutilazione, i quali si intrecciano nel contesto delle sue diverse opere.

3.2.1 Enrica: il suo corpo e l'aborto

Il romanzo del primo periodo *L'età del malessere* ritrae il dolore e la confusione della protagonista Enrica durante il periodo di transizione dalla fanciullezza alla maturità. Il suo dolore e il desiderio emergono soprattutto nelle sue relazioni sessuali e nella ricerca di libertà individuale. Il romanzo inizia con Enrica che va a casa di Cesare per fare sesso; si tratta di un amplesso molto veloce e serve solo a soddisfare il desiderio sessuale di Cesare, senza alcun piacere da parte di Enrica. Prima di cominciare dice a Enrica di aver dimenticato di chiudere la porta a chiave e che pensa che suo padre alle volte sbirciasse dal buco della serratura, ma non si alza per chiudere la porta a chiave, vuole solo sfogarsi velocemente e non cerca di confermare o fermare il comportamento di suo padre, crede semplicemente che il padre lo faccia perché «È come un ragazzino [...] per curiosità. Si diverte»³³⁵. Così, la sua omissione apre la strada a suo padre che in seguito esprime la volontà di violentare Enrica. Cesare intrattiene una relazione sessuale di nascosto con Enrica all'insaputa della sua fidanzata, con cui si sarebbe sposato. Per lui Enrica è solo un oggetto per sfogare le sue voglie sessuali. In realtà, Cesare è il primo uomo di Enrica, con cui ha il suo primo rapporto sessuale a soli quattordici, ancora minorenne. La cronologia della storia mostra che Enrica ha diciassette anni quando esce di scena mentre Cesare ne ha ventotto, il che significa quindi che al momento del loro primo incontro sessuale egli ha venticinque anni: è dunque un uomo adulto consapevole e sessualmente esperto. Diventa così il primo compagno sessuale di Enrica e il rapporto è impari fin dall'inizio, come dimostra la loro

³³⁵ Dacia Maraini, *L'età del malessere*, cit., p. 2.

prima esperienza sessuale, che risulta essenzialmente un atto di stupro: lui inizia senza chiedere il consenso di lei, ignorando le lacrime di Enrica durante il processo:

Improvvisamente, in una piccola radura, mi gettò in terra. Mi sfilò il costume bagnato e pesante di sabbia e mi fu sopra.

Era il primo omo e non provai quasi piacere. Mi abbandonavo a lui e piangevo senza rendermene conto. Cesare leccava le mie lacrime e mi abbracciava forte. Era violento, ma tenero e dopo mi parlò a lungo con la guancia contro il mio petto, di sé e di me.

Non ricordo più cosa disse. Ero dolorante e intontita.³³⁶

Si nota che Enrica non è preparata alla sua prima esperienza sessuale; è Cesare a piombarle addosso all'improvviso e lei lo accetta passivamente. Quindi, non è lei a trattare il suo corpo con disinvoltura sin dall'inizio, piuttosto è l'uomo che tratta il corpo della ragazza con indifferenza, solo per dare lo sfogo al suo desiderio sessuale. Così Enrica si rende conto che Cesare non la ama e vuole solo il suo corpo, che tratta a suo piacimento. La sua prima esperienza sessuale è in realtà coerente con l'analisi di De Beauvoir sulle esperienze sessuali delle ragazze:

di essere una cosa di carne su cui gli altri hanno presa; e ora, viene afferrata, trascinata in un corpo a corpo nel quale l'uomo è più forte; [...] nelle mani del maschio che ne fa ciò che vuole. Quegli amplessi pari alle strette di una lotta, mentre lei non ha lottato, la spaventano. Ella si abbandonava alle carezze di un fidanzato, di un amico, di un collega, di un uomo civile e cortese; ma ora egli ha preso un aspetto estraneo, egoista e ostinato; non sa più a cosa ricorrere per difendersi da quello sconosciuto. Non è raro che la prima esperienza della vergine rassomigli a uno stupro vero e proprio e che l'uomo si riveli odiosamente brutale [...] In ogni caso, è frequentissimo in tutti gli ambienti, in tutte le classi che la vergine sia forzata da un amante egoista che cerca solo il proprio rapido

³³⁶ *Ivi*, p. 68.

piacere [...]»³³⁷

In tale modo Enrica diventa un oggetto sessuale nelle mani di Cesare. Dopo ogni amplesso, Cesare la scaccia. Anche quando la bacia, lo fa molto rapidamente e senza alcuna dolcezza; difatti la chiama solo per fare sesso e non le dimostra alcun rispetto. Ciò si riflette in ogni atto sessuale successivo: «Gli appoggiai la testa sulla spalla e mi lasciai spogliare dalle sue mani impazienti. Ero infreddolita. Non provavo più alcun desiderio»³³⁸. Nel bel mezzo di una relazione sessuale così malsana, Cesare naturalmente non pensa mai ai rischi. Ad un certo punto infatti mette incinta Enrica e quando la ragazza lo chiama preoccupata, lui risponde dicendo:

- Cesare?

- chiamai piano, soffiando nel microfono.

- Che c'è?

- Ho paura d'essere incinta.

- Sei matta, - strillò, improvvisamente sveglio, - da quando?

- Da una ventina di giorni.

- Perché non l'hai detto prima?

- Non ci ho pensato.

- Sei una stupida. Adesso come facciamo?

Rifletté picchiando sulla cornetta con le unghie. Sospirò.

- Intanto manda giù un bicchiere di sale inglese. Poi fai un bagno caldo. Non conosci un medico?

- No.³³⁹

Poi Enrica propone di rivolgersi a un amico, che le risponde:

³³⁷ Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, cit., p. 501.

³³⁸ Dacia Maraini, *L'età del malessere*, cit., p. 59.

³³⁹ *Ivi*, p. 61.

-Be', se pensi che possa aiutarti. Lo sai che io ho molto da studiare in questo periodo. E poi in fondo è colpa tua: se non ci pensa la donna, chi deve farlo per lei?

- Va bene. Gliene parlerò.

- Cerca di arrangiarti. Poi quando si tratterà di pagare, ci penso io naturalmente. Ho delle responsabilità. Adesso ho sonno e domattina devo andare all'Università. Buonanotte.³⁴⁰

Il denaro è considerato il modo migliore per un personaggio maschile come Cesare di purgare il senso di colpa per aver abbandonato una donna al suo destino, che sia un aborto o una maternità solitaria. Dopo aver provveduto finanziariamente alle donne, questi personaggi attribuiscono qualsiasi sofferenza futura alla colpa delle stesse donne. Per questo Cesare sottolinea ripetutamente che «per pagare ci penso io»: lui cerca di sostituire il supporto finanziario al supporto emotivo. La reazione di Cesare mette anche in luce la contraddizione tra atteggiamenti ufficiali e non ufficiali nei confronti dell'interruzione della gravidanza, come riconosce de Beauvoir:

Gli uomini proibiscono universalmente l'aborto; ma lo accettano nel loro caso particolare come una comoda soluzione; si contraddicono con uno stolido cinismo; ma la donna sperimenta queste contraddizioni nella sua carne ferita; in genere è troppo timida per ribellarsi deliberatamente contro la malafede maschile; pur considerandosi vittima di un'ingiustizia che la rende criminale suo malgrado, si sente contaminata, umiliata; è lei che incarna sotto forma concreta e immediata, in sé, la colpa dell'uomo; egli commette la colpa: ma se ne libera su di lei; dice soltanto delle parole, in tono supplichevole, minaccioso, ragionevole, furioso: le dimentica presto; spetta a lei tradurre quelle parole in dolore e sangue.³⁴¹

³⁴⁰ *Ivi*, p. 62.

³⁴¹ Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, cit., p. 582.

L'età del malessere viene pubblicato nel 1963, anno in cui l'aborto non era ancora legalizzato, sebbene questo diritto fondamentale fosse richiesto da molte femministe. La redazione di *Effe* insisteva sul fatto che l'aborto legalizzato fosse necessario per restituire la gioia della maternità e liberare le donne «dal sentimento del peccato – il peccato di avere un corpo – che l'educazione cattolica, sia pure tra morbide complicità, alimenta»³⁴². Il controllo religioso e legale dei corpi delle donne è condannato in tutto il lavoro di Maraini; quindi, questa posizione è molto vicina a quella di Cruciata, che afferma che «i poteri costituiti, Chiesa e Stato, hanno sempre reclamato a sé la regolamentazione del corpo femminile»³⁴³. Tuttavia, la successiva legalizzazione dell'aborto nel 1978 non avrebbe risolto il dilemma di Enrica, poiché secondo la nuova legge le ragazze sotto i diciotto anni avevano bisogno del consenso dei genitori prima di sottoporsi alla procedura, una clausola insistita dalla Democrazia Cristiana nel tentativo di proteggere la struttura della famiglia³⁴⁴. Di conseguenza, ragazze come Enrica avrebbero comunque dovuto ricorrere a un aborto illegale, a meno che non fossero disposte a confidare la situazione con le proprie famiglie. Quindi, Enrica affronta l'operazione clandestina soffrendo in solitudine:

Mi sentii frugare dai lunghi ferri. Da principio non provavo dolore. La pillola mi aveva dato un senso di sonnolenza. Poi, improvvisamente, quando il ferro prese a raschiare in profondità, con piccoli colpi precisi, il dolore si fece acuto e mi attraversò come una scossa elettrica facendomi battere i denti. Tutto si lacerava in me. Gridai.

- Deve stare zitta, per carità! Guai se ci sentono i vicini. Guai se capiscono. Stia zitta.

Portai una mano alla bocca e la morsi. Il cerchio di ferro si stringeva e poi si allargava dentro di me, lasciandomi dolorante e stremata.³⁴⁵

³⁴² Adele Cambria, Daniela Colombo, 'Aborto: non lo fo per piacer mio', *Effe*, novembre, 1973, pp. 2-3: 2.

³⁴³ Maria Antonietta Cruciata, *Dacia Maraini, cit.*, p. 137.

³⁴⁴ Paul Ginsborg, *cit.*, p. 394.

³⁴⁵ *Ivi*, p. 80.

Maraini utilizza esplicitamente la sua letteratura come voce delle sue opinioni sull'aborto. Elisabetta Properzi Nelsen individua l'aborto come tema ricorrente nella letteratura di Maraini e lo considera come prova della consapevole realizzazione di sé da parte dei personaggi. Molti personaggi di Maraini ricorrono all'aborto per riacquistare il controllo dei loro corpi, avendo raggiunto un certo livello di indipendenza in precedenza. Spesso rappresenta un punto di svolta per i personaggi. Come pure in questo romanzo, Maraini fornisce una vivida descrizione dei traumi associati all'aborto clandestino, evidenziando la solitudine e la sofferenza patite da Enrica. Maraini ammette in un'intervista del 1977 di aver vissuto personalmente un'esperienza di aborto quando scrisse questo romanzo, anche se all'epoca non l'avrebbe mai rivelato a causa dei pregiudizi circondanti l'argomento. Tuttavia, il suo coinvolgimento nel movimento femminista ha insegnato a Maraini a combattere la vergogna che provava per aver avuto due aborti e un terzo spontaneo: «Per me il femminismo è stato importantissimo, soffrivo di angoscia, [...] di paura, di una specie di tristezza senza ragione: un senso di inesistenza. Il femminismo mi ha tolto questa angoscia»³⁴⁶. Maraini aveva interiorizzato la censura della società e non riusciva a conciliare i suoi sentimenti interiori con la sua persona pubblica, come molte donne dell'epoca. Tuttavia, sebbene Maraini fosse una forte sostenitrice dell'aborto legale, è chiaro che non crede che «l'aborto sia una conquista e nemmeno una bandiera da tirare su con trionfalismo»³⁴⁷. Lungi dall'essere una vittoria per il movimento femminista, Maraini considera l'aborto stesso come «una violenza sul corpo delle donne» inflitta dalla società patriarcale. L'aborto, e in particolare l'aborto illegale, invade e viola il corpo di una donna, mettendola in pericolo e oggettivandola. Lei sostiene che l'aborto è un'eredità storica del patriarcato: «Mi sono chiesta tante volte se in un mondo costruito a misura di donna l'aborto esisterebbe. Probabilmente no, perché l'aborto è in primo luogo un prodotto storico, la cristallizzazione della servitù femminile»³⁴⁸. Nondimeno, nonostante la consideri una

³⁴⁶ Ileana Montini, *Parlare con Dacia Maraini, cit.*, pp. 111-112.

³⁴⁷ Maria Antonietta Cruciata, *Dacia Maraini, cit.*, p. 136.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 137.

violenza istituzionalizzata contro i corpi delle donne, Maraini sostiene la sua legalizzazione, che almeno rassicura le donne da alcuni pericoli fisici.

La questione dell'aborto era chiaramente una delle principali preoccupazioni del movimento femminista e ha suscitato sia sostegno che condanna all'interno della società italiana. Una relazione su una manifestazione pro-scelta a Roma nel 1971 riconosceva che «parlare di aborto e presentarsi in piazza con i cartelli veniva considerato segno di depravazione collettiva»³⁴⁹. Tuttavia, nonostante i pregiudizi che le attiviste affrontavano, il dibattito sull'aborto è proseguito, sfidando antichi atteggiamenti riguardo al presunto dovere delle donne di avere figli e cercando di contrastare preconcetti sull'uso della contraccezione e sulla vergogna associata al godimento del sesso. Il rifiuto della Chiesa cattolica di permettere l'uso della contraccezione è stato visto come una delle ragioni per cui gli aborti erano ancora comuni, anche quando la pillola contraccettiva era un'opzione per le donne. Ranke-Heinemann indica la dichiarazione di Papa Paolo VI del 1968, secondo cui la contraccezione doveva essere condannata nella stessa misura dell'aborto, come una delle ragioni dietro il persistente ricorso all'aborto. Sostiene che «by equating contraception counts as much as abortion, we can infer that abortion counts as little as contraception»³⁵⁰. In un articolo del 1973, Nicoletta Roscioni, redattrice cattolica di *Quale società*, riflette sul perché molte donne scelgano l'aborto come metodo di controllo delle nascite:

Prendere la pillola ogni sera [...] significa forse dover fare i conti ogni sera con la propria sessualità; significa ammettere davvero che questa non è solo finalizzata alla procreazione ma che va vissuta anche come valore autonomo di crescita e di felicità; significa ammettere che il piacere e la gioia, che dal rapporto sessuale derivano, sono fatti positivi e che la ricerca di quel rapporto al fine della gioia reciproca è fatto non solo legittimo ma buono in sé. [...] E allora accade spesso che l'aborto sia meglio della pillola: i conti con la

³⁴⁹ Cambria e Colombo, *Aborto: non lo fo per piacer mio*, cit., p. 3.

³⁵⁰ Ranke-Heinemann, cit., p. 298.

propria sessualità si fanno una volta ogni due, tre anni e inoltre l'aborto rivestirà anche l'aspetto di una più severa autopunizione.³⁵¹

Pertanto, avendo ricevuto un'educazione che insegnava che l'unico scopo del sesso fosse la procreazione, le donne si sono improvvisamente trovate ad affrontare l'idea che potesse essere piacevole di per sé e libero da ogni legame con la concezione. Roscioni ritiene che anche le donne apparentemente emancipate dovessero comunque combattere contro questi preconcetti, in quanto troppo radicati nella loro educazione.

Una parte dell'obiettivo del movimento femminista italiano era eliminare i pregiudizi contro l'uso della contraccezione e l'aborto. In alcuni aspetti, la rivista femminista *Effe* cercava di normalizzare l'aborto per le sue lettrici, pubblicando articoli su cliniche di aborto straniere che offrivano «biscotti, tè, caffè» ai pazienti e descrivendo una donna che aveva avuto un aborto come «serena e tranquilla»³⁵². Dedicava anche molte pagine al corpo femminile, con l'esortazione: «riscopriamo il nostro corpo»³⁵³. Un articolo del genere dettaglia come le donne possano apprendere dell'interno dei loro corpi usando «uno speculum, uno specchio e una lampada»³⁵⁴. La rivista incoraggia le lettrici a esaminarsi internamente per educarsi ed emanciparsi, affidandosi quindi meno ai medici maschi per le informazioni. C'era anche la consapevolezza che le donne dovevano superare ogni vergogna e sentirsi a proprio agio con i loro corpi se volessero beneficiare dei cambiamenti nella legislazione riguardante la contraccezione e l'aborto. E gran parte di questa vergogna deriva dal condizionamento patriarcale e religioso.

Comunque, col procedere della storia, Enrica sperimenta un aborto devastante, attraversa la morte della madre (analizzerò la relazione tra lei e la madre nella prossima sezione), osserva la relazione disastrosa tra la contessa e il suo amante, e gradualmente

³⁵¹ Adele Cambria, 'Aborto: il disagio del mondo cattolico', *Effe*, dicembre 1973, pp. 40-43: 43.

³⁵² Daniela Colombo, 'Abortire a Washington', *Effe*, novembre, 1973, pp. 4-6: 5-6.

³⁵³ Alma Sabatini, 'Self Help Clinic', *Effe*, dicembre, 1973, pp. 48-49: 48.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 49.

cambia, crescendo nel tentativo di emanciparsi dal suo stato passivo. Lavorando e studiando contemporaneamente, riesce a superare gli esami e ottenere una laurea. Alla fine del romanzo, decide di dire definitivamente addio a Cesare, rifiutando anche di aver una relazione sessuale con Carlo. Intende lasciare la contessa per cercare una nuova vita. Nonostante abbia vissuto un'adolescenza difficile e confusa, sceglie di costruire una nuova vita per sé stessa.

Jung teorizza che la maggior parte degli uomini crede di possedere completamente una donna se intrattiene una relazione sessuale con lei, quando in realtà ciò è completamente contrario alla verità³⁵⁵. Ignorando la mente di una donna, gli uomini confondono il concetto di Eros, ovvero la connessione psichica con il sesso, senza capire che per le donne la relazione con l'Eros ha la precedenza su quella sessuale. Questo è anche il motivo per cui quando Enrica va a trovare Cesare l'ultima volta ha un rapporto con lui e, nonostante si congedi per l'ultima volta, Cesare non crede che sia un addio sincero. Jung scrive anche che le donne considerano il matrimonio come una relazione in cui il sesso sia semplicemente uno dei tanti fattori inclusi, mentre per gli uomini è uno dei più importanti³⁵⁶. Molti mariti nei romanzi di Maraini seguono il modello di Jung, come Giacinto in *Donna in guerra*, mostrando la tendenza dell'uomo a ricorrere a manifestazioni fisiche d'amore quando in realtà un approccio emotivo sarebbe più efficace. La convinzione che la chiave per controllare una donna risieda nella manipolazione e nel possesso del suo corpo è evidente nel loro comportamento.

3.2.2 Marianna: sopravvissuta allo stupro

Secondo l'analisi di Christina Siggers Manson, in *La lunga vita di Marianna Ucrìa* Maraini approfondisce le ragioni dietro la natura possessiva e dominante degli uomini,

³⁵⁵ C. G. Jung, *Aspects of the Feminine*, London, Routledge and Kegan Paul, 1982, pp. 65-66.

³⁵⁶ *Ibidem*.

fornendo un'analisi più dettagliata del duca Pietro, il marito di Marianna, che lei chiama 'il Signor marito zio'. Pietro è un personaggio maschile complesso che, nel corso del romanzo, suscita sentimenti di pietà, disgusto e rabbia sia nella moglie che nel lettore. Mostra qualità negative e positive e, nonostante la sua natura violenta e controllante nei confronti di Marianna, è egli stesso vittima della società patriarcale³⁵⁷. Sharon Wood sottolinea che il nome di Pietro indica la sua incapacità di lottare contro la rigidità dei vincoli della società, evidenziando il fatto che il patriarcato può significare pietrificazione sia per l'oppressione che per l'oppresso³⁵⁸. L'inflessibilità delle sue convinzioni e le sue alte aspettative su coloro che lo circondano pesano come una pietra su tutti, compreso lui stesso. Qui vediamo nuovamente l'idea che la liberazione degli uomini potrebbe essere una conseguenza della liberazione delle donne, come scrive Betty Friedan: «l'idea che l'eguaglianza della donna è essenziale per rendere tanto l'uomo che la donna liberi di raggiungere una vera soddisfazione sessuale. La degradazione della donna degrada il matrimonio, l'amore e tutti i rapporti tra uomo e donna»³⁵⁹. Per quanto riguarda quest'idea, Maraini cerca di approfondirla nel suo romanzo, come osserva Alba Amoia, «she places equal emphasis on the male and female, transmitting a message that transcends sexual imagery per se. [...] the fate of the male body concerns her equally as much as that of the female [...] »³⁶⁰. Nel personaggio di Pietro possiamo vedere il pensiero della scrittrice. Quest'uomo non conosce alternative al suo modo di trattare le donne e, sebbene faccia piccole concessioni alle richieste di Marianna, ritiene che il suo giudizio sia superiore in tutte le questioni di primaria importanza. Solo rilassando la sua rigida visione del ruolo delle donne nella società e nel matrimonio può sperare di liberare il proprio carattere dai legami patriarcali che limitano la sua libertà sessuale ed emotiva.

³⁵⁷ Christina Siggers Manson, *Donna in guerra, uomo in crisi: familial roles and patriarchal legacies in Dacia Maraini and Natalia Ginzburg*, Dottorato di ricerca in Italiano, University of Kent, 2006, p. 91.

³⁵⁸ Sharon Wood, *Italian women's writing 1860-1994*, London, Athlone Press, 1995, p. 230.

³⁵⁹ Betty Friedan, *La mistica della femminilità*, trad. it di Loretta Valtz Mannucci, Roma, Castelveccchi, 2014, pp. 77-78.

³⁶⁰ Alba Amoia, *Twentieth century Italian women writers: the feminine experience*, Illinois, Southern Illinois University, 1996, p. 87.

Maria Ornella Marotti accenna all'idea che Maraini collega Marianna e Pietro a due secoli diversi, conferendo loro le caratteristiche di genere delle due epoche: Pietro personifica il diciassettesimo secolo maschile, mentre Marianna rappresenta il diciottesimo secolo con le sue caratteristiche più femminili³⁶¹. Questa valutazione ricorda la convinzione di Luce Irigaray secondo cui il discorso degli uomini si basa più sul tempo passato e sulle definizioni esistenti di verità, concetto o realtà, mentre le donne usano più liberamente i tempi presenti o futuri in un desiderio di comunicazione³⁶². Nel romanzo di Maraini, la mancanza di affinità tra marito e moglie è simbolizzata dall'incompatibilità dei due diversi periodi. Marianna si rende conto che «per lui la moglie è una bambina di un secolo nuovo, incomprensibile, con qualcosa di triviale nella sua ansia per i mutamenti, per il fare, il costruire»³⁶³. Mentre Pietro è il risultato di un'era più rigida, senza pietà, che sta resistendo alle influenze straniere viste come minacce alle priorità nobili e ai valori tradizionali siciliani. Inoltre, Alba Amoia sottolinea la differenza nello stile di Maraini quando scrive su ciascun secolo:

The language of the first part of the novel reflects the obscurantism, rigidity, and religious oppression in seventeenth-century Sicily. But in the second part, which unfolds in the eighteenth century, Marianna breathes more freely, because her husband has died, and because, on the sociopolitical scene, Palermo is increasing its contacts with the French and the English. Palermitans in the eighteenth century were reading Voltaire and Rousseau, and a spirit of rethinking of institutions prevailed. The change of style in the novel reflects the change of atmosphere, from plodding heaviness to heady lightness.³⁶⁴

Attraverso questo cambiamento di stile, Maraini permette un contrasto più forte tra i

³⁶¹ Maria Ornella Marotti, 'La lunga vita di Marianna Ucria: a feminist revisiting of the eighteenth century', in Rodica Diaconescu-Blumenfeld, Ada Testaferri (a cura di), *The pleasure of writing: critical essays on Dacia Maraini*, West Lafayette, Purdue University Press, 2000, pp. 165-178: 176.

³⁶² Luce Irigaray, *Luce Irigaray: Key writings*, cit., p. 64.

³⁶³ Dacia Maraini, *La Lunga vita di Marianna Ucria*, cit., p. 53.

³⁶⁴ Alba Amoia, *Twentieth century Italian women writers: the feminine experience*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1996, p. 98.

due personaggi principali e le due epoche che essi rappresentano³⁶⁵.

La relazione di Pietro con Marianna è in gran parte caratterizzata dall'aggressività e dai tentativi di ridurre la sua libertà, eppure ci sono dei momenti delicati di vero affetto Marianna. Questa tenerezza potrebbe derivare dalla sostanziale differenza di età tra marito e moglie, e Pietro a volte assume naturalmente un ruolo paterno, soprattutto dopo la morte del padre di Marianna. In una scena in cui tutti i fratelli sono sconcertati perché il padre ha lasciato la sua eredità alle figlie, il fratello Geraldo sfoga la sua rabbia sbattendo la propria sedia contro la parete, e l'urto quasi la fa cadere dalla seggiola: all'istante Pietro si precipita verso di Marianna per vedere se si è fatta male. Qui Marianna «si stupisce di trovarsi dalla parte di lui, contro i fratelli, per una volta complici, amici»³⁶⁶; e rimane ancora più stupita mentre legge il complimento del marito mentre scrive alla figlia Giuseppa per la prima volta: «Tua madre è mutola ma più coltivata [...] Era pure più avvenente di te, tua madre, bella e regale»³⁶⁷. L'espressione di aperta emozione di Pietro all'entrata nel convento è un'altra indicazione della sua capacità di provare sentimenti d'amore e orgoglio più grandi di quanto di solito sia disposto a mostrare. Maraini suggerisce attraverso la sua rappresentazione di Pietro che nell'indole del suo personaggio ci sono affetto e crudeltà in proporzione uguale. Manson analizza accuratamente l'impatto che le esperienze infantili di Pietro hanno avuto sulla sua psiche sessuale, le cui conseguenze negative ricadono infine sulla piccola Marianna. Da bambino, sappiamo che era generoso e gentile e, sebbene Pietro cambi radicalmente carattere da adulto, parte del bambino che era si manifesta ancora attraverso spiragli della sua corazza, ad esempio quando lascia in eredità vestiti e oggetti a Saro nel suo testamento. Da ragazzo, Pietro è devoto a sua sorella Maria, la madre di Marianna. La sua dipendenza dall'amore di Maria riflette i tentativi del giovane Pietro

³⁶⁵ Nel capitolo finale del romanzo, la lettera di Camaleo alla Marianna preannuncia il declino dell'epoca che Pietro rappresenta: Forse siamo alla fine di un ciclo [...] Stiamo scendendo a passi di danza verso una abulia festosa che piace molto ai palermitani del nostro tempo, anzi del tempo dei nostri figli. Una abulia che ha tutta l'apparenza dell'azione poiché è abitata da un moto che oserei chiamare perpetuo. Questi giovanotti si agitano dalla mattina alla sera fra visite, balli, pranzi, amoreggiamenti e pettegolezzi che li occupano a tal punto da non lasciare loro neanche un minuto di noia.

³⁶⁶ Dacia Maraini, *cit.*, p. 70.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 117.

di trovare una figura materna al fine di sperimentare l'amore e l'adorazione che la sua madre biologica aveva trascurato di mostrargli. Pietro si rivolge alla sorella per trovare questo amore materno, offrendole la sua lealtà incondizionata. Quando Maria si sposa, il ruolo di unico oggetto d'amore di Pietro è assunto dalla sua capra domestica, che diventa un surrogato affettivo quotidiano. La dipendenza emotiva di Pietro dalla capra rende più traumatico per il giovane l'ordine della madre di ucciderla. La morte della sua capra colpisce profondamente Pietro, così come la successiva fustigazione sulle natiche nude, sempre da parte di sua madre, davanti a tutta la famiglia. Il cambiamento in Pietro è immediato:

Da quel giorno il paziente Pietro era diventato "reticu e strammu". Spariva per settimane e nessuno sapeva dove andasse. Oppure si chiudeva nella sua stanza e non lasciava entrare neanche la cameriera che andava a portargli il cibo. Con la madre non parlava anche se nel vederla si inchinava come era suo dovere.

A quarantanni non si era ancora sposato e, salvo per il bordello dove andava qualche volta, non sembrava conoscere l'amore. Solo con la sorella Maria aveva qualche confidenza. Andava spesso a trovarla nella casa del marito e con lei qualche parola la diceva. Il padre era morto poco dopo la morte della capra ma nessuno lo aveva rimpianto perché era un uomo talmente spento da parere defunto anche mentre era vivo.³⁶⁸

In seguito, quando nasce Marianna, Pietro si affeziona molto alla bambina, che prende sempre in braccio e coccola come ha fatto con la capretta anni prima. Manson enfatizza il significato dell'episodio d'infanzia di Pietro dell'implorazione di perdono di sua madre prima della sua morte e della successiva reazione di Pietro:

Il figlio Pietro l'aveva guardata senza dire una parola e poi, solo un momento prima che lei spirasse aveva detto con voce forte: «Spero che abbiate la fortuna di incontrare i vostri

³⁶⁸ *Ivi*, p. 152.

parenti Scebarràs all'inferno.³⁶⁹

Sia l'attaccamento di Pietro alla capra che la sua morte su richiesta della madre sono episodi ricchi di simbolismo, e Maraini usa l'animale per evidenziare gli elementi contrastanti del carattere di Pietro. Associati a Satana (spesso rappresentato infatti con un piede biforcuto), i caproni detengono anche connotazioni sia sessuali che sacrificali. Pur essendo diabolici e peccaminosi, incarnano anche la vittimizzazione, in questo caso sia di Pietro che di Marianna. Uccidendo la sua capra, la madre di Pietro attacca simbolicamente la sua sessualità in crescita, schiacciando bruscamente ogni tenerezza e sensibilità. Marianna descrive significativamente i suoi incontri sessuali con il marito in termini animaleschi: «Quante volte ha ceduto a quell'abbraccio da lupo chiudendo le palpebre e stringendo i denti! Una corsa senza scampo, le zampe del predatore sul collo, il fiato che si fa grosso, pesante, una stretta sui fianchi e poi la resa, il vuoto»³⁷⁰. La sua ricerca dell'amore porta l'adulto Pietro di nuovo a casa di sua sorella dove, dato che non può avere Maria stessa, sceglie la sostituta migliore: sua figlia. Egli rifiuta di sposare qualsiasi altra donna, dichiarando che «lui non avrebbe mai dormito nello stesso letto con una donna salvo che non fosse una delle figlie di sua sorella Maria»³⁷¹. Il desiderio incestuoso di Pietro per sua sorella si trasferisce su Marianna, che è un derivato sia per nome che per sangue di sua madre Maria, e il loro matrimonio ha origine dalla sua ossessione per sua sorella. Oltre ad essere irrimediabilmente danneggiato dalle azioni di sua madre, Pietro è anche una vittima delle aspettative della società sul comportamento degli uomini, come Sharon Wood conclude: «Patriarchy, however, is a double-edged sword, which exacts a price from males too»³⁷². Lui assorbe gran parte dell'arroganza e del senso di orgoglio di classe della sua società. Mentre la condizione di mutismo di Marianna le apre uno spazio per comportamenti meno ortodossi, come la lettura di libri,

³⁶⁹ *Ivi*, p. 153.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 89.

³⁷¹ *Ivi*, p. 152.

³⁷² Sharon Wood, 'The language of the body and Dacia Maraini's Marianna Ucria', *Journal of gender studies*, vol. 2, n. 2, 1993, pp. 223-237: 228.

Pietro apparentemente responsabile di questa condizione è ancora più vincolato dalle regole della conformità sociale di quanto lo sia lei: «Lui 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 adeguarsi»³⁷³. Marianna comprende che i suoi aggressivi comportamenti sessuali derivano da questo condizionamento: «Un corpo che non le ha mai ispirato amore per quei modi austeri, violenti e freddi a cui si accompagnava. [...] Aveva ereditato dai padri un’idea dell’amore da rapace: si punta, si assale, si lacera, e si divora. Dopo di che si va via sazi lasciandosi dietro una carogna, una pelle svuotata di vita»³⁷⁴. È interessante notare che Pietro non inizia immediatamente una relazione sessuale con Marianna dopo il loro matrimonio, ma invece aspetta, quasi come se non sapesse come avvicinarsi a lei o come comportarsi a letto. Il suo abitudinario modo di sdraiarsi al bordo del letto dandole le spalle esprime la sua incapacità di interagire con sua moglie e la mancanza di una vera comprensione delle relazioni con le donne. Incapace di agire in modo diverso, Pietro alla fine ricorre al ruolo familiare di predatore, separando l’atto del rapporto sessuale dall’emozione e scegliendo un momento in cui Marianna è addormentata e quindi passiva: «Fin dalla prima notte quell’uomo freddo e timido aveva preso l’abitudine di dormire sul bordo del letto, voltandole la schiena. Poi una mattina, mentre lei ancora era immersa nel sonno, le si era buttato addosso e l’aveva violentata»³⁷⁵. La rappresentazione di Pietro da parte di Maraini è estremamente efficace, poiché suscita reazioni contrastanti al suo personaggio che sarebbero state impossibili se il lettore avesse conosciuto fin dall’inizio il suo crimine contro Marianna. Prima che la verità sullo stupro venga scoperta, la storia di Pietro ispira simpatia per la sua infanzia e per la sua incapacità di allentare la sua rigida percezione del mondo. In questo romanzo, Maraini cerca di comprendere più appieno le ragioni dietro le azioni di un marito.

³⁷³ Dacia Maraini, *cit.*, p. 30.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 150.

³⁷⁵ *Ivi*, p. 33.

Pietro è un microcosmo di tutti i maschi dell'epoca. L'afasia di Marianna non è causata solo da lui, ma dalla complicità dei maschi che la circondano. Come esemplificato in questa storia, Maraini considera l'idea che lo stupro sia meno un reato individuale commesso da una persona e più un crimine di cui sono colpevoli tutti gli uomini in generale. Maraini stabilisce che lo stupro della giovane Marianna è «un affare fra uomini»³⁷⁶ e il duca Pietro non è affatto l'unico colpevole della questione. Quando il padre di Marianna scopre l'aggressione del cognato, copre il crimine con l'amico della famiglia Raffaele Cuffà, e con «strana l'assenza delle donne»³⁷⁷, cementando lo stupro come un segreto tra uomini. Susan Amatangelo attribuisce effettivamente una maggiore colpa al padre di Marianna per la sua disabilità, sottolineando che «the father's cover-up of the rape proves most damaging to the child, however, since it prevents her from remembering what happened and from healing»³⁷⁸. Gabriella Brooke sostiene che è proprio questa pressione paterna a farle dimenticare cosa ha mutilato i suoi sensi: «The mutilation of her senses, however, does not come from this initial rape. Rather it comes from her father's injunction to forget what was done to her. This metaphorical rape is the one that deprives Marianna of speech, not the actual, physical violence»³⁷⁹. Pertanto, mentre Pietro commette il crimine originale, il silenziamento dei fatti da parte del padre contribuisce maggiormente alla mutilazione permanente della voce di Marianna. Suo padre successivamente acconsente a far sposare Pietro con Marianna, il che rappresenta un'inquietante intuizione sul fatto che questo atto sia visto come sufficiente espiazione nella società siciliana per il crimine di Pietro. Il fratello di Marianna considera lo stupro come «un delitto forse, ma ormai espriato, sepolto... a che serve inferire?»³⁸⁰. Secondo Manson, l'uso da parte di Maraini della parola apparentemente insignificante “forse” enfatizza la relativa scarsa importanza attribuita al reato stesso dalla società. La

³⁷⁶ *Ivi*, p. 210.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Susan Amatangelo, 'Coming to her senses: the journey of the mother in *La lunga vita di Marianna Ucrìa*', *Italica*, vol. 79, n. 2, 2002, pp. 240-256: 240.

³⁷⁹ Gabriella Brooke, 'Sicilian philomela: Marianna Ucrìa and the muted women of her time', *Italian culture*, vol. 13, no. 1, 1995, pp. 201-211: 202-203.

³⁸⁰ Dacia Maraini, *cit.*, p. 210.

disposizione del Codice Rocco, che annullava il crimine di stupro se lo stupratore sposava in seguito la sua vittima, mostra l'ipocrisia sia della legge che dell'opinione sociale³⁸¹. Marianna ovviamente non sapeva di aver sposato il suo stupratore e nemmeno di essere stata violata sessualmente quando aveva solo cinque anni, ma il matrimonio espia le azioni di Pietro nei confronti del padre di Marianna. Non rivelando mai a Marianna lo stupro e facendole sposare successivamente lo stupratore, suo padre la condanna a continuare a subire violenza sessuale. Quindi, lo stupro non è un'azione compiuta solo dallo stupratore, ma è il risultato di tutti gli uomini che attraverso il sistema patriarcale privano le donne del loro corpo. A questo proposito, Sharon Wood osserva:

Maraini's text addresses itself precisely to the repression of the female body and female desire. In the course of the narrative, however, she reverses the meaning of hysteria and hysterical symptoms, shifting the ground from the unwitting unconscious to the more openly social and political. The initial violence of rape deprives Marianna of her voice, but a social context which sanctions rape steals her whole body. Silence as traumatic, hysterical response gives way to silence as a sign, an expression of the body as subject.³⁸²

Lo stupro come atto legittimo, non criminalizzato e iscritto nell'ordine sociale è il fulcro dell'oppressione maschile delle donne, dei corpi delle donne. Per Maraini, questa oppressione, sia ora che nella Sicilia del XIX secolo, quando una simile efferatezza non sarebbe stata nemmeno considerata un reato punibile, non è simbolica o immaginaria. Secondo l'opinione di Wood, questo è un fatto politico importante e un rifiuto implicito dell'apoliticità della psicoanalisi che sposta il terreno dal materiale all'immaginario. L'ordine sociale che dispensa dei corpi altrui è vividamente immaginato nella scena iniziale del romanzo: durante l'esecuzione a cui Marianna viene portata per emergere

³⁸¹ Christina Siggers Manson, *cit.*, p. 27.

³⁸² Sharon Wood, *The language of the body and Dacia Maraini's Marianna Ucrìa*, *cit.*, p. 226.

dal silenzio, la differenza fra gli uomini che giudicano il giovane ladro e assassino sono indistinguibili³⁸³. Osservando suo padre consolare il ragazzo che sta per essere impiccato, Marianna è travolta da sensazioni di gelosia:

La bambina allarga le pupille indolenzite; 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 impiccato a quella fune che penzola al sole.

[...]

Con lei non è mai stato così tenero, mai 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.

³⁸⁴

L'amore precoce e violento di Marianna per suo padre si manifesta qui come un desiderio di essere oggetto del suo linguaggio, di sentire la sua voce che la accarezza come fa con quel ragazzo, di acconsentire all'ordine che porterebbe alla sua stessa rovina. Ma la voce del padre simboleggia il discorso del patriarcato, che dispone dei corpi a suo piacimento. La violenza è l'altro lato del desiderio in un sistema patriarcale.

Le immagini e le figure retoriche nel romanzo sottolineano la connessione tra violenza fisica e sessualità. Marianna chiama il marito "Signor zio marito Pietro" secondo una formulazione infantile che accenna all'inferiorità socialmente inscritta della donna. Inoltre, Marianna descrive il loro incontro sessuale utilizzando il verbo "inforcare" per indicare l'atto sessuale di Pietro: «Lui sicuramente non si è mai chiesto se questo assalto le sia gradito o meno. Il suo è il corpo che prende, che inforca. Non conosce altro modo di accostarsi al ventre femminile. E lei l'ha lasciato al di là delle

³⁸³ *Ivi*, 227.

³⁸⁴ Dacia Maraini, *cit.*, pp. 20-21.

palpebre calate, come un intruso»³⁸⁵. Questo verbo ha il significato più letterale di “montare a cavallo”. L’uso del verbo è scelto per evocare immagini e simbolismi specifici. Il termine richiama il significato di “essere sopra” o “cavalcare”, ma in questo contesto, l’autrice gioca con la doppia valenza del termine. La parola è strettamente legata al sostantivo “forca”, che suggerisce un’immagine di impiccagione o violenza, secondo l’interpretazione di Sharon Wood: «The disturbing power of the verb as a discursive representation of penetration lies in its closeness to the noun 'forca', meaning 'gallows', and it is of course the 'forca' which is the focus of this shocking opening scene of ritual, sanctioned murder»³⁸⁶. La scrittrice usa un termine fortemente connotato per descrivere l’intimità sessuale, mettendo in discussione la relazione tra potere, controllo e sessualità, specialmente all’interno del contesto patriarcale in cui è ambientata la storia. L’uso del linguaggio interpreta un modo di esprimere visivamente il dominio, la coercizione e la violenza impliciti nelle relazioni sessuali dietro le convenzioni sociali, specialmente in una società in cui le donne sono oggetto di oppressione.

Barbara Heinzus ha una visione più radicale, sostenendo che Marianna è costretta a condurre la vita di una schiava sessuale in funzione di suo marito³⁸⁷. L’opinione di Heinzus è confermata dalla reazione di Pietro alla prima volta in cui Marianna tiene gli occhi aperti durante il rapporto sessuale, che è un segno che indica di per sé la consapevolezza nascente di Marianna:

Ma non fa in tempo a saziarsene che viene svegliata da una mano fredda che le solleva la camicia da notte. Si rizza a sedere con un soprassalto. La faccia del signor marito zio è lì a un dito dalla sua. Così da vicino non l’ha mai guardato, le sembra di fare un sacrilegio. Nel ricevere i suoi abbracci ha sempre chiuso gli occhi. Ora invece lo osserva e lo vede distogliere lo sguardo infastidito.

Ha le ciglia bianche il signor marito zio; quand’è che sono scolorite a quel modo? com’è

³⁸⁵ *Ivi*, p. 89.

³⁸⁶ Sharon Wood, *cit.*, p. 228.

³⁸⁷ Barbara Heinzus, *cit.*, p. 381.

che non se n'è mai accorta? da quando? Lui alza una mano lunga e ossuta come se volesse colpirla. Ma è solo per chiuderle gli occhi. Il ventre armato preme contro le gambe di lei.³⁸⁸

Chiudendo gli occhi di sua moglie, Pietro le nega la partecipazione attiva, sia a livello sessuale che emotivo. Non vuole che Marianna lo osservi in un momento in cui forse si sente vulnerabile, quando la sua maschera di solito rigida rischia di sgretolarsi. Piuttosto che una pari compagna sessuale, Pietro desidera una donna passiva, quasi senza volto, che deve semplicemente accogliere i suoi approcci senza cercare di ricambiarli. Il pensiero si codifica nel sessismo di cui ci si avvale spesso per indicare una figura stereotipata femminile che consiste nel guardare alla donna come una bambina. Deve essere passiva, gelosa, imprevedibile, incontrollabile, fertile ignara di concezioni e principi etici, irrazionale, incapace e incompetente, conferendo un giudizio di tipo psicologico. «Lui spera di compiersi come essere nel possesso carnale di un essere, facendosi nel contempo confermare nella propria libertà da una docile libertà altrui»³⁸⁹. Quell'essere docile, in questo caso, è Marianna. Quando lei trova finalmente il coraggio di rifiutare le richieste sessuali di suo marito, lui è sconvolto e confuso: «E lui si paralizza, con il membro rigido, la bocca aperta, talmente sorpreso del suo rifiuto da rimanere lì impalato senza sapere che fare»³⁹⁰. Il suo rifiuto cambia la sostanza della loro relazione, e Pietro non cerca più sua moglie, improvvisamente incerto di sé ora che la sua obbediente compagna sessuale dimostra di avere un proprio pensiero. La terminazione della loro relazione sessuale da parte di Pietro aggiunge peso all'idea di Heinzius che lui volesse solo una schiava sessuale anziché una moglie consenziente.

Marianna diventa madre di cinque figli. Va notato l'attaccamento immediato nei confronti del suo secondo figlio, Signoretto, unico nella sua esperienza di maternità. Signoretto sfugge all'ammirazione riservata a Mariano, il quale è viziato fin dalla

³⁸⁸ Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 89.

³⁸⁹ Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, cit., p. 222.

³⁹⁰ Dacia Maraini, cit., p. 89.

nascita e trattato dal padre e dai parenti «come fosse il bambino Gesù»³⁹¹, il che mette in luce l'ossessione della società nel continuare la discendenza maschile. Questo trattamento preferenziale instilla in Mariano un senso gonfiato di arroganza e autostima, e Marianna riconosce preoccupata i tratti del padre in lui da adulto: «Le pupille fosche, le labbra serrate: uno sguardo insistito e penetrante. Quel luccichio le ricorda il signor marito zio. Riconosce in esso l'occulto improvviso desiderio di stupro»³⁹². Fin dalla giovane età, Mariano è stato disciplinato dalle aspettative patriarcali a seguire da vicino le orme del padre. Occupando il suo ruolo predestinato di capo della famiglia dopo la morte del padre, Mariano disapprova fortemente il comportamento di sua madre. Intollerante e vergognoso nei confronti di Marianna e della sua disabilità, Mariano preferirebbe che lei adottasse un profilo più basso ed evitasse potenziali scandali, ricordandole che è consuetudine per una vedova rimanere in lutto per il marito per il resto della vita. L'importanza degli uomini nella società è riflessa da questo elevato livello di rispetto che la tradizione siciliana esige venga mostrato loro dopo la loro morte, un rispetto che diversamente non viene concesso a una donna alla sua morte. Ma Signoretto è libero di formare un legame istantaneo con sua madre, come riconosce Susan Amatangelo:

The sensuality essential to Marianna's mothering acquires a different meaning in her relationship with her younger child, Signoretto. The mother's immediate preference for this boy cannot be attributed solely to his gender, as would be customary, since he is her second male child. Rather, it is Signoretto's seemingly innate understanding of his mother's condition and his creation of an exclusive and sensual language that delight her.³⁹³

A differenza degli altri suoi figli, Signoretto sembra capire istintivamente la disabilità di

³⁹¹ *Ivi*, p. 46.

³⁹² *Ivi*, p. 201.

³⁹³ Susan Amatangelo, *cit.*, p. 243.

sua madre e comunica con lei attraverso tocchi e gesti. Mentre Marianna perdeva il suo corpo quando partoriva gli altri figli, con la nascita di Signoretto le viene restituito. Il legame tra i due è così forte che Marianna capisce che è destinato a finire prima che Signoretto raggiunga l'età adulta, perché «il loro è stato un amore che andava al di là del rapporto madre e figlio, per sfiorare quello di due amanti. E come tale non poteva durare»³⁹⁴. Se Signoretto avesse superato la sua infanzia, il rapporto ne avrebbe probabilmente sofferto molto, perché l'amore condiviso tra madre e figlio avrebbe faticato ad adattarsi alla sua sessualità in crescita e all'accettazione da parte di Marianna dell'individualità di suo figlio. Il bambino Signoretto, oltre a condividere il nome del padre di Marianna, lo sostituisce nei suoi affetti, godendo dello stesso livello di devozione e lealtà totale che Marianna aveva dedicato a suo padre. Signoretto rappresenta quasi una reincarnazione dell'amato padre di Marianna, un'idea enfatizzata dal fatto che il nuovo bambino viene presentato immediatamente dopo il capitolo in cui viene annunciata la morte del padre; Marianna addirittura lo sogna dopo la morte di Signoretto. L'arrivo del bambino in un momento così desolato per Marianna le offre un certo conforto e le fornisce un punto focale per l'amore che non è più in grado di indirizzare al padre³⁹⁵. Un comportamento considerato naturale tra madre e figlio neonato diventa grottesco quando il figlio diventa adulto. Secondo Barbara Heinzus, questa relazione intima e iperprotettiva con il figlio è il metodo della madre per sostituire il contatto sessuale del marito scomparso. Tale stretta relazione assume quindi un carattere erotico-osceno³⁹⁶. Senza un marito per soddisfare il bisogno di conforto e compagnia, Marianna usa suo figlio per mantenere il contatto fisico con qualcun altro, offuscando la distinzione tra il tocco materno e quello sessuale. Nancy Chodorow sottolinea che la relazione madre-figlio in cui la madre cerca un marito nel figlio creano problemi e risentimenti per entrambi, e questo è certamente applicabile sia alla storia di Marianna sia alla storia di Qiqiao che analizzeremo più tardi; i problemi sorgono dal

³⁹⁴ Dacia Maraini, *cit.*, p. 87.

³⁹⁵ Christina Siggers Manson, *cit.*, p. 172.

³⁹⁶ Barbara Heinzus, *cit.*, p. 259.

fatto che la madre si aspetta dai bambini ciò che dovrebbe essere atteso solo da un altro adulto³⁹⁷.

È solo attraverso la relazione con Saro e con Don Camalèo che Marianna raggiunge un maggior senso di uguaglianza e libertà in compagnia degli uomini. Tuttavia, la questione della sessualità di Marianna non viene risolta nel suo rapporto con Don Camalèo, il quale è più interessato alla sua mente che al suo corpo «perché esso è riottoso come un mulo»³⁹⁸, come scrive nella lettera a Marianna chiedendole di sposarlo, «non vi chiederò niente, neanche di dividere il letto, se preferite»³⁹⁹. Si scambiano però opinioni su argomenti intellettuali, come filosofia e storia, che non potrebbe affrontare con altri nella sua vita. A differenza di Marianna, la maggior parte delle donne all'epoca incontrava difficoltà nell'ottenere libri e quindi nell'accrescere le proprie conoscenze attraverso la lettura. Don Camalèo parla con Marianna come con una pari, un'intelligente compagna di conversazione, e rispetta le sue opinioni, aumentando la fiducia di quest'ultima nelle proprie capacità. Per quanto riguarda Saro, invece, Marianna ne è attratta fin dal loro primo incontro, spinta da sentimenti che riesce a comprendere. È solo dopo che Marianna scopre la verità sul suo sordomutismo leggendo i pensieri di suo fratello Carlo che può completare il processo di riappropriazione del proprio corpo⁴⁰⁰. Scopre che è possibile godere di relazioni intime con un uomo, un sentimento che le era sembrato inconcepibile durante il suo matrimonio. Susan Amatangelo fa notare che Marianna acquista il coraggio di baciare Saro solo quando lui è apparentemente svenuto dopo una caduta dal suo cavallo e lo tocca solo successivamente quando è ferito da coltellate e quindi passivo:

Come abbia fatto a trovarsi spogliata accanto al corpo spogliato di Saro, Marianna non saprebbe dirlo. Sa che è stato semplicissimo e che non ha provato vergogna. Sa che si

³⁹⁷ Nancy Chodorow, *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*, London, University of California Press, 1978, pp. 212, 213.

³⁹⁸ Dacia Maraini, *cit.*, p. 263.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ Nel libro Marianna possiede una capacità soprannaturale con la quale riesce a sentire i pensieri della mente delle persone accanto a lei.

sono abbracciati come due corpi amici e accoglierlo dentro di sé è stato come ritrovare una parte del proprio corpo che credeva perduta per sempre.

Sa che non aveva mai pensato di racchiudere nel proprio ventre una carne maschile che non fosse un figlio o un invasore nemico.

I figli si trovano nel ventre della donna senza che lei li abbia chiamati, così come la carne del signor marito zio stava al caldo dentro di lei senza che lo avesse mai desiderato né voluto.

Questo corpo invece lei lo ha chiamato e voluto come si chiama e si vuole il proprio bene e non le avrebbe portato dolore e lacerazione come avevano fatto i figli uscendo da lei, ma sarebbe scivolato via, una volta condiviso “lu spasimu”, con la promessa gioiosa di un ritorno.

Aveva pensato in tanti anni di matrimonio che il corpo dell’uomo fosse fatto per dare tormento. E a quel tormento si era arresa come al “maliceddu di Diu”, un dovere che ogni donna “di sentimento” non può non accettare pur inghiottendo fiele. Non aveva inghiottito fiele anche nostro Signore nell’orto di Getsemani? non era morto sulla croce senza una parola di recriminazione? cos’era la piccolezza di un dolore da letto rispetto alle sofferenze di Cristo?⁴⁰¹

Marianna deve lottare contro tutte le sue preconcette idee sugli uomini per superare la sua paura dell’intimità. I tradizionali ruoli di genere, con la donna passiva e l’uomo attivo, in questo incontro cruciale, vengono stravolti. Marianna inverte il modello del suo stupro “attaccando”, anche se dolcemente, un corpo più giovane, più debole e persino mutilato. A differenza delle sue passate esperienze sessuali soffocate, nessuna delle quali è stata consensuale, con Saro si sente sollevata piuttosto che danneggiata: «Sa che si sono abbracciati come due corpi amici e accoglierlo dentro di sé è stato come ritrovare una parte del proprio corpo che credeva perduta per sempre»⁴⁰². Il piacere e la

⁴⁰¹ Dacia Maraini, *cit.*, pp. 238-239.

⁴⁰² *Ibidem*.

guarigione di questa esperienza le fanno chiedere: «Come potrà farne a meno?»⁴⁰³, la stessa domanda che si era posta dopo la morte di Signoretto. L'effetto di Saro sulla percezione della propria sessualità e del corpo da parte di Marianna è fondamentale nel suo percorso verso una maggiore consapevolezza di sé. L'esperienza che condivide con Saro fornisce a Marianna qualcosa di così nuovo che la colpisce profondamente. Come afferma Irene Marchegiani Jones:

È appunto proprio attraverso l'amore (soprattutto fisico) per Saro [...] che la presa di coscienza e la maturità-emancipazione di Marianna gradualmente raggiungono la più piena consapevolezza. In questa passione si unificano i motivi della riscoperta del corpo in tutte le sue valenze e quindi di sé stessa in una più completa unità, secondo una sensibilità tutta femminile e femminista.⁴⁰⁴

Simona Wright descrive Saro e Don Camalèo come situati agli opposti estremi del discorso culturale e storico, rappresentando le funzioni contrastanti di corpo e mente. Insieme, forniscono a Marianna un esempio completo di un uomo capace di rispettarla sia fisicamente che mentalmente. Attraverso la sua associazione con entrambi gli uomini, Marianna acquisisce consapevolezza di sé, dandole la fiducia necessaria per lasciare la casa familiare ed esplorare l'ignoto. È interessante notare che Maraini non presenta un solo uomo capace di svolgere entrambi i ruoli, il che solleva la questione se ciò sia possibile o se le donne debbano sempre cercare uomini diversi per soddisfare esigenze diverse. Marianna risponde rinunciando infine all'amore di Saro e, in particolare, alla vita di sua amante segreta. Avendo finalmente ritrovato il suo vero sé, decide in quale direzione portare la sua vita: «non tiene in nessun conto i languori di un corpo svegliato per la prima volta alla gioia di sé, non getta un pensiero neanche svogliato ai voleri di Saro, non pensa nemmeno di consultarlo. Deciderà per e contro di

⁴⁰³ Ibidem.

⁴⁰⁴ Irene Marchegiani Jones, 'La dualità fra individuo e storia: Per una lettura di *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Marianna Ucrìa', *Italian Quarterly*, 2002, pp. 45-60: 56.

lui, ma soprattutto contro sé stessa»⁴⁰⁵. Come Sharon Wood conclude, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* non sembra essere un romanzo femminista radicale che denuncia gli uomini in modo categorico, ma piuttosto un tentativo complesso di delineare un'identità femminile all'interno di un sistema sociale e culturale che cerca di sopprimerla e di esprimere il desiderio femminile in una società che vorrebbe negarlo⁴⁰⁶.

3.2.3 Angela: l'infanzia violentata e vittima di femminicidio

Sharon Wood osserva che la violenza inflitta alle giovani protagoniste di Maraini non è quella ovvia dello stupro, ma è quella più complessa di un sistema fondato sull'ignoranza, la paura e l'isolamento, che le lascia sole a risolvere la loro situazione. L'ignoranza forzata delle ragazze è altrettanto criticata da Mary Wollstonecraft:

Ovunque le donne vivono in questo stato deplorabile; per preservare la loro innocenza, così viene chiamata l'ignoranza in modo gentile, si nasconde loro la verità ed esse acquisiscono artificiosità di carattere prima ancora che le facoltà acquistino forza. Sin dall'infanzia viene loro insegnato che la bellezza è lo scettro della donna; la loro mente si modella sul corpo e, ciondolandosi nella gabbia dorata, cerca solo di venerare la propria prigioniera. [...] le donne, invece, sono confinate a un'unica occupazione, i loro pensieri sono costantemente diretti alla parte più insignificante di loro stesse e raramente riescono si emancipasse dalla schiavitù a cui l'orgoglio, la sensualità degli uomini e il loro miope desiderio di dominio immediato, simile a quello dei tiranni, le hanno ridotte, allora ci dovremmo sorprendere delle loro debolezze.⁴⁰⁷

I commenti di Wollstonecraft mettono in luce che le donne sono state tenute per secoli in

⁴⁰⁵ Dacia Maraini, *cit.*, p. 241.

⁴⁰⁶ Sharon Wood, *cit.*, p. 228.

⁴⁰⁷ Mary Wollstonecraft, *Sui diritti delle donne*, Milano, Corriere della sera, 2010, pp. 54-55.

uno stato di innocenza e ignoranza al fine di mantenere un equilibrio armonioso nella società patriarcale, poiché l'istruzione incoraggia le persone a valutare la propria situazione. Un esempio è Angela Bari in *Voci*, la ragazza uccisa con venti coltellate, che lascia i suoi effetti personali in ordine, con i vestiti piegati su una sedia, e a parte il suo corpo senza vita non c'è alcuna evidenza di un assalto. Quest'immagine suggerisce un elemento di scelta da parte della vittima: non sembra di aver lottato per sfuggire a un terribile pericolo, ma piuttosto un'acquiescenza passiva a qualunque destino l'attendesse.

All'inizio, la protagonista Michela Canova non conosce ancora il nome della vittima, avendo solo come indizi di partenza pochi incontri in ascensore: «Il naso piccolo, delicato, il labbro superiore particolarmente pronunciato, che quando si arricciava in un sorriso rivelava dei denti piccoli e infantili, un poco sporgenti. Un sorriso da coniglio, [...] Gli occhi grandi, grigi, la fronte spaziosa, la pelle delicata, bianca, cosparsa di efelidi»⁴⁰⁸. Angela è ritenuta “seducente” dagli uomini e “irritante” dalle donne. Sua sorella, nonostante condivide un sentimento di empatia con Angela sin da piccola, si presenta solo molto più tardi la sera, si rifiuta di entrare in casa, non versa una lacrima e sembra nervosa più che addolorata. Ludovica è una donna egualmente affascinante, «vista di persona è una donna alta, dal collo lungo, le braccia sottili, i capelli chiari, il passo slanciato e il viso duro»⁴⁰⁹. Lo si vede anche dalle foto che Ludovica ha mostrato a Michela: lei e Angela sembrano tratte da un mondo di “favole”, dove le matrigne e i patrigni sono di solito personaggi sgradevoli. Questa metafora è utilizzata quasi con piena consapevolezza per descrivere la situazione delle due ragazze. Una cosa molto interessante è successa prima di andare a trovare Glauco, quando Michela Canova ha ricevuto una cassetta in cui sembra siano registrate favole che parlano di re e di regine, di bambine disobbedienti, di draghi, di cervi stregati e di cieli in tempesta. La protagonista si domanda perché Angela Bari abbia registrato una cassetta in cui parla solo di favole per la vicina di casa che lavora alla radio. Il padre biologico di Angela è

⁴⁰⁸ Dacia Maraini, *Voci, cit.*, p. 10.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 36.

morto quando lei aveva otto anni, e forse le storie, in cui il padre non è affatto assente, bensì incombente, tirannico e crudele, racchiudono la nostalgia per quella figura perduta. E le storie che Angela racconta si concentrano su un argomento solo:

La sola cosa evidente è che in tutte si parla di un padre e di una figlia, la madre, quando c'è, viene fatta subito fuori con una magia. La bambina è spesso trasformata in volpe, in upupa, in vespa, e perfino in cavolo, ma alla fine ritrova le sue forme umane come compenso di qualche sacrificio.

Il re viene ritratto come un tiranno dai modi imprevedibili: un po' riempie la figlia di regali, un po' la sevizia, la tiene prigioniera, la chiude dentro una torre senza porte né finestre.

[...]

Le favole diventano, verso la fine, feroci. Il re, incollerito, taglia la testa alla figlia. In un'altra, le trancia le mani e se le fa cucinare al rosmarino, non prima però di averle regalato due bellissimi anelli con rubini e smeraldi.

[...]

In un'altra storia il padre spezza le gambe alla figlia per costringerla a restare a casa. Per tenerle compagnia e per controllarla, le manda una civetta che tutta la notte se ne sta appollaiata sulla testiera del letto e la scruta con gli occhi "d'oro senza tempo".

Ma la bambina trova un modo di ingannare il padre: insegna alla civetta come imitare la sua voce e poi, legandosi le gambe con dei paletti di legno per non cadere, se ne scappa lasciando la civetta al suo posto perché rassicuri, attraverso la porta, il genitore apprensivo.⁴¹⁰

Va notato che le due sorelle provano sentimenti di paura, preoccupazione e disperazione verso sé stesse e verso il loro patrigno, cioè proprio come in quelle "favole", questa parola viene usata da Ludovica quando menzionava per la prima volta il loro patrigno

⁴¹⁰ *Ivi*, pp. 187-188.

nella sua intervista con Michela: «Qui siamo in biblioteca a villa Borghese, mio padre era già morto, mia madre si era appena risposata. Non abbiamo l'aria felice nessuna delle due, eh? Il fatto è che il patrigno non ci piaceva... sì, proprio come nelle favole più famose: è tradizione che le matrigne e i patrigni siano sgraditi...»⁴¹¹. Dopo più di venti capitoli, in cui la ventina di favole crudeli e spaventose vengono raccontate senza un filo di compiacimento, prive di malizia e di pedanteria, la voce della ragazza si fa pian piano sempre più profonda e disperata. Quando Canova incontra Ludovica per la seconda volta nel suo appartamento, le «sembra una principessa schiava uscita da una pagina delle *Mille e una notte*»⁴¹². Nel frattempo, la protagonista le nota delle larghe chiazze violacee mentre solleva il braccio, segno che ha subito violenza da parte di qualcuno. Nel terzo incontro con Ludovica, questa si rivolge a Michela confessandole che il suo amante Mario, da quando è morta Angela, ha cominciato a riempirla di lividi.

A prescindere dalle minacce verso entrambe le bambine, le favole di questo tipo dimostrano ciò che Canova aveva pensato riguardo alla gerarchia familiare di quel nucleo familiare apparentemente sereno. La sua cultura storica e letteraria, le canzoni e le favole sono tutte presentazioni della supremazia e potenza dell'uomo, in questo caso del padre. La letteratura infantile, la mitologia, le novelle e le favole riflettono i miti creati dall'orgoglio e dai desideri degli uomini, e attraverso gli occhi degli uomini la giovane ragazza esplora il mondo e vi decifra il proprio destino. La superiorità maschile è enorme. Lo si può riconoscere nell'apparizione della prima donna nella *Genesis*:

Eva non è stata formata insieme all'uomo, nel formarla, non si usò né una materia diversa, né la stessa creta ch'era servita a modellare Adamo; ella fu estratta dal fianco del primo maschio. Nemmeno la sua nascita è stata autonoma, Dio non ha scelto spontaneamente di crearla per un fine proprio, autonomo, limitato a lei sola, e per esserne adorato direttamente, in compenso. L'ha destinata all'uomo. L'ha regalata a Adamo per salvarlo

⁴¹¹ *Ivi*, p. 37.

⁴¹² *Ivi*, p. 193.

dalla solitudine. Lei nel suo sposo ha principio e fine; lei è il suo complemento, nella forma dell'inessenziale. È una preda privilegiata. la natura innalzata alla lucidità della coscienza è una coscienza naturalmente sottomessa.⁴¹³

E così Ludovica tace su quello che ha sofferto e perfino lo considera come un sacrificio sacro che, in questo caso, viene inserito nel senso religioso che avvelena la bambina fino a farla scappare da quell'inferno:

e accettavo questa morte come l'olocausto necessario per tenere la famiglia unita: la sola cosa che si salvasse nel naufragio orribile dei sentimenti; che responsabilità per una bambina! Quasi me ne gloriavo, solo da me dipendeva l'integrità di quella piccolissima famiglia cristiana... non era questo il mio compito? Assistevo, da quel cadavere che ero, alla nascita di una specie di veleno carezzevole: l'orgoglio brutale della mia missione, la presunzione che solo io, come un piccolo dio misconosciuto, potessi salvare mia madre e mia sorella dalla catastrofe...⁴¹⁴

“Catastrofe” causata da chi? Ciò deriva dalla convinzione di Ludovica secondo cui il padre sia il capo assoluto della sua famiglia. Tale tipo di violenza contro le donne in Italia deriva dalla tradizione della famiglia italiana legata al concetto della piramide: a capo c'è il padre nel senso di padrone, che non solo comanda ma si ritiene letteralmente proprietario dei figli e della moglie.

Michela riesce in seguito a intervistare con fatica la madre di Angela Bari. A differenza dei sentimenti che Ludovica prova, la madre nega quello che lei ha detto: ovvero che la sorella Angela aveva paura del suo patrigno. Lei afferma con sicurezza che Angela e Glauco si amavano moltissimo e stavano sempre insieme, ma durante l'infanzia Angela stava per ore chiusa in camera sua. A tredici anni era già una ragazza

⁴¹³ Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, cit., p. 220.

⁴¹⁴ Dacia Maraini, cit., p. 268.

solitaria. Pare sia un periodo normale di transizione quello dalla fanciullezza all'adolescenza. Ma si vede già dall'inizio che l'atteggiamento di Ludovica verso il suo patrigno è un po' un ambiguo. Il patrigno è un uomo gentile e premuroso, severo e autoritario. Alla sua espressione «puro spirito paterno»⁴¹⁵ si conferisce un significato abbastanza profondo: da un lato, vuol dire che il patrigno interpreta un ruolo di potere in famiglia mentre la madre conta su di lui economicamente e mentalmente ed è quasi indifferente verso le sorti delle due figlie. In questo modo il patrigno assume una potenza assoluta nel nucleo familiare; d'altro canto, il concetto di “puro spirito paterno” in un paese a forte tradizione cattolica come l'Italia può assumere un significato simbolico, poiché la figura del padre spesso si intreccia con valori morali e spirituali derivati dalla dottrina religiosa. Il padre può essere visto come una figura che riflette il concetto di paternità divina, contribuendo a plasmare la comprensione della famiglia come un'unità sacra e protetta; come si è scoperto dopo, il patrigno ne ha difatti approfittato abusando sessualmente di entrambe le sorelle. La scrittrice dichiara in un'intervista del 1977 che «La chiesa è un'autorità paterna; anche se desse spazio alle donne resterebbe una gerarchia autoritaria maschilista»⁴¹⁶. E chi è il capo della Chiesa? Troviamo la risposta dal versetto di Efesini: «Le mogli siano sottomesse ai propri mariti come al Signore, poiché il marito è capo della moglie, come anche Cristo è capo della Chiesa... così come la Chiesa è sottomessa a Cristo, così anche le mogli siano sottomesse in ogni cosa ai propri mariti»⁴¹⁷. Quindi, il puro spirito paterno è esattamente ciò che Chizuko Ueno analizza: «Chi tiene il frustino per punire le donne è il padre e il marito che si sostituiscono a “Dio”. I voti di matrimonio religiosi che dicono “servi tuo marito come servi il Signore” mostrano chiaramente il ruolo del capofamiglia come rappresentante di Dio»⁴¹⁸.

Nell'intervista al patrigno, la sua descrizione delle caratteristiche di Angela Bari è

⁴¹⁵ Ivi, p. 38.

⁴¹⁶ Ileana Montini, *cit.*, p. 143.

⁴¹⁷ Efesini 5: 22-24.

⁴¹⁸ Chizuko Ueno, *Yannü (Misoginia, 厌女)*, tradotto dal giapponese da Wang Lan, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2023, p. 149.

totalmente diversa da quella di tutti gli altri conoscenti; dalla sua impressione «era una bambina difficile, molto difficile, era inquieta, sempre scontenta, sempre all'erta, provocatoria e aggressiva»⁴¹⁹, invece per le altre persone Angela è timida e tenera. Subito dopo, Michela vede una delle sue sculture al centro dello studio di Glauco, a grandezza naturale: «una ragazzina nuda in una posa languida, sensuale con i fianchi stretti, la testa coronata da un caschetto gonfio, le spalle scivolose, morbide, il seno appena in boccio, sembra uscita, dolce e arresa, da un sogno proibito»⁴²⁰. Facendo riferimento alla descrizione del ritratto di Michela sopra menzionato, si può notare direttamente che esso e la scultura sono molto simili e sembrano ritrarre quasi la stessa persona. A questo punto, Michela menziona la sua nuova moglie:

«Sua moglie ha trent'anni meno di lei, vero?»

«Be', no, ventisette.»

«Quindi è come una figlia per lei.»

«Sì, una moglie bambina... ha mai letto *Rien va* di Landolfi, in cui si parla appunto della "moglie bambina"? quest'uomo solitario innamorato delle carte da gioco... sa che era andato ad abitare a San Remo per stare vicino al Casino? Perdeva regolarmente, s'intende, come il suo idolo Dostoevskij. Lo traduceva, lo studiava, lo amava, tanto da volere essere lui... Non le è mai successo? a me sì: prenda Bach, per esempio, la Ciaccona... io una volta suonavo un poco il violino; ecco, darei dieci anni della mia vita per sapere suonare la Ciaccona come l'ha scritta Bach, con quelle linee geometriche perfette, quelle ripetizioni sublimi, quel lindore diabolico, da fare perdere la testa.»⁴²¹

Le tre locuzioni che utilizza Glauco fanno riferimento ad un gruppo di allegorie, indicando la sua ossessione del corpo femminile, il quale deve essere di sua proprietà, unico, puro e assoluto. Da qui si deduce che si tratta di una persona molto manipolatoria

⁴¹⁹ Dacia Maraini, *cit.*, p. 226.

⁴²⁰ *Ivi*, p. 233.

⁴²¹ *Ivi*, p. 219.

che dimostra una smania di controllo. Per possedere una purezza assoluta, è necessario trovare di continuo un corpo tutto nuovo, per questo la moglie è bambina, e a sua volta mette al mondo un'altra bambina, come in una catena eterna, secondo i desideri di lui. Riguardo la nascita della propria figlia, dice vantandosi: «si vede, sono destinato a vivere in mezzo alle donne, ma ne sono contento»⁴²². La smania di controllo e possesso è uno dei tratti fondamentali della sua personalità, e così cerca di continuo di trovare una fanciulla più giovane che in genere sarà più ingenua e ignorante. Mettiamo a paragone l'impressione di Glauco della sua nuova moglie-bambina:

mia moglie, per esempio, se lei la vedesse [...] è un esserino che non le daresti un soldo e invece ha una forza interiore insospettabile... è una bambina-mamma, molto più matura di me per certi versi [...]⁴²³

E la descrizione dell'impressione di Ludovica di sua madre da piccola:

Mia madre era una donna di tale bellezza che tutti si innamoravano di lei. Passava il tempo a respingere corteggiatori. Forse era troppo giovane per farci da madre. Era ancora una figlia lei stessa, di una madre che a sua volta era stata una grande bellezza e si era poco occupata della figlia.⁴²⁴

Si vede che le espressioni di queste due mogli, con cui Glauco ha scelto di sposarsi, hanno entrambe le stesse caratteristiche: dipendente, docile, dolce, "bambine-mamme". Glauco si impadronisce dei corpi di queste bambine, conosce la loro dipendenza e se ne gloria, le tratta come sua proprietà, senza vero riguardo.

Gli incontri tra Michela e i membri familiari di Angela Bari finiscono con Ludovica, simile a sua sorella morta, a sua madre e anche a quella moglie bambina a viso chiuso,

⁴²² *Ivi*, p. 230.

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ *Ivi*, p. 191.

grazie alla quale si è potuto risalire alla bruttezza sgraziata e crudele della sua famiglia rotta: le due sorelle sono cresciute con un patrigno che le ha violate quando la maggiore aveva quattordici anni e la minore ne aveva dieci.. Fino a qui si riesce a conoscere questa famiglia piena di segreti, attraverso la morte del padre biologico delle due sorelle e il secondo matrimonio della madre. Sebbene la madre sembri forte all'esterno, in realtà è ancora una "bambina" che ha bisogno di dipendere dagli uomini, quindi si è risposata poco dopo la morte del marito. Così, dopo sei mesi dalla morte di suo padre, Glauco si presenta innamorato pazzo di Augusta e si mettono insieme subito dopo. Una sera che Augusta è uscita per lavoro, il patrigno si reca in camera di Ludovica in punta di piedi e approfittando della paura del buio della bambina, dal quale dice di volerla proteggere, rimane nel letto con lei, con «le gambe a stecco e un seno enorme»⁴²⁵, appena uscita dalla pubertà. Dicendole parole melliflue, comincia ad allentare la vigilanza della ragazza e sedurla contemporaneamente. A un certo punto sale su Ludovica con tutto il suo peso e la stupra, schiaffeggiandola e coprendole la faccia con un cuscino. La ragazza non dimentica le sue parole orribili e il ricatto infertole, minacciando di uccidere la madre e la sorella se avesse parlato. Da quella notte Ludovica diventa una ragazza molto più insicura, del cui cambiamento la madre non si accorge. Invece, il patrigno continua ad andare a stuprare Ludovica per due anni interi. L'altra vittima è sua sorella piccola, Angela Bari, che ha solo dieci anni e viene violata da Glauco utilizzando la stessa strategia. Per salvarla dalle mani dell'abusatore Ludovica decide di essere coraggiosa e di dire la verità alla madre, la quale al contrario le dà uno schiaffo rispondendole «lascialo perdere»⁴²⁶, come se sapesse e accettasse tutto come un sacrificio necessario soltanto per mantenere la famiglia unita. Anche se Ludovica non crede che Glauco abbia ucciso Angela, offre comunque delle informazioni importanti riguardo il fatto che lui andava a trovare la sorella minore ogni tanto e facevano sesso, svelandone la gelosia possessiva: «quando uscivamo con

⁴²⁵ *Ivi*, p. 260.

⁴²⁶ *Ibidem*.

qualche ragazzo arrivava a seguirci per strada e al ritorno ci faceva delle scenate terribili, del tutto “paterne” come diceva la mamma»⁴²⁷. Gli abusi di Glauco delle due sorelle adolescenti provocano altre gravi conseguenze: Ludovica rimane incinta a quattordici ed Angela a undici anni. Il patrigno le fa abortire entrambe una dopo l'altra. La famiglia riesce a rimanere insieme sacrificando i corpi delle due ragazze.

Angela Bari si trova ad essere protagonista di questa storia da morta, non riuscendo lei a far sentire la sua voce di sofferenza, non permettendoci di conoscerla direttamente ma solo attraverso le voci degli altri. Come si legge nel romanzo, le due sorelle si assomigliano più di quanto immaginiamo. Approfittando della supremazia maschile indiscutibile nella famiglia, il patrigno riesce a compiere gli atti dello stupro sulle due adolescenti. Come detto prima, dalla presentazione della storia familiare delle due sorelle si capiscono le caratteristiche di una struttura familiare molto classica e tradizionale, le quali vengono analizzate da Beauvoir in *Il secondo sesso*:

La gerarchia dei sessi le appare prima di tutto nell'esperienza familiare, la fanciulla capisce a poco a poco che se l'autorità del padre non è quella che si fa più sentire, è però quella che pesa di più, anzi, la parte più splendida del suo fascino consiste proprio nel non venir esibita, anche se di fatto la madre regna incontrastata sulla casa, ha però l'astuzia di mettere sempre avanti la volontà paterna, nei momenti importanti, esige, compensa o punisce in nome suo, attraverso la sua volontà. La vita del padre è attorniata da un misterioso prestigio [...] Lui nutre la famiglia, lui ne è responsabile e capo. Di solito lavora fuori, e la famiglia comunica col mondo per mezzo suo, egli è l'incarnazione di un mondo avventuroso, immenso, difficile e meraviglioso, è la trascendenza, è Dio. [...] La madre viene detronizzata da lui.⁴²⁸

Dacia Maraini ha dimostrato la gerarchia dei sessi attraverso le sofferenze familiari di

⁴²⁷ *Ivi*, p. 264.

⁴²⁸ Simone de Beauvoir, *cit.*, p. 389.

queste due sorelle. L'autrice ha scelto di far parlare Ludovica, di farle ripetere i dettagli della loro vita infantile, così da insegnarci che le bambine desiderano sempre una valorizzazione da parte del padre. Il complesso cui Jung ha dato il nome di «complesso di Elettra»⁴²⁹ non è, come egli vorrebbe, un desiderio sessuale ma una profonda abdicazione del soggetto che consente a farsi oggetto nella sottomissione e nell'adorazione. Cosicché si offre il luogo e l'occasione in cui lo stupro del patrigno viene compiuto a patto che il ruolo di "padre" sia tenero con la figlia: quest'ultima sentirà che la propria esistenza è splendidamente giustificata e ricca di tutti i meriti che gli altri devono conquistare duramente, è perfetta e resa divina, come nel caso di Ludovica. La nascita di Angela fa cadere il mondo addosso a Ludovica, perché quell'amore che chiede per intero viene suddiviso, anzi frantumato, e da quel momento la sorella maggiore comincia a crescere storta, deforme, coltivando l'invidia e la gelosia. «Nell'angoscia, l'uomo prova l'abbandono, fugge la libertà, la soggettività e vorrebbe perdersi nel Tutto»⁴³⁰. Ludovica vive in quest'angoscia da piccola e la influenzerà per tutta la vita. Le parole lusinghiere del patrigno la fanno sentire valorizzata e va sempre alla ricerca di questa pienezza di pace. Quando l'amore paterno le viene ricusato, si sente in colpa e condannata. Inizia da subito un periodo di doloroso disordine per l'adolescente che non vuole rimanere bambina ma il mondo degli adulti le appare spaventoso. Rispetto ad esso, le due sorelle fanno scelte diverse per difendersene.

Ad Angela Bari, il corpo appare come dotato di un'arma. Per lei la trascendenza erotica consiste nell'accettare di farsi preda, e si sperimenta come oggetto. La ragazza crede al suo corpo, che utilizzerà per sottoporre gli uomini al suo giogo. Per questo anche se non ha perdonato il patrigno che l'ha violentata quando era una bambina, ha continuato a vederlo per provare quanto era ancora capace di fargli perdere la testa. «Bastava guardarla come si vestiva, come una sirena, non aveva pudori di nessun genere, faceva innamorare di sé e poi scappava, si defilava in un buco e guardava gli

⁴²⁹ Dacia Maraini, *cit.*, p. 390.

⁴³⁰ *Ivi*, p. 369.

altri muoversi, con disgusto»⁴³¹ Sa come imprigionare l'interesse maschile, come suscitare l'ammirazione e le ripugna di venire imprigionata a sua volta. Gli sguardi degli uomini la lusingano e la feriscono insieme, vorrebbe essere guardata unicamente nella misura in cui si mostra: gli occhi sono sempre troppo penetranti. In realtà, Angela non vuole accettare il destino che la natura e la società le assegnano, non sa però ripudiarlo in modo positivo, è troppo divisa interiormente per poter entrare in lotta col mondo. Così si rivolge a Michela Canova, una donna meno estranea e temibile del maschio, ma tale da partecipare al prestigio virile: una donna che ha un mestiere (una giornalista radiofonica che riesce a far sentire la sua voce), autonoma, che si guadagna da vivere, che ha una certa posizione sociale. Ogni suo desiderio, però, è fonte di angoscia: è avida di entrare in possesso del proprio avvenire, ma teme di rompere col passato, desidera avere un uomo, ma le ripugna di esserne preda. Dietro ogni paura si dissimula un desiderio: lo stupro le fa orrore, ma in segreto aspira alla passività. Perciò è predisposta ad ogni sorta di ossessione negativa, che esprimono l'ambivalenza del desiderio e dell'ansietà. Non è strano che il rifiuto di diventare oggetto conduca a costituirsi tale poiché è un processo comune a tutte le ossessioni negative. Si dibatte in questa sua prigione interiore e cerca di uscirne con un atteggiamento riflessivo e simbolico. Vi sono casi in cui la perversità assume forme inquietanti. Per esempio, un giorno da ragazza è seduta sul marciapiede a fumare una sigaretta accanto ad uno dei più violenti ragazzi del quartiere e torna a casa alle tre di notte, ubriaca fradicia; è sempre in cerca di guai, e quando lascia la famiglia inizia a prostituirsi, considerandolo un mestiere come un altro. Tale comportamento tradisce spesso il disgusto verso il desiderio carnale, svuotando di importanza la sessualità dandosi al primo venuto. D'altronde, il suo atteggiamento mostra l'ostilità verso sua madre, sia che la sospetti d'essere una donna facile e debole, sia che abbia in odio il fatto che lei ha acconsentito tacitamente a tutto quello che ha fatto suo marito. Vuole ricevere tutto perché niente le appartiene. Da ciò le deriva il suo carattere docile ma incontrollabile, di «infante terribile».

⁴³¹ Dacia Maraini, *cit.*, p. 267.

Lo stupro è un fenomeno del tutto inaccettabile perché mette in gioco la sacralità della vita. In questa storia, lo stupro viene compiuto nella famiglia, dentro le mura familiari, ed è ben più traumatico dello stupro compiuto da uno sconosciuto. Quando la figlia viene intimamente violata da una persona come il padre che la dovrebbe amare e credere, viene distrutta la sua capacità di avere intimità con chiunque altro. Se si è stuprate da un membro familiare, esiste il rischio di continuare a convivere con il proprio stupratore, a differenza del caso di stupro da parte di uno sconosciuto. Quella mano che tocca e che prende è una presenza inevitabile, e il simbolo più evidente e detestabile del possesso fisico è l'atto penetrativo del sesso maschile. La fanciulla finirà per odiare il proprio corpo che confonde con sé stessa, che viene perforato come se fosse cuoio. Ma ciò che essa odierà di più non è tanto la ferita e il dolore che l'accompagna, quanto il fatto che ferita e dolore siano stati inflitti. Lo stupro perpetrato sulle due sorelle, una adolescente e l'altra bambina, ha distrutto tutta la loro vita emotiva; in teoria, tutti gli psichiatri sono d'accordo nel dare un'estrema importanza al suo esordio erotico: «esso si ripercuote su tutto il resto della sua vita»⁴³². L'iniziazione delle esperienze erotiche della fanciulla, a seconda del modo in cui reagisce, impegna una gran parte del suo destino. Come, ad esempio, la scelta di Ludovica di rifiutare il matrimonio: in ciò consiste la sua decisa difesa contro il dolore, la pazzia, l'oscenità. Il motivo di questa decisione è la paura profonda verso gli uomini. «Non è la paura del membro virile che genera l'orrore dell'uomo, ma tale paura ne è la conferma e il simbolo, l'idea di penetrazione acquista il suo senso osceno e umiliante in una forma più generale, di cui essa è un elemento essenziale»⁴³³. Dacia Maraini crede a tal proposito che viviamo nella cultura dello stupro:

Lo stupro non è certo un atto di desiderio, ma una dimostrazione di potenza e di dominio.

Si colpisce il sesso perché si pensa che le donne si identifichino soprattutto attraverso il

⁴³² Simone de Beauvoir, *cit.*, p. 488.

⁴³³ *Ivi*, p. 427.

loro corpo e ancor più attraverso il loro sesso che è considerato un luogo di debolezza e nello stesso tempo un luogo di forza pericoloso per il maschio.⁴³⁴

Io penso che lo stupro non abbia niente a che vedere né col desiderio né col sesso, ma sia un'arma di guerra, una punizione inflitta al «nemico-donna» nel suo punto più fragile e delicato: il ventre, appunto, che è anche sacro poiché contiene la vita futura. Anch'io penso che un uomo possa pure eccitarsi all'idea della violenza che compirà su quel corpo, ma non si tratterà di un normale e giusto desiderio sessuale e di una normale e giusta voglia di seduzione, bensì della volontà di umiliare e degradare il corpo che ha di fronte. E di punirlo perché magari appartiene a un'altra cultura, a un'altra religione, a un altro paese, ma anche, e forse soprattutto, a un altro sesso che si ostina a considerarsi dotato di un suo autonomo desiderio.⁴³⁵

Per gli uomini, il corpo femminile è considerato una preda, da cui attingono qualità sensuali richieste, anche nei rapporti amorosi; perciò, esprimere l'amore può essere interpretato come conquistare il corpo della propria compagna. In generale, nel proprio piccolo l'uomo è orgoglioso della sua erezione.

Il vocabolario erotico dei maschi si ispira al vocabolario militare: l'amante ha l'impeto del soldato, il suo sesso si tende come un arco, quando eiacula «scarica», è una mitragliatrice, un cannone, parla di attacco, di assalto, di vittoria. C'è nel suo calore un certo gusto di eroismo. «L'atto generatore consistente nell'occupazione di un essere da parte di un altro essere» scrive Benda «impone, da una parte l'idea di un conquistatore e dall'altra di una cosa conquistata. Quando parlano dei loro rapporti amorosi anche gli uomini più civili si esprimono con le parole conquista, attacco, assalto, assedio, difesa, sconfitta, capitolazione, ricalcando nettamente l'idea dell'amore su quella della guerra. Quest'atto comportando la

⁴³⁴ Dacia Maraini, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, Milano, Rizzoli, 2007, p. 170.

⁴³⁵ *Ivi*, pp. 176-177.

polluzione di un essere da parte di un altro, impone al polluyente una certa fierezza e al polluto, ancorché consenziente, una certa di umiliazione.»⁴³⁶

Quindi, la situazione privilegiata dell'uomo proviene dall'integrazione del suo compito sessualmente aggressivo con la funzione sociale di capo e padrone: per mezzo di codesta funzione sociale lo stupro costituisce un ambiente vantaggioso per gli stupratori. Dato che nel mondo di oggi l'uomo è sovrano, egli rivendica come segno della propria sovranità la violenza dei suoi desideri. Di un uomo dotato di grandi capacità erotica si dice infatti che è forte, che è potente: epiteti che lo designano in quanto attivo e trascendente, viceversa, essendo la donna oggetto, non può mostrare che qualità passive. «Basta pensare allo slogan “ce l'ho duro” per capire come stia tornando di attualità un tipo di mentalità che conoscevamo come fascista. È una vittoria dei più forti sui più deboli: le donne, i bambini... chiunque stia ai margini»⁴³⁷. La conclusione di Maraini è che la società patriarcale s'identifica in un gruppo colpevole degli stupri fisici e psicologici perpetrati sulle donne. La pagina finale di *Voci*, dove la protagonista immagina la possibilità di scrivere la cruenta storia della famiglia Bari, rappresenta un commento metanarrativo sull'efficacia della produzione scritta come arma nella battaglia a difesa delle donne.

Tra tutte le forme di violenza contro le donne, il femminicidio rappresenta quella estrema. Il femminicidio è, infatti, un crimine di cui l'autrice parla anche dal punto di vista dello stesso stupratore che reca in sé una voglia di vendetta verso un rifiuto. In questo senso, è un modo per punire una donna per essersi ribellata ed essere uscita fuori dal suo controllo.

Il fulcro di questa storia in realtà non è l'assassino in sé, quanto il suo tratto psicologico: apatico, incline all'odio, all'invidia e alla smania di possesso. Al centro vi è dunque la sua psiche tormentata del violentatore, mentre sullo sfondo sono narrate le

⁴³⁶ Simone de Beauvoir, *cit.*, p. 492.

⁴³⁷ Anna Camaiti Hostert. 'Intervista con Dacia Maraini', *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, 1994, p. 115.

personalità delle due bambine, entrambe dotate di grande bellezza e innocenza. Ciò che le differenzia è il carattere intrinseco: Ludovica, apparentemente, dotata di carattere ribelle, testarda e capricciosa, Angela invece docile, semplice, candida e festosa, ma in realtà interiormente ognuna possiede le qualità dell'altra. Quello che Angela dimostra al patrigno è soltanto un modo per controllarlo e manipolarlo: approfittando delle tenerezze, lo vuole distruggere. Ludovica prova gelosia nei confronti di Angela, desidererebbe anche lei avere le qualità ribelli della sorella fino ad avere il coraggio di causare la morte del patrigno, magari di notte. La vicenda si svolge tra le mura domestiche, in casa di Angela; non si tratta dunque di un omicidio compiuto per strada, contro la prima donna che passa, per il puro gusto di ucciderla, o per una smania femminicida. In questo senso, il termine è volto a definire uno specifico atto contro una determinata donna: l'assassino agisce per vendetta, contro ciò che lui non riesce a possedere e che non ha mai posseduto. Poiché le tattiche di seduzione di Angela sono la sua strategia di sopravvivenza, con il suo linguaggio corporale cerca di mantenere la situazione sotto il proprio controllo. Il patrigno ha ucciso Angela in quanto il comportamento seduttivo verso gli altri viene considerato da lui una forma di emancipazione da parte della ragazza nonché la perdita di controllo verso la figliastra, che di conseguenza suscita la sua gelosia e la collera omicida. Infine, anche lui cade vittima della propria perversione fino a spingersi al suicidio.

L'analisi approfondita qui proposta è stata svolta al fine di dimostrare in che modo vengono offerte dalla stampa e dai media in generale le narrazioni delle violenze contro le donne. Sono, infatti, i fatti di cronaca e di sangue che richiamano l'attenzione della stampa su un fenomeno complesso e stratificato come la violenza di genere nelle relazioni d'intimità. Secondo il rapporto *Rosa shocking* sulla violenza e gli stereotipi di genere sulle donne: «la descrizione dei fatti di cronaca restituisce nella sua oggettività tutta la crudeltà e la violenza della quale le vittime sono state oggetto»⁴³⁸, enfatizzando, quindi gli aspetti più crudi e sanguinari di ogni episodio. Oltre alla cronaca, moltissimi

⁴³⁸ <https://www.weworld.it/pubblicazioni/2014/Rosa-shocking/index.html>.

sono anche gli articoli di opinione; e le donne vittime guadagnano maggiore visibilità soprattutto se «giovani e belle», se si conformano quindi a modelli di genere standardizzati⁴³⁹. La violenza maschile contro le donne caratterizza molte relazioni sentimentali, spesso all'origine della nostra stessa concezione di «amore romantico», ed è così profondamente ancorata a rappresentazioni stereotipate dei rapporti tra i generi, che ne costituisce un aspetto problematico e difficile da tematizzare, sia dal punto di vista psicologico e sociale, sia a livello di discorso pubblico. Come nel caso di Angela, i titoli sono in neretto sulle pagine di cronaca nera. Nel primo giorno si parla dell'assassino e ci si chiede se sia stata uccisa dall'amante Giulio Carlini; il giorno seguente, dopo che l'amante ha dimostrato di avere un "alibi di ferro", come dicono i cronisti, già non si parla più di lui, ma della sorella Ludovica Bari e del suo uomo. In seguito, la fotografia di Angela Bari viene pubblicata giorno dopo giorno senza tregua e la ragazza sconosciuta in vita, diventa popolare e nota da morta. «Ad una settimana dal suo assassinio i giornalisti ormai sono dentro con tutti e due i piedi nella vita di Angela e la calpestano senza riguardi...»⁴⁴⁰ «A mano a mano che i giorni passano, e non ne sono passati molti, le notizie sui giornali diventano più fantasiose, più improbabili, visto che la polizia non riesce a scovare l'assassino, ogni cronista si sente in diritto di fare la sua ipotesi»⁴⁴¹. La sua unica fotografia viene pubblicata nelle cronache di tutta Italia, finché un fotografo non scopre dei ritratti di Angela Bari "in posa" e "seducenti" in pose da vamp e semisvestita. Dopo averli venduti ai rotocalchi, qualche cronista inizia a descrivere la vittima come una delle "tante ragazze smaniose, in cerca di una scritturazione". Tale dispersione di informazioni nel sistema di rappresentazioni, che punta all'eccezionalità del fenomeno, all'emergenza e allo scandalo, genera un rumore di fondo sul fenomeno della violenza maschile e sui femmicidi in particolare, mancando l'obiettivo di produrre informazione, conoscenza, comprensione del fenomeno e riflessione sull'esperienza diretta di donne e uomini. Questo genere di

⁴³⁹ Cristina Oddone, *cit.*, pp. 14-15.

⁴⁴⁰ Dacia Maraini, *Voci*, *cit.*, p. 25.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 27.

comunicazione perde l'occasione di interrogare uomini e donne "normali" sulle molte sfumature della violenza e sulle disuguaglianze tra i generi.

Di questo argomento possiamo trovare nel capitolo trentatré di *Voci* un piccolo dibattito "normale" nello studio in cui la giornalista radiofonica lavora quando passa in rassegna le bobine delle interviste cercando qualche commento da introdurre nel programma sulla violenza contro le donne. In queste interviste riusciamo a conoscere le sfumature e le differenze tra le donne e gli uomini, secondo il punto di vista della donna:

Certe notizie di cronaca ci suggeriscono l'idea del terrore, dice Aurelia Ferro, un terrore politico, dimostrativo... d'altronde, nessun potere ha dominato senza una qualche forma di terrore e sembra che il mondo dei padri si sia sempre servito, storicamente, del terrore per tenere a bada la sessualità femminile...⁴⁴²

Ma dal confronto con un grande giornalista: «Sono malati, pazzi, dice il giornalista, lei non può, signora Ferro, usare queste morti femminili per dimostrare le sue teorie sul razzismo sessuale storico»⁴⁴³. La donna ribatte:

«ma escono da un giudizio che è rotolato nei secoli e si è fatto carne, sentimento comune. L'odio contro le donne non l'hanno inventato loro, l'hanno respirato a scuola, nei libri, in chiesa, nei campi sportivi... E se la loro malattia prende la forma dell'aggressione contro le donne, è una malattia che fa la spia alle idee di un'epoca, di un paese, di un popolo»⁴⁴⁴.

«Non possiamo riconoscerci, neanche alla lontana, in essersi abietti che se la prendono con delle povere bambine innocenti» risponde il giornalista. Ma la Ferro lo incalza, testarda e delirante: «Una volta si sacrificavano i capretti e le giovenche, ora si sacrificano

⁴⁴² *Ivi*, p. 173.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 174.

le bambine». «Sacrificano a che?» insiste lui, mentre la voce sale di tono. «All'esigente signore dei cieli» ribatte lei che parla fantasioso e temo che non si faccia capire, «a quel signore dei cieli che tiene nei meandri della sua barba dei nidi di usignoli che cantano il buongiorno...è un padre amorevole, non creda, ma selvaggio e qualche volta vuole essere blandito con sacrifici di piccoli cuori innocenti.» «Lei ha una idea brutale e sconsolata del rapporto fra i sessi» dice lui quasi gridando. «Non sono brutale io, ma lamano maschile che, nel nome della sua voluta, pretesa, sognata supremazia sessuale, si abbatte sulla testa di queste bambine»⁴⁴⁵.

Si vede che tra queste due persone c'è di sicuro la tendenza alla violenza contro le donne. Il giornalista crede che gli aggressori maschi siano malati e pazzi, evitando così di scavare i motivi profondi del fenomeno. La violenza maschile è descritta come qualcosa d'incontrollabile, irrazionale, istintivo, piuttosto che come una scelta deliberata o una decisione individuale basata sulla consapevolezza, da parte di un uomo a danno di una donna. Questo procedimento finisce per de-genderizzare la violenza⁴⁴⁶, astrarla cioè da un rapporto di potere asimmetrico fondato sulla differenza di genere, senza andare a fondo nelle radici sociali e culturali di tali aggressioni, strettamente legate al mutamento dell'ordine dei generi, caratterizzato da continui contraccolpi patriarcali.

3.2.4 Manzhen: trasferimento della narrazione dello stupro

Le opere di Zhang Ailing in realtà non affrontano direttamente il tema della violenza, ma vale la pena di notare la rappresentazione della storia dello stupro in *Il destino di mezza vita*. Abbiamo notato un'interessante coincidenza tra le due autrici oggetto di studio rispetto alla strategia narrativa che utilizzano nella descrizione di una

⁴⁴⁵ Ibidem.

⁴⁴⁶ Cristina Oddone, *cit.*, pp. 14-15.

scena di stupro. sia Manzhen che Marianna vengono violentate ed entrambe le scrittrici scelgono di rappresentare l'intera scena attraverso descrizioni indirette. Per lungo tempo è mancata l'esplorazione delle espressioni letterarie dalla prospettiva delle esperienze femminili di stupro, specialmente in Cina. Una delle ragioni principali risiede nella difficoltà della rappresentazione delle esperienze di stupro dal punto di vista femminile a causa della sua natura traumatica, che ne complica la comparsa nell'espressione letteraria. Pertanto, confrontando la descrizione delle scene di stupro in *Il destino di mezza vita* e in *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, è possibile comprendere più approfonditamente come le due autrici, una occidentale e l'altra orientale, gestiscano in modo simile questo argomento delicato. Questo esame della rappresentazione letteraria contribuisce a comprendere come la letteratura, in quanto forma d'arte, possa sfruttare la sua originale estetica nel discutere temi complessi e difficili nonché toccare esperienze personali femminili che siano in grado di rendere le donne solidali, tuttavia complesse da esprimere attraverso l'uso di figure retoriche.

L'esperienza traumatica delle vittime è essenzialmente inesprimibile. Il trauma, secondo la definizione della psichiatria, è un tipo di danno psicologico causato da eventi catastrofici, che provoca impatti persistenti e profondi nello sviluppo psicologico e che potrebbero portare persino a disturbi mentali. La difficoltà nel parlare del trauma risiede nel fatto che esso è un fenomeno estraneo a tutti i contesti di riferimento umani: «that it was beyond the limits of human ability (and willingness) to grasp, to transmit, or to imagine»⁴⁴⁷. Non solo per i testimoni o coloro che ne sono a conoscenza, ma persino per coloro che l'hanno vissuto direttamente, il trauma è come un insieme di frammenti di memoria che il soggetto del trauma non riesce a organizzare in un qualsiasi ordine logico né ad assimilarli o integrarli nei propri ricordi, rendendone difficile se non impossibile l'espressione verbale in modo logico e consequenziale. I campi istituzionali strettamente associati al trauma come la politica, la giustizia e altri, lo affrontano

⁴⁴⁷ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York and London, Routledge, 1991, p. 84.

attraverso approcci unidirezionali come l'interrogatorio e la raccolta delle prove, semplificando e rendendo rapidamente il trauma eccessivamente razionalizzato, trattabile e semplificato, distorcendone gravemente la complessità. Pertanto, l'esperienza traumatica è un evento senza testimoni, rimanendo sempre difficile da assimilare o da essere compresa a livello cognitivo.

L'esperienza del trauma causato dallo stupro è tra le più difficili da affrontare. Sulla questione, lo studioso statunitense Mieke Bal fornisce una descrizione eloquente:

because rape itself cannot be visualized. It cannot be visualized, not because a “decent” culture would not tolerate such representations of the act, but because rape makes the victim invisible. It does that both literally – first the perpetrator covers her – and figuratively – then the rape destroys her self-image, her subjectivity, which is temporarily narcotized, definitively changed, and often destroyed. Finally, rape cannot be visualized because the experience is, physically as well as psychologically, inner. Rape takes place inside. In this sense, rape is by definition imagined; it can exist only as experience as memory, as image translated into signs, never adequately objectifiable.⁴⁴⁸

Sebbene questa citazione riguardi la rappresentazione visiva dell'esperienza dello stupro, si applica altresì alla letteratura, poiché sia la rappresentazione visiva che la letteratura sono processi di rappresentazione simbolica.

In realtà, l'esperienza estrema del trauma femminile causato dallo stupro sembra essere assente o almeno trascurata nei testi letterari classici. Ad esempio, nelle canoniche *Lienü zhuan* (*Vite di donne*, 列女传) delle dinastie cinesi, destinate a educare le donne alla castità, sono presenti diverse storie che implicano tentativi di stupro. L'uso dell'espressione “tentativi di stupro” è dovuto al fatto che queste donne virtuose devono agire in modo estremo per preservare la loro castità prima che avvenga effettivamente la

⁴⁴⁸ Mieke Bal, *Reading Rembrandt: beyond the word-image opposition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 68.

violenza. Una volta avvenuta, la donna subisce una rovina così profonda che né il suicidio né l'autolesionismo possono riparare la sua reputazione. Non intendiamo discutere questa concezione di castità da un punto di vista etico, ma vogliamo sottolineare che in un contesto sociale del genere, i testi letterari canonici non avrebbero potuto prestare alcuna attenzione all'esperienza delle donne in quanto vittime, e gli eventi di stupro sono praticamente assenti nei testi ortodossi. Mieke Bal cita l'esempio latino di Lucrezia, modella di castità. La storia, registrata per la prima volta nella *Ab Urbe condita libri* di Tito Livio, narra del suicidio di Lucrezia dopo essere stata violentata da un amico di suo marito, al fine di preservare l'onore della famiglia. La sua morte portò all'espulsione dei Tarquini da Roma e alla fondazione della nuova Repubblica Romana. A differenza della concezione di castità presente nelle *Lienü zhuan*, Lucrezia, malgrado la perdita della verginità, mantiene la sua reputazione grazie al suicidio. Tuttavia, nella *Ab Urbe condita libri*, lo stupro subito non viene menzionato affatto, ma il suo suicidio è dettagliatamente descritto, diventando un tema ripetuto in seguito da molti artisti, tra cui Shakespeare e Rembrandt. Non solo, la presenza di questa storia nell'opera di Tito Livio e la sua trasmissione sono dovute al fatto che questo evento ha portato alla nascita della Repubblica, rendendo lo stupro la miccia di un enorme evento politico. Da ciò traiamo un piccolo esempio di come, sia in Cina che in Occidente, l'esperienza della vittima di stupro è assente nei testi classici tradizionali, sostituita piuttosto dalle possibili conseguenze quali il suicidio e l'autolesionismo. Inoltre, gli autori di questi testi non si concentrano sugli effetti personali devastanti di tali eventi sulle donne, ma piuttosto sull'impatto che producono su società, politica e storia: ad esempio, orientare le norme comportamentali delle donne attraverso l'educazione morale alla virtù femminile, come nella *Lienü zhuan*, o dirigere l'avanzamento storico e la formazione di nuovi governi, come nella *Ab Urbe condita libri*.

Il destino di mezza vita di Zhang Ailing dimostra pienamente questo dilemma. Trattandosi di un romanzo scritto dal punto di vista di un narratore onnisciente, durante

la scena dello stupro, la scrittrice adotta la prospettiva dello stupratore Hongcai e l'incidente viene descritto in un solo paragrafo, senza alcun accenno all'esperienza della vittima. Inoltre, lo stupro di Manzhen da parte del cognato diventa un punto di svolta nella sua vita, rovinando il suo amore per Shijun. Ma il misfatto non porta a una rivoluzione; al contrario, conduce al matrimonio di Manzhen con suo cognato, lo stupratore, tradendo completamente la sua identità di vittima. Oltre a ciò, tutti i membri famigliari di Manzhen si schierano dalla parte dello stupratore: prima la esortano a sposare l'uomo che l'ha violentata e poi si oppongono al loro divorzio. Questo quadro è simile all'esperienza di Marianna, dove i membri della famiglia hanno compiuto la stessa scelta – lasciare che la vittima sposasse lo stupratore – con la differenza che Manzhen era consapevole di cosa le fosse successo, mentre Marianna no. Nel complesso, sia per il lettore che per i personaggi della storia, l'esperienza di vittima della protagonista femminile è quasi del tutto invisibile.

Ma a differenza della maggior parte delle tradizionali storie di stupro scritte dagli uomini, queste due autrici non hanno imposto alcun complesso di verginità alle protagoniste. Pertanto, nei testi non si fa alcun ricorso al suicidio o a altre forme di autolesionismo per dissolvere lo stupro per motivi di castità o onore. Inoltre, le due autrici rimangono costantemente focalizzate sullo stupro stesso e sull'impatto che provoca sulla vita delle protagoniste, senza trattarlo semplicemente come uno strumento narrativo per raccontare altre storie (storie di virtù femminile o storie politiche). Come in *Il destino di mezza vita*, la storia dello stupro mantiene costantemente una posizione centrale e importante nella trama del testo; l'attenzione dell'autrice verso il destino della vittima di stupro è evidente. Al contempo, le apparenti contraddizioni nella trama e nelle tecniche narrative costituiscono il punto focale dell'analisi dei testi. Riteniamo che dietro a queste apparenti incongruenze si nasconda una strategia narrativa indiretta da parte della scrittrice, una strategia che le consente di superare le difficoltà superficiali di rappresentazione e di avvicinarsi all'esperienza interiore del trauma femminile. Nell'articolo della studiosa Xie Qiong, queste incongruenze si notano in tre tipi di

relazione di trasferimento, ma è evidente che qui il trasferimento è diverso da quello presente nei testi tradizionali. Non mira a dissolvere l'esistenza dello stupro, bensì a raccontarlo⁴⁴⁹.

Nell'undicesimo capitolo del *Il destino di mezza vita*, Manlu finge di essere malata e sua sorella, Manzhen, la visita passando la notte a casa sua. Il capitolo si conclude quando Manzhen sta dormendo da sola nella camera degli ospiti:

She heard a car out on the road. Might it be Hongtsai, coming home? The car went past without stopping and she relaxed. Why was she so nervous? There was no cause for such anxiety. Even if Hongtsai did come home drunk, there was no way he'd blunder into this room by mistake—it was at the other end of the house from his. But for some reason, she kept listening for the sound of car tires.

Hongtsai had once taken her home in his car, after splashing on a bucketful of cologne; sitting next to her in the backseat, he'd reeked of it. Why was she suddenly reminded of that? Because she was again smelling that cologne. And the scent was growing strong, then even stronger, in that dark room. All the hairs on her body stood on end.

She sat up suddenly.

Someone else was in the room.⁴⁵⁰

Questo è il finale del capitolo undici del romanzo, in cui l'autrice salta l'intero processo dello stupro e poi, all'inizio del capitolo dodici, fornisce una descrizione laterale dell'evento attraverso le prospettive di signora Gu, Manlu e Hongcai; alla fine, ricrea la scena di quella sera attraverso il ricordo di Hongcai, utilizzando un approccio narrativo in ordine inverso:

⁴⁴⁹ Xie Qiong, 'Shuxie qiangjian: bei zhuanyi de yanshuo: Zhang Ailing Banshengyuan zhong qiangjian gushi de wenxue biaoqian (Scritto su stupro: trasferimento della narrazione. Le rappresentazioni letterarie sulla storia dello stupro in *Il destino di mezza vita* di Zhang Ailing, 书写强奸: 被转移的言说——张爱玲《半生缘》中强奸故事的文学表现)', *Southern cultural forum*, vol. 6, n. 15, 2010, pp. 67-72: 67.

⁴⁵⁰ Eileen Chang, *Half a lifelong romance*, London, Penguin Random House Ltd., 2014, p. 225.

The situation there, at that moment, was entirely different from Mrs. Gu's imaginings. Manlu was fine, showing no signs of illness whatsoever; she was sitting on her sofa in a silk dressing gown, smoking a cigarette and talking to her husband. He was the one who seemed unwell: he had a pair of bandages plastered across his face and a hand wrapped in gauze. Still in a state of shock, he kept saying the same thing, over and over, "Never seen a woman like that. She actually bit me!"

He'd been pushed off the bed, crashing to the floor so hard he almost lost his grip on her. He'd felt a burst of heat in his nose, and then a stream of blood was let loose. The ferocity of her screaming rattled his brain, and then she bit him so hard he screamed too; in the end he'd had to grab her by the hair and knock her out, by hitting her head on the floor. He couldn't tell, in the dark, if she was dead, and would drag him too into the grave. He turned on the light and saw that she was still breathing. He carried her unconscious body to the bed and stripped off her clothes: she looked like a luscious corpse. This was his chance to romp to his heart's content; he wanted to die on her, this first night being, he had a strong hunch, their last also.⁴⁵¹

Questa è l'intera descrizione della scena dello stupro nel romanzo. I sentimenti di Manzhen al momento dello stupro non vengono mai espressi. In contrasto con questo vuoto restituito dalla scena dello stupro vi è un'abbondante descrizione del dolore di altre persone nonché di frammenti di oggetti rotti, che appaiono prima e dopo la scena dello stupro. Ciò conserva un significato preciso: in queste scene adiacenti la violenza, in realtà tutti questi elementi compongono un enorme mondo di dolore, sofferenza e devastazione, mentre al centro di tutto – il dolore dello stupro di Manzhen – c'è un vuoto accecante. Sosteniamo che tali elementi rappresentano ciò che abbiamo precedentemente definito come un trasferimento del dolore della scena della violenza di Manzhen.

Nel romanzo, i dolori degli altri appaiono in sequenza prima e dopo lo stupro di

⁴⁵¹ *Ivi*, pp. 226-227.

Manzhen, e vi sono tutti legati. La prima ad ammalarsi è Manlu, sua sorella, affetta da un grave caso di tubercolosi. Ma la sua malattia è simulata come parte del suo complotto contro la sorella. La successiva ad ammalarsi è la madre, la signora Gu. Si sloga la schiena prima che lei e Manzhen vadano a far visita a Manlu e, di conseguenza, Manzhen deve rimanere a casa di Manlu da sola per passare la notte con lei, rientrando così nel piano di Manlu e Hongcai. Ironia della sorte, la terza persona che urla di dolore è lo stupratore Hongcai. Dopo lo stupro, Hongcai si presenta simile a un uomo malato, con due pezzi di gesso sul viso e le mani fasciate. In seguito, l'autrice mostra la scena dello stupro dal punto di vista di Hongcai, raccontando come Manzhen l'abbia ferito. L'ultima persona ad avere un incidente è il padre di Shijun. Dopo che Manzhen viene violentata ed imprigionata, Shijun va a cercarla, solo per sentirsi dire che Manzhen è già sposata con un altro uomo. Shijun avrebbe potuto scoprire la verità e salvare Manzhen, ma poi arriva la notizia della malattia del padre e deve tornare di corsa nella sua città natale per prendersi cura di lui. Le persone intorno a Manzhen sono continuamente afflitte dal dolore, ma ciò che è degno di riflessione è che il dolore di queste persone riceve la giusta attenzione. Manzhen e Manlu si prendono cura del mal di schiena della madre, facendola tornare a casa presto; Manzhen si occupa anche della malattia di Manlu, che migliora notevolmente dopo l'evento traumatico; Hongcai applica una benda al viso; il padre di Shijun è al fianco di Shijun. Solo il dolore di Manzhen è trascurato. Dopo l'incidente di Manzhen, Manlu è determinata a continuare il proprio piano, mentre la signora Gu teme solo per la reputazione della famiglia; Hongcai aspetta solo di prendere Manzhen come concubina; Shijun, credendo alle bugie della famiglia di Manzhen, se ne va malinconicamente. Qui emergono due gruppi di contrasti piuttosto ironici: il primo giace nel contenuto della trama, dove la cura che gli altri personaggi ricevono si contrappone al disinteresse di queste persone per il dolore di Manzhen. Tuttavia, l'indifferenza per la sofferenza di Manzhen è dovuta, da un lato, all'egoismo delle persone che la circondano e, dall'altro, al fatto che il dolore che lo stupro infligge alle sue vittime è fondamentalmente interiore. Non è esteriore come il mal di schiena di

sua madre, la signora Gu, visibile a tutti. Se la vittima non ne parla – ma è ovviamente difficile per lei parlarne – gli altri non potranno mai sapere cosa sta passando. Il secondo gruppo si trova al livello narrativo, dove l'autrice descrive il dolore dei personaggi in modo molto dettagliato eccetto quello di Manzhen, che risulta invece assente. Le ragioni di questo livello di trascuratezza sono molto più complesse, sia per la natura intrinseca dell'esperienza stessa, sia per le motivazioni già citate che rendono l'esperienza dello stupro difficile da articolare. Nel complesso, il dolore di Manzhen non è direttamente visibile agli altri personaggi del libro, né ai lettori del romanzo. Sono questi due contrasti che paradossalmente trasmettono al lettore il dolore di Manzhen. In particolare, il dolore degli altri diventa metafora e metonimia del dolore di Manzhen e dell'esperienza dello stupro. Metafora perché il dolore degli altri è qualitativamente simile a quello di Manzhen, che è un altro tipo di dolore fisico. Questi malesseri formano un mondo di dolore fisico, in cui quello di Manzhen occupa il posto centrale: eppure non vi è seduto nessuno. Queste scene spingono il lettore a immaginare e a riempire l'intenso dolore di Manzhen. Allo stesso tempo, il dolore degli altri è anche una metafora di quello di Manzhen. Come sappiamo, l'effetto retorico della metafora deriva dalla coerenza delle cose. In questo episodio, tutti i dolori degli altri sono nella stessa catena di causalità dello stupro di Manzhen: le malattie di Manlu e della signora Gu sono la causa della violenza di Manzhen, violenza che porta al ferimento di Hongcai, mentre la malattia del padre di Shijun porta all'imprigionamento finale e irreversibile di Manzhen. Questa continuità di causa ed effetto nella trama permette al lettore di fare un collegamento naturale tra il dolore degli altri e la sofferenza di Manzhen. Hongcai è particolarmente degno di nota: dopo essere riuscito a violentare Manzhen, egli stesso appare come un uomo pietosamente ferito. In questo modo, il dolore di Hongcai diventa una metafora molto ironica del dolore di Manzhen: se questo stupratore, questo vincitore, è così, allora come può il dolore di Manzhen, la vittima, essere fuori dalla portata delle parole? Inserendo il dolore degli altri in modo naturale nella trama e facendolo apparire sia come metafora che, come metonimia del dolore di Manzhen, non

solo si può presentare quest'ultimo in modo indiretto, ma allo stesso tempo non si spezza la fluidità dello sviluppo della trama e della narrazione.

Passiamo ora ad analizzare gli oggetti rotti, simboli del dolore di Manzhen. Il primo è la finestra rotta nella soffitta dove Manzhen è imprigionata.

In fact, it was the casement of the broken window creaking back and forth in the wintry wind. Every time it crashed shut, pieces of broken glass fell down the side of the house, with a sharp tinkling sound.

[...]

The wind came through the broken window, swinging the casement back and forth; metal hit metal with an ear-splitting, heart-piercing crack.⁴⁵²

La finestra è stata rotta da Manzhen: «Manzhen had broken the windowpane the night before, when she'd screamed and screamed, and no one could hear her. She'd cut her hand, then wrapped it with a handkerchief. She was lying on the bed, motionless»⁴⁵³. La vetrata spaccata non solo ha fatto male a Manzhen, ma le ha anche procurato un pesante raffreddore. Poi vi è una ciotola frantumata. Quando Manlu entra nella stanza dove è imprigionata Manzhen, quest'ultima prende una ciotola di porcellana e la getta a terra, rompendola in due. Lei raccoglie una delle metà minacciando sua sorella di lasciarla uscire dicendo che: «You go and tell Hongtsai that if he comes in again, he'd better be careful. I've got a knife»⁴⁵⁴. Vuole minacciare sua sorella di lasciarla uscire, ma la sorella rifiuta. Durante la lotta, la metà rompe in pezzi quando cade di nuovo in terra. Alla fine, Manlu dà una spinta a Manzhen, che finisce cadendo sui frammenti dove preme una mano contro i pezzi di porcellana, ferendosi.

Questi due oggetti rotti contengono entrambi due immagini simili: “frantumare” e “tagliare”. Entrambi poi tagliano il corpo di Manzhen, causando la sua ferita.

⁴⁵² *Ivi*, p. 239.

⁴⁵³ *Ivi*, pp. 239-240.

⁴⁵⁴ *Ivi*, p. 240.

L'intenzione di frantumare e tagliare è collegata in modo metaforico alla violenza dello stupro. Lo stupro stesso è una demolizione distruttiva della corporeità e della soggettività psicologica femminile; quindi, le immagini di oggetti e corpi frantumati rispecchiano l'esperienza fisica e mentale di Manzhen dopo lo stupro. Il legame tra il taglio e lo stupro è ancor più evidente poiché entrambi sono processi violenti di penetrazione. In generale, la descrizione da parte dell'autrice degli oggetti frantumati è, come discusso in precedenza, analoga al dolore degli altri. Al contempo, è una metafora e una metonimia della sofferenza di Manzhen dopo lo stupro, consentendo ai lettori di percepire più profondamente l'esperienza traumatica della protagonista attraverso questi oggetti frantumati e le nuove ferite sul suo corpo. Ironicamente, Manzhen ha rotto due volte degli oggetti cercando di salvarsi (la finestra per fuggire, la ciotola per difendersi), ma finisce solo per farsi più male.

Il finale della storia dello stupro in questo romanzo è il matrimonio e il successivo divorzio tra Manzhen e lo stupratore Hongcai. Dal punto di vista della struttura narrativa, la storia del matrimonio con lo stupratore è molto più lunga, addirittura prolissa, rispetto all'evento dello stupro stesso. Tuttavia, crediamo che questo del matrimonio non solo sia una parte indispensabile dell'evento dello stupro, ma abbia effettivamente un significato più importante e meriti più attenzione rispetto alla scena dello stupro stessa, poiché presenta in modo realistico il cosiddetto 'stupro secondario':

Rape is not only an individual attack against the body of the victim-survivor, but the attitude of society is also equally destructive. Police, hospital personnel, the courts, counseling services, family members and friends, religious institutions, schools, the media, and even jokes all contribute to the continuous violation of the raped woman after the actual rape. The idea of the "second assault" conceptualizes rape as an institutionalized problem.⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Susanne Scholz, *Rape plots: a feminist cultural study of Genesis 34*, New York, Union Theological Seminary, 1997, p. 86.

Si tratta dell'ulteriore trauma psicologico inflitto alle vittime dello stupro, una volta che la società circostante le costringe a matrimoni riparatori con i loro stupratori. Questo tipo di dolore spesso supera quello subito durante l'evento, ma viene trascurato. Nel contesto della cultura tradizionale cinese, maritarsi con lo stupratore è considerato una forma comune di stupro secondario. La ricerca della studiosa taiwanese Luo Tsun-yin indica che i cinesi tendono a considerare lo stupro principalmente come un illecito saccheggio della virtù delle donne, causando intense sensazioni di vergogna nelle vittime. Pertanto, i familiari, gli amici e persino le vittime stesse potrebbero vedere il matrimonio con lo stupratore come una soluzione per preservare la castità della vittima. Storicamente, maritarsi con lo stupratore è addirittura stato apertamente permesso dalla società, con lo stupratore che faceva proposte ufficiali di matrimonio alle vittime e alle loro famiglie: «In ancient China, rapre was often employed by men to acquire sexual access to desired women as a socially acceptable precedent to marriage»⁴⁵⁶.

Molti personaggi in questo romanzo, ognuno per motivi diversi, hanno suggerito l'idea di sposare lo stupratore alla vittima, tra cui Manlu, Hongcai, la signora Gu e perfino Manzhen stessa. Per Manlu e Hongcai, organizzare lo stupro è visto come un rituale per costringere Manzhen a sposare Hongcai. La signora Gu, madre di Manzhen, pensa che il matrimonio sia il modo migliore per salvare l'onore della famiglia Gu. Manzhen stessa, in quanto donna moderna, inizialmente si oppone fortemente alla proposta ma quando si rende conto che non c'è nessuno a prendersi cura del suo figlio di quattro anni dopo la morte Manlu, sceglie di sposarsi per amore materno. Tuttavia, dopo il matrimonio, si accorge di non riuscire a sopportare la convivenza con Hongcai e scopre presto che quest'uomo ha un'altra moglie e un'altra figlia. Alla fine, divorzia da Hongcai e lotta per ottenere la custodia del figlio. La pressione esercitata dagli atteggiamenti delle persone che la circondano è solo una delle dimensioni più evidenti

⁴⁵⁶ Luo Tsun-yin, "Marrying my rapist?!": The cultural trauma among Chinese rape survivors", *Gender & Society*, vol. 14, n. 4, 2000, pp. 581-597: 583.

dello stupro secondario, e dietro c'è anche la potenziale minaccia del sistema sociale. Secondo le leggi di una società patriarcale, Manzhen, in quanto madre biologica del bambino, non può ottenere il diritto legale di prendersene cura se non sposa Hongcai, perché il figlio è considerato innanzitutto una proprietà del padre. Anche se il matrimonio fosse seguito da un divorzio, per ottenere la custodia del figlio Manzhen dovrebbe pagare un prezzo enorme. Sebbene Manzhen si sia pentita di aver sposato Hongcai, il matrimonio è stato il termine di scambio per la custodia del bambino. Si può dire che sposare lo stupratore è l'unico modo per Manzhen di esercitare i suoi diritti di madre.

Per Manzhen, lo stupro secondario— è molto più devastante dello stupro stesso. All'indomani della violenza, Manzhen dice a Manlu: «I want to go home. Let me go this minute, and we can forget it ever happened. A mad dog bit me, that's all»⁴⁵⁷. Tenta di fuggire dalla soffitta e alla fine riesce a scappare e a iniziare una nuova vita. Come vittima di stupro, il suo atteggiamento è piuttosto positivo. Tuttavia, quando decide di tornare indietro e di sposare Hongcai diversi anni dopo la fuga, deve prima distruggere completamente la sua soggettività attraverso un'illusione psicologica. Dice di essere irrilevante, come fosse già morta. Non solo, se Manzhen può vedere il primo stupro semplicemente come una colpa altrui, lo stupro secondario è, dal punto di vista di Manzhen, interamente una sua scelta (anche se in realtà è un'interiorizzazione di un sistema patriarcale irrazionale), che la fa sprofondare in uno stato di profondo rimorso e vergogna, «all she wanted to do was hide in a dark cave. She saw herself as sullied»⁴⁵⁸. Soprattutto quando scopre che la sua abnegazione non è riuscita a rendere felice il figlio e che Hongcai ha un'altra famiglia, si pente ancora di più: «Looking back now, all she saw was the huge mistake she had made. The first mistake was Hongtsai's. But she shouldn't have married him afterwards. That was her big mistake»⁴⁵⁹. In altre parole, l'auto-colpevolizzazione, la vergogna e quella che la gente di solito vede nelle vittime di

⁴⁵⁷ Eileen Chang, *cit.*, p. 240.

⁴⁵⁸ *Ivi*, p. 324.

⁴⁵⁹ *Ivi*, pp. 345-346.

stupro non sono apparse quando Manzhen è stata vittima del primo stupro, ma sono esplose dopo che ha sposato Hongcai. In conclusione, sebbene il primo stupro sia violento ma di breve durata, lo stupro secondario può durare per sempre, come dice l'autrice:

These past few years had been terribly hard on her, just as she had foreseen. But there hadn't been any pleasure for him either. If she was doing this for her son's sake, then all she really was doing was dragging him into misery too. Her self-sacrificing plan sprang from a suicidal impulse. If she had done that—killed herself—it would have ended there. Life can indeed be worse than death because it unfolds in twists and turns; and her life had grown worse. It was even more awful now than anything she'd been able, back then, to imagine.⁴⁶⁰

Questo stupro secondario porterà alla fine al completo collasso della soggettività della vittima.

In sintesi, ritengo che il passaggio narrativo dalla scena dello stupro allo “sposare lo stupratore” non sia solo una strategia narrativa, ma abbia anche profonde implicazioni sociali. In una società patriarcale, la storia dello stupro secondario rappresenta inevitabilmente una continuazione naturale della violenza e spesso porta alla vittima più danni dello stupro stesso, ma questa parte è spesso ignorata nei testi letterari tradizionali. In un gran numero di testi classici, il racconto dello stupro si conclude solo con lo stupro, per poi passare ad altre vicende. Zhang Ailing, tuttavia, con la sua compassione e premurosità nei confronti di Manzhen, fa della sua opera un racconto completo sul tema dello stupro. Il matrimonio con lo stupratore risulta così una vicenda lunga e dettagliata semplicemente perché la realtà è questa: dopo un evento breve ma violento, segue un secondo stupro lungo e doloroso. Questa struttura suggerisce che l'esperienza dello stupro, come qualsiasi esperienza traumatica, è un

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 344.

evento che non può mai terminare. Non si tratta di un evento singolo che si verifica e si conclude, ma è continuamente procrastinato nel tempo. Dopo lo stupro, la vittima diventa per sempre una donna violentata, ed è sempre possibile diventare una vittima dello stupro secondario in qualsiasi momento, anche in modo non intenzionale. È proprio questa ripetitività a causare un colpo più distruttivo alla vittima rispetto allo stupro stesso.

Nella storia della letteratura cinese contemporanea, la maggior parte delle narrazioni e delle interpretazioni delle storie di stupro è inserita in un contesto politico o nazionale più ampio⁴⁶¹, come nel caso di *The Field of Life and Death* di Xiao Hong. Sembrerebbe che i racconti di stupro, a causa della loro straordinaria violenza e del loro corrispondente legame con la vergogna nazionale, siano naturalmente collegati a fatti bellici o politici all'interno di queste opere. In quei testi, le scene o i resoconti di stupro vengono spesso considerati metafore di disastri o oppressioni più vasti. Tuttavia, nella scrittura di Zhang Ailing, lo stupro è innanzitutto e esclusivamente una narrazione su come una donna violentata possa continuare la sua vita. La storia di stupro non è più un simbolo o un significante, ma è il significato stesso. Non è più una metafora o uno strumento, ma piuttosto l'obiettivo della narrazione. In ultima analisi, una storia di stupro implica prima di tutto che la protagonista femminile abbia vissuto l'esperienza di essere violentata, privata della sua soggettività e della sua vita sconvolta – e per una vittima di stupro, non esiste nulla di più importante di questo.

Anche in *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, la descrizione della scena dello stupro è scritta in poche parole in terza persona:

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 caparro maledetto, l'aveva assalita e lasciata mezza morta... sì lo zio Pietro, ora è chiarissimo,

⁴⁶¹ Xie Qiong, *cit.*, p. 71.

come aveva potuto dimenticarlo? per amore diceva lui, per amore sacrosanto che lui l'adorava quella bambina e se n'era "nisciutu pazzu"... com'è che aveva perduto la memoria della tragedia?⁴⁶²

In realtà, questo passaggio si trova nella seconda metà del romanzo, quando il marito Pietro, lo stupratore, è già morto. A differenza di Manzhen, la reazione di Marianna al trauma del primo stupro è molto evidente, poiché le ha causato una sordità permanente. Tuttavia, entrambe condividono l'esperienza della persecuzione da parte della famiglia sotto la cultura patriarcale nei confronti delle vittime di stupro, costringendole a sposare i loro stupratori e subire così una seconda violenza continua. In effetti, la strategia narrativa di Maraini utilizza un approccio indiretto per trasmettere al lettore l'esperienza della vittima di stupro. La scena dello stupro è scarsamente descritta nel corso del romanzo, ma l'intera storia vede la protagonista in uno stato di silenzio completo, costretta a comunicare con gli altri attraverso bigliettini, simboleggiando in modo permanente il trauma subito.

Tali strategie narrative e sistemi simbolici consentono alla voce delle vittime di stupro di essere udita dal lettore. Concentrandosi su queste strategie testuali, è possibile osservare come l'immaginazione e la metafora nella letteratura, insieme a processi di scrittura e lettura personalizzati, offrano possibilità per la trasmissione dell'esperienza traumatica. Allo stesso tempo, possono anche servire come mezzo per scoprire la verità, come nel caso di Marianna: il vero motivo che causa il suo sordomutismo non è rivelato fino al trentaquattresimo capitolo, il che mette in evidenza le difficoltà d'espressione che le vittime di stupro affrontano. Come sottolineato da Winifred Woodfull nella raccolta *Feminism and Foucault*, il problema di come considerare lo stupro e come agire in base a tale visione è lontano dall'essere risolto. Negli anni '70 è emerso un vivace dibattito in Francia incentrato sulla proposta di Foucault di separare lo stupro dalla sessualità e trattarlo invece come una comune violazione civile. Questa visione si

⁴⁶² Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 210.

basava sul concetto di ‘potere relazionale’ di Foucault, che avrebbe spostato l’attenzione dalla funzione repressiva del potere alla sua funzione produttiva⁴⁶³. Woodhull sostiene «Instead of sidestepping the problem of sex’s relation to power by divorcing one from other in our minds, we need to analyze the social mechanisms, including language and conceptual structures, that bind the two together in our culture»⁴⁶⁴. Pertanto, la semiotica dello stupro può aiutarci a ridefinirlo in un modo che cambierà le attitudini culturali nei confronti di esso e consentirà che tali cambiamenti si traducano in misure giuridiche, mediche, terapeutiche che renderanno lo stupro non solo intollerabile, ma anche inaccettabile⁴⁶⁵. A tale fine, è cruciale riconoscere che, oltre ad essere violento e aggressivo, lo stupro ha anche le seguenti caratteristiche dettate da Mieke Bal: in primo luogo, lo stupro è un linguaggio corporeo che esprime odio causato dalla paura e dalla rivalità. Come atto linguistico, è una dichiarazione pubblica, dichiarando pubblicamente il possesso di un soggetto. Trasforma la vittima in un segno, intersoggettivamente disponibile. L’atto linguistico dello stupro significa la relazione arbitraria tra segno e significato, tra uomini e discendenza attraverso la mediazione indispensabile della donna i cui figli sono realmente figli suoi. Pertanto, il significato primario dello stupro per l’aggressore è la vendetta, un crimine di proprietà; la vittima diventa proprietà di chiunque perché non è più di un solo uomo. In secondo luogo, è importante ricordare che l’obiettivo dello stupro è la distruzione della soggettività della vittima, una distruzione resa necessaria dalla problematica immagine di sé dello stupratore⁴⁶⁶. L’intento originale di Maraini contiene un punto di vista analogo:

Si stupra per fare capire a una donna che è più debole e indifesa, che deve stare al suo posto. Non si stupra per piacere ma per umiliare il corpo femminile e renderlo sottomesso.

Si stupra per inserire nel ventre femminile un seme nemico che diventa così anche

⁴⁶³ Mieke Bal, *cit.*, p. 90.

⁴⁶⁴ Winifred Woodfull, ‘Sexuality, power, and question of rape’, in Irene Diamond, Lee Quinby (a cura di), *Feminism and Foucault: reflection on resistance*, Boston, Northeastern University Press, 1988, pp. 167-176: 171.

⁴⁶⁵ Mieke Bal, *cit.*, p. 90.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

simbolicamente il padrone del futuro della donna sottomessa. Lo stupro in natura non esiste. È una invenzione umana, una strategia di guerra per domare il nemico, come a dirgli: guarda io sono il vincitore e non solo occupo le tue terre, la tua casa, ma anche il ventre della tua donna dentro cui ventre caccio il mio seme perché domani questo figlio sarà mio e non tuo.⁴⁶⁷

3.2.5 Qiqiao: vuoto doloroso

Per quanto riguarda la sessualità delle protagoniste, ci sono molte similitudini e qualche differenza tra Qiqiao in *La storia del giogo d'oro* e Marianna. Come menzionato in precedenza, Marianna, nel suo matrimonio con Pietro da cui ha avuto cinque figli, vede il sesso unicamente come un modo per procreare, non ne trae alcun piacere e lo percepisce come un'esperienza dolorosa. Lo stesso vale per Qiqiao, sebbene lei e suo marito di figli ne abbiano avuti due. Il libro non descrive mai esplicitamente la loro vita sessuale o come siano nati i bambini, ma nella prima scena in cui compare la protagonista si evince che essi esistono già. Nonostante non sia stato rappresentato direttamente, attraverso l'interazione di Qiqiao con il cognato Jize e il figlio Changbai possiamo percepire la sua frustrazione sessuale.

Qiqiao sposa il secondo figlio⁴⁶⁸ della famiglia Jiang ed inizialmente viene solo considerata come concubina. Dato tuttavia che gradualmente la salute di lui diviene sempre più cagionevole, l'anziana madre decide di non cercare più una moglie e la promuove ufficialmente a legittima nuora, con l'obiettivo di farla diventare di miglior uso al marito. La principale lamentela della protagonista riguarda ovviamente quest'uomo, e nel romanzo ci sono due passaggi molto interessanti che descrivono la sua relazione con lui, entrambi legati al tema del sesso. Nel primo passo, Qiqiao sembra

⁴⁶⁷ Si veda nell'appendice.

⁴⁶⁸ L'autrice non ha scritto il nome della madre né di questo figlio, nel libro viene chiamato la Matriarca o la Signora.

provare una certa attrazione per il cognato minore, ma quando si parla di suo marito, si mostra particolarmente risentita:

E Qiqiao, con voce tremante:

«Per una persona la salute è la cosa più importante. Guarda come è ridotto il tuo secondo Fratello maggiore: è ancora un uomo? Possiamo ancora considerarlo un uomo?»

[...]

Qiqiao si tirò su, rigida, appoggiando le mani sul tavolino. Gli occhi abbassi, il mento scosso da fremiti come se avesse la bocca piena di cera bollente, gli sibilò con voce stridula queste due frasi: «Su, avanti, vacci tu a sederti accanto al tuo secondo Fratello maggiore. Avanti, vacci tu.» E, come tentando di mettersi a sedere accanto a Jize, si accostò solo di un poco alla sua sedia, e gli mise una mano sulla gamba, dicendo:

«Ma tu gli hai mai toccato le carni? È moscio, pesante, come quando hai i piedi anchilosati, ecco quando lo tocchi cosa senti...»

Jize aveva cambiato faccia ma, frivolo come sempre, scoppiò in una risata, si piegò in avanti e tese la mano per pizzicarle un piede:

«Su, fammi sentire se non hai tu, piuttosto, un piedino anchilosato».⁴⁶⁹

Qiqiao cerca di sedersi vicino a Jize, avvicinandosi alla sua sedia, e appoggia la mano sulla sua gamba. Questo gesto è decisamente fuori luogo: il viso di Jize cambia leggermente espressione, ma continua a ridere scherzosamente e, piegandosi, tende la mano per pizzicare il suo piede. Questo dettaglio ha forti implicazioni sessuali: sembra che l'uomo si preoccupi per lei, ma sta toccando casualmente il suo piede. Tuttavia, nella società tradizionale cinese, non è appropriato toccare intenzionalmente i piedi delle donne poiché i piedi delle donne tradizionali cinesi sono associati a forti simboli sessuali. Lin Yutang analizza la formazione della pratica della fasciatura dei piedi nelle donne, sottolineando che ha sempre avuto una natura intrinsecamente sensuale. Afferma

⁴⁶⁹ Zhang Ailing, *La storia del giogo d'oro*, cit., p. 33.

inoltre che l'origine indiscutibile della pratica risiede nel desiderio di sovrani lussuriosi, e la sua popolarità tra gli uomini è dovuta al fatto che i piedi e le scarpe delle donne sono venerati come oggetti sacri dell'amore. Da qui è derivata una specifica andatura che le donne impiegano dopo aver fasciato i piedi. Essa è paragonabile all'effetto ottenuto dalle donne moderne che indossano scarpe con i tacchi alti, creando un passo molto composto e delicato che conferisce al corpo un'immagine di fragilità, quasi traballante, suscitando così una sensazione di dolce pietà⁴⁷⁰. In altre parole, la "bellezza" dei piedi fasciati non risiede solo nella forma dei piedi, ma anche nei cambiamenti nell'andatura e nel corpo delle donne a pratica avvenuta. Freud invoca la pratica dei piedi fasciati come prova della sua natura universale: gli uomini cinesi castrano le loro compatriote e attribuiscono al piede bendato contenuti erotici: «first mutilating a woman's foot and then revering it»⁴⁷¹. *Aching for beauty: Footbinding in China* di Wang Ping offre un'interpretazione più sfaccettata, insistendo sul fatto che la pratica «should be viewed not as an individual "fetish" but as a culturally produced aspect of male desire deeply rooted in Chinese culture»⁴⁷². Tuttavia, sottolinea anche la sua importanza al di là dell'erotico, teorizzando la pratica come qualcosa che trasforma la natura in cultura, in cui il corpo è «turned into a work of artifice»⁴⁷³. Il motivo per cui leggiamo attentamente il passaggio del contatto fisico tra i due cognati racchiude un doppio intento: Zhang Ailing descrive infatti due diverse angosce sessuali della protagonista. In primo luogo, la sua frustrazione sessuale causata dalle prestazioni insoddisfacenti di suo marito prima e dall'astinenza che prova da vedova poi. In secondo luogo, indica le ambigue provocazioni sessuali rivolte al giovane cognato, utilizzando un approccio di corteggiamento poco ortodosso.

Qiqiao in seguito ottiene la sua parte di eredità familiare e inizia a vivere in modo indipendente; i figli hanno circa tredici o quattordici anni e, sebbene lei sia ormai

⁴⁷⁰ Lin Yutang, *Il mio paese e il mio popolo*, Milano, Bompiani, 1940.

⁴⁷¹ Sigmund Freud, Richman J. (a cura di), *A general selection from the works of Sigmund Freud*, New York, Doubleday, 1957, p. 219.

⁴⁷² Wang Ping, *Aching for beauty: Footbinding in China*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2002, p. 101.

⁴⁷³ *Ivi*, p. 226.

intorno ai trent'anni, non cerca una nuova vita. Ci sono in realtà almeno due fattori esterni che la ostacolano. Il primo sta nei suoi piedi fasciati; il secondo risiede nella sua dipendenza dall'oppio. In passato, i piedi fasciati e l'oppio erano simboli di ricchezza. Come abbiamo già menzionato, più agiata era la famiglia da cui proveniva una giovane signorina, più presto quest'ultima iniziava a fasciare i piedi. Tuttavia, in questa storia, che dovrebbe essere ambientata negli anni '30 e '40 del secolo scorso a Shanghai, nonostante Qiqiao sia benestante, non necessariamente si trova in buone condizioni assieme ai due figli. Oltre a questi due elementi, sussiste un motivo psicologico: il punto di svolta tra le due parti della storia che stiamo per descrivere si rispecchia nel suo giovane cognato Jize. Poco dopo la divisione dell'eredità, Jize si ripresenta. Non solo parla delle sue attuali condizioni e condivide racconti del passato, ma il suo tono diviene sempre più gentile e il suo atteggiamento sempre più ambiguo. La protagonista è un po' scettica mentre osserva l'uomo davanti a lei: «Jize abbassò leggermente le mani dalle dita incrociate fino a sfiorarsi la bocca con i pollici, mentre con gli indici si massaggiava il setto nasale, svelando il suo sguardo brillante. Iridi come nere pietre poggiate sul fondo di una coppa di narcisi coperti d'acqua, e sotto nessuna espressione, solo gelo»⁴⁷⁴. Questa è una metafora molto intensa. Anche se il romanzo non lo esplicita, ciò risulta chiaro dal punto di vista di Qiqiao. Questa immagine testimonia che la protagonista ha ancora sentimenti per lui, ma sospetta che lui sia in realtà indifferente e infedele. Ma la successiva confessione di Jize le arriva inaspettata: «Ma tu lo sai perché non vado d'accordo con la mia famiglia, perché cerco in ogni modo di andar fuori a distrarmi, perché ho dilapidato tutti i miei averi? Ma tu lo sai per chi ho fatto tutto questo?»⁴⁷⁵. Qui Jize sta dicendo che non va d'accordo con sua moglie, frequenta altre donne, ma tutto questo per amore di Qiqiao. La sezione successiva a questa scena può essere considerata come una linea di demarcazione per l'intero romanzo. Dopo aver ascoltato la bizzarra e contorta dichiarazione d'amore di Jize, l'autrice scrive:

⁴⁷⁴ Zhang Ailing, *cit.*, p. 59.

⁴⁷⁵ *Ivi*, p. 60.

Qiqiao rimase a testa bassa, a crogiolarsi nella propria gloria, una musica lieve, una gioia sottile... In tutti questi anni avevano come giocato a nascondino, senza mai potersi accostare troppo l'uno all'altra, ed eccolo, finalmente, un giorno come questo! È vero, questa prima metà della vita era già trascorsa, gli anni fioriti della giovinezza erano passati. La vita umana è così intricata, tortuosa, è irrazionale. Ma perché mai lei si era sposata con uno dei Jiang? Per i soldi? Certo che no; ma per incontrare Jize, perché il destino aveva deciso che loro due si sarebbero innamorati.⁴⁷⁶

La descrizione di questa scena evidenzia come le fluttuazioni emotive della protagonista la portino ad illudersi, perché sappiamo tutti che Qiqiao si è sposata per soldi e non per amore di Jize. Questa è un'illusione d'amore che la protagonista vive in un momento preciso. Lo stato mentale della protagonista può essere interpretato su molteplici livelli, ognuno dei quali può essere esplorato in modo dettagliato. «Lei alza leggermente la testa, Jize le sta di fronte, in piedi, le mani unite sul ventaglio di lei e la guancia appoggiata sopra di esso»⁴⁷⁷. Ciò dimostra che quest'uomo sa perfettamente come avvicinarsi a una donna, utilizzando il linguaggio del corpo per superare le sue difese psicologiche. «Anche lui è di dieci anni più vecchio ma, dopo tutto, è sempre lui!»⁴⁷⁸. Questo è il primo livello, che fa commuovere Qiqiao. Successivamente - «Forse si sta prendendo gioco di lei? Forse vuole il suo denaro, quel po' di denaro per il quale lei ha venduto tutta la sua vita? Appena quest'idea la sfiora, si sente ribollire di rabbia»⁴⁷⁹. Questo è il secondo, in cui la protagonista si rende improvvisamente conto della possibile vera ragione per cui l'uomo si sta avvicinando a lei e ne è infuriata. «E quand'anche lei si sbagliasse, lui forse ha sofferto meno per lei di quanto lei abbia dovuto soffrire per lui? E proprio ora che lei ha finalmente messo a tacere il suo cuore,

⁴⁷⁶ *Ivi*, pp. 61-62.

⁴⁷⁷ *Ivi*, p. 62.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

lui torna di nuovo a provocarla: lo detesta!»⁴⁸⁰. E questo il terzo, dove la protagonista finalmente ragiona a mente fredda. «Lui la sta ancora fissando. Quegli occhi... anche se sono passati dieci anni, lui è davvero sempre lo stesso!»⁴⁸¹. Il quarto livello viene qui raggiunto quando Qiqiao è nuovamente colpita da un istante di tenerezza che enfatizza ancora una volta il passare del tempo, quindi più che nostalgia, sembra essere un rimpianto della propria giovinezza. «E anche se si sta prendendo gioco di lei, non sarebbe forse meglio scoprirlo un po' più tardi? È evidente che è un bugiardo, ma recita così bene che sembra quasi vero, non è così?»⁴⁸². Questo è infine il quinto livello psicologico, che contiene elementi di auto inganno e riflette sul concetto di inganno e apparenza.

L'autrice utilizza la terza persona in questa lunga sezione, descrivendo il pensiero interiore della protagonista e mescolando intenzionalmente il punto di vista narrativo. Dopo le ripetute riflessioni sui diversi stati emotivi vissuti, Qiqiao si calma e, da un punto di vista economico e finanziario, cerca di sondare le intenzioni di Jize. Si scopre che il suo obiettivo coincide nel costringere sua cognata a vendere i suoi terreni per poi consegnargli i soldi. A questo punto scopriamo che Jize serbava un piano ben preparato fin dall'inizio. La descrizione della protagonista sembra molto moderata nonostante la situazione, ma un dettaglio rivela la sua vera reazione:

Allora sollevò il coperchio della tazza e sorbì un sorso di tè per inumidirsi le labbra. Poi fattasi improvvisamente scura in volto, balzò su in un attimo e gli lanciò in faccia il ventaglio che teneva in mano. Ma lui per scansarlo si piegò rapido verso sinistra, così il ventaglio tondo, rimbalzatogli su una spalla, andò a rovesciargli il bicchiere, e lo sciroppo di prugna aspra gli schizzò tutto addosso.

«Vuoi davvero che io venda i miei terreni per comprare le tue case?» lo aggredì lei. «Vuoi che venda i miei terreni? Così, quando i soldi saranno nelle tue mani, cos'altro mai potrò

⁴⁸⁰ Ibidem.

⁴⁸¹ Ibidem.

⁴⁸² Ibidem.

dire? Mi stai imbrogliando, stai cercando di imbrogliarmi proprio con queste chiacchiere, mi stai prendendo per scema!»

[...]

Continuava a dimenarsi e a gridare insulti, ma dentro aveva il cuore pesante – aveva capito di aver commesso una stupidaggine, una grossa stupidaggine –, era stata sconfitta, aveva perso.⁴⁸³

Qiqiao non è in grado di controllarsi, pare quasi impazzita, ma in realtà, in quel momento, prende una decisione importante:

Jize se n'era andato. Anche le serve e la vecchia Amah erano state messe in fuga dagli impropri di Qiqiao. Goccia a goccia, lo sciroppo di prugna aspra stava colando dal tavolo, scandendo il tempo come un orologio ad acqua nella notte, una goccia, un quarto, un altro, un anno, cento anni. Com'era lungo questo istante di silenzio.⁴⁸⁴

In questo passo l'autrice utilizza la figura retorica dell'analogia per prefigurare gli anni a venire della protagonista attraverso la metafora di gocce cadenti. La ripetizione della struttura «una goccia, un quarto, un altro, un anno, cento anni» enfatizza il concetto di progressione temporale e la durata di un istante di silenzio, che sembra prolungarsi come un lungo periodo di tempo in cui la protagonista ha ormai inconsciamente capito (o l'autrice vuole fare capire al lettore) che in quell'istante si sta decidendo del resto della sua vita: Qiqiao non avrà mai più l'opportunità e la capacità di innamorarsi di qualcuno. Ha usato il suo corpo e il matrimonio come mezzi di sussistenza. Ora, illudendosi, nasce una breve storia d'amore, ma lei la schiaccia immediatamente con le sue mani – un istinto che non si ripresenterà mai più in futuro. Pertanto, in apparenza, Qiqiao ha completamente respinto e rifiutato Jize, ma in realtà ha rinunciato all'unica

⁴⁸³ *Ivi*, p. 66.

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 67.

possibilità di dare sfogo ai suoi desideri fisici: non ha un lavoro, non ha amici, i suoi desideri sessuali non possono essere soddisfatti, così tutte le sue energie vengono dirottati verso l'unico oggetto che può controllare: suo figlio Changbai e sua figlia Chang'an. Aver rifiutato l'uomo che pensava di amare, sia che lui l'amasse davvero sia che non l'amasse, significa aver represso i suoi desideri sessuali, così la tragedia che condanna il resto della sua vita e di quella dei suoi figli è, in un certo senso, il risultato di una sorta di repressione e perversione sessuale da parte sua.

In seguito, la scrittrice dedica un'ampia sezione alla scena in cui la madre e il figlio fumano insieme l'oppio quando lui è già sposato: «E intanto se lo guardava con gli occhi socchiusi. In tutti questi anni era stato lui l'unico uomo della sua vita. Di lui non doveva certo temere che volesse portarle via il denaro – in fin dei conti era anche il suo. Tuttavia, siccome era suo figlio, certo non poteva contare neppure come mezzo uomo...»⁴⁸⁵. Queste parole confermano chiaramente il significato speciale del sesso nella vita della protagonista:

e neppure su questo lei poteva più fare affidamento, perché ormai era sposato. Era un giovane esile e smunto, leggermente curvo, che portava occhiali cerchiati d'oro, i tratti finemente disegnati, spesso atteggiato in un vago sorriso, la bocca aperta da cui traspariva uno strano brillante, dovuto forse a un eccesso di saliva o a un dente d'oro.⁴⁸⁶

Questa lunga e dettagliata descrizione del ritratto del figlio emerge improvvisamente nella narrazione dopo che sono stati affrontati molti eventi. Viene presentata dal punto di vista della madre, che è anche una donna, che continua con:

Aveva il colletto sbottonato, da cui sporgeva l'imbottitura di agnellino e una camiciola bianca. Con un piede sulla sua spalla, Qiqiao continuava a solleticargli il collo,

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 84.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

sussurrandogli:

«Figlio snaturato, ti sistemo io! Da quando sei diventato così poco devoto?»

Intervennero anche Chang'an:

«Trovata la moglie, dimenticata sua madre!»

E Qiqiao:

«Di' meno cretinate tu! Il nostro Signorino Bai non è certo di quel genere! Non potrei mai aver cresciuto un figlio così!»

Changbai non poteva che sorridere. Qiqiao si mise a fissarlo di traverso e disse ridendo:

«Se sei ancora il mio Signorino Bai, come una volta, preparami tu l'oppio, questa notte!»⁴⁸⁷

La decadenza e l'ambiguità di questa scena non risiedono solo nel fatto che la protagonista mette il suo piede fasciato – l'organo sessuale – sulla spalla del figlio e lo schiaffeggia, né solo nel fatto che chiede al figlio di aiutarla a bruciare l'oppio, ma anche nella richiesta di raccontarle i dettagli intimi e sconci tra lui e sua moglie, compresi le posizioni sessuali. Si dice che una madre sia gelosa quando il figlio si sposa, ma un approccio del genere è davvero raro⁴⁸⁸. Addirittura, il giorno successivo Qiqiao racconta ai parenti ciò che il figlio le ha detto sui dettagli della sua vita coniugale, condividendo tutto al tavolo da mahjong. La moglie di Changbai non riesce a sopportare di vivere in una famiglia del genere ed è molto tormentata: «Questo era davvero un mondo folle: il Marito non aveva nulla di un Marito, e la Suocera nulla di una Suocera. Se non erano loro i pazzi, allora era lei che lo era diventata»⁴⁸⁹. La scena in cui Qiqiao usa il suo piede fasciato per sfiorare il collo di suo figlio e gli ordina di bruciare l'oppio al chiaro di luna mentre lui parla dei dettagli intimi del suo matrimonio coinvolge non solo l'aspetto sessuale, ma anche l'etica, mettendo in luce le relazioni distorte all'interno della famiglia e le complesse implicazioni sessuali. Attraverso i simboli

⁴⁸⁷ *Ivi*, pp. 84-85.

⁴⁸⁸ Xu Zidong, *cit.*, p. 62.

⁴⁸⁹ Zhang Ailing, *cit.*, p. 88.

sessuali, la scena svela le dinamiche interpersonali e la struttura di potere all'interno della famiglia, rappresentando concretamente: l'essere umano che perseguita l'essere umano attraverso la convenzione tradizionale; essere perseguitati e perseguitare gli altri; gli uomini che perseguitano le donne attraverso la tradizione; le donne che aiutano gli uomini a perseguitare altre donne.

In effetti, sia Qiqiao che Marianna riflettono attraverso le loro storie l'oppressione sessuale delle donne nella società tradizionale. In *La storia del giogo d'oro*, Qiqiao subisce aspettative rigorose sulla sua condotta femminile, in particolare per quanto riguarda la castità e la fedeltà coniugale. Le sue esperienze sessuali sono strettamente normate dalla famiglia feudale e dalla società, rendendola prigioniera e oppressa dal punto di vista sessuale. Marianna vive nella Sicilia aristocratica del XVIII secolo, anch'essa vincolata da norme sociali estremamente conservatrici. Le aspettative della società aristocratica nei confronti delle donne si concentrano anch'esse sulla castità e sull'onore familiare, e la vita sessuale di Marianna è soggetta a un controllo molto rigido. Le sue esperienze matrimoniali riflettono le complesse relazioni tra potere, onore familiare e aspettative di genere. In entrambe le opere, le donne vivono esperienze sessuali che vanno oltre le aspettative familiari e sociali e coinvolgono anche questioni di potere e controllo. Il sesso diventa uno strumento di manovra politica, utilizzato per mantenere la struttura di potere all'interno delle famiglie e della società. L'identità di genere delle donne diventa parte integrante delle trame politiche e delle lotte di potere, e spesso non possono godere di vera autonomia e libertà in un tale contesto sociale. Tuttavia, pur avendo vissuto esperienze simili all'inizio della storia, le due protagoniste hanno finali molto diversi e la differenza fondamentale si vede nella sfera sessuale. Sia Marianna che Qiqiao sviluppano un legame emotivo con i propri figli che va oltre il consueto rapporto madre-figlio. Come accennato in precedenza, nel caso di Marianna la prematura scomparsa di Signoretto è in parte attribuibile al fatto che questa relazione non poteva continuare, poiché l'amore materno avrebbe avuto difficoltà ad adattarsi alla crescente sessualità del figlio e all'accettazione della sua individualità da parte della

madre. Questo è uno dei possibili sviluppi che la storia potrebbe assumere. In generale poi, due uomini, Saro e Jize, entrano rispettivamente nella vita di Marianna e Qiqiao con l'obiettivo del denaro, ma le due protagoniste fanno scelte opposte: i desideri corporei di Marianna vengono appagati da Saro, come abbiamo visto nell'analisi precedente, consentendole di riappropriarsi del proprio corpo attraverso la relazione sessuale con lui; ma Qiqiao, al contrario, rinuncia a quell'unica opportunità rappresentata da Jize e se ne rende conto già nel momento in cui prende tale decisione. Ciò la porta ad un graduale stato di follia nella seconda parte della storia, poiché ciò a cui ha rinunciato non è un uomo, ma la propria identità.

3.2.6 Jiazhi: corpo, sesso e patriottismo

L'intrigante titolo cinese di *Lussuria* è un gioco sulla disapprovazione buddista contro la lussuria carnale, sè jiè 色, 戒. Inserendo una virgola tra i due caratteri del composto, Zhang richiama la nostra attenzione ai loro singoli significati, secondari nell'uso buddista e filosofico: 'è' come il tumultuoso regno dei desideri, degli attaccamenti e delle relazioni sociali; 'jiè' come l'astenersi metafisico o religioso del mondo, della terra. Letteralmente significa anche 'anello', che rappresenta il lusso e il desiderio. La traduzione italiana rende tutt'al più un significato parziale dell'originale, poiché la storia non rappresenta semplicemente un monito sulla lussuria e i suoi pericoli. Come abbiamo già menzionato, nel contesto politico cinese Zhang non appartiene effettivamente alla corrente principale della scuola letteraria. Tuttavia, la sua lunga esclusione dal canone politicizzato non significa che il suo lavoro fosse apolitico o che si occupasse solo di temi innocui e privati, sfuggendo alle pubbliche e rumorose questioni del tempo⁴⁹⁰. *Lussuria* delinea la traiettoria del sé femminile dall'anonimato collettivo della salvezza nazionale alla solitudine teatrale dell'attivismo sotterraneo e

⁴⁹⁰ Julia Lovell, 'Foreword', in Eileen Chang, *Lust, Caution*, New York, Anchor, 2007, pp. ix-xix.

all'incontro intersoggettivo con un altro. La storia richiama enfaticamente la nostra attenzione sulla fragilità dell'etica, o sulla contingenza della trascendenza, quando il volto dell'altro è rapito dal potere e diventa luogo di strumentalizzazione e tirannia. Come dichiara Haiyan Lee: «This is the basic scenario of *Lust, Caution*, wherein power is the very condition of the exteriority of the other that obliterates the ethical(feminine) self»⁴⁹¹. Di fronte alle massicce ideologie indiscutibili del patriottismo e del nazionalismo, la studentessa “patriottica” Jiazhi sceglie di lasciar scappare il “collaborazionista” signor Yi. In quell'istante, il desiderio sessuale distrugge completamente il sistema etico consolidato e i valori predefiniti, il corpo nudo e reale sconfigge l'astratta e vuota concezione di nazione, avviando un processo di risveglio del desiderio femminile che passa dall'essere passivo al diventare attivo.

Tuttavia, prima di entrare nell'analisi testuale letterario, chiariamo le possibili differenze tra il termine “patriottismo” nel contesto occidentale e nel contesto cinese. Nel contesto occidentale, “patriottismo” e “nazionalismo” sono spesso considerati sinonimi⁴⁹² e possono essere utilizzati in modo intercambiabile. L'etimo latino di patriottismo è legato al concetto di “padre della terra”, “patria” o “terra natale”, mentre quello di “nazionalismo” si collega a concetti come “luogo di nascita”, “linea di sangue” e “etnia”. Ma, nel contesto della filosofia politica occidentale, i termini “patriottismo” e “nazionalismo” hanno subito sottili evoluzioni storiche, come affermato da Eric J. Hobsbawm nel libro *Nations and Nationalism Since 1780*:

Insofar as it was attached to a territory, it was only fortuitously a political unit, and never a very large one. For the Spanish dictionary of 1726 (its first edition) the word patria or, in the more popular usage, tierra, 'the homeland' meant only 'the place, township or land where one is born', or 'any region, province or district of any lordship or state'. This narrow sense of patria as what modern Spanish usage has had to distinguish from the

⁴⁹¹ Haiyan Lee, 'Enemy under my skin: Eileen Chang's *Lust, Caution* and the Politics of transcendence', in *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 125, no. 3, 2010, pp. 640-656.

⁴⁹² https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/patriottismo/Sinonimi_e_Contrari/

broad sense as patriarchic, 'the little fatherland', is pretty universal before the nineteenth century, except among the classically educated, with a knowledge of ancient Rome. Not until 1884 did *tierra* come to be attached to a state; and not until 1925 do we hear the emotional note of modern patriotism, which defines *patria* as 'our own nation, with the sum total of material and immaterial things, past, present and future that enjoy the loving loyalty of patriots'.⁴⁹³

Questa affermazione chiarisce che, nel contesto occidentale, con lo sviluppo storico dei Paesi nazionali nel XIX secolo, il concetto di “patriottismo” si è evoluto da una definizione ristretta e localizzata di “affetto per la patria” a una definizione ampia e estesa di “affetto per la nazione”. In altre parole, l’oggetto dell’affetto della patria si è esteso dalla terra natia alla nazione. “L’amor di patria” si è trasformato da un “amor per la terra natia” a un “amore per la nazione”, con la chiave nel modo in cui le nazioni europee emerse nel XIX secolo sono riuscite a integrare con successo il “nazionalismo” nel patriottismo nazionale:

Indeed, theories of nationalism as a function of modernization have become extremely prominent in the recent literature. Yet, whatever the relation of nationalism to the modernizing of nineteenth century states, the state confronted nationalism as a political force separate from it, quite distinct from 'state patriotism', and with which it had to come to terms. However, it could become an enormously powerful asset of government, if it could be integrated into state patriotism, to become its central emotional component.⁴⁹⁴

Questo coinvolgimento emotivo con il nome della nazione è stato un mezzo per mobilitare i sentimenti basati sull’etnia come gruppo familiare di sangue nel nazionalismo, integrandosi con il patriottismo che originariamente sottolineava la difesa

⁴⁹³ Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism Since 1780: programme, myth, reality*, London, Cambridge University Press, 1992, p. 15.

⁴⁹⁴ *Ivi*, p. 90.

dell'integrità territoriale della nazione e la sovranità del governo.

Tuttavia, nel contesto della storia cinese, il termine “patriottismo” ha letteralmente indicato l’oggetto amato come la nazione (Stato), senza le associazioni etimologiche di “padre”, “antenati” e “terra paterna”. Al contrario, il “nazionalismo” suggerisce un’associazione con l’etnia, la discendenza e la trasmissione culturale, come nel caso della rivoluzione Anti-Qing⁴⁹⁵ che enfatizza la continuità del “popolo cinese” e dei “discendenti di Yan e Huang”⁴⁹⁶. D’altra parte, l’accento sulla resistenza all’aggressione del Giappone imperialista (violazione della sovranità nazionale e dell’integrità territoriale) è un richiamo al “patriottismo” che difende la Nazione. Però, questo “patriottismo” contro il Giappone incorpora anche profonde ansie legate all’accumulo etnico, poiché la scomparsa della Nazione significa anche l’estinzione dell’etnia e la distruzione della famiglia. Quindi, in questo contesto, l’uso del termine “patriottismo” non distingue rigorosamente la differenza tra “patriottismo” e “nazionalismo”, ma intende sottolineare deliberatamente il legame tra “affetto” e “etnia” nel “patriottismo”, in modo che l’oggetto amato dal “patriottismo” non sia solo lo Stato sovrano della comunità politica, ma anche la nazione etnica o la nazione-Stato, che rappresenta l’immaginario collegamento culturale sanguineo della “patria ancestrale” — con il termine “ancestrale” che incorpora l’immagine etimologica di un organo genitale maschile, e si ricollega agli antichi riti ancestrali paterni e ai templi degli antenati paterni, simboleggiando il potere patriarcale della gerarchia familiare. Questo concetto si integra con le associazioni di “padre e i suoi antenati” presenti nell’etimologia occidentale del “patriottismo” e nelle immagini di sangue, famiglia, parentela e terra natia del “nazionalismo”. Pertanto, nell’uso di questo termine nella presente analisi, il “patriottismo” non è solo la base emotiva e il modo di espressione della mobilitazione

⁴⁹⁵ La rivoluzione Anti-Qing si riferisce a un sentimento principalmente diffuso in Cina contro il governo della dinastia Qing guidata dai Manciù, criticata dagli oppositori come barbara. I Qing sono stati accusati di aver distrutto la cultura tradizionale dei Han 汉, che sono un gruppo etnico più numeroso sia in Cina sia al mondo, applicando politiche come quella di costringere gli Han a portare i capelli in coda secondo le convenzioni Manciù.

⁴⁹⁶ Discendenti di Yan e Huang è un termine che rappresenta il popolo cinese e si riferisce a un'identità etnoculturale basata su un'ascendenza comune associata a un'origine mitologica.

del “nazionalismo”, ma è anche l’amore per la nazione etnica e il paese ancestrale, che commemora gli antenati e l’amore per la patria ancestrale.

Nel saggio *Le tre ghinee*, Virginia Woolf già dichiara la sua posizione verso il patriottismo: «io in quanto donna non ho patria. In quanto donna, la mia patria è il mondo intero»⁴⁹⁷. Questo libro è basato sulle sue esperienze personali durante la Prima Guerra Mondiale. Nell’inizio, pone le seguenti domande:

Cosa significa “patriottismo” per lei? Valgono anche per lei gli stessi motivi per essere orgogliosa dell’Inghilterra, per amarla, per difenderla? Si può dire anche di lei che è stata “favorita dal cielo” nascere in Inghilterra? Se si interrogano la Storia e le biografie si ha l’impressione che la sua posizione nella patria della libertà sia stata diversa da quella di suo fratello; e la Storia, come sembra indicarci la psicologia, non è senza effetto sulla mente e sul corpo. È probabile, dunque, che la sua interpretazione della parola “patriottismo” differisca da quella del fratello, e che tale differenza le renda molto difficile capire la definizione che egli ne dà.⁴⁹⁸

Quest’opera fu pubblicata nel 1938: in quell’anno le donne britanniche, in particolare quelle della classe media come Woolf, non avevano ancora ottenuto il diritto all’istruzione superiore e le cittadine che sposavano stranieri automaticamente perdevano la cittadinanza. Il diritto di voto per le donne britanniche fu concesso nel 1928, ma la questione posta ne *Le tre ghinee* riguarda il periodo della Prima Guerra Mondiale, in particolare il 1917. In quel contesto storico, le donne non godevano dei diritti fondamentali più basilari perché essi conferiscono all’individuo il potere di determinare il destino della propria nazione. Pertanto, le donne prive del diritto di voto non solo venivano escluse dalla nazione come estranee, ma neppure avevano responsabilità per le decisioni statali. Sappiamo che il Giappone è stato uno degli Stati

⁴⁹⁷ Virginia Woolf, *Le tre ghinee*, cit., p. 147.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 28.

che ha dato inizio alla Seconda Guerra Mondiale e l'ultimo a dichiarare la propria sconfitta. Pertanto, la studiosa giapponese Chizuko Ueno solleva nel suo libro *Weile huoxiaqu de sixiang (Idee per la sopravvivenza: la trappola della parità di genere, 为了活下去的思想)* la questione di come si debba affrontare la responsabilità della guerra da parte delle donne, che di un tale potere decisionale erano prive. D'altra parte, come avrebbero dovuto le donne in Cina, in qualità di Paese sovrano aggredito, assumersi la responsabilità di difendere la Nazione, come nel caso della protagonista di *Lussuria*? Avrebbero dovuto sacrificare il proprio corpo e tutto ciò che riguardava la loro vita per questo? Le donne sono coinvolte in un destino nazionale di cui non possono assumersi la responsabilità, e tuttavia ogni loro cosa (il corpo, la vita, la proprietà, ecc.) è attribuita a questa nazione. Specialmente nell'ambito del sistema di guerra totale, le donne sono costrette a condividere il proprio destino con la nazione. Questo senso di appartenenza nazionale, con le sue caratteristiche di dipendenza ed esclusività, costituisce una condizione fondamentale per il nazionalismo. L'analisi di Nira Yuval-Davis sulla relazione tra femminismo e nazionalismo suddivide il concetto di nazione in tre tipi: «those relating to the mythical notions of common origin (*Volknation*, those relating to the myth of common culture (*Kulturnation*) and those relating to nations as based on the myth of equal citizenship in states (*Staatnation*)»⁴⁹⁹. La studiosa utilizza il concetto «imagined community»⁵⁰⁰ di Ben Anderson, ciò che rende una comunità una comunità è la “comunanza”, che include elementi come etnia, cultura, lingua, diritti civili, ecc. Lei definisce tutti questi fondamenti di “comunanza” come “concetti mitologici”⁵⁰¹. Su questa base, Yuval-Davis aggiunge un altro concetto fondamentale, ovvero «sense of shared destiny»⁵⁰², realizzata attraverso questa “imagined community”. Anche i membri a cui vengono conferiti solo diritti civili di seconda o terza classe sono costretti a essere coinvolti in questo destino comune. Pertanto, si chiede loro di manifestare l'esclusività

⁴⁹⁹ Nira Yuval-Davis, *Gender and nation*, London, Sage, 1997, p. 23.

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 26.

⁵⁰¹ Chizuko Ueno, *Weile huoxiaqu de sixiang (Idee per la sopravvivenza: la trappola della parità di genere, 为了活下去的思想)*, tradotto dal giapponese da Zou Yun, Xue Mei, Beijing, Beijing lianhe chuban gongsi, 2022, p. 171.

⁵⁰² Nira Yuval-Davis, *cit.*, p. 31.

e la lealtà a questa collettività. Ma come afferma Woolf, se le donne non hanno nemmeno il diritto di voto per decidere il loro destino, sono solo estranei a questa collettività. Siano esse vincitrici o sconfitte, sono costrette a far parte di questa collettività, portando sulle spalle lo stesso destino. Woolf definisce questa comunione forzata come «un forzato senso di fratellanza»⁵⁰³. È importante notare che questa forma di affetto fraterno esclude le donne anche letteralmente: in altre parole, le donne sono coinvolte nelle relazioni solidali degli uomini ma costrette in questa comunità di destino.

In quest'opera, i compagni di Wang Jiazhi nel gruppo teatrale riescono a portare a termine con successo l'azione patriottica di uccidere il collaborazionista grazie a questa comunità immaginata, come afferma Zhang Xiaohong, professoressa dell'Università Nazionale di Taiwan. In *Lussuria*, l'azione patriottica non è solo un atto di patriottismo come l'interpretazione di un'opera teatrale patriottica e l'uccisione del collaborazionista, ma è un'azione che deve essere costantemente rafforzata e ripetutamente citata. Il modo migliore per una donna di sacrificarsi per la patria non è uccidere gli invasori sul campo di battaglia, ma offrire il proprio corpo, che sia attraverso l'azione di voler sposare un soldato patriottico o attraverso la recita di Jiazhi che si traveste da spia per sedurre il collaborazionista. L'amore patriottico delle donne è sempre collegato al corpo e alla sessualità delle donne.

Jiazhi, devota all'amore patriottico, decide di sacrificare la propria castità, prima andando a letto con Liang Runsheng, il compagno del gruppo teatrale più codardo a Hong Kong, e tre anni dopo con il signor Yi, un noto collaborazionista del governo nipponico occupante, a Shanghai. Fin dall'inizio, il sesso di Wang Jiazhi è sempre concepito come un atto di servizio patriottico: la sua prima esperienza sessuale è un sacrificio per la patria, priva di qualsiasi sensazione fisica, eseguita solo per risolvere il problema della sua identità di vergine (evitando che la falsa identità di signora Mai sposata venga smascherata). Nel corso delle prove sessuali successive con Liang, Jiazhi, che diventa sempre più consapevole delle sue sensazioni corporee, capisce chiaramente

⁵⁰³ Virginia Woolf, *cit.*, p. 146.

che questa sensazione corporea è una prova di patriottismo e deve essere rigorosamente circoscritta nel contesto di offrirsi alla patria, rigidamente monitorata nella separazione tra sesso e amore (pur avendo rapporti sessuali con il compagno di gruppo teatrale Liang Runsheng, Jiazhi non nutre mai alcun sentimento romantico nei suoi confronti, anzi considera Liang addirittura la persona che disprezza di più). Per amore del suo patriottismo, Jiazhi si trova costretta a umiliarsi fino a trovarsi in una posizione simile a quella di una prostituta, non solo a causa dell'esperienza sessuale di Liang con le marchette, ma anche a causa della sua decisione di impegnarsi in una transazione senza amore. Il rapporto avviene in una stanza segreta ma è tacitamente approvata da tutti i compagni di teatro presenti, il che fa sentire Jiazhi discriminata come una prostituta. Successivamente, a causa dell'improvvisa partenza del signor Yi da Hong Kong, Jiazhi si sente tradita nel sacrificio della sua castità e lascia delusa Hong Kong per tornare a Shanghai con questo trauma sessuale:

I rapporti tra Jiazhi e Liang Runsheng si erano già molto raffreddati. Tutti sapevano che si era pentita di quello che aveva fatto e la tenevano a una certa distanza, evitando di guardarla in faccia persino durante le riunioni.

«Sono una stupida, è tutta colpa mia» si diceva lei.

Anche nel momento in cui tutti erano con lei, lusingandola in mille modi per incitarla ad agire, lo facevano con un secondo fine.

Non solo trattava Liang Runsheng con estrema diffidenza, ma si era allontanata anche dagli altri, che le sembrava la guardassero sempre con una curiosità morbosa. Dopo l'attacco a Pearl Harbour, quando le comunicazioni via mare furono ristabilite, si trasferirono tutti all'Università di Shanghai che, pur essendo un territorio occupato come Hong Kong, offriva almeno la possibilità di studiare qualcosa. Lei non li seguì né mantenne i rapporti con loro.

Ebbe a lungo anche il dubbio di aver contratto una qualche malattia venerea.⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ Zhang Ailing, *Lussuria*, cit., pp. 29-30.

Quando *Lussuria* apparve per la prima volta, nel supplemento di un giornale taiwanese *China Times Literary Supplement*, fu stroncato da uno scrittore maschio residente all'estero che trovava il suo trattamento ambivalente del tradimento insopportabile. Spezzando la sua lunga reticenza, Zhang pubblicò successivamente una vibrante replica. In modo significativo, collega il cambiamento d'opinione di Jiazhi al problema dello strumentalismo. Zhang ci ricorda che Jiazhi perde deliberatamente la sua verginità in modo che possa interpretare convincentemente il ruolo di una donna sposata. Ma il suo sacrificio diventa nullo quando la sua preda sfugge inaspettatamente. Il gruppo di teatro, affranto, inizia a prendere le distanze da Jiazhi, guardandola anche con sospetto come a una donna sporca. Nemmeno il capo, da cui è attratta, le risparmia questa sensazione oppressiva. «Era molto irritata. Sospettava persino di essere stata ingannata e di essere un po' psicopatica per non poter dire ciò che aveva sofferto»⁵⁰⁵. Il fatto che lei rimanga sconvolta fa capire che l'attivismo sotto copertura si basa su una logica sessista dell'istruzione: una volta persi gli obiettivi, lo strumento (femminile) viene considerato non solo inutile, ma anche senza valore una volta profanato. In quest'ottica, la volontà di Jiazhi di riprendere il ruolo della signora Mai a Shanghai quando il capobanda (che di allora lavora per i servizi segreti di Chongqing) la riavvicina potrebbe essere motivata dal desiderio di ritrovare uno scopo al suo sé irrimediabilmente strumentalizzato o di scambiare l'ambiguità purgatoriale con la chiarezza dell'azione rivoluzionaria. In questo modo, riattiva la politicizzazione del sociale con un discorso femminista. Secondo Haiyan Lee, quest'opera «is a feminist counternarrative in its insistent meditation on the intersection of the political and the social for women»⁵⁰⁶. La preparazione teatrale sotterranea porta Jiazhi fuori dall'anonimato comunitario del movimento di resistenza e la getta in uno stato di solitudine in cui lei si confronta con l'altro da sola. La

⁵⁰⁵ Eileen Chang, 'Yangmao chuzai yangshenshang: Tan Se,jie (Senza la pecora, non c'è nemmeno lana: Su *Lussuria*, 羊毛出在羊身上: 谈《色, 戒》)', *Zhongguo shibao renjian fukan (China Times Literary Supplement, 中国时报人间副刊)*, vol. 12, 1978, pp. 454-459.

⁵⁰⁶ Haiyan Lee, *cit.*, p. 651.

soggettività etica e la trascendenza la chiamano quasi suo malgrado. Lasciando scappare Yi, Jiazhi perdona ciò che è nell'arena politica per amore di ciò che è nella zona di incontro intersoggettivo. L'archetipo della narrazione nazionale rinvia gli scopi individuali e li sussume nell'ideologia totalizzante della liberazione nazionale, una teleologia che giustifica la strumentalizzazione del corpo individuale, in particolare di quello femminile. «We might say that Jiazhi's change of heart foregrounds women's mediated relation to the patriarchal nation. Her one-word utterance inserts a wedge between woman and nation and obstructs the latter's righteous subsumption of the former»⁵⁰⁷.

Il collaborazionista signor Yi è un agente segreto e dongiovanni presuntuoso, che altrimenti non manifesta tratti spregevoli. Senza alcuna convinzione ideologica e un sé segreto su cui fare affidamento, Yi appare in qualche modo patetico, e il suo interesse nel perseguire e mantenere viva una relazione pericolosa sembra ancora più giustificabile. «When he is with Jiazhi, she is no more and no less than a woman to him. She is the instrument of his pleasure and gratification, and so is he hers»⁵⁰⁸. Così, investe volentieri tempo e denaro e assapora avidamente l'euforia di trovare l'amore giunto ormai alla mezza età, ignorando apparentemente il grave rischio in cui si trova. Nonostante tutti gli inganni e i sotterfugi che deve praticare quotidianamente, viene ingannato da un'ingenua che non sa recitare. Invece di essere un politico impettito e un agitatore temuto da tutti, appare come un patetico libertino condannato dalla sua lussuria. È questa dimostrazione, per quanto involontaria, del fallimento maschile che fa pendere improvvisamente la bilancia dalla parte di Jiazhi:

Il suo profilo illuminato dalla lampada, lo sguardo rivolto verso il basso, le ciglia che come ali beige di una falena puntano verso le guance scarne, tutto concorre a dargli un'espressione che lei trova dolcissima.

⁵⁰⁷ Ibidem

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 646.

Quest'uomo mi ama, pensa all'improvviso, ed è un pensiero che le esplode in petto come un rombo assordante, e si sente persa.⁵⁰⁹

Il martirio della protagonista si avvicina all'eccesso del sacrificio. «Instead of dying her own “authentic” death, Jiazhi dies an extravagant death, Yi’s death, in his stead and by his hand»⁵¹⁰. È l'atto santo, finale, che assume una qualità frenetica. La sua santità spontanea, quasi subconscia, è evocata dalla vista del volto di Yi, scoperto e indifeso sotto la luce della lampada, completamente ignaro della catastrofe imminente. Per il signor Yi, presentare in regalo dei diamanti è un'abitudine, pur costosa, del rituale romantico; per Jiazhi è un momento radicalmente elevato al di sopra dell'ordinario, tanto che il gioielliere indiano sembra essere una figura mitica delle *Mille e una notte*, lì per assistere alla sua metamorfosi. Il diamante per lei non è solo un oggetto ambito ma un simbolo di permanenza e indistruttibilità. Per consacrare questo momento prezioso, ella compie un gesto santo di sacrificio. L'atto finale di Jiazhi, alla vista del volto pensoso di Yi, mette in atto il movimento dall'una all'altro che non è comprensibile a un terzo: il movimento nazionalista da cui si è momentaneamente allontanata. Onorando una relazione forgiata negli spazi interpersonali invisibili e quindi offensivi per il nazionalismo patriarcale, Jiazhi contesta il fatto politico della sua identità cinese, che le impone di arrendersi alla verità dell'appartenenza nazionale e di rinunciare a qualsiasi possibilità di relazione con qualcuno che abbia oltrepassato i confini del nazionalismo. Allo stesso tempo, lei contesta anche il fatto politico del suo genere, in base al quale non è altro che un corpo erotizzato e strumentalizzato, un ingranaggio del movimento collettivo di liberazione. La sua decisione finale apparentemente impulsiva non è l'espressione irresistibile o culminante di un autentico sé sessuale, ma un gesto femminista di sfida con il quale un corpo passivo si fa sentire come un soggetto agente e perdonante. L'epilogo della storia è quindi un toccante atto di accusa contro la politica

⁵⁰⁹ Zhang Ailing, *cit.*, p. 45.

⁵¹⁰ Haiyan Lee, *cit.*, p. 648.

patriarcale-nazionalista. Il suo doppio tradimento, tradire l'obiettivo primario e essere tradita dal signor Yi, è un'allegoria non dei limiti dell'etica, ma piuttosto dei limiti della politica della violenza che preclude la via di mezzo tra l'arena pubblica e lo spazio per l'azione.

Tuttavia, quando la narrazione si sposta sul signor Yi poche pagine dopo, assistiamo a una crudele ironia riguardo al sacrificio di Jiazhi: lei è commossa dalla momentanea vulnerabilità del signor Yi, abbandonando così la missione di assassinarlo. Il signor Yi, d'altra parte, attribuisce ciò alla sua virilità spietata perché «il vero uomo è crudele. E se non fosse stato un vero uomo, lei non lo avrebbe amato»⁵¹¹. E si ritiene fortunato per la sua azione decisa nell'uccidere gli studenti, evitando soprattutto la propaganda politica a lui sfavorevole, poiché essi diventerebbero «degli studenti patriottici che tramano per la morte del traditore del paese, cosa che avrebbero avuto effetti negativi»⁵¹². In realtà, la morte di Jiazhi soddisfa il suo ego maschile in un sacrificio romanticizzato: lei lo ama, lo salva e poi muore perché l'ha salvato, il tutto sotto il suo comando. Dal suo punto di vista, sia viva che morta, lui possiede completamente questa donna:

L'ombra di lei gli sarà sempre accanto per consolarlo. Anche se l'aveva odiato, alla fine quello che aveva provato per lui era stato così intenso da rendere irrilevante qualsiasi altro sentimento, l'aveva amato e basta. Il loro era stato un rapporto tra cacciatore e preda, come quello tra la tigre e lo spirito della sua vittima⁵¹³, un rapporto di possesso estremo.

In vita era stata la sua donna, nella morte sarebbe stata il suo fantasma.⁵¹⁴

⁵¹¹ Zhang Ailing, *cit.*, p. 51.

⁵¹² *Ivi*, pp. 51-52.

⁵¹³ È una tipica espressione cinese, basata su un'antica credenza che vuole che la preda, divorata dalla tigre, divenga uno spirito in combutta con il suo stesso carnefice. Il regista Ang Lee ha diretto l'omonimo film tratta da quest'opera, dopo di che ha scritto la prefazione inglese alla ristampa del romanzo originale, che vediamo anche nella traduzione italiana, in cui si prende gioco di sé come "tigre", che in cinese abbiamo la figura della tigre che uccide una persona. Dopodiché, il fantasma di quella persona lavorerà per conto della tigre, aiutandola ad attirare altre prede nella giungla. L'espressione cinese che descrive questa situazione è "wei hu zuo chang 为虎作伥", "chang 伥" indica quella persona che lavora per la tigre, parola che è omofona alla parola cinese per "puttana". E qui Zhang Ailing usa la prima parola per descrivere la visione che Yi ha di Jiazhi, che, secondo la studiosa Haiyan Lee, è un possesso dell'annullamento dell'etica attraverso l'annullamento dell'alterità degli altri.

⁵¹⁴ Zhang Ailing, *cit.*, p. 52.

A questo punto della storia, la decisione della protagonista di lasciarlo andare potrebbe sembrare indegna, ma in realtà la posizione femminista dell'autrice si rende evidente proprio qui, mettendo in mostra senza pietà l'egoismo e l'egotismo maschile del protagonista. Dal punto di vista di Jiazhi, l'azione iniziale in cui recita la signora Mai per assassinare il signor Yi richiede in realtà il massimo grado di frattura tra corpo e mente. Significa che il corpo è coinvolto in una relazione con lui, ma la mente deve porre la missione patriottica al primo posto. Tuttavia, questa separazione, in quel momento in cui lei lascia andare l'uomo, raggiunge l'unità. Quello che cerca è la libertà che desidera per sé stessa. Tale libertà non le viene data dalla narrazione patriottica della rivoluzione politica, né viene conferita dai suoi compagni del gruppo teatrale clandestino, ma è ottenuta seguendo fedelmente il suo cuore. La scelta di Jiazhi non è per quest'uomo, né è guidata dalla forza di un presunto amore romantico, ma è semplicemente per sé stessa. Il momento in cui la protagonista raggiunge l'unità tra corpo e mente smantella il patriarcato che è esistito per migliaia di anni. Perché durante tutto questo periodo di preparazione all'assassinio, Jiazhi percepisce l'assurdità dell'amore, l'ipocrisia dell'amicizia, l'inutilità dei legami familiari, il caos del Paese e l'ambiguità della rivoluzione. Solo il piacere del sesso con il signor Yi è reale, ed è l'unica cosa che sente avere vitalità, ma questo tipo di piacere non si può confessare a nessuno, e anche l'autrice dedica poco inchiostro su questo: «In realtà, ogni suo incontro con il signor Yi era diventato come un bel bagno caldo che la liberava dall'angoscia, perché tutto tornava ad avere uno scopo»⁵¹⁵. Tuttavia, anche in poche parole si può percepire la potenza della sessualità. La decisione di Jiazhi indica che quando una donna rifiuta la cooperazione con il cosiddetto collettivo patriottico, sta effettivamente muovendo «the wedge between woman and nation» che ho citato sopra, ovvero una forza devastante della psiche sessuale femminile che smantella la comunità immaginata secondo il concetto di Yuval-Davis e spezza il forzato senso di fratellanza –

⁵¹⁵ *Ivi*, p. 30.

l'emozione che forma l'autogiustificazione assoluta del patriottismo. Ciò che fa crollare allo stesso tempo la coscienza e la memoria storica collettiva dominante della società patriarcale.

3.3 La relazione madre-figlia

Entrambe Zhang Ailing e Dacia Maraini esplorano nella loro produzione letteraria il tema della maternità e del rapporto tra madre e figlia. Nonostante le descrizioni delle madri siano differenti, tutte e due le autrici concordano su un principio fondamentale: la madre ideale esiste solo nell'immaginazione. E molte protagoniste dei loro racconti non corrispondono alle caratteristiche tradizionali della maternità, che spesso si traduce in un'oppressione per le donne. Questo rende più difficile formulare un giudizio nei confronti della rappresentazione dell'amore materno nelle loro opere. Riguardo alla relazione madre-figlia nei lavori di Zhang Ailing, mancano studi approfonditi, e i pochi critici maschi che vi si sono soffermati sembrano avere difficoltà a comprendere la complessità di questa relazione di amore-odio. Come afferma la studiosa Dai Jinhua, nel mondo di Zhang Ailing si racconta solo una storia, che si tratta di fuga o desiderio di fuga, e questo sogno di evasione è un privilegio della figlia. Nel contesto della struttura e delle regole della società patriarcale, sembra che solo la figlia possa realizzare la fuga attraverso il matrimonio con un uomo: lei può quindi sperare, lottare e sforzarsi, mentre la madre gradualmente diventa pazza e distorta, come protesta e vendetta contro la società patriarcale. La relazione madre-figlia nelle opere di Zhang Ailing è sempre e solo una relazione tra due donne. Nel caso di Dacia Maraini, secondo l'osservazione di Elizabeth Anne Porretto, la critica si concentra spesso sulle aspettative della figlia o sul ruolo della madre nel suo sviluppo personale, trascurando il punto di vista della seconda. L'attenzione alla figlia è naturalmente in linea con lo sviluppo del secondo movimento femminista italiano dall'inizio degli anni '70 agli anni '90, che ha visto un iniziale

rifiuto della madre da parte della figlia, seguito da un'eventuale riconsiderazione e recupero di questa figura, sia in termini biologici che simbolici. In questa sezione, analizzerò *La storia del giogo d'oro* di Zhang Ailing, che, a mio avviso, riflette alcune pareri di Luisa Muraro sulla relazione madre-figlia. Inoltre, esaminerò *L'età del malessere* e *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Maraini, due opere che riflettono alcune opinioni di Adrienne Rich e Luce Irigaray sulla relazione madre-figlia nella cultura patriarcale. Le opere delle due scrittrici presentano similitudini nella rappresentazione di esempi negativi di maternità e nelle interazioni madre-figlia, prendendo infine direzioni diverse.

3.3.1 Tra Teresa e Enrica

Teresa è la madre della protagonista Enrica in *L'età del malessere*; è una delle poche madri di Maraini che tenta di modificare il destino della figlia, affinché non assomigli alla sua vita miserabile. Come abbiamo analizzato nella prima sezione di questo capitolo, Teresa non trova soddisfazione né al lavoro né in famiglia, e si lascia abbattere da entrambi fino alla morte. Eppure, nonostante la stanchezza, cerca di consigliare la figlia su come andare avanti nella vita. I consigli che Teresa dà alla figlia, tuttavia, sono contrastanti e quindi aumentano la confusione di Enrica: «Squillò il telefono. Corsi a rispondere. - Se è Cesare, digli che oggi devi studiare, - mi gridò dietro la mamma. - Devi farti desiderare, - aggiunse»⁵¹⁶. La preoccupazione principale di Teresa è che Enrica trovi un marito potente e ricco che la mantenga; nel frattempo, Enrica dovrebbe proseguire gli studi nel caso in cui ciò non succedesse. L'istruzione, pur essendo considerata importante dalla madre, è solo un piano di riserva: l'obiettivo finale è un matrimonio adeguato. Intrappolata lei d'altro canto in uno senza amore con un uomo povero, Teresa vuole che la figlia abbia diverse opportunità ed eviti i suoi

⁵¹⁶ Dacia Maraini, *L'età del malessere*, cit., p. 23.

rimpianti: «La mamma era venuta a vivere a Roma da sola e aveva studiato. Ma poi si era sposata e tutte le ambizioni erano finite nel nulla»⁵¹⁷. Avendo abbandonato i propri studi universitari a metà del percorso, Teresa è consapevole dell'importanza dei titoli di studio nel consentire una maggiore libertà di scelta e la possibilità di realizzarsi. Incoraggia dunque attivamente Enrica a completare gli studi:

- Hai studiato? - domandò alla fine dopo un lungo silenzio.

- No.

- Vorrei sapere come farai a prendere il diploma se non studi mai.

Io non risposi. Lei andò a prendere i miei libri e me li aprì sul tavolo.

- Studia, - insistette spingendomi verso la sedia.

L'importanza attribuita allo studio è tale che Teresa spinge fisicamente Enrica verso i suoi libri, rendendo evidente la sua sensazione che solo attraverso l'istruzione Enrica potrà avere la speranza di una vita diversa. Tuttavia, credendo di sapere cosa sia meglio per il futuro di sua figlia, la spinge verso quella direzione, imponendole gli insegnamenti sul matrimonio e sulla femminilità che lei stessa aveva ricevuto da ragazza, adeguandosi così in parte alle aspettative patriarcali. D'altra parte, mischia questo con la speranza che, attraverso l'istruzione, la figlia possa rompere il cerchio della secolare oppressione femminile e trovare la propria realizzazione. Questo episodio mostra l'ambivalenza di Teresa che assume due ruoli come madre e donna allo stesso tempo: da un lato, supervisiona gli studi della figlia e ne sottolinea il bisogno di essere indipendente; dall'altro, insegna alla figlia a imparare a compiacere gli uomini, alludendo alle sue aspettative di matrimonio. Questa contraddizione riflette effettivamente le aspettative e le pressioni sulle donne affinché siano indipendenti nella carriera e abbiano successo nel matrimonio perché sostiene che quest'ultimo è una parte indispensabile della vita delle donne e il loro successo è strettamente legato alla loro

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 42.

felicità matrimoniale, creando così un doppio fardello. Quindi nella sua psicologia contraddittoria di essere madre e donna, c'è in realtà una lotta per l'identità di sé e la figlia è la persona che più direttamente può essere influenzata da questa contraddizione.

Come Adrienne Rich scrive:

Nel patriarcato l'amore per le figlie richiede un forte senso di amore per sé nella madre.

L'interazione psicologica tra madre e figlia può essere distruttiva, ma non deva necessariamente esserlo. Una donna che rispetti e ami il proprio corpo, che non lo ritenga impuro, non lo veda il proprio corpo come un luogo sano e trasmetterà il suo auto - disprezzo alla figlia. Una donna che ha quella della figlia nel timore che diventi semplicemente distruttiva.

Tutto ciò è estremamente difficile in un sistema che ha continuamente sottratto alle donne il loro corpo e il loro io.⁵¹⁸

Tuttavia, ciò che Teresa non riconosce è che il miglior esempio che potrebbe dare a sua figlia è seguire gli stessi consigli. Cambiando prima la propria vita e tentando poi di guidare la figlia, le parole di Teresa avrebbero un impatto maggiore sulla giovane Enrica. Infatti, secondo Luce Irigaray, la madre dovrebbe essere la prima maestra del proprio figlio, in particolare della figlia, per cui è innanzitutto maestra di vita. Ma come può una madre farlo al di fuori di un'esperienza propria, chiedendo alla figlia di fare ciò che lei stessa non è in grado di fare?

La cosa più importante che una donna può fare per un'altra è mettere in luce e allargare le sue effettive possibilità. Per una madre ciò significa qualcosa di più che combattere con le immagini femminili riduttive presentate dalla letteratura per l'infanzia, dal cinema, dalla televisione, dalla scuola. Significa che la madre stessa deve cercare di allargare i confini

⁵¹⁸ Adrienne Rich, *Nato di donna*, cit., p. 248.

della sua vita. Rifiutarsi di essere una vittima, e da qui partire.⁵¹⁹

Adrienne Rich sottolinea il fatto che la vittimizzazione di una madre non si limita a degradare la madre stessa, ma influisce anche sulla figlia che cerca in lei una guida per diventare donna. L'autrice sostiene che l'odio per sé stessa e le scarse aspettative della madre condizionano la visione che la figlia ha di sé e che il nutrimento delle figlie nella società patriarcale richiede uno spiccato senso di auto-coltivazione da parte delle madri. Rifiutandosi di essere vittime, le madri possono aiutare le figlie a liberarsi dai vincoli restrittivi che la società impone. Maraini solleva anche il problema delle figlie che ripetono gli errori delle madri in *Voci*, dove Ludovica Bari si chiede: «perché le figlie tendono a ripetere pari pari la storia delle madri. Anche quando non vogliono, anche quando le rifiutano, anche quando le giudicano con ferocia»⁵²⁰. Maraini riconosce l'importanza dell'atteggiamento e delle convinzioni di una madre nell'influenza della figlia e il fatto che i suoi errori influenzeranno le vite di entrambe. Irigaray sottolinea anche l'importanza dell'insegnamento delle madri attraverso l'esempio, affermando che la migliore educazione che una madre può dare alla figlia è mostrarle che lei stessa è veramente viva. Una madre che si limita a incoraggiare la figlia a vivere la sua vita in modo diverso dal suo non avrà successo se non combatte lei stessa contro la sua oppressione: l'esempio reale che dà nega tutte le sue parole. Irigaray paragona questo tipo di eredità materna alla paralisi: «By pouring your ice into me, didn't you quench my thirst with your paralysis? And never having known your own face, didn't you nourish me with lifelessness [...] You wanted me to grow up, to walk, to run in order to vanquish your own infirmity»⁵²¹. Ovviamente Teresa non riesce a realizzarsi come un bel esempio per la figlia, ma ciò non significa che abbiamo il diritto di incolparla:

Che dire della donna che deve lavorare così duramente per sopravvivere e che alla fine

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 249.

⁵²⁰ Dacia Maraini, *Voci*, *cit.*, p. 191.

⁵²¹ Luce Irigaray, 'And the one doesn't stir without the other', *Signs*, vol. 7, n. 1, 1982, pp. 60-67: 67.

della giornata, quando stancamente va a prendere la bambina dopo il lavoro è ormai svuotata di ogni energia materna? La bambina non sa nulla della struttura sociale o dell'istituto della maternità, ma riconosce solo una voce aspra, due occhi appannati, una madre che non la abbraccia, che non le dice quanto è brava.⁵²²

E in tutta la storia Teresa viene presentata sempre in uno stato esausto. Si fa notare che Maraini descrive ripetutamente Teresa come se stesse lottando per respirare mentre si avvicina alla fine della sua vita. La morte di Teresa per cancro ai polmoni è piuttosto significativa: soffocata da tutti e da tutto ciò che la circonda, il suo intero essere è affamato d'aria. Biologicamente, la madre dovrebbe essere colei che trasmette l'ossigeno al proprio feto quando è nell'utero, anche quando lo dà alla luce simbolicamente. Ma come potrebbe farlo senza respirare lei stessa? Inoltre, come insiste Irigaray, la coltivazione dell'aria è fondamentale per raggiungere l'auto-affezione, uno stato che la madre deve sperimentare affinché anche la figlia possa raggiungerlo⁵²³. Così come una verginità spirituale deve essere mantenuta dalla madre per permettere alla dualità tra la figlia e sé stessa di esistere.

In fact, mother and daughter have to be autonomous, one with respect to the other, and this requires that each one preserve her autonomy and virginity by cultivating her breath, which is the matter of her interiority, of her soul. Being able to keep her breath in herself, woman can reach her liberty and preserve her integrity, which cannot amount to conserving a physiological hymen but to protecting her own interiority.⁵²⁴

Teresa non è in grado di mantenere il respiro dentro di sé, né fisicamente né spiritualmente, e spende tutte le sue energie semplicemente cercando di sopravvivere.

⁵²² Adrienne Rich, *cit.*, p. 248.

⁵²³ Christina Siggers Manson, 'Swolling Ice: A study of mothers and daughters in Dacia Maraini's *L'età del malessere and Colomba*', in Luce Irigaray (a cura di), *Lucy Irigaray: Teaching*, London, Continuum, pp. 85-86.

⁵²⁴ Luce Irigaray, *Luce Irigaray: Key writings, cit.*, pp. 85-86.

L'immagine del corpo di Teresa come un sacco vuoto sottolinea l'incapacità di proteggere la propria interiorità: quando tutto il suo respiro lascia il corpo, non rimane nulla. Teresa ha dato tutta la sua vita agli altri: al marito, alla figlia e ai suoi datori di lavoro. Dentro di lei è rimasto solo il vuoto. All'inizio Enrica teme il legame che la unisce al destino della madre, cercando di immaginarla come una ragazza; Enrica si rende lì improvvisamente conto che la ragazza nella sua mente è in realtà lei stessa⁵²⁵. Lotta per separare la propria immagine da quella della madre. Più tardi, dopo l'aborto clandestino, Enrica vede il volto della madre riflesso nel suo allo specchio:

Andai nel bagno per inumidirmi il viso che scottava e nello specchio vidi la mamma con due ditate nere sotto gli occhi e il corpo stanco e gonfio che traspariva sotto la vestaglia dal collo unto. Ero come lei. Facevo gli stessi gesti.

Quando rientrai in cucina, anche il papà trasalì come se avesse visto la moglie e allungò la mano al fiasco per portarselo alle labbra.⁵²⁶

Guardandosi allo specchio, Enrica vede sia il passato della madre che il proprio futuro, che sembrano inestricabilmente legati: il destino della figlia sembra destinato a seguire lo stesso schema della madre. Questa fusione di madre e figlia nello specchio riecheggia lo scritto di Irigaray sulla confusione tra le immagini di madre e figlia nello specchio, che si riflettono reciprocamente nel destino della stessa donna:

You look at yourself in the mirror. And already you see your own mother there. And soon your daughter, a mother. Between the two, what are you? What space is yours alone? In what frame must you contain yourself? And how to let your face show through, beyond all the masks? It's evening. As you're alone, as you've no more image to maintain or impose, you strip off your disguises. You take off your face of a mother's daughter, of a

⁵²⁵ Dacia Maraini, *L'età del malessere*, cit., p. 82.

⁵²⁶ Ibidem.

daughter's mother. You lose your mirror reflection. You thaw. You melt. You flow out of yourself.⁵²⁷

Enrica si rende conto che, se non rifiuta attivamente il modo di vivere della madre, ne sarà destinata a ripetere i rimpianti e l'infelicità. Inizialmente incapace di comprendere sua madre, la gravidanza di Enrica la costringe a rivalutare il loro rapporto: «Rimasi a occhi aperti, le mani riunite fra le cosce, a guardare nel buio. Ripensai alla mamma e a me stessa che, da vecchia, sarei divenuta come lei, così stanca e sporca e indifferente a tutto»⁵²⁸. Inizialmente allontanata dalle aspettative patriarcali riposte nelle donne, la gravidanza permette a Enrica di condividere con la madre un legame unico, che solo madre e figlia possono sperimentare. Ma è solo dopo la morte di Teresa che Enrica può apprezzare veramente i suoi consigli e iniziare a riconsiderare il suo futuro. Sebbene Teresa non sia stata in grado di liberare sé stessa, riesce ad avere un'influenza sufficiente sulla figlia per operare un cambiamento in lei. In un certo senso, Teresa deve sacrificarsi, cioè morire, per aiutare la figlia. Il romanzo si conclude così con Enrica che pone fine alle sue relazioni sessuali distruttive e si sveglia all'alba per cercare un nuovo lavoro.

Sembra tuttavia che solo rinunciando al legame passato con la madre Enrica possa sperare di trovare un senso di realizzazione futura. Come Irigaray sottolinea: «Il legame tra madre e figlia, figlia e madre deve spezzarsi perché la figlia diventa donna. La genealogia femminile deve essere soppressa, a vantaggio della relazione figlio-Padre, dell'idealizzazione del padre del marito come patriarchi»⁵²⁹. Il suo successo nel ricominciare veramente da capo può essere messo in discussione alla luce della convinzione di Irigaray che l'identità femminile non possa essere costruita «in repudiation of one's physiology»⁵³⁰. Rifiutando la madre, Enrica rifiuta in parte sé

⁵²⁷ Luce Irigaray, *And the one doesn't stir without the other*, cit., p. 63.

⁵²⁸ Dacia Maraini, *L'età del malessere*, cit., p. 62.

⁵²⁹ Luce Irigaray, *Etica della differenza sessuale*, cit., p. 87.

⁵³⁰ Luce Irigaray, *I love to you: sketch for a felicity within history*, tradotto da Alison Martin, New York and London, Routledge, 1996, p. 107.

stessa e il proprio corpo femminile. Allontanate dall'incapacità di coesistere nella società patriarcale, Teresa e Enrica non potranno mai sviluppare pienamente il loro rapporto. Eppure, senza questa coltivazione del rapporto madre-figlia, «l'ordine etico amoroso non può avere luogo tra donne»⁵³¹. E si potrebbe sostenere che, per far sbocciare la donna che è, Enrica dovrebbe scoprire un modo di coesistere con la madre al di fuori di qualsiasi fusione o confusione tra le due.

Questo romanzo mostra chiaramente che se la madre non riesce per prima a trovare l'affetto per sé stessa e ad intraprendere la propria vita, non può sperimentare e mostrare affetto per sua figlia. Teresa non è in grado di amare sé stessa e non può successivamente prendersi cura di una relazione madre-figlia. Come spiega Irigaray, «Occorre che si amino in quanto madri e di un amore materno, in quanto figlie e di un amore di figlia»⁵³². Anche se alla fine del romanzo c'è più speranza per quanto riguarda il futuro della figlia dopo la morte della madre, è incerto quanto riuscirà a sfuggire al lascito della paralisi della madre. Teresa, intenzionalmente o meno, non è riuscita a trasmettere alla figlia un senso di autostima, perpetuando il circolo vizioso dell'oppressione femminile. In *And the one doesn't stir without the other*, Irigaray allude a questo effetto di congelamento nello scambio madre-figlia:

With your milk, Mother, I swallowed ice. And here I am now, my insides frozen. And I walk with even more difficulty than you do, and I move even less. You flowed into me, and that hot liquid became poison, paralyzing me. My blood no longer circulates to my feet or my hands, or as far as my head. It is immobilized, thickened by the cold. Obstructed by icy chunks which resist its flow. My blood coagulates, remains in and near my heart.⁵³³

Le parole conclusive di Irigaray in questo saggio riassumono forse al meglio la

⁵³¹ Luce Irigaray, *Etica della differenza sessuale*, cit., p. 87.

⁵³² *Ivi*, p. 84.

⁵³³ Luce Irigaray, *And the one doesn't stir without the other*, cit., p. 60.

situazione in cui si trovano la madre e la figlia in *L'età del malessere*: «When the one of us comes into the world, the other goes underground. When the one carries life, the other dies. And what I wanted from you, Mother, was this: that in giving me life, you still remain alive»⁵³⁴. È un desiderio che non viene esaudito in questo romanzo di Maraini. Ciò fornisce un esempio dei problemi che Irigaray mette in luce in un rapporto madre-figlia in un contesto patriarcale, problemi che si trasmettono attraverso le successive generazioni femminili se non intervengono la consapevolezza e il cambiamento da parte delle donne. Quello che Maraini non riesce a fare è proporre un modo concreto per spezzare questa catena di retaggi patriarcali. Al contrario, il pensiero di Irigaray offre modi positivi di coltivare la relazione madre-figlia per liberarla da questi vincoli. Irigaray suggerisce alcune misure che possono essere adottate per riuscirci, al di là della nostra evoluzione come donne:

We have to care about the natural and spiritual autonomy of the child – the role of mediation of the placenta teaches us to do so. Holding real dialogues with the child, keeping the I and the you distinct, is also necessary. And further: teaching the child the existence and the fecundity of sexuate difference [...] in genealogy and in alliance, fraternity and friendship. Avoiding the authoritarian attitudes that destroy awakening and autonomy. Cultivating a dialogical relationship with the daughter, preventing reducing her to a same as oneself, the one who will do later what I do now.⁵³⁵

I suggerimenti di Irigaray hanno lo scopo di invitare alla riflessione, favorire la meditazione e aiutare ogni donna a essere consapevole delle proprie responsabilità⁵³⁶. Solo quando le donne riusciranno a fare questo, saranno in grado di ripensare il rapporto madre-figlia e di liberarlo dalla sua impostazione patriarcale.

⁵³⁴ *Ivi*, p. 67.

⁵³⁵ Lucy Irigaray, 'The redemption of women', in *Key writings, cit.*, p. 158.

⁵³⁶ *Ibidem*.

3.3.2 Tra Marianna e sue figlie

Secondo Manson, in tutti i lavori di Maraini è ricorrente l'idea secondo cui la maternità equivalga al sacrificio⁵³⁷. Questo sacrificio assume svariate forme ed è spesso legato alla rinuncia forzata alle attività artistiche e alla perdita del corpo della donna nel suo ruolo di madre. Questo è particolarmente evidente ne *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, in cui il sacrificio materno si ripete di generazione in generazione. Sibilla Aleramo è una precorritrice di Maraini riguardo questo tema. In *Una donna*, Aleramo si chiede perché «nella maternità adoriamo il sacrificio? Donde è scesa a noi questa inumana idea dell'immolazione materna? Di madre in figlia, da secoli, si tramanda il servaggio. È una mostruosa catena»⁵³⁸. Nel romanzo di Maraini, Marianna offre il suo corpo ai suoi figli, immergendosi totalmente nella maternità. Lei si rende conto che: «Nella maternità ha messo la sua carne, i suoi sensi, adeguandoli, piegandoli, limitandoli»⁵³⁹. Mentre aveva trattenuto il suo corpo dal marito, con la nascita dei suoi figli Marianna lo cede a loro. In modo significativo, Marianna abbandona la sua passione per la pittura quando diventa madre, negandosi il tempo per dedicarsi a dipingere. Irene Marchegiani Jones sostiene che il motivo per cui Marianna termina questa passione è l'oppressione subita a causa del matrimonio⁵⁴⁰, mentre Cristina Siggers Manson crede che Maraini attribuisca la fine del talento di Marianna alla nascita del suo primo figlio e non direttamente al suo matrimonio: «Peccato avere perso la pratica dei colori. Ma è successo senza una ragione, alla nascita della prima figlia»⁵⁴¹. Sebbene il matrimonio di Marianna non favorisca certamente la produzione artistica, è solo quando diventa madre e quindi dedica il suo corpo ai figli che perde la sua creatività. Allo stesso modo, sua figlia Manina continua a dare ricevimenti durante i

⁵³⁷ Christina Siggers Manson, *Donna in guerra, uomo in crisi: familial roles and patriarchal legacies in Dacia Maraini and Natalia Ginzburg*, cit., p. 157.

⁵³⁸ Sibilla Aleramo, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 193.

⁵³⁹ Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 87.

⁵⁴⁰ Irene Marchegiani Jones, cit., pp. 45-60: 54.

⁵⁴¹ Dacia Maraini, cit., p. 110.

primi anni del matrimonio in cui si esibisce al clavicembalo davanti agli ospiti, ma è solo dopo la morte di diversi dei suoi figli che perde l'entusiasmo per la musica:

Durante i primi anni di matrimonio Manina e Francesco usavano invitare ogni sera amici e amiche nella grande casa di via Toledo. [...]

Manina sedeva al clavicembalo e faceva scorrere le dita sui tasti, prima timidamente, con precauzione, poi sempre più spedita e sicura e a questo punto la bocca le si piegava in una smorfia amara, quasi feroce.

Dopo la morte del secondogenito e i due aborti che erano seguiti, i Chiarandà avevano smesso di ricevere. Solo la domenica qualche volta invitavano i parenti a pranzo e poi Manina veniva spinta quasi con la forza al clavicembalo. [...]

In seguito ha rinunciato del tutto. Ora al clavicembalo siede la figlia Giacinta di sette anni, accompagnata dal maestro ticinese che batte il tempo sul coperchio con una bacchetta di legno di ulivo.⁵⁴²

Manina rinuncia al suo talento e, di conseguenza, anche alla sua sessualità, come conseguenza del suo ruolo di madre, consegnando simbolicamente il suo lascito a sua figlia. Tuttavia, a differenza di sua madre Marianna, Manina si rallegra della maternità, ammettendo felicemente che «Il mio corpo è una sala d'aspetto: c'è sempre qualche infante che entra o che esce»⁵⁴³. In questo romanzo, Maraini stabilisce un chiaro legame tra creatività e sessualità, entrambe limitate dalla maternità, che serve a rafforzare la natura oppressiva dell'istituzione del matrimonio. Mentre il matrimonio reprime la libertà delle donne, è la maternità (così com'è controllata dal patriarcato) che le condanna definitivamente a una vita priva di innovazione e immaginazione, incapace d'immaginarsi quadri nella sua testa, guardando i suoi figli giocare come se fossero una composizione artistica. La sua inclusione in questo dipinto mentale è importante:

⁵⁴² *Ivi*, pp. 143-144.

⁵⁴³ *Ivi*, p. 140.

Una madre con i suoi figli. Saprebbe metterci anche se stessa in quel quadro dalla tela molto ampia. Comincerebbe dalle chimere, passerebbe ai capelli corvini di Fila, e poi alle mani callose di Innocenza, e ai ricci giallo canarino di Manina, agli occhi color notte di Mariano, alle gonnelle viola e rosa di Giuseppa e Felice.

La madre sarebbe ritratta seduta sopra un cuscino, come sta ora lei e le linee dello scialle si intreccerebbero con quelle del vestito che si aprirebbe all'altezza dell'ascella, per rivelare la testina nuda del figlio di pochi mesi.

Ma perché ha quella faccia stupita e dolorosa la madre di quei figli, in quel quadro che ritrae un felice momento familiare? cos'è quella stranita meraviglia?⁵⁴⁴

La tristezza che Marianna legge sul volto del suo dipinto è un'espressione del suo personale rimpianto per aver abbandonato l'arte, e il dipinto immaginato funge da specchio per le sue emozioni. È significativo notare che Marianna è ancora insoddisfatta anche se suo marito non è presente nel dipinto, il che suggerisce che è la maternità piuttosto che il matrimonio il catalizzatore della sua frustrazione artistica. Sostenendo l'idea di maternità come sacrificio, Maraini scrive in *Un clandestino a bordo* che ogni figlio uccide simbolicamente la propria madre, specialmente nel caso di madri più devote come Manina:

Il proprio figlio [...] potrebbe anche diventare un assassino. E un poco lo è già perché ogni figlio uccide la propria madre, anche se non col coltello, nel proprio cuore, quando avrà bisogno di crescere e farsi spazio. E più la madre è amorosa, sollecita e sacrificale, più il figlio avrà la tentazione di ucciderla, con grandissimo amore.⁵⁴⁵

In una società intensamente conservatrice, come in Sicilia, la sessualità femminile

⁵⁴⁴ Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 74.

⁵⁴⁵ Dacia Maraini, *Un clandestino a bordo*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 15-16.

veniva considerata pericolosa e incontrollabile quando non confinata al matrimonio o alla maternità. Mentre le donne non sposate erano ritenute incapaci di controllare i loro impulsi sessuali, una volta diventate madri, non venivano più considerate come dotate di questa sensualità seducente ma diventavano quasi asessuate. Considerando questa privazione della sessualità della donna, è difficile immaginare che la madre di Maraini continuasse la sua carriera artistica dopo che è diventata madre. Il ritratto che Maraini fa dei sacrifici di Marianna è ispirato in parte alle sue stesse esperienze. Sua madre, un'abile pittrice, si è sentita obbligata a interrompere la sua attività artistica quando è diventata madre: «Mia madre ha considerato naturale sacrificarsi, sacrificare la sua professione perché fra l'altro lei era una pittrice originale e brava. [...] dipingeva con uno stile sensuale e lirico, che ha messo da parte quando sono arrivate le figlie: avendo avuto tre bambine, non ha più potuto continuare»⁵⁴⁶. Maraini stessa ha personalmente trovato la gravidanza incompatibile con la scrittura, raccontando come ogni volta che si sedeva alla scrivania per scrivere, sopraggiungevano conati di vomito e interrompeva immediatamente⁵⁴⁷. Questa manifestazione fisica dell'incompatibilità tra arte e maternità rafforza il messaggio sotteso al lavoro di Maraini secondo il quale la maternità annulla la sessualità femminile.

In *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Maraini esplora la stretta unione che può esistere tra madre e figlio, ma traccia anche paragoni tra il legame madre-figlia in una società dominata dagli uomini. Marianna Ucrìa reagisce in modo diverso a ciascuno dei suoi figli, condividendo un'affinità con il figlio maggiore Mariano e con Felice, la figlia che entra in convento a undici anni. Va notato che questi sono i due figli che assomigliano di più al padre, il duca Pietro, e che si identificano maggiormente con lui che con la madre. Separata da lei in giovane età, proprio come Marianna con sua madre, Felice soffre della mancanza di un legame forte con la sua figura materna, una separazione forzata che riflette quella tra Demetra e sua figlia Persefone nella mitologia

⁵⁴⁶ Dacia Maraini, Anna Salvo, Silvia Vegetti Finzi, *Madri e figlie: Ieri e oggi*, Maddalena Tulantì (a cura di), Roma, Laterza, 2003, pp. 44-45.

⁵⁴⁷ Dacia Maraini, 'On of woman born', *Signs*, vol. 4, n. 4, 1979, pp. 687-694: 690.

greca⁵⁴⁸. Questo allontanamento tra madre e figlia, prima che quest'ultima sia completamente maturata come donna, ostacola la comprensione reciproca che può svilupparsi tra le due. È solo quando la figlia stessa diventa donna che può empatizzare appieno con sua madre, apprezzandola così come individuo e come donna. Infatti, l'autrice ammette che i suoi primi anni furono dominati dal suo amore per suo padre, a detrimento del suo rapporto con sua madre. Solo dopo che era diventata adulta aveva potuto identificarsi con lei aveva potuto cominciare ad apprezzarla di più. Come spiega lei stessa: «Il ritrovamento di mia madre che mi ha cercata quando io ero persa dietro mio padre. [...] Ho riscoperto mia madre e oggi per me mia madre significa anche tutte le altre donne, significa proprio la ragione delle donne e in un certo senso ho ripudiato mio padre»⁵⁴⁹. È molto interessante notare che attraverso la riunione con la madre Maraini sentì che il mondo femminile le si era aperto, dimostrandole che l'amore paterno era solo la metà dell'equazione⁵⁵⁰. Secondo l'osservazione di Manson, qui si insinua anche l'idea che non è possibile amare entrambi i genitori simultaneamente: quando infatti Maraini riscopre sua madre, respinge suo padre, ribaltando così la situazione precedente. Questa idea di essere oscurata dalla vista di sua madre a causa del suo amore per suo padre ricorda la relazione di Marianna con sua madre, che soffre a causa dei suoi sentimenti appassionati per il marito. In *L'ordine simbolico della madre*, Luisa Muraro riflette sulla situazione della donna nel rapporto madre-figlia, che, in un certo senso, è qualcosa che ogni donna vive. «La madre è, universalmente, il nome della relazione che è *condizione* di vita *umana*. [...] E cioè che dalla madre noi riceviamo la vita e la parola, insieme, e che l'ordine simbolico lo fa non il potere né la legge, ma la lingua»⁵⁵¹. Come Ida Dominijanni osserva:

si tratta, precisamente, dell'ordine simbolico che la lingua materna – ovvero la capacità di

⁵⁴⁸ Susan Amatangelo, *cit.*, p. 244.

⁵⁴⁹ Ileana Montini, *Parlare con Dacia Maraini*, *cit.*, p. 105.

⁵⁵⁰ Christina Siggers Manson, *cit.*, pp. 167-168.

⁵⁵¹ Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, *cit.*, p. 150.

tenere insieme corpo e parole, esperienza e linguaggio che impariamo nella relazione primaria con la madre – sa fare. È un ordine rivoluzionario, prosegue, poiché la relazione figlia-madre è cancellata nell'ordine patriarcale, e imparare a praticarla nella adulta, sostituendo all'avversione la gratitudine per la madre e per le altre donne che ne continuano l'opera, apre lo spazio per la dicibilità dell'esperienza femminile, altrimenti sottoposta all'adeguamento alla norma e al potere maschile.⁵⁵²

Maraini desiderava anche l'amore e l'attenzione di suo padre, che non era una presenza costante nella sua vita a causa dei frequenti viaggi; sua madre, d'altro canto, era sempre presente. La preferenza di Maraini per suo padre sorse perché lui era una figura assente e sfuggente, il che si è tradotta in una componente autobiografica essenziale presente nella maggior parte dei suoi romanzi. Come lei ammette in un'intervista:

I had an absent father: a writer, an explorer, a driven man. I loved his absence, because it enhanced his charm. His adventures, his travels made me dream. Discovery, wonder, unpredictability remain, in my mind, associated with my father, if not with any father. My mother was "life," with its heavy load of practicalities: lack of money, school, the "you're gonna catch a cold" kind of discourse. I tend to identify anything fascinating with a father-figure, anything boring with a mother-figure. As a child, I felt very deeply the need to travel (I still do), and you can imagine how frustrated I grew after reading all sorts of books that told stories about great men explorers. I became very upset by the fact that no great journey could be undertaken by a woman, let alone by me.⁵⁵³

Maraini ha ammesso di avere relazioni difficili con sua madre e ha incluso personaggi nella sua letteratura che rifiutano la madre in favore del padre. Quindi, Maraini attribuisce grande importanza alla lettura dei diari di sua madre, che le hanno fornito la

⁵⁵² Ibidem.

⁵⁵³ Manuela Bertone, 'Pandora's Box: A Conversation with Dacia Maraini', *Harvard Review*, n. 1, 1992, pp. 76-79: 78.

chiave per rientrare nel suo mondo e comprendere meglio la propria vita: «Rileggendo i diari di mia madre è come se avessi riscoperto questi ricordi della pre-coscienza e sono ricordi di un grande calore, di una grande presenza carnale. [...] sono arrivata alla conclusione che probabilmente la parte più intensa di questo rapporto si consuma prima che noi prendiamo coscienza»⁵⁵⁴.

Analogamente nel romanzo di Maraini, i genitori di Marianna muoiono uno dopo l'altro; di fronte alla dipartita della madre, l'autrice versa poche lacrime, ma di fronte alla morte del padre, Marianna è molto triste, il che non è estraneo all'esperienza personale dell'autrice⁵⁵⁵. E Marianna comprende appieno sua madre solo quando raggiunge la maggior età e capisce finalmente le ragioni per cui la figura materna aveva perso il suo spirito indipendente. Da ragazza, Marianna giura con determinazione: «non diventerò mai come lei, si dice, mai, neanche morta»⁵⁵⁶. Questa opposizione alla madre può essere messa in relazione con uno dei quattro risultati che Jung attribuisce alla reazione della figlia all'archetipo materno, ossia la resistenza alla madre. Jung spiega che la figlia reagisce negativamente all'archetipo materno, sviluppando la determinazione a diventare qualsiasi cosa, purché non sia come la madre⁵⁵⁷. Egli amplia questo concetto dichiarando che, mentre la donna più giovane ha un fascino per la madre, il rapporto è caratterizzato da una resistenza gelosa in cui la genitrice fornisce poche istruzioni alla figlia su come costruire la propria vita. Nel caso di Marianna, l'amore smisurato per il padre le impedisce di legare con la madre, ma in seguito riconosce la vita opprimente che sua madre Maria Ucrà conduce, comprendendo le ragioni della decisione della madre di «farsi morta per non dover morire»⁵⁵⁸. Joann Cannon parla del cambiamento di carattere di Maria: «Recognising that her script was written in advance, the mother slowly sinks into absolute passivity. Marianna's mother

⁵⁵⁴ Dacia Maraini, Anna Salvo, Silvia Vegetti Finzi, *cit.*, p. 5.

⁵⁵⁵ Si vede nell'appendice.

⁵⁵⁶ Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrà*, *cit.*, p. 8.

⁵⁵⁷ C. G. Jung, C. G., *Aspects of the Feminine*, London, Routledge and Kegan Paul, 1982, pp. 118-119.

⁵⁵⁸ Dacia Maraini, *cit.*, p. 28.

epitomizes the ideal Sicilian noblewoman, whose inactivity is her only achievement»⁵⁵⁹. La dipendenza dal tabacco per sfuggire alla durezza della realtà rende la madre di Marianna l'esempio estremo della donna passiva, rassegnata al dominio e al condizionamento della sua mente, del suo corpo e del suo spirito da parte del patriarcato. La sua completa accettazione della legge patriarcale si manifesta quando istruisce la fresca sposa Marianna a tornare dal marito dopo essere stata violentata. Disperata per l'aiuto della madre, Marianna si sente invece dire che ha fatto malissimo ad andarsene dal suo posto e che porta vergogna alla famiglia. Il rifiuto della madre evidenzia la mancanza di solidarietà femminile di fronte alla violenza maschile, e senza supporto Marianna deve tornare ad affrontare il suo stupratore. Abbiamo citato in precedenza il mito di Demetra e Persefone per indicare la separazione forzata tra Marianna e sua figlia Felice; nello stesso modo, Giuseppa Santagostino mette in relazione questo mito con il rapporto tra Marianna e sua madre Maria, e con la separazione che avviene quando la figlia viene violentata: «Come nel mito, la madre è assente o incapace di intervenire; madre e figlia non sono più in presenza l'una dall'altra, sono in due territori linguistici diversi»⁵⁶⁰. Secondo Santagostino, il nucleo di questo romanzo è un «vincolo infranto, quello madre-figlia, vincolo infranto da una violenza patriarcale ancestrale». Con questo romanzo, infatti, l'autrice ricostruisce la storia di una genealogia femminile che è stata minata proprio dal dominio patriarcale che permette agli uomini di arrogarsi la linea materna e di inserire le donne una dopo l'altra nella genealogia maschile, come insegna Luce Irigaray. Così, nella storia, generazioni di donne cercano invano di ribellarsi a questa violenza imposta loro da una società patriarcale.

Tuttavia, le circostanze dell'infanzia di Marianna hanno anche un effetto positivo sul suo sviluppo. Sebbene la distanza emotiva della madre possa danneggiarla negando un punto di riferimento femminile, la protagonista beneficia pure dell'eliminazione di

⁵⁵⁹ Joann Cannon, 'Rewriting the female destiny: Dacia Maraini's *La lunga vita di Marianna Ucrìa*', *Symposium*, vol. 49, n. 2, 1995, pp. 136-147: 138.

⁵⁶⁰ Giuseppa Santagostino, '*La lunga vita di Marianna Ucrìa*: tessere la memoria sotto lo sguardo delle chimere', *Italica*, vol. 73, n. 3, 1996, pp. 410-428: 412.

un modello femminile negativo. In questo modo, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* somiglia al romanzo del XIX secolo in cui la madre è una forza così inibente per lo sviluppo della figlia che deve essere rimossa dalla trama⁵⁶¹. È solo dopo la morte della madre che Marianna riesce a venire a patti con la loro relazione fallita; guardando indietro, comprende il bisogno della madre di sfuggire alla realtà e rimpiange di non averla amata di più. La figlia riscopre anche il corpo della madre, ricordandolo non con repulsione, ma con una nostalgica sensualità desiderante⁵⁶². Come Sharon Wood scrive: «Marianna's recollection of her own mother similarly focuses not on actions or words but on physical presence»⁵⁶³. Adrienne Rich definisce questo aspetto come «il desiderio e la possibilità di un legame tra madre e figlia, un legame basato su sensazioni fisiche»⁵⁶⁴. Dopo la morte della madre, Marianna ricorda il suo corpo:

Della signora madre le appaiono nel dormiveglia dei particolari a cui non ha mai fatto attenzione, come se la vedesse per la prima volta: i due piedi gonfi e bianchi che ciondolavano dal bordo del letto, i due alluci come funghi porcini che muoveva come se dovesse suonare una immaginaria spinetta con i piedi. La bocca dalle labbra carnose che apriva neghittosamente per ricevere il cucchiaino pieno di brodo.⁵⁶⁵

Tuttavia, questa riconciliazione psichica, per quanto lenitica e illuminante, non cancella l'eredità di rinuncia e distacco lasciata dalla madre, e Marianna mantiene la promessa di non diventare mai come lei. Ironicamente, è la condizione di Marianna che l'aiuta a raggiungere questo obiettivo concedendole un certo grado di libertà e differenza all'interno dell'ordine simbolico: «Se da una parte il mutismo è simbolo dell'effettivo svuotamento dell'io, [...] lo libera dall'ignominia del ruolo ricevuto dal determinismo

⁵⁶¹ Marianne Hirsch, 'Mothers and daughters', *Signs*, vol. 7, n. 1, 1981, pp. 200-222: 216.

⁵⁶² Sharon Wood, *The language of the body and Dacia Maraini's Marianna Ucrìa*, cit., p. 231.

⁵⁶³ Ibidem.

⁵⁶⁴ Adrienne Rich, *Nato di donna*, cit., p. 235.

⁵⁶⁵ Dacia Maraini, cit., p. 57.

del condizionamento sociale»⁵⁶⁶. A causa della sua disabilità, a Marianna è concesso lo spazio per leggere, scrivere e riflettere, un'opportunità che la distingue dalle sue coetanee e contribuisce significativamente alla sua formazione come donna e madre.

Marianna partorisce per la prima volta verso i quattordici anni, poco dopo il matrimonio, e tratta le sue prime figlie Felice e Giuseppa con affetto e sollecitudine istintivi, ma non riesce a comprendere «questo entusiasmo per la perdita consapevole di sé»⁵⁶⁷ che anima di solito le altre madri. Per ragioni fisiche ed emotive, Marianna decide consapevolmente di non affezionarsi troppo ai suoi figli: «Aveva voluto non farsi mangiare dai figli come sua sorella Agata che a trent'anni sembra una vecchia»⁵⁶⁸. A differenza della madre, che percepisce come egocentrica, «arresa da sempre al piccolo cosmo familiare»⁵⁶⁹, e totalmente distaccata, Marianna invece si sforza di raggiungere un equilibrio tra i propri bisogni e quelli dei figli. Nonostante i suoi sforzi, cade preda di «un cupo e antico orgoglio femminile»⁵⁷⁰ che la costringe a donare il suo corpo ai figli. Pur abbandonando la ricerca di una totale autoconservazione, Marianna si consegna ai figli entro certi limiti.

Abbiamo analizzato la particolare relazione tra Marianna e suo figlio Signoretto, deceduto prematuramente. In effetti, la morte di Signoretto risveglia in Marianna anche una preoccupazione più immediata, ovvero l'allontanamento prematuro di due delle sue figlie: Manina, che si sposa a soli dodici anni e Felice, che entra in convento a undici anni. Sebbene non fosse raro che le figlie degli aristocratici siciliani si sposassero o venissero mandate in convento a quest'età, Marianna sente di averle perse troppo presto: nel caso di Manina, le tante lettere indignate della madre al marito in difesa della ragazza vengono neutralizzate da parenti, amici, consuetudini. A Marianna, però, manca la forza di Demetra di andare all'inferno per la figlia e ammette la propria debolezza: «Con Manina, dopo le prime battaglie, ha lasciato correre, per stanchezza, per noia, per

⁵⁶⁶ Sumeli Weinberg, 'La forza della negavità: la dialettica del soggetto parlante nella *Lunga vita di Marianna Ucria* di Dacia Maraini', *Otto-Novecento*, vol. 19, n. 3-4, 1995, pp. 177-186: 182.

⁵⁶⁷ Dacia Maraini, *cit.*, p. 141.

⁵⁶⁸ *Ivi*, p. 93.

⁵⁶⁹ *Ivi*, p. 106.

⁵⁷⁰ *Ivi*, p. 87.

chissà, per viltà»⁵⁷¹. A differenza della madre, Marianna si erge a difesa della figlia contro il codice sociale patriarcale, ma si rimprovera di non averla difesa con sufficiente ardore. Inoltre, la consapevolezza che avrebbe lottato di più per proteggere il figlio preferito Signoretto ispira Marianna a nutrire il suo legame con le figlie. Tuttavia, poiché nessuna delle figlie di Marianna è sorda come lei, esse vivono in un mondo in cui si può sentire e parlare, il che costituisce una barriera alla comunicazione madre-figlia dato che Marianna comunica solo attraverso i bigliettini: per lei, la parola scritta è migliore del linguaggio scritto e gestuale. In questo modo, anche l'atteggiamento di ciascuna figlia nei confronti della lettura e della scrittura influisce notevolmente sul loro legame con la madre. Per esempio, alla figlia più giovane, Manina, non è mai piaciuto scrivere; quindi, Marianna non riesce mai ad utilizzare i suoi bigliettini con lei. Madre e figlia assumono dunque atteggiamenti molto diversi verso la maternità: Manina accetta naturalmente e completamente il modello di maternità che Marianna respinge in quanto dedica tempo e corpo ai propri figli: questi due atteggiamenti portano la madre e la figlia ad allontanarsi sia emotivamente che fisicamente. La figlia maggiore, Felice, scrive regolarmente alla madre, ma questa particolare forma di comunicazione la disturba e l'appagamento materiale che le procura il padre la porta a stargli più vicino, impedendole di empatizzare con la madre. Il rifiuto della scrittura da parte di queste due figlie è in realtà un rifiuto della madre. Marianna condivide il legame più stretto con Giuseppa, la figlia che non è ancora uscita di casa e che le scrive più volentieri. La madre si identifica con lo spirito indipendente e la tendenza alla ribellione della figlia; la figlia, a sua volta, percepisce la madre come una tacita alleata. Quando il padre vuole darla in sposa a uno zio più anziano, Giuseppa si rivolge alla madre con frustrazione: «Io non lo voglio lo zio, signora madre, diteglielo voi»⁵⁷², e questa scena è parallela a quella della giovinezza di Marianna, che scrive con rabbia alla madre passiva: «Non mi marito»⁵⁷³. Anche se, in questo caso, la madre è sordomuta e, come tale, di fatto esclusa

⁵⁷¹ *Ivi*, p. 86.

⁵⁷² *Ivi*, p. 117.

⁵⁷³ *Ivi*, p. 30.

dalle trattative, la figlia attende il suo intervento: «A questo punto la madre intercede per lei e per Giulio Carbonelli, coetaneo, amico d'infanzia e fidanzato segreto da anni»⁵⁷⁴. A differenza di altre due figlie, Giuseppa non vede la parola scritta della madre come una debolezza o un ostacolo nel loro rapporto, anzi, vuole che Marianna “parli” per lei, perché sa che la madre la capisce. Sebbene, alla fine, la madre non sortisca un effetto positivo nella vittoria della figlia, quando Giuseppa esce dalla discussione con il padre, la abbraccia lo stesso con gratitudine. Sostenendo silenziosamente la figlia, Marianna riscrive la scena del tradimento della madre e aiuta Giuseppa a sfuggire al proprio destino matrimoniale. Pertanto, l'evoluzione dell'identità di Marianna è particolarmente evidente nell'interazione con Giuseppa. Mentre “ascolta” la figlia lamentarsi del suo matrimonio, la madre contempla le somiglianze tra loro, sia nel carattere che nell'aspetto: «Marianna intravede la sua testa riflessa nello specchio dietro la scrivania, accanto a quella figlia e si trova così somigliante a lei, quasi fossero sorelle»⁵⁷⁵. Considerare la figlia come una sorella e non come una bambina suggerisce la capacità di Marianna di andare oltre i confini convenzionali che hanno caratterizzato il loro rapporto passato. All'inizio risponde con leggerezza all'affermazione di Giuseppa che lascerà il marito per il cugino, nel tentativo di evitare l'argomento; ma, come in passato, le sue mani sembrano resistere: «si accorge che le sue dita stringono spasmodicamente la penna come se volesse scrivere altre cose completamente diverse. La punta di osso scricchiola pesantemente sulla carta». Anche se non viene rivelato esattamente cosa vorrebbe scrivere alla figlia, le mani di Marianna esprimono il suo disagio per la loro conversazione e per la risposta proibitiva che si sente obbligata a dare. Non più legata all'autorità e alle idee del marito, la madre proibisce qualcosa alla figlia:

«Devi troncare, Giuseppa, il cugino Olivo è sposato e non puoi scrivergli.»

[...]

⁵⁷⁴ *Ivi*, p. 118.

⁵⁷⁵ *Ivi*, p. 167.

«Ma io gli voglio bene.»

Marianna fa per scrivere un altro divieto ma si trattiene.

Come suona arrogante la sua interdizione: stroncare, recidere, tagliare... con un brivido ripensa alle mani del cappuccino che penetrano nelle carni del signor marito zio per strappare via le viscere, pulire, scarnificare, raschiare, conservare. Chi vuole conservare usa sempre coltelli finissimi. Anche lei, da madre apprensiva, ora è lì pronta ad amputare i sentimenti di sua figlia.

Giuseppa non ha neanche ventisette anni. [...] Perché non indulgere ai suoi desideri anche se sono proibiti?⁵⁷⁶

Marianna riconosce che il suo impulso a mutilare le emozioni di Giuseppa deriva dalla paura che la figlia venga ferita, ma anche dalla sua stessa paura di perdere l'integrità del proprio cuore. Tuttavia, piuttosto che ripetere l'errore del passato, incoraggiando la figlia a rimanere in una relazione istituzionalizzata e quindi sicura, Marianna adotta un altro punto di vista, ovvero assume un atteggiamento scettico verso questa correttezza assoluta. Dopo un'attenta riflessione sul problema, la madre cambia tono e intima a Giuseppa: «Scrivi pure la tua lettera, non ti guarderò...»⁵⁷⁷. Marianna combatte la propria arroganza, non nascondendosi dietro l'onnipotenza materna, cioè «the last refuge»⁵⁷⁸ descritto da Irigaray; alla fine del romanzo la madre abbatte la barriera tra sé e la figlia, e decide di lasciare la Sicilia per viaggiare per tutta l'Italia. Giuseppa è l'unica figlia che sostiene attivamente la sua decisione. Proprio come Irigaray dichiara:

In a sense we need to say goodbye to maternal omnipotence (the last refuge) and establish a woman-to-woman relationship of reciprocity with our mothers, in which they might possibly also feel themselves to be our daughters. In a word, liberate ourselves along with our mothers. That is an indispensable precondition for our emancipation from the

⁵⁷⁶ Ibidem.

⁵⁷⁷ *Ivi*, p. 168.

⁵⁷⁸ Luce Irigaray, *The Irigaray reader*, Oxford, Blackwell, 1992, p. 50.

authority of fathers. In our societies, the mother/daughter, daughter/mother relationship constitutes a highly explosive nucleus. Thinking it, and changing it, is equivalent to shaking the foundations of the patriarchal order.⁵⁷⁹

Il gesto finale di intraprendere un viaggio in tutta l'Italia è il logico passo successivo sul cammino della sua affermazione; si è trasformata da vittima passiva in ribelle attiva ed è pronta a andare avanti, sia fisicamente che emotivamente. La sua decisione di lasciare le figlie non rappresenta un tradimento della solidarietà tra donne; al contrario, la partenza di Marianna indica il suo desiderio sia di controllare il proprio corpo che di liberare i corpi e le vite delle figlie. Suo figlio, Mariano, l'unico figlio maschio rimasto nella famiglia, esprime un sollievo velato per il fatto che sua madre abbia scelto di allontanarsi dalla famiglia con il suo stile di vita sempre meno convenzionale. Tuttavia, mantenendo il suo ruolo di patriarca, la rimprovera per non aver consultato prima i membri maschili della famiglia e, perfino, per aver abbandonato le figlie: «E chi baderà alle figlie?»⁵⁸⁰, e Marianna gli risponde: «Baderanno a sé stesse. Sono grandi.»⁵⁸¹. La risposta semplice di Marianna trasmette un messaggio a suo figlio ed esprime la sua visione delle figlie: sono donne adulte, inclusa lei stessa e dovrebbero essere libere di decidere la propria vita.

Come figlie abbiamo bisogno di madri che vogliano la loro e la nostra libertà. Non dobbiamo essere le redi dell'auto-negazione e della frustrazione di un'altra donna. L'esempio della vita della madre – per quanto combattuta e non protetta – è fondamentale per la figlia, perché una donna che sa credere in sé stessa, che lotta e che continua a battersi per creare uno spazio «vivibile» attorno a sé, dimostra alla figlia che tali possibilità esistono.⁵⁸²

⁵⁷⁹ Ibidem.

⁵⁸⁰ Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, cit., p. 246.

⁵⁸¹ Ibidem.

⁵⁸² Adrienne Rich, cit., p. 250.

Viaggiando per l'Italia, Marianna scopre che le sue figlie hanno davvero imparato a prendere il controllo delle loro vite. Giuseppa rimane incinta e costringe al confronto il marito e l'amante; mentre il marito accetta di allevare il figlio dell'altro uomo, lei decide di rimanere nel matrimonio e di rinunciare alla relazione. Felice, monaca senza vocazione che pure ha trovato nella medicina delle erbe una sua forma di dignità, con questo mestiere non ha più bisogno dei soldi di casa perché la gente la paga bene, cura i malati girando per Palermo a cavallo, una cosa criticata dal padre in passato, ma ora può andare ovunque ci sia bisogno di lei e si fa pagare dai ricchi e non dai poveri. Manina, invece, continua a essere una madre prolifica, soddisfatta del suo tradizionale ruolo femminile. Sebbene le figlie di Marianna non conducano una vita radicale, dimostrano il coraggio di lavorare con le scelte che la vita offre loro, sia che si tratti di continuare un percorso prestabilito o di cambiare il corso di una vita intollerabile. Alcune figlie forse non riconoscono ancora il coraggio della madre; eppure, beneficiano della sua esperienza e della sua lotta per creare intorno a sé uno spazio vivibile. Questa è la nuova eredità che Mariana lascia alle figlie.

3.3.3 Tra Qiqiao e Chang'an

Zhang Ailing racconta anch'essa storie di madri e figlie, ma esse covano un'indescrivibile estraneità e odio reciproco. Nel suo mondo romanzesco, la madre è l'autoritaria sovrana che dorme in camera da letto. È un mondo senza padre⁵⁸³. Forse perché il regno di Zhang Ailing esiste inconsciamente dopo il Movimento del 4 maggio – un periodo storico di parricidio –, l'autrice vuole rappresentare in modo metaforico la realtà imminente dell'abbattimento dell'ordine e della distruzione in un mondo senza padre. Tuttavia, secondo Zhang Ailing, il dominio della madre non è una forma di

⁵⁸³ Dai Jinhua, Meng Yue, *cit.*, p. 266.

dominio femminile, né è gentile e benevolo; piuttosto, somiglia a un'intimidazione simile a quella agita da una strega o da un demone, in cui lei esercita il potere sugli altri maschi (figli) nella forma più crudele di una società patriarcale, godendo nel commettere numerose e indirette torture mentali su di lui. Perché questo è l'unico mezzo per vendicarsi della società patriarcale.

La rappresentazione delle frustrazioni legate all'amore materno da parte di Zhang Ailing ha attirato l'attenzione di molti critici e lettori. La figura di Qiqiao in *La storia del giogo d'oro* è un esempio di una madre che manca di maternità in senso idealizzato. Zhang ritrae lo stato morboso della mente di Qiqiao, svelando senza pietà la realtà interiore di questo personaggio. In un certo senso, Qiqiao è una decostruzione e un'immagine contrapposta della figura idealizzata della madre emersa dopo il Movimento del 4 maggio⁵⁸⁴. L'acclamazione dell'amore materno ha apparentemente accertato e messo in luce l'importanza del valore delle donne. Tuttavia, l'adozione dell'immagine di moglie virtuosa e madre devota – un concetto impregnato di valori maschili – crea un dilemma: più le donne vengono lodate per il loro amore materno, più è difficile per loro liberarsi dai vincoli dei ruoli tradizionali imposti dal discorso patriarcale. La ricostruzione dell'identità femminile richiede quindi una critica più approfondita del discorso patriarcale.

Nell'articolo *Women as human vs. women as women*, l'autrice crede che sia impossibile per le scrittrici del Movimento del 4 maggio superare i limiti storici nella loro lotta per l'autonomia personale⁵⁸⁵. Dopo gli anni '30, quando le scrittrici riuscirono ad ampliare il loro campo d'azione e ad approfondire temi legati alla società, alla politica e persino alle battaglie sul campo di guerra, trascurarono la necessità di riflettere sull'esistenza delle donne e sul significato delle loro vite. Nella loro rappresentazione, la madre è presentata come un sé sociale, il cui amore si fonde con

⁵⁸⁴ Ibidem.

⁵⁸⁵ Qiao Yigang, 'Women as human vs. women as women: female consciousness in modern Chinese women's literature', in Tam Kwok-kan, Yip Terry Siu-han (a cura di), *Gender, discourse and the self in the literature: issues in mainland China, Taiwan, and Hong Kong*, Hong Kong, The Chinese University of Hong Kong Press, 2010, pp. 77-89.

quello per il Paese e la nazione⁵⁸⁶. Scrivendo dalla sua solitaria prospettiva negli anni '40, Zhang Ailing guarda le donne da un angolo diverso e assume una posizione differente sulla glorificazione dell'amore materno. *La storia del giogo d'oro*, *Il destino di mezza vita* e gli altri racconti come *Un amore devastante* e *L'incenso d'aloè* dipingono l'insensibilità, l'ignoranza e la perversione mentale delle donne in circostanze in cui sono schiavizzate, soppresse e maltrattate fatalmente nella società tradizionale. In queste opere, i lettori si confrontano con la cupa realtà di essere una donna in scene particolarmente scioccanti semplicemente perché contrastano con la figura comunemente accettata della madre.

Nelle opere di Zhang Ailing, la relazione madre-figlio tra una madre pazza e brutale e un figlio debole e vigliacco emerge all'interno della struttura familiare cinese. Nella relazione madre-figlio de *La storia del giogo d'oro*, la madre non è un simbolo assente di desiderio, ma è un'autorità sempre presente. Sembra che non voglia essere oggetto del desiderio del figlio o reprimerne il desiderio per altri, ma al contrario, gli offre sempre donne – sposare e prendere concubine per il figlio maschio è un dovere di una madre nella società tradizionale cinese. Per Cao Qiqiao, questo è anche l'unico mezzo per possedere il figlio, successivamente interponendosi tra il figlio e la nuora. Questo tipo di sadismo segreto non è diretto verso il primo, ma verso la seconda. Così, per la nuora, «Questo era davvero un mondo folle: il Marito non aveva nulla di un Marito, e la Suocera nulla di una Suocera. Se non erano loro i pazzi, allora era lei che lo era diventata»⁵⁸⁷. La madre compie la castrazione del figlio trasformando la nuora, o qualsiasi altra donna del figlio, in un oggetto sporco. Se ciò non è sufficientemente efficace, allora si avvarrà dell'oppio fino a quando non sarà completamente annientato. La sua tortura nei confronti dei figli è una vendetta, un atto d'accusa contro lo sfruttamento silenzioso e brutale, da parte di una società patriarcale, di una ragazza innocente e bramosa di fuga.

⁵⁸⁶ *Ivi*, p. 84.

⁵⁸⁷ Zhang Ailing, *La storia del giogo d'oro*, cit., p. 88.

All'interno del romanzo, Ailing dedica molto tempo ai piedi fasciati della protagonista, per esempio: «aveva un piede intorpidito e quindi si piegò in avanti per massaggiarselo. Per un attimo un dolce ricordo le balenò negli occhi e le ritornò alla mente un uomo che pensava al suo denaro»⁵⁸⁸. Questa scena è scritta per mostrare la tristezza di questa donna che pensa a quell'uomo non appena si tocca i suoi piedi fasciati. I suoi piedi erano stati bendati, mai poi li ha imbottiti con un po' di cotone per farli sembrare normali e civili: «I suoi piedini, costretti fin da piccola dalle fasce, calzavano pantofole affusolate, riempite per metà di cotone per simulare i piedi più grandi, quelli “moderni”»⁵⁸⁹. Cerca di fingere che i suoi piedi deformi fossero piedi normali. Anche se lo pensa anche lei, vuole fasciare i piedi di sua figlia tredicenne, dicendo chiaramente: «Ormai sei grande, e hai grandi anche i piedi, puoi correre dappertutto! Anche se volessi farti la guardia, non avrei certo la forza di starti dietro tutto il giorno»⁵⁹⁰. Questa affermazione parla da sola del fatto che la fasciatura dei piedi per le donne, oltre a soddisfare le perverse esigenze estetiche o sensuali degli uomini, ha un'utilità molto pratica nel limitare la mobilità delle donne. Qiqiao impone alla figlia di fasciarsi i piedi quando lei stessa non vuole farlo, quasi fosse una forma di automutilazione mascherata. Invece, quando una delle servitrici replica sorridendo che i piedi fasciati non sono più in moda, «ho paura che potrebbe creare dei problemi alla Signorina, al momento di trovarle marito»⁵⁹¹, Qiqiao risponde: «non ho proprio paura che nessuno la voglia, e non vi ho certo fatto venire qui per farvi preoccupare al posto mio! E se poi, davvero, nessuno la volesse, ce la faccio benissimo io a mantenerla per tutta la vita!»⁵⁹². Fortunatamente, dopo un anno e più di tale pratica, l'interesse di Qiqiao per la faccenda diminuisce e, grazie anche ai consigli dei parenti, finalmente Chang'an viene gradualmente liberata dalle fasciature. I suoi piedi, comunque, non tornano mai più normali.

⁵⁸⁸ *Ivi*, p. 74.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

⁵⁹² *Ibidem*.

Come abbiamo già detto, Qiqiao dirotta tutte le sue energie sulle uniche persone che può controllare, cioè suo figlio Changbai e sua figlia Chang'an, soprattutto quest'ultima. Quando Chang'an è ancora piccola, si nota una scena in cui sta giocando con uno dei suoi cugini, figlio del fratello di Qiqiao; quando Chang'an sta per cadere e il cugino le dà una mano, Qiqiao lo riprende: «Perché allora vuoi abusare dell'ingenuità di mia figlia? Canaglia, credevi davvero che non mi sarei accorta di niente? Non puoi certo pensare che, una volta che tu hai portato mia figlia sulla cattiva strada, io, magari tappandomi il naso, te la possa forse dare in sposa, così poi ti metti a spadroneggiare sulle nostre proprietà!»⁵⁹³ Di conseguenza, Qiqiao allontana il nipote e la famiglia di suo fratello. In seguito, Chang'an viene iscritta alla scuola media femminile Hufan⁵⁹⁴ in una delle classi più avanzate. Secondo il regolamento, le studentesse che vivono in una pensione⁵⁹⁵ devono servirsi, per il lavaggio della propria biancheria, della lavanderia dell'istituto. Purtroppo, a Chang'ancapita spesso di perdere qualche federa, dei fazzoletti o altre piccole cose, e sua madre Qiqiao si innervosisce e afferma che bisogna parlarne con il Preside. Un giorno di vacanza in cui la ragazza è a casa, mentre controlla la sua biancheria, Qiqiao scopre che manca un altro lenzuolo. Presa da una tempesta di collera, tuona che l'indomani sarebbe andata lei stessa a scuola a chiedere ragione del misfatto. Chang'an è preoccupatissima e piange tutta la notte. «Non poteva certo perdere la faccia in questo modo con le sue compagne. Per una ragazza di quattordici anni era una cosa di importanza capitale. Se sua madre fosse davvero andata a fare una piazzata, con che coraggio poi lei avrebbe potuto mai più farsi vedere? Preferiva morire piuttosto che tornare a scuola»⁵⁹⁶. Così, lei decide di concludere la vita scolastica, e lei «sentiva che questo suo sacrificio era un gesto bello e disperato»⁵⁹⁷. In seguito,

⁵⁹³ *Ivi*, p. 71.

⁵⁹⁴ Si tratta della Scuola magistrale femminile di Shanghai.

⁵⁹⁵ In Cina c'è sempre una tradizione di studenti che vivono nelle scuole, dalle elementari all'università, dove le scuole mettono a disposizione appartamenti per studenti in modo che loro potessero risparmiare tempo negli spostamenti quotidiani e tornare a casa nei fine settimana. Questa tradizione continua ancora oggi e tutti vivono in appartamenti per studenti all'università, dove l'affitto è molto economico, gli studenti non devono trovare un alloggio per conto loro. Quindi il suo caso è così.

⁵⁹⁶ Zhang Ailing, *cit.*, p. 76-77.

⁵⁹⁷ *Ivi*, p. 77.

Chang'an mette gradualmente da parte qualunque desiderio di migliorare, per stare obbediente al proprio posto.

Aveva ormai imparato a barcamenarsi, a conoscere tutte le piccole meschinità, e sapeva come inserirsi nell'andamento della casa. A volte le capitava di avere a che ridire con sua madre, ma sia nelle parole, sia nei gesti stava diventando sempre più simile a lei.⁵⁹⁸

[...]

E anche per lei arrivarono le sensali di matrimonio. Se l'altra famiglia era piuttosto modesta, Qiqiao sospettava immediatamente che mirassero al loro denaro. Se invece era agiata e potente, forse erano loro a non mostrare troppo entusiasmo: Chang'an non era certo una bellezza fuori del comune, e con una madre che veniva da una famiglia di basso rango, e che era nota per il pessimo carattere, poteva non aver ricevuto una buona educazione. Perciò in alto non si arrivava, in basso era Chang'an stessa che non li prendeva in considerazione, e così, un anno dopo l'altro, continuava a stare in casa.⁵⁹⁹

Anche Chang'an fuma l'oppio, su disposizione della madre, e non studia. In questo periodo, la figlia di Jize presenta a Chang'an un fidanzato di nome Tong Shifang. Questo ragazzo è tornato dalla Germania ed è uno dei rari uomini dei romanzi di Zhang Ailing che è relativamente rispettabile e non ha grandi difetti. Inoltre, questo tipo di modello d'amore degli studenti internazionali con le donne cinesi tradizionali, iniziato in *La storia del giogo d'oro* e ripetuto più volte da allora negli scritti di Zhang Ailing, significa simbolicamente che il mondo decadente, costituito da una combinazione di oppio, fasciatura dei piedi e convenzione tradizionale, deve essere esposto, contrastato e messo sotto accusa da una cultura occidentale eterogenea. Questa è forse la stessa influenza che i genitori di Zhang hanno portato alla sua scrittura, ma a ruoli inversi rispetto al romanzo. A Tong Shifang piace molto Chang'an e in breve tempo i due si

⁵⁹⁸ *Ivi*, p. 79.

⁵⁹⁹ *Ivi*, p. 80.

fidanzano. In questo periodo capita a Qiqiao di essere malata; dopo il fidanzamento, guarisce ma si sente molto infelice. In un momento in cui incontra la figlia, le dice acidamente: «In questi ultimi anni la nostra Signorina era stata un po' messa da parte, perciò sorrideva tanto poco! Ma ora, appena esce dalla porta di casa Jiang, ecco che si realizzano tutti i suoi desideri! Ma, ti prego, evita almeno che ti si legga così apertamente in faccia quanto sei felice, sei davvero sgradevole!»⁶⁰⁰ La madre qui è infatti gelosa di sua figlia, perché lei non ha avuto l'opportunità di uscire dalla porta di casa Jiang, e non è mai riuscita a realizzare tutti i suoi desideri. Come Simone de Beauvoir scrive: «In una figlia, la madre non riconosce un membro della casta eletta: cerca in essa la sua copia. Proietta su di lei tutta l'ambiguità del suo rapporto con sé stessa, e quindi si afferma l'alterità di queste alter ego, si sente tradita tra madre e figlia»⁶⁰¹. Il conflitto tra Qiqiao e Chang'an rappresenta la forma più intensa delle relazioni madre-figlia.

Dopo che Qiqiao si è ripresa dalla malattia, compie una serie di sabotaggi al matrimonio di Chang'an. Vedendo la madre così follemente contraria, la figlia sa che il matrimonio non può essere concluso e, soprattutto, non vuole che Tong Shifang affronti la madre pazza e, piuttosto che essere abbandonata in futuro, tanto vale non sposarsi. Inoltre, a quel tempo è già in cattive condizioni di salute perché stava smettendo con l'oppio:

Continuando a dibattersi tra il dolore fisico provocato dalla cura disintossicante e tutte le provocazioni che doveva subire, Chang'an era quasi allo stremo delle forze ma, [...] Non era certo come un Fratello maggiore, non avevano la stessa Madre, e quindi lui non avrebbe potuto capire in fondo la Madre di lei. Se in tutta la vita lui non avesse mai incontrato sua Madre, poteva anche andare, ma presto o tardi lui avrebbe proprio dovuto fare la sua conoscenza. Era una cosa che doveva durare tutta la vita, e lei non poteva certo

⁶⁰⁰ *Ivi*, p. 103.

⁶⁰¹ Simone de Beauvoir, *cit.*, p. 694.

prevedere tutti i pericoli, e stare in guardia per tutta la vita; chissà mai cosa avrebbe escogitato sua Madre? Prima o poi ci sarebbe stato un qualche incidente, una rottura. Questa era la cosa più bella della sua vita e, prima che qualcun altro potesse aggiungerci una coda disgustosa, era meglio che fosse lei stessa a porvi fine. Un gesto bello e disperato.⁶⁰²

Così, Chang'an dice a sua madre che non si sarebbe sposata, proprio come quando aveva abbandonato la scuola. Tong Shifang non ha altra scelta che capire e accettare, ma i due sono d'accordo di mantenere l'amicizia, fatto per Qiqiao ancora più intollerabile. Un giorno Changbai invita Tong Shifang a cena e appare Qiqiao:

Shifang si girò e intravide, in controluce, la figura minuta di una vecchia Signora, il cui viso rimaneva indistinto: indossava una tunica in broccato imperiale color blu-grigio con un drago intessuto, e teneva con entrambe le mani una borsa per l'acqua calda rosso vivo; accanto aveva due serve alte e forti che la sostenevano. Fuori della porta, nel giallo del sole al tramonto, la scala tappezzata di riquadri di linoleum verde lago portava, un gradino dopo l'altro, verso l'oscurità. Immediatamente Shifang percepì che era una pazza e senza alcuna ragione gli si ghiacciarono le ossa e i capelli, mentre Changbai faceva le presentazioni:

«Questa è nostra Madre»⁶⁰³

All'improvviso Tong Shifang si spaventa a quella vista e qui Qiqiao aggiunge che deve aspettare che Chang'an «fuma ancora una o due pipe e scende»⁶⁰⁴: a questo punto crolla completamente poiché non si aspettava che la donna una volta fidanzata con lui fumasse l'oppio. La vicenda finisce qui, e Chang'an rimane sempre a casa fumando l'oppio, senza sposarsi. Abbiamo detto in precedenza che Qiqiao si è sposata per poter

⁶⁰² Zhang Ailing, *cit.*, p. 110.

⁶⁰³ *Ivi*, p. 115.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

mantenere la sua famiglia d'origine, e dopo il matrimonio prova molto risentimento per essa. La madre di Qiqiao è un personaggio assente, il che dimostra anche che lei non ha mai lottato per la figlia. Come Adrienne Rich scrive: «La donna che si è sentita priva dell'affetto materno può andare alla ricerca di madri per tutta la vita, può addirittura cercarle negli uomini»⁶⁰⁵. Poche donne cresciute in una società patriarcale possono sentirsi sufficientemente amate dalla madre perché il potere delle nostre madri, quale che sia il loro amore e la loro lotta per noi, è troppo limitato. Non abbiamo modo di sapere se la madre di Qiqiao abbia combattuto o meno per lei; quello che sappiamo è che sembra che la protagonista cerchi di lottare per la figlia, ma in realtà le sta facendo soffrire. Le pressioni ansiose che una donna esercita su un'altra perché questa si conformi a un ruolo degradante e scoraggiante non possono certo essere definite amore materno. Così come vuole che Chang'an abbia i piedi fasciati perché lei stessa aveva i piedi piccoli e intorpiditi, e Chang'an accetta senza nemmeno opporsi perché pensa ancora che sia una forma d'amore materno, come Rich afferma:

Molte figlie crescono nel livore per la madre che ha accettato, troppo prontamente e passivamente, «quel che viene». La vittimizzazione della madre non solo umilia lei ma tarpa le ali alla figlia che guarda a lei per avere indicazioni di ciò che significa essere donna. Come la donna cinese del passato con i piedi fasciati, le trasmette la sua croce. Il disprezzo per sé e le meschine aspirazioni della madre sono i bendaggi costrittori della psiche della figlia.⁶⁰⁶

Il desiderio di Qiqiao per Jize, oltre che di sesso, potrebbe essere anche di amore. Tuttavia, tra le donne che non hanno ricevuto un amore materno nelle società patriarcali, così Qiqiao non è stata in grado di dare lo stesso amore alla propria figlia Chang'an. Luisa Muraro propone una concezione del “o-chi-per essa”⁶⁰⁷ nel suo libro *L'ordine*

⁶⁰⁵ Adrienne Rich, *cit.*, p. 245.

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 246.

⁶⁰⁷ Luisa Muraro, *cit.*, p. 53.

simbolico della madre, «La formula in questione allude chiaramente al fatto, noto e meraviglioso, per cui la madre biologica può essere sostituita da altre figure senza che la relazione di lei con la sua creatura perda le sue fondamentali caratteristiche»⁶⁰⁸, in cui ha nominato alcuni dei «possibili sostituti, come il padre, Dio, l'amore, i soldi...»; per il caso di Qiqiao, il denaro e il sesso potrebbero essere un sostituto della madre, che lei cerca in essi. Freud definisce l'amore iniziale della bambina per la madre come attaccamento: se molto intenso, è destinato a tramutarsi inevitabilmente in odio. Egli ritiene che, sebbene questo amore sia evidente, non può perdurare poiché la figlia deve distaccarsi dalla madre, «il distacco avviene all'insegna dell'ostilità, l'attaccamento alla madre finisce in odio»⁶⁰⁹. Luisa Muraro, d'altra parte, considera questa prospettiva superficiale. La sua opinione è che non c'è una transizione dall'amore all'odio, ma una mancanza del «saper amare»⁶¹⁰. A causa dell'incapacità della madre di insegnare a sua figlia ad amare sé stessa, l'attaccamento durante l'infanzia non ha una conclusione positiva, lasciando una ferita incurabile. Qiqiao si porta questa ferita non rimarginabile per tutta la vita, non sa amare sé stessa, non ha una madre che glielo insegna, non ama la sua stessa madre e quindi non piace nemmeno a sua figlia, Chang'an. Ma nella cultura cinese, l'attaccamento tipicamente femminile alla madre, dall'interno e senza sostituti possibili, non ha traduzione simbolica e ciò pone molte donne in difficile rapporto con la madre. La realtà dimostra che, nonostante Qiqiao abbia successivamente acquisito ricchezza, la sua salute mentale peggiora. A nostro parere, ciò indica che lei non riesce ad accettare lo "o-chi-per-essa" della madre. La sua pazzia è effettivamente una «scelta espressiva»⁶¹¹; anche se Qiqiao non è affetta da isteria, il grado di distorsione nella sua psiche è quasi patologico. Lei non riesce a trovare uno strumento simbolico adeguato a esprimere il suo attaccamento alla madre. Lo stesso vale per sua figlia Chang'an, che sta cercando la madre simbolica, ma in modo passivo, accettando

⁶⁰⁸ *Ivi*, pp. 53-54.

⁶⁰⁹ *Ivi*, p. 14.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ *Ivi*, p. 61.

le disposizioni della madre biologica in una forma quasi autodistruttiva. L'avversione nei confronti di quest'ultima si spiega se pensiamo che «la madre naturale possa essere riguardata come una sostituita»⁶¹². Spiega ulteriormente Muraro: «l'attaccamento tipicamente femminile alla madre corrisponde a un amore non per la propria madre ma per la sequela delle madri, ossia per quella struttura che fa di ogni bambina il frutto interno di un interno di un interno, e così via fino ai confini dell'universo»⁶¹³.

Le donne sono nate in una cultura in cui non s'insegna l'amore della madre alle donne. In una famiglia feudale come quella degli Jiang, nonostante inizialmente sia stata la signora anziana a detenere l'autorità, successivamente, quando Qiqiao è a capo della sua piccola famiglia composta da solo tre persone, l'esercizio del potere continua a seguire i principi feudali patriarcali. Qiqiao si trova a sopravvivere sotto la pressione di due forze: da un lato, la famiglia d'origine (dove il padre prende le decisioni prima del matrimonio, e il fratello continua a farlo dopo), dall'altro, la famiglia del marito. Con il tempo, Qiqiao diventa a sua volta portavoce del sistema feudale patriarcale, cominciando a controllare la vita della figlia Chang'an. Loro due crescono in un ambiente familiare in cui, sin dalla tenera età, attraverso atti autolesionistici come la fasciatura dei piedi, entrambe cercano di ottenere riconoscimento. Come rivela Muraro: «Alla potenza materna è mancata e ancora manca, nella cultura tradizionale, la genealogia femminile. Le è mancato, cioè, il modo appropriato di esprimersi ed esercitarsi, tanto che essa viene rappresentata mostruosamente, nella forma della madre fallica»⁶¹⁴. In effetti, né Qiqiao né Chang'an riescono a percepire alcuna potenza materna a livello simbolico. Tuttavia, per un'esistenza libera, una donna ne ha bisogno, simbolicamente, così come ne ha avuto bisogno materialmente per venire al mondo. E può averla tutta dalla sua parte in cambio di amore e di riconoscenza:

Mancando la relazione madre-figlia come espressione della potenza materna, accade che

⁶¹² *Ivi*, p. 60.

⁶¹³ *Ibidem*.

⁶¹⁴ *Ivi*, p. 70.

la madre possa essere metaforizzata tutta con tutto. Il fatto che non tutto della relazione originaria sia sostituibile, è riconosciuto ma non gli viene riconosciuto il valore di un principio, che invece esso ha se ricostruiamo il modo in cui s'innesci il circolo di mediato immediato da cui ha inizio la parola. Il fatto della nostra fissazione alla madre finisce così per essere riguardato come qualcosa di patologico; anzi, finisce per diventarlo effettivamente, come capita del reale che, non trovando traduzione simbolica, ci fa ammalare.⁶¹⁵

Quindi, secondo Muraro, accade che le donne si ammalinino per l'incapacità di amare la madre. È comunemente riconosciuto che le opere materne⁶¹⁶ sono grandiose; ma questo riconoscimento, di solito, non è associato a nessuna autorità sociale femminile in carne e ossa: si tratta quindi «di una maniera di spogliare la madre delle sue prerogative»⁶¹⁷. Pertanto, la follia di Qiqiao può manifestarsi solo all'interno della famiglia, influenzando i suoi figli, ma il potere che cerca di esercitare è, nella realtà, il potere del padre. Evelyn Fox Keller descrive molto bene un circolo vizioso, oppure dilemma, in cui cadono facilmente le madri davanti all'attrattiva che il potere del padre esercita su figli e figlie, «in quanto reagiscono alla svalorizzazione di sé, madri in modi che sovente ne esasperano il dilemma» e «la madre intrusiva – spiega – è un vero e proprio ruolo che inconsapevolmente tante madri assumono come reazione alla propria percepita impotenza», però «quanto più intrusiva è la madre, tanto più gradito è l'intervento dell'autorità paterna»⁶¹⁸. Pertanto, è un problema di ordine simbolico, non morale né psicologico, la ragione per cui le tragedie esistenti si ripetono costantemente: riaccadono non perché siano considerate positive, ma perché dietro di esse c'è un meccanismo che le sostiene e, per quanto siano corrette le nostre idee e giudizi, l'ingranaggio che le muove è più potente. La direzione da prendere deve rivolgersi verso un nuovo ordine

⁶¹⁵ Ibidem.

⁶¹⁶ Le opere materne che consistono nel farci un corpo vivente e nell'insegnarci a parlare. Ci si veda un'ulteriore analisi in *L'ordine simbolico della madre* di Luisa Muraro.

⁶¹⁷ *Ivi*, p. 19.

⁶¹⁸ Marianne Hirsch, Evelyn Fox Keller, *Conflicts in feminism*, New York & London, Routledge, 1990, p. 134.

simbolico cui faccia riferimento l'autorità della madre. Come dichiara Muraro:

il pensiero è mediazione e l'ordine sociale è un insieme di mediazioni, più o meno coerente ma di fatto funzionante. Se l'esperienza di una donna non è un punto di vista vero, se la grandezza femminile è difficilmente sostenibile, se la libertà femminile è considerata un lusso alla stregua della seconda o terza automobile, la risposta efficace consisterà nel rincarare le pretese di verità, di grandezza, di libertà, così da rendere il bisogno di mediazione più e più grande. Forse è la nostra automoderazione che rende superfluo per l'ordine sociale che vi sia libertà femminile, rendendo così superfluo anche il pensiero femminile autonomo. Superflui, cioè nulli: pensiero e libertà rispondono infatti all'ordine della necessità.⁶¹⁹

Zhang Ailing ha scritto molte figure di madri considerate dai critici letterari come anti-“materne”. In realtà, il termine “maternità” non è mai stato definito dalle madri stesse e abbiamo perso il potere di definirlo molto tempo fa. Riguardo all'autrice stessa, come ho analizzato dettagliatamente nel secondo capitolo presentando lo sfondo familiare di Zhang Ailing, sembra che lei abbia un legame emotivo più profondo con suo padre. Dopotutto, sua madre se ne andò in Europa quando era ancora molto piccola, ricostruendo il legame solo dopo il suo ritorno. L'analisi delle relazioni tra queste due autrici e le loro madri è altrettanto interessante. Ailing ha una madre assente, Maraini un padre assente. Tuttavia, sembra che abbiano entrambe un legame più profondo con il padre, forse confermando quanto affermato da Chizuko Ueno: la figlia può scoprire il tallone d'Achille della madre e diventare la sua critica più feroce. Tale è la complessità delle relazioni madre-figlia, affascinante e allo stesso tempo indicativa del fatto che nella società in cui viviamo non ci viene realmente insegnato come amare le madri, e questa è indubbiamente una lezione che dobbiamo imparare.

⁶¹⁹ *Ivi*, p. 99.

Conclusione

Come dimostrato nella presente ricerca, le diverse aree di interesse nella creazione letteraria di Dacia Maraini e Zhang Ailing hanno portato a stili di scrittura diversi. L'autrice cinese si concentra sull'esplorazione di vari aspetti della vita sociale durante la transizione dalla vecchia Cina a quella moderna, mentre la scrittrice italiana si dedica maggiormente a esaminare numerosi lati della società italiana dopo la guerra. Zhang Ailing desidera descrivere l'impatto della collisione tra la cultura tradizionale antica e la cultura moderna della nuova era sulla visione della famiglia e del matrimonio, mentre l'obiettivo di Maraini è mettere in luce e condannare l'oppressione delle donne nella società patriarcale e cattolica. Questa differenza di obiettivi vede da una parte Zhang Ailing esprimere principalmente le sue opinioni su femminismo, guerra e politica nazionale attraverso saggi e pubblicazioni su riviste e dall'altra Maraini condannare la violenza delle donne nell'ambito della società patriarcale utilizzando i suoi romanzi come piattaforma per esprimere le sue opinioni.

Nella loro carriera letteraria, Dacia Maraini e Zhang Ailing hanno sviluppato traiettorie simili come scrittrici: entrambe hanno iniziato a scrivere in tenera età e hanno ottenuto successo giovanili. Le prime opere di Maraini differiscono notevolmente da quelle più recenti, e negli ultimi anni ha persino sperimentato un cambio di prospettiva incentrando la narrazione sul personaggio maschile. Ciò indica la sua incessante ricerca di diverse modalità narrative, allargando la sua visione oltre i confini italiani per concentrarsi sulle condizioni delle donne a livello globale. La sua costante si nota nell'atteggiamento instancabile nel dare voce alle donne, e la sua produzione letteraria presenta immagini e sintassi che tendono a diventare più complesse nel tempo. Anche Zhang Ailing eccelle nell'uso di immagini e simboli, mostrando una maestria nelle metafore. Nonostante abbia sperimentato romanzi politici a Hong Kong e scritto in inglese negli Stati Uniti, lo stile dei suoi lavori non ha subito cambiamenti significativi.

Il suo ultimo romanzo ritorna sul tema a lei caro della guerra tra i sessi, un argomento che le è sempre stato congeniale. Nei suoi scritti, possiamo costantemente osservare la sua riflessione profonda sulle relazioni madre-figlia.

A causa delle diverse enfasi che le autrici desiderano trasmettere, le loro rappresentazioni dell'immagine femminile nel contesto del ruolo familiare sono differenti. Maraini si concentra sulla descrizione delle funzioni svolte dalle protagoniste, che siano madri, mogli o figlie; esse assumono il ruolo di custodi, responsabili di tutte le faccende domestiche e dell'allevamento dei figli. D'altra parte, nei lavori di Zhang Ailing, le protagoniste vedono il matrimonio come un mezzo per superare le barriere di classe sociale, poiché in passato rappresentava l'unica via d'uscita per le donne nella società tradizionale feudale. Entrano nel matrimonio in modo sia attivo che passivo, cercando il miglior partito possibile. Nei racconti di Maraini, gli uomini dominano le loro mogli, mentre nei racconti di Zhang gli uomini sono spesso descritti come deboli e incapaci. La descrizione delle mogli da parte delle autrici suggerisce che spesso queste donne sono responsabili della propria infelicità e oppressione nel matrimonio, accettando passivamente il loro ruolo subalterno. L'ansia espressa nelle opere delle autrici deriva dalla contraddizione tra l'autonomia personale delle protagoniste e le richieste e aspettative del matrimonio nei confronti delle donne. Sin da giovani, alle donne è inculcato il desiderio del matrimonio, e quindi sono continuamente pressate a trovare un marito di alto rango per garantirsi una vita futura. Dopo il matrimonio, alle donne viene richiesto di svolgere il ruolo di madri devote e mogli fedeli. In definitiva, queste donne realizzano non il loro individuale, ma piuttosto i valori familiari e sociali, e i loro corpi e pensieri sono disciplinati da un ordine simbolico predefinito. Di conseguenza, le mogli nelle finzioni cercano vari modi per sfuggire a matrimoni infelici, tra cui omicidi, suicidi, isterie, silenzi e adulteri, tutti modi che infine non risolvono i loro problemi. Le uniche risposte positive suggerite sono il lavoro e l'istruzione; attraverso la scelta di tali percorsi specifici, i personaggi femminili possono sperare di ottenere un certo grado di realizzazione personale.

Nelle opere letterarie di Zhang e Maraini, entrambe destrutturano le immagini ideali della madre e della maternità costruite dalla cultura patriarcale. Maraini si trova costretta a rinunciare alla sua ricerca artistica a causa della sua identità di madre. In *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Maraini non solo è testimone della rinuncia alla creatività da parte di sua madre e sua nonna, ma esplora anche il punto di vista patriarcale che nega la sensibilità femminile. Attraverso le sue opere, Maraini conclude che l'idolatria dei figli e l'importanza attribuita al sacrificio materno, specialmente nella cultura cattolica e fascista, sono metodi utilizzati dalla società per controllare la struttura familiare e la genealogia maschile. Anche Zhang non considera la maternità come qualcosa di innato, ma trae ispirazione principalmente dalla sua esperienza personale. Ha assistito all'abbandono della famiglia da parte di sua madre allo scopo di perseguire la libertà, contravvenendo all'immagine tradizionale di madre virtuosa insegnata dalla cultura confuciana. Al contrario, Zhang crea una serie di immagini di madri definite fredde, egoiste e spietate. Questo, di fatto, suggerisce che la maternità sotto la costruzione della cultura patriarcale è un modo per controllare le donne, simile alla fasciatura dei piedi femminili, richiedendo alle donne di fare sacrifici e compromessi e, in ultima analisi, controllando le loro azioni.

Le due autrici ammettono che nei primi anni delle loro vite la relazione con le loro madri non è stato armonioso. Maraini ha imparato ad apprezzare sua madre solo nella tarda età, mentre per Zhang è più difficile capirlo, sebbene nell'ultima sua opera, leggermente autobiografica, abbia dedicato molto spazio ai rapporti madre-figlia. Nonostante questa tesi non effettui un'analisi testuale dettagliata, è possibile vedere nelle opere di Zhang una mancanza di amore materno verso le figlie, così come l'invidia, l'amore e l'affetto reciproco tra madre e figlia, fattori che si intrecciano, si espandono e si sovvertono reciprocamente. Entrambe le scrittrici utilizzano metodi simili nella rappresentazione dell'amore materno, concentrandosi particolarmente sull'interazione tra madre e figlio o madre e figlia, con inclusione di esempi di relazioni quasi incestuose nel caso madre-figlio. Questo tipo di relazione si traduce in un'oppressione e un

esaurimento completo sia per la madre che per il figlio. Nelle relazioni madre-figlia da loro immaginate le madri spesso, oltre a subire oppressione, opprimono a loro volta le figlie, continuando il circolo vizioso incoraggiato dal patriarcato. La distorsione dell'immagine materna è effettivamente parte integrante di questo circolo vizioso, rappresentando una trappola culturale. Sia le autrici che i personaggi femminili da loro creati si trovano incapaci di sfuggire a questa trappola di una cultura che non insegna alle donne ad amare le loro madri e allo stesso tempo priva loro della forza necessaria per cambiarla.

Come ho evidenziato nella mia analisi del conflitto culturale tra la vecchia e la nuova cultura rappresentato dai genitori di Zhang Ailing, il suo scetticismo verso la corrente letteraria dominante dell'epoca emerge nella sua visione della modernità. La modernità rappresenta progresso, sviluppo, svolta, cambiamento e innovazione, temi principali che erano al centro dell'attenzione degli scrittori dell'epoca che enfatizzavano la lotta di classe e la resistenza agli aggressori nazionali. Tuttavia, contemporaneamente, Zhang Ailing scriveva della vita quotidiana: storie d'amore tra uomini e donne, il matrimonio, la famiglia. Anche in opere come *Lussuria*, che affronta temi politici come la collaborazione con il nemico, lei focalizza comunque l'attenzione sul gioco emotivo tra uomo e donna, poiché riteneva che nella lotta contro il nemico occupante la vita quotidiana della gente comune rischiasse di essere trascurata. Scriveva:

L'enfasi sull'aspetto trionfante della vita, con un tocco di atmosfera soprannaturale. Il soprannaturale è qualcosa che si manifesta nell'epoca in cui si vive. D'altra parte, l'aspetto tranquillo della vita ha un significato eterno, anche se questa tranquillità è spesso insicura e viene distrutta ogni tanto, resta comunque eterna. Esiste in ogni epoca. È la divinità umana, o si potrebbe dire la femminilità.⁶²⁰

⁶²⁰ Zhang Ailing, *Ziji de wenzhang (Sui miei articoli, 自己的文章)*, pubblicato per la prima volta sulla rivista *Kuzhu*, successivamente entra in raccolta *Liuyan*, Beijing, Beijing Shiyue wenyi chubanshe, 2012, pp. 71-75.

Nonostante Zhang Ailing non avesse letto le varie teorie femministe che sarebbero emerse nel mondo accademico occidentale decenni dopo, è riuscita a contrapporre la vita quotidiana al soprannaturale e ad associare la divinità umana con la femminilità in modo prospettivo. Secondo lei, la ricerca di una lotta da parte degli uomini è solo una fase, mentre la vita delle persone da lei descritta è più duratura, poiché le guerre possono finire, ma la lotta nel matrimonio tra uomo e donna continua più a lungo delle due guerre mondiali. Pertanto, per Zhang Ailing, la vita è più importante perché la guerra ha un potere distruttivo significativo e la ricerca dell'armonia è eterna, rappresentando la divinità umana e la femminilità. Anche se gli studi di genere attuali hanno confermato che caratteristiche come la femminilità e la maternità, chiamate erroneamente "tratti femminili", non hanno alcuna relazione con le donne come membri di un gruppo svantaggiato, e la teoria femminista non consente più l'uso di concetti come essenza o natura, da questo punto di vista, se applicassimo le teorie attuali per interpretare il pensiero di Zhang Ailing, ciò presenterebbe naturalmente limitazioni e arretratezze. Tuttavia, se consideriamo che le questioni di genere sono state causate dalla costruzione storica del ruolo delle donne, risulta chiaro che non possiamo ignorare il contesto storico e dovremmo invece approfondire il concetto di donna dell'epoca considerata. Questo è ciò che il femminismo dovrebbe fare. Come Chizuko Ueno afferma in uno dei suoi libri, il pensiero femminista è necessario per la sopravvivenza. Aggiunge inoltre che per realizzare la grandiosa causa della rivoluzione qualsiasi sacrificio è possibile, il che si rivela un approccio comune nei movimenti rivoluzionari e nelle guerre. Questo include lo sfruttamento delle donne, l'abbandono dei gruppi più deboli, nonché la presenza di violenza e sacrificio. Tuttavia, per il movimento femminista che considera l'amore, il sesso e la vita familiare quotidiana come campo di battaglia, le relazioni tra uomini e donne, così come tra genitori e figli, non sono così semplici. I sacrifici attuali non implicano necessariamente la liberazione futura. Questo è esattamente ciò che costituisce il tema e l'obiettivo della scrittura di Zhang Ailing.

Maraini è una fervente sostenitrice del cambiamento e ritiene che senza una

riforma significativa dell'ordine sociale, le donne non potranno ottenere l'indipendenza né garantirsi più diritti legali e personali. Questi punti di vista contrastanti emergono nei loro lavori attraverso lo sviluppo di vari personaggi. In generale, si può dire che Zhang Ailing pone maggiore enfasi sul peso dell'epoca, mentre Maraini si focalizza maggiormente sulla crescita individuale delle donne. La linea di crescita dei personaggi di Zhang Ailing non è altrettanto evidente rispetto a quella di Maraini, dato che in quest'ultima viene spesso sviluppata in modo più positivo e descritta dall'autrice come un processo di rinascita. Nonostante i diversi livelli di enfasi, entrambe le autrici dimostrano la loro preoccupazione per le difficoltà di sopravvivenza delle donne nei rispettivi stili letterari. Nel saggio letterario *Dedicata a Dacia Maraini*, al “luogo comune della Dacia Maraini ‘scrittrice femminista’, lei ribatte: «Ho sempre cercato di evitare la trappola dell'ideologia pura, dell'ideologia che stringe, che chiude e limita la realtà. Per me la politica era uno strumento per andare aldilà, per conoscere di più, per allargare la sensibilità e la coscienza. La gente ha fretta di metterti una etichetta. [...] Ma le etichette sono sempre limitative, per questo le odio»⁶²¹. Qualche anno dopo, in un'intervista con Sumeli Weinberg, Maraini afferma: «è caduta l'ideologia del femminismo, anche la parola è morta. Oggi, più che femminista, tendo a dire che “sto dalla parta delle donne”, “mi batto per i diritti delle donne”». Nel 2022, ci ha rilasciato un'intervista in cui lei dichiara:

In quanto alla parola “femminismo”, io dico che l'ideologia che univa e portava in piazza le donne non c'è più. Ma non per stanchezza delle donne, bensì perché le cose sono cambiate, molte leggi sono state modificate e gli obiettivi diventano ogni giorno più complessi e universali. Ma come tanti periodi storici, avendo avuto un effetto sulla popolazione mondiale, si trasformano in aggettivi quando si usa la parola femminismo oggi si intende un atteggiamento generico.

⁶²¹ Dacia Maraini, Severino Cesari, ‘La cipolla era un sogno celeste: Intervista con Dacia Maraini’, in Cattaruzza Claudio (a cura di), *Dedica a Dacia Maraini*, Trieste, Lint Editoriale, 2000, pp. 19-48: 30.

Oggi questi valori ci sono ancora, ma non sono condivisi collettivamente. Ciascuno corre per i fatti suoi. Per questo è difficile parlare di femminismo. Ciò non vuol dire che siano cessate le lotte per difendere i diritti delle donne, ma vengono portate avanti da gruppi diversi, in cui spesso militano anche uomini e sono i benvenuti.

Sebbene Maraini ammetta che le divisioni generate dal femminismo continuino, si rende conto che il termine ‘femminismo’ sia legato a un particolare momento storico. Riconoscendo queste divisioni, Maraini potrebbe aver realizzato che il femminismo non è un’ideologia singola, ma un movimento sociale dinamico e in costante evoluzione. Ciò riflette la complessità delle esperienze e delle lotte delle donne in contesti culturali, sociali e storici diversi. La comprensione di Maraini del femminismo come strettamente legato a un contesto storico specifico suggerisce una prospettiva consapevole della diversità del movimento, riconoscendo la sua capacità di adattarsi ai mutevoli contesti sociali e di affrontare nuove sfide che le donne possono incontrare. In un’intervista del 1992, lei disse: «My books tend to ask questions, not to supply the reader with answers»⁶²². Tale è l’intenzione di questa tesi.

⁶²² Manuela Bertone, *cit.*, pp. 76-79: 77.

Bibliografia

Aleramo Sibilla, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 1996.

Alliata Topazia, Maraini Fosco, *Love holidays*, Milano, Rizzoli, 2014.

Amatangelo Susan, 'Coming to her senses: the journey of the mother in *La lunga vita di Marianna Ucrìa*', *Italica*, vol. 79, n. 2, 2002, pp. 240-256.

Amoia Alba, *Twentieth century Italian women writers: the feminine experience*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1996.

Anderini Serena, 'Prolegomeni per una drammaturgia al femminile. Intervista a Dacia Maraini', II parte, in *Leggere Donna*, n. 31, marzo-aprile 1991, pp. 23-27.

Antonietta Cruciatà Maria, *Dacia Maraini*, Fiesole, Cadmo, 2003.

Associazione degli storici cinesi (a cura di), *Xinhai geming (La rivoluzione del 1911, 辛亥革命)*, Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2000.

Bal Mieke, *Reading Rembrandt: beyond the word-image opposition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Ban Zhao, *Precetti per le donne e altri trattati cinesi di comportamento femminile*, Lisa Indraccolo (a cura di), Torino, Giulio Einaudi Editore, 2011.

Becker Jasper, *Hungry Ghosts*, New York, The Free Press, 1996.

Bertone Manuela, 'Pandora's Box: A Conversation with Dacia Maraini', *Harvard Review*, n. 1, 1992, pp. 76-79.

Brontë Charlotte, *Jane Eyre*, traduzione di Marianna D'Ezio, Firenze, Giunti, 2022.

Brooke Gabriella, 'Sicilian philomele: Marianna Ucria and the muted women of her time', *Italian culture*, vol. 13, no. 1, 1995, pp. 201-211.

Brownmiller Susan, *Against Our Will, Men, Women and Rape*, New York, Ballantine Books, 1993.

Caldwell Lesley, *Italian Family Matters: Women, Politics and Legal Reform*, London, Macmillan, 1991.

Calvino Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995.

Camaiti Hostert Anna, 'Intervista con Dacia Maraini', *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, 1994, p. 115.

Camaiti Hostert Anna, *Viaggiare per righe straniere: mappa dei confini tra potere ed autorità del linguaggio sessuato e del punto di vista femminile nella scrittura femminista di Dacia Maraini*. Dottorato di ricerca in Romance Languages and Literatures, The University of Chicago, 1995.

Cambria Adele, 'Aborto: il disagio del mondo cattolico', *Effe*, dicembre 1973, pp. 40-43.

Cambria Adele, Colombo Daniela, 'Aborto: non lo fo per piacer mio', *Effe*, novembre, 1973, pp. 2-3.

Cannon Joann, 'Rewriting the female destiny: Dacia Maraini's *La lunga vita di Marianna Ucria*', *Symposium*, vol. 49, n. 2, 1995, pp. 136-147.

Cese Claudia, 'La donna e la tartaruga', *Effe*, Aprile-Maggio, 1974, pp. 6-8.

Chang Eileen, *Half a Lifelong Romance*, London, Penguin Random House Ltd., 2014.

Chang Eileen, 'Yangmao chuzai yangshenshang: Tan Se, jie, (Senza la pecora, non c'è nemmeno lana: Su *Lussuria*, 羊毛出在羊身上: 谈《色, 戒》)', *Zhongguo shibao renjian fukan* (*China Times Literary Supplement*, 中国时报人间副刊), vol. 12, 1978, pp. 454-459.

Chang Eileen, *The rice-sprout song*, prefazione di David Der-wei Wang, California, University of California Press.

Chang Eileen, *Written on water*, traduzione inglese di A. F. Jones, New York, Columbia University Press, 2005.

Chang Jung, *L'imperatrice Cixi*, trad. it. di [Elisabetta Valdré](#), Milano, Longanesi, 2015. Versione Digitale.

Chen Ying 沉樱, *Xiyan zhihou* (*Dopo il banchetto di nozze*, 喜筵之后), Guangzhou, Flower City Press, 1996.

Chen Zishan 陈子善, *Zhang Ailing congkao* (*Studi su Zhang Ailing*, 张爱玲丛考), Pechino, Haitun chubanshe, 2015.

Chodorow Nancy, *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*, London, University of California Press, 1978.

Ciambellotti Edera, 'Parlando con Dacia Maraini: intorno a *L'età di malessere*', in *Nel passato presente degli anni Sessanta*, Urbino, Montefeltro, 1981, pp. 69-84.

Cixous Hélène, 'Castration or Decapitation?', *Signs*, vo. 7, n. 1, 1981, pp. 41-55.

Colombo Daniela, 'Abortire a Washington', *Effe*, novembre, 1973, pp. 4-6.

Dagnino Pauline, 'Fra madre e marito: the mother/daughter relationship in Dacia Maraini's *Lettere a Marina*', in Mirna Cicioni, Nicole Prunster (a cura di), *Vision and revisions. Women in Italian literature*, Oxford, Berg Publishers, 1993, pp. 183-197.

Dai Jinhua 戴锦华, Meng Yue 孟悦, *Fuchu lishi dibiao. Zhongguo xiandai nüxing wenxue yanjiu (Emerging from the horizon of history: modern Chinese women's literature, 浮出历史地表: 中国现代女性文学研究)*, Beijing, Peking University Press, 2018.

Daniela Daniele, Dacia Maraini, 'La scrittrice e femminista rivela che nel 1960 perse un figlio al settimo mese: fu una tragedia. L'aborto è una sconfitta. La Maraini: ma la legge va difesa', *La Stampa*, 11 gennaio 1996, p. 13.

De Beauvoir Simone, *Il secondo sesso*, traduzione italiana di Roberto Cantini e Mario Andreose, Milano, Saggiatore, 1999. Versione digitale.

Di Pace Jordan Rosetta, 'Voci by Maraini', *World Literature Today*, vol. 69, n. 2, 1995, pp. 341-342.

Ding Ling 丁玲, 'Sanbajie yougan (*Pensieri sull'8 marzo, 三八节有感*)', *Jiefang ribao* (Quotidiano di Liberazione, 解放日报), 9 marzo, 1942.

Ding Ling, *I Myself Am a Woman, selected writings of Ding Ling*, Tani E. Barlow, Gary J. Bjorge (a cura di), Boston, Beacon Press, 1989.

Ding Ling 丁玲, *Shafei nüshi de riji (Il diario della signorina Sofia, 莎菲女士的日记)*, Beijing, Jinhua Chubanshe, 2005.

Emma, *Una fra tante*, Aprilia, Ortica Editrice, 2013.

Fallaci Oriana, *Lettera a un bambino mai nato*, Milano, Rizzoli, 1975.

Felman Shoshana, Laub Dori, *Testimony crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York and London, Routledge, 1991.

Felski Rita, *Literature after feminism*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

Ferroni Giulio, Cortellessa Andrea, Pantani Italo, Tatti Silvia, *L'esperienza letteraria in Italia. Dal secondo Ottocento al Duemila*, 3B, Milano, Einaudi Scuola, 2006.

Franco Charles, 'The Virgin Mary in Early Italian Literature', in Florinda M. Iannace (a cura di), *Maria Vergine nella Letteratura Italiana*, New York, Forum Italicum Publishing Stony Brook, 2000, pp. 69-75.

Freud Sigmund, J. Rickman (a cura di), *A general selection from the works of Sigmund Freud*, New York, Doubleday, 1957.

Friedan Betty, *La mistica della femminilità*, trad. it di Loretta Valtz Mannucci, Roma, Castelvechi, 2014.

Friedan Betty, *The Feminine Mystique*, Harmondsworth, Penguin, 1983.

Furguele Giovanni, *Libertà e famiglia*, Milano, Giuffrè, 1979.

Gabriele Tommasina, *Dacia Maraini's narratives of survival, (re)constructed*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2016.

Gigante Claudio, "'Fatta l'Italia, facciamo gli italiani'. Appunti su una massima da restituire a d'Azeglio", *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, vol. 26, n. 2, 2011, pp. 5-15.

Gilbert Sandra, Gubar Susan, *The madwoman in the attic: The woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination*, New Haven, Yale University Press, 2020.

Ginsborg Paul, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics 1943-1988*, London, Penguin, 1990.

Giuseppina Gottardo Maria, *Voci da un mondo effimero. I saggi di Zhang Ailing a Shanghai*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2018.

Gnoli Antonio, “Dacia Maraini: ‘Ho vissuto di amori e successi, ora fuggo dal vortice delle passioni’”, *la Repubblica*, 2015.

Hartmann Heidi, ‘The unhappy marriage of Marxism and feminism: towards a more progressive reunion’, in Lydia Sargent (a cura di), *Women and Revolution*, Montréal, Black Rose Books, 1981, pp. 1-42.

Heinzius Barbara, *Feminismus oder Pornographie?: Zur Darstellung von Erotik und Sexualität im Werk Dacia Marainis*, St. ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 1995.

Henriot C., Yeh W. H., *In the shadow of the rising sun. Shanghai under the Japanese occupation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Hirsch Marianne, ‘Mothers and daughters’, *Signs*, vol. 7, n. 1, 1981, pp. 200-222.

Hirsch Marianne, Fox Keller Evelyn, *Conflicts in feminism*, New York and London, Routledge, 1990.

Hsia C. T., *A history of modern Chinese fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

Hsia C. T., 夏志清, *Zhang Ailing gei wo de xinjian (Le lettere che mi ha scritto Zhang Ailing, 张爱玲给我的信件)*, Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2014.

Huang Nicole, *Women, war, domesticity: Shanghai literature and popular culture of the*

1940s, Leiden, Brill, 2005.

Hu Shi 胡适, 'Zhongshen dashi (Il grande evento della vita, 终身大事)', *Xin Qingnian* (Nuova Gioventù, 新青年), vol. 6, n. 3, 1919, pp. 11-20.

Irigaray Luce, 'And the one doesn't stir without the other', *Signs*, vol. 7, n. 1, 1982, pp. 60-67.

Irigaray Luce, *Etica della differenza sessuale*, Milano, Feltrinelli, 1990.

Irigaray Luce, *I love to you: sketch for a felicity within history*, New York and London, Routledge, 1996.

Irigaray Luce, *Luce Irigaray: Key writings*, London and New York, Continuum, 2004.

Irigaray Luce, *The Irigaray reader*, Oxford, Blackwell, 1992.

Irigaray Luce, *Thinking the Difference: For a Peaceful Revolution*, London, The Athlone Press, 2001.

J. Hobsbawm Eric, *Nations and Nationalism Since 1780: programme, myth, reality*, London, Cambridge University Press, 1992.

Jin Wenye 金文野, 'Nüxing zhuyi wenxue lunlüe (Le teorie letterarie femministe, 女性主义文学论略)', *Literature and Art Criticism*, 5, 2000, pp. 64-67.

Johnson Barbara, *The feminist difference: literature, psychoanalysis, race and gender*, Cambridge Massachusetts, London, Harvard University Press, 1998.

Jung C. G., *Aspects of the Feminine*, London, Routledge and Kegan Paul, 1982.

Ke Ling 柯灵, 'Yaoji Zhang Ailing (Un saluto da lontano a Zhang Ailing, 遥寄张爱玲)',

in S. Jing (a cura di), *Zhang Ailing yu Su Qing*, Hefei, Anhui wenyi chubanshe, 1994, pp. 129-139.

Kong Naizhuo, Yao Yuanfei, 'A cultural journey of Eileen Chang's *Half A Lifelong Romance* – A study of Karen Kingsbury's English translation', *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 10, n. 7, 2020, pp. 798-802.

Kroha Lucienne, 'The novel 1870-1920', in Letizia Panizza, Sharon Wood (a cura di), *A history of women's writing in Italy*, New York, Cambridge University Press, 2000, pp. 164-176.

Le femministe grossetane, 'Documenti: PIANTARE IN ASSO VOSTRO MARITO', *Effe*, dicembre 1973, pp. 59-60.

Lee Haiyan, 'Enemy under my skin: Eileen Chang's *Lust, Caution* and the Politics of transcendence', in *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 125, no. 3, 2010, pp. 640-656.

Li Yinhe 李银河, *Nüxing zhuyi (Femminismo, 女性主义)*, Shanghai, Shanghai Literature & Art Publishing House, 2005.

Lin Yutang, *Il mio paese e il mio popolo*, Milano, Bompiani, 1940.

Lonzi Carla, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Milano, Et al., 2010.

Lovell Julia, 'Foreword', in Eileen Chang, *Lust, Caution*, New York, Anchor, 2007, pp. ix-xix.

Lu Xun, 'Che cosa accade dopo che Nora se ne è andata', in Edoarda Masi (a cura di), *La falsa libertà*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1968, pp. 31-34.

Lu Xun, 'Cordoglio', in Nicoletta Pesaro (a cura di), *Esitazione*, Palermo, Sellerio, 2022,

pp. 103-122. Versione digitale.

Lu Xun, 'Sacrificio di Capodanno', in Nicoletta Pesaro (a cura di), *Esitazione*, Palermo, Sellerio, 2022, pp. 11-27. Versione digitale.

Luisa Algini Maria, Bruzzichelli Pia (a cura di), *Donna, cultura e tradizione*, Milano, Mazzotta, 1976.

Luo Tsun-yin, "'Marrying my rapist?!': The cultural trauma among Chinese rape survivors", *Gender & Society*, vol. 14, n. 4, 2000, pp. 581-597.

Lyttelton Adrian (a cura di), *Liberal and fascist Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

MacKinnon Catherine, 'Feminism, Marxism, method, and the State: an agenda for theory', *Journal of women in culture and society*, vol. 7, n. 3, University of Chicago Press, 1982.

Mafai Miriam, *L'apprendistato della politica: le donne italiane nel dopoguerra*, Roma, Riuniti, 1979.

Mao Dun 茅盾, *Yeqiangwei (Rosa selvatica, 野蔷薇)*, Shanghai, Shanghai Dajiang Shupu, 1929.

Maraini Dacia, 'On of woman born', *Signs*, vol, 4, n. 4, 1979, pp. 687-694.

Maraini Dacia, *Amata scrittura. Laboratorio di analisi letture proposte conversazioni*, Milano, Rizzoli, 2000.

Maraini Dacia, *Caro Pier Paolo*, Vicenza, Neri Pozza, 2022.

Maraini Dacia, Castiglione Paola (a cura di), *Conversazione con Dacia Maraini: il*

piacere di scrivere, Roma, Omicron, 1995.

Maraini Dacia, Cesari Severino, 'La cipolla era un sogno celeste: Intervista con Dacia Maraini', in Cattaruzza Claudio (a cura di), *Dedica a Dacia Maraini*, Trieste, Lint Editoriale, 2000, pp. 19-48.

Maraini Dacia, *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, Milano, Rizzoli, 2018.

Maraini Dacia, *Dentro le parole. Aforismi e pensieri*, Cava de' Tirreni, Marlin, 2005.

Maraini Dacia, *Donna in guerra*, Torino, Einaudi, 1975.

Maraini Dacia, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, Milano, Rizzoli, 2007.

Maraini Dacia, *Isolina: la donna tagliata a pezzi*, Milano, Rizzoli, 1992.

Maraini Dacia, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1990.

Maraini Dacia, *La nave per Kobe: Diari giapponesi di mia madre*, Milano, Rizzoli, 2001.

Maraini Dacia, *La vacanza*, Milano, Lerici, 1962.

Maraini Dacia, Salvo Anna, Vegetti Finzi Silvia, *Madri e figlie: ieri e oggi*, Roma, Laterza, 2003.

Maraini Dacia, Michelangelo La Luna (a cura di), *Sguardo a Oriente. Reportage, ricordi, racconti di un continente affascinante*, Michelangelo La Luna (a cura di), Cava de' Tirreni, Marlin, 2022.

Maraini Dacia, *Un clandestino a bordo*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 15-16.

Maraini Toni, *Ricordi d'arte e prigionia di Topazia Alliata*, Palermo, Sellerio, 2003.

Marchegiani Jones Irene, 'La dualità fra individuo e storia: Per una lettura di *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Marianna Ucrìa', *Italian Quarterly*, 2002, pp. 45-60.

Masland Lynn, 'In her own voice: an Irigarayan exploration of women's discourses in *Caro Michele e Lettere a Marina*', in *Canadian review of comparative literature*, vol. 21, n. 3, 1994, pp. 331-340.

Melandri Lea, "La 'protesta estrema' del femminismo", in Teresa Bertilotti, Anna Scattigno (a cura di), *Il femminismo degli anni Settanta*, Roma, Viella, 2005, pp. 81-98.

Mill John e Taylor Harriet, 'Enfranchisement of Women', in John M. Robson (a cura di), *Westminster & Foreign Quarterly Review*, London, 1851, pp. 295-296.

Mill John Stuart, *The Subjection of Women*, London, British Library, 1869.

Moi Toril, "'I'm not a woman writer': About Women, Literature and Feminist Theory Today", *Feminist Theory*, vol. 9, n. 3, 2008, pp. 259-271.

Montini Ileana, *Parlare con Dacia Maraini*, Verona, Giorgio Bertani, 1977.

Morante Elsa, *La storia*. Torino, Einaudi, 1974.

Muraro Luisa, *L'anima del corpo: contro l'utero in affitto*, Roma, La Scuola, 2016.

Muraro Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Riuniti, 2006.

Naguib Salem Mohamed, *La violenza contro le donne nel teatro di Dacia Maraini (studio nel Teatro Sociale)*, Dottorato di ricerca in Letteratura italiana, Ain Shams University, 2017.

Nozzoli Anna, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Nuvoli Giuliana, 'Diventare Donna: Marianna, Adriana, Eleonora', in *Milano da leggere. Leggere l'adolescenza, Atti del Convegno*, Milano, Unicopli, 2008, pp. 141-156, n. pag. Print.

Oddone Cristina, 'Dal silenzio al rumore: come parlare di violenza maschile contro le donne? Evoluzioni del discorso pubblico prodotto dai media dagli anni Settanta a oggi', in A. Cicogni, M. Giovannoni (a cura di), *Egeria. Rivista dell'Istituto Superiore di Scienze Religiose*, Firenze, Nerbini, 2016, pp. 11-27.

Ornella Marotti Maria, 'La lunga vita di Marianna Ucria: a feminist revisiting of the eighteenth century', in Rodica Diaconescu-Blumenfeld, Ada Testaferri (a cura di), *The pleasure of writing: critical essays on Dacia Maraini*, West Lafayette, Purdue University Press, 2000, pp. 165-178.

Pallotta Augustus, 'Dacia Maraini: From alienation to feminism', in *World Literature Today*, vol. 58, n. 3, 1984, pp. 359-362.

Panizza Letizia, Wood Sharon, *A history of women's writing in Italy*, London, Cambridge University Press, 2000.

Picchietti Virginia, *Relational Space: Daughterhood, Motherhood and Sisterhood in Dacia Maraini's Writing and Films*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2002.

Pirandello Luigi, 'Una donna', in *Gazzetta del Popolo*, 26 aprile 1907.

Piscopo Ugo, *Paese sommerso: Realtà italiana dei giorni nostri*, Palermo, Palumbo, 1983.

Primi archivi storici della Cina (a cura di), *Mingqing dang'an yu lishi yanjiu lunwenxuan* (Scelta di documenti sugli archivi delle dinastie Ming e Qing e studi storici, 明清档案与历史研究论文选), 1994. 10-2004. 10, Beijing, Xinhua chubanshe, 2005.

Primi archivi storici della Cina (a cura di), *Shang yu dang: Guangxu chao* (I decreti imperiali sotto il regno dell'imperatore Guangxu, 上谕档: 光绪朝), Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 1996.

Qiao Yigang, 'Women as human vs. women as women: female consciousness in modern Chinese women's literature', in Tam Kwok-kan, Yip Terry Siu-han (a cura di), *Gender, discourse and the self in the literature: issues in mainland China, Taiwan, and Hong Kong*, Hong Kong, The Chinese University of Hong Kong Press, 2010, pp. 77-89.

Ranke-Heinemann Uta, *Eunuchs for the Kingdom of Heaven: The Catholic Church and Sexuality*, Harmondsworth, Penguin, 1991.

Re Lucia, *La violenza contro le donne come violazione dei diritti umani. Il ruolo dei movimenti delle donne e il gender mainstreaming*, in Giuseppe Conte, Sara Landini (a cura di), *Principe, regole, interpretazione. Contratti e obbligazioni, famiglie e successioni*, Mantova, Universitas Studiorum, 2017, pp. 171-185.

Rich Adrienne, *Nato di donna: Cosa significa per gli uomini essere nati da un corpo di donna*, Milano, Garzanti Editore, 1983.

Richards Charles, *The New Italians*, London, Penguin, 1995.

Rivolta Femminile, 'Documenti femministi: Manifesto', *Effe*, novembre 1973, pp. 56-59.

Romana Koch Francesca, 'Le donne dal dopoguerra a oggi', in AA. VV (a cura di), *Storia della società italiana: Il miracolo economico e il centro-sinistra: Parte quinta*,

vol. 24, Miano, Teti, 1990, pp. 223-289.

Sabatini Alma, 'Self Help Clinic', *Effe*, dicembre, 1973, pp. 48-49.

Santagostino Giuseppa, 'La lunga vita di Marianna Ucrìa: tessere la memoria sotto lo sguardo delle chimere', *Italica*, vol. 73, n. 3, 1996, pp. 410-428.

Scholz Susanne, *Rape plots: a feminist cultural study of Genesis 34*, New York, Union Theological Seminary, 1997.

Shih S. M., *The lure of the modern. Writing modernism in semicolonial China, 1917-1937*, Berkeley, University of California Press, 2001.

Siggers Manson Christina, 'Swolling Ice: A study of mothers and daughters in Dacia Maraini's *L'età del malessere* and *Colomba*', in Luce Irigaray (a cura di), *Lucy Irigaray: Teaching*, London, Continuum, pp. 85-86.

Siggers Manson Christina, *Donna in guerra, uomo in crisi: familial roles and patriarchal legacies in Dacia Maraini and Natalia Ginzburg*, Dottorato di ricerca in Italiano, University of Kent, 2006.

Smith-Rosenberg Carroll, 'The female world of love and ritual: Relations between women in Nineteenth Century America', *Sign*, vol. 1, n. 1, 1975, pp. 1-29.

Sokoloff Natalie, *Between money and love: the dialectics of women's home and market work*, New York, Praeger Publishers, 1987.

Su Qing 苏青, *Jiehun Shinian (Dieci anni di matrimonio, 结婚十年)*, Beijing, Zhongguo Funü chubanshe, 2009.

Sukenick Lynn, 'Feeling and reason in Doris Lessing's Fiction', *Contemporary Literature*, vol. 14, n. 4, 1973, pp. 515-535.

Taylor Headland Isaac, *Court Life in China*, New York, Fleming H. Revell Company, 1909.

Ueno Chizuko, *Fuquanzhi yu zibenzhuyi (Patriarchy and Capitalism: The Horizon of Marxist Feminism, 父权制与资本主义)*, traduzione cinese di Zou Yun, Xue Mei, Hangzhou, Zhejiang University Press, 2020. Versione digitale.

Ueno Chizuko, Suzuki Ryomi, *Shi yu jixian: nüxing zhuyi wangfu shujian (Letters Between Chizuko Ueno and Ryomi Suzuki, 始于极限: 女性主义往复书简)*, traduzione cinese di Cao Yibing, Beijing, Xinxing chubanshe, 2022. Versione digitale.

Ueno Chizuko, *Weile huoxiaqu de sixiang (Idee per la sopravvivenza: la trappola della parità di genere, 为了活下去的思想)*, tradotto dal giapponese da Zou Yun, Xue Mei, Beijing, Beijing lianhe chuban gongsi, 2022.

Ueno Chizuko, *Yannü (Misoginia, 厌女)*, tradotto dal giapponese da Wang Lan, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2023.

Wang Dewei, 'Eileen Chang and *The fall of the pagoda*', *Chinese Literature Today*, vol. 1, n. 1, 2010, pp. 94-100.

Wang Ping, *Aching for beauty: Footbinding in China*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2002.

Weinberg Sumeli, 'La forza della negatività: la dialettica del soggetto parlante nella *Lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini', *Otto-Novecento*, vol. 19, n. 3-4, 1995, pp. 177-186.

Willson Perry, *Women in twentieth-century Italy*, UK, Macmillan Education, 2010.

Wollstonecraft Mary, *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political*

and Moral Subjects, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Wollstonecraft Mary, *Sui diritti delle donne*, Milano, Corriere della sera, 2010.

Wood Sharon, 'The language of the body and Dacia Maraini's Marianna Ucrìa', *Journal of gender studies*, vol. 2, n. 2, 1993, pp. 223-237.

Wood Sharon, *Italian women's writing 1860-1994*, London, The Athlone Press, 1995.

Woodfull Winifred, 'Sexuality, power, and question of rape', in Irene Diamond, Lee Quinby (a cura di), *Feminism and Foucault: reflection on resistance*, Boston, Northeastern University Press, 1988, pp. 167-176.

Woolf Virginia, *Le tre ghinee*, traduzione italiana di Adriana Bottini, Milano, Feltrinelli, 1987.

Woolf Virginia, *Una stanza tutta per sé*, traduzione italiana di Maura del Serra, Newton Compton Editori, 2012.

Wright Simona, 'Intervista a Dacia Maraini', in *Italian Quarterly*, 1997, summer-fall, p. 76.

Xiao Hong 萧红, *Hulanhe zhuan (Racconti del fiume Hulan, 呼兰河传)*, Tianjin, Baihua Literature and Art Publishing House, 1947.

Xie Qiong 谢琼, 'Shuxie qiangjian: bei zhuan yi de yanshuo: Zhang Ailing Banshengyuan zhong qiangjian gushi de wenxue biao xian (Scritto su stupro: trasferimento della narrazione. Le rappresentazioni letterarie sulla storia dello stupro in *Il destino di mezza vita* di Zhang Ailing, 书写强奸: 被转移的言说——张爱玲《半生缘》中强奸故事的文学表现)', *Southern cultural forum*, vol. 6, n. 15, 2010, pp. 67-72.

Xu Zidong 许子东, *Xu Zidong Xidu Zhang Ailing (Una lettura accurata su Zhang*

Ailing,许子东细读张爱玲), Beijing, Peking University Press, 2020.

Yang Pengfei 杨鹏飞, 'Bansheng yuan – Zhang Ailing zui dute de yibu zuopin (*Half a lifetime romance – Eileen Chang's most unique work*, 《半生缘》——张爱玲最独特的一部作品)', *Journal of Changchun University*, vol. 21, n. 1, 2011, pp. 3-8.

Yuval-Davis Nira, *Gender and nation*, London, Sage, 1997.

Zacan Marina, 'Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura', in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 87-135.

Zacan Marina, Ershi shiji yidali nüzuojia – jianping xibila alaiamo (Le scrittrici italiane del XX secolo: critiche su Sibilla Aleramo, 二十世纪意大利女作家——兼评西比拉·阿莱拉莫), traduzione cinese di Shen Emei 沈萼梅, in Bo Di (a cura di), *Xifang nüxingzhuyi wenxue lilun (Feminist literary theory in the western world*, 西方女性主义文学理论), Guilin, Guangxi Normal University Press, 2007, pp. 66-71.

Zhang Ailing 张爱玲, *Hongmeigui yu baimeigui (Rosa rossa e rosa bianca*, 红玫瑰与白玫瑰), Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2016.

Zhang Ailing 张爱玲, 'Xinjing (Sutra del cuore, 心经)', in *Qing cheng zhi lian (Un amore devastante*, 倾城之恋), Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2016, pp. 183-238. Versione digitale.

Zhang Ailing 张爱玲, *Chidi zhi lian (Naked earth*, 赤地之恋), Taipei, Crown Culture Corporation, 1976.

Zhang Ailing 张爱玲, *Chuanqi (Racconti straordinari*, 传奇), Shanghai, Shanghai shudian, 1985.

Zhang Ailing 张爱玲, *Duizhao ji. Kan lao zhaoxiangbu (Confronti: guardando un album di vecchie foto, 对照记—看老照相簿)*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2006.

Zhang Ailing 张爱玲, *Liuyan (Scritti sull'acqua, 流言)*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2012.

Zhang Ailing 张爱玲, *Yangge (The rice sprout song, 秧歌)*, Hong Kong, Jinri shijie Publishing House, 1954.

Zhang Ailing 张爱玲, *Honglou meng yan (L'incubo nel Sogno della camera rossa, 红楼梦魇)*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2012.

Zhang Ailing, *L'amore arreso*, traduzione italiano di Pisu Renata, Milano, Rizzoli, 2009.

Zhang Ailing, *La storia del giogo d'oro*, traduzione italiano di Alessandra Cristina Lavagnino, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006.

Zhang Ailing, *Lussuria*, prefazione di Ang Lee, traduzione italiana di Maria Gottardo e Monica Morzenti, Milano, Rizzoli, 2007.

Zhang Ailing, *Tracce d'amore*, traduzione italiano di M. Gottardo, M. Morzenti, Milano, Rizzoli, 2011.

Zhang Ailing, *World Authors 1950-1970. A Companion Volum to Twentieth Century Authors*, New York, The J. H. Wilson Company, pp. 297-299.
<https://yeduchao.wordpress.com/2015/04/08/张爱玲一九六五年英文自传/>

Zhang Ailing 张爱玲, *Xiao tuanyuan (La piccola riunione, 小团圆)*, Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2009.

Zhang Zijing 张子静, *Wode Jiejie Zhang Ailing (Mia sorella Zhang Ailing, 我的姐姐张爱玲)*, Taipei, China Times Publishing Co., 1996.

Zhao Guangjun 赵广军, 'Qingmo baokan dui shijie funü yundong de baodao jiqi dui zhongguo funü yundong de qimeng zuoyong (Newspapers Reporting of International Women's Movements and Its Instructive Effect on the Chinese Women's Movement in the Late Qing Period, 清末报刊对世界妇女运动的报道及其对中国妇女运动的启蒙作用)', n. 3, *Funü yanjiu luncong (Raccolta degli studi sulle donne, 妇女研究论丛)*, 2006.

Zhu Ling, *Condizioni esistenziali femminili sotto la penna di Dacia Maraini. Prova finale in Lingue e Letterature Italiane, Università di Lingue Straniere di Pechino*, 2017.

Sitografia

<https://www.weworld.it/pubblicazioni/2014/Rosa-shocking/index.html>.

https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/patriottismo/Sinonimi_e_Contrari/

Appendice

- W. Nella Sua precedente risposta, ha menzionato che l'ideologia presuppone dei valori condivisi e partecipati da una collettività, cosa che è successa col femminismo negli anni '60 e '70 del secolo scorso. Oggi questi valori ci sono ancora, ma non sono condivisi collettivamente. ciascuno corre per i fatti suoi. Per questo è difficile parlare di femminismo. Allora, vorrei chiederLe ulteriormente: crede che questo sia un passo inevitabile nel processo di sviluppo del femminismo? Nell'attuale contesto in cui il femminismo soffre di accuse ingiuste, Lei è disposta ad accettare che le Sue opere siano definite come opere femministe?
- M. Credo che questo sia un momento di smarrimento etico e di regressione culturale. E non riguarda solo il femminismo ma tutte le ideologie, tutti i sistemi di relazione e di progettazione del futuro. Non ho niente contro la definizione di femminista, solo vorrei chiarire che il femminismo vero è un fatto storico. Oggi tutto quello che si fa per i diritti delle donne prende altri nomi e altre forme anche se gli scopi sono gli stessi, ma i tempi cambiano, la storia cambia e anche i movimenti di protesta cambiano.
- W. Leggendo opere della letteratura italiana, in particolare quelle scritte da autrici, ho spesso avvertito una sensazione di separazione quando mi confronto con la realtà italiana e interagisco con le persone nella vita quotidiana. La letteratura descrive e rivela il dolore, proprio come nelle opere della letteratura delle donne in cui è inevitabile incontrare il dolore femminile. Tuttavia, nella vita reale, le persone tendono a nascondere il dolore, evitando di ammettere di essere state ferite. Sebbene i romanzi siano opere di finzione, crediamo che essi rivelino una verità. Come affronta Lei questa sensazione di scollamento?
- M. È vero quello che lei dice sul divario fra racconto e realtà quotidiana. Ma bisogna pensare che la letteratura, quella vera e profonda, non quella di consumo, cerca di raccontare il profondo dell'animo umano. Leggendo i libri dei giovani autori secondo me si trova di tutto, sia la gioia di vivere che il dolore di vivere. Ma è anche vero che prevale il dolore. Probabilmente gli scrittori e le scrittrici di oggi sentono che tira aria di depressione e di crisi.
- W. La Sua consapevolezza femminista è stata principalmente acquisita attraverso la lettura assidua o è stata più spontanea e derivata dalle esperienze di vita fin dall'infanzia?

- M. Soprattutto dalle esperienze di vita. Ho sempre sentito, sia in Giappone quando avevo meno di dieci anni, sia in Sicilia dove ho trascorso l'adolescenza, le ingiustizie che subivano le donne come una ferita sociale e culturale, anche quando non mi riguardavano direttamente. Il mio senso di giustizia ne è stato segnato. Prima ho reagito personalmente, come se fosse una guerra fra me e il mondo, poi ho scoperto che potevo combattere con le altre donne e ho praticato il femminismo, una bellissima esperienza di indagine e progettualità comunitaria.
- W. Ho letto un'intervista nella tesi di Anna Camaiti Hostert, in cui ha menzionato il suo rapporto con la scuola. Dal punto di vista personale, ha risposto che: «Il mio rapporto con la scuola è stato pessimo. Non so perché. Forse perché l'imposizione per me è una fonte di disaffezione e la scuola nel mio caso ha significato proprio questo». A parte la disciplina severa, cosa ne pensa della scolarizzazione in particolare delle bambine e delle adolescenti? L'anno scorso ho tradotto *L'ordine simbolico della madre* di Luisa Muraro, in cui ha citato dei pensieri di Luce Irigaray sulla scolarizzazione, sostenendo che essa è come una deportazione per la bambina, anzi come un sequestro violentatore, e la paragona al ratto di Core, figlia di Demetra, da parte del dio degli Inferi. Lei condivide questo pensiero?
- M. No, non condivido. Penso che la scuola sia un diritto prima che un dovere. Infatti, le donne hanno sempre cercato di capire e imparare, anche quando le tenevano chiuse in casa, private di ogni accesso agli studi. I regimi dittatoriali hanno sempre scoraggiato lo studio delle donne. Penso a Malala che è stata sparata in testa solo perché voleva studiare. Le donne istruite vengono viste come pericolose.
- W. In *Voci*, Ludovica ha detto che il matrimonio distrugge tutto. Questa è la Sua opinione personale? Ritiene che il sistema matrimoniale sia una forma di violenza contro le donne?
- M. Non sempre quello che dicono i personaggi rappresentano il pensiero dell'autore o dell'autrice. Per me l'unione di due persone che si amano e progettano di fare dei figli insieme è una cosa bellissima e da coltivare. Se invece si intende, come succedeva due secoli fa, che il matrimonio sia un dovere a cui le donne debbono sottomettersi perché non possono lavorare fuori casa, come succede in molti paesi ancora oggi, e quindi devono affidarsi a un uomo che le mantenga, dandogli in consenso dei figli, è da considerarsi una prigionia. Ma l'hanno perfino raccontato grandi autori come Tolstoj, o come Ibsen; non si tratta di una osservazione femminista, bensì di una constatazione storica.

- W. Sofia appare in entrambi i Suoi libri; perché ha scelto di continuare con questo personaggio?
- M. Mi piaceva l'idea di una commissaria umana e intelligente che contraddicesse la convenzione di una polizia fatta di persone ignoranti e autoritarie.
- W. Nell'attuale contesto di declino dei tassi di natalità, è evidente che sempre più donne scelgono di non avere figli. Nel Suo libro *Corpo felice*, ha scritto che praticare l'aborto è certamente una azione violenta sia contro il corpo delle donne sia contro un progetto di vita nascente. Finora, la natura e la scienza moderna ci hanno fatto credere che la riproduzione sia un'azione naturale, un'esperienza che ogni donna vive o dovrebbe vivere durante la sua vita. Se l'aborto è un'azione violenta, allora forse lo è anche il parto perché può provocare lacerazioni genitali o perianali, incontinenza fecale o urinaria a lungo termine e danni all'utero o alla vescica, e di solito la società evita la narrazione di questi dettagli. Ho letto la tesi di Mohamed Naguib, in cui ha analizzato la violenza contro le donne nelle sue opere teatrali, ritenendo che secondo lei, una donna poco disponibile alla maternità non è una vera donna. La pensa ancora così? La donna non può rifiutare la maternità? Qual è la Sua opinione in merito?
- M. Le donne debbono potere decidere del proprio corpo, se rimanere in cinta o meno. Ma non credo che l'aborto sia una soluzione. Io credo nella maternità responsabile. Per la maternità responsabile bisogna lavorare sulla prevenzione. Ma per secoli è stato proibito alle donne di praticare la prevenzione. Tutti i metodi anticoncezionali erano proibiti. Per questo oggi le donne chiedono il diritto di aborto, Ma in una società a misura di donna sono sicura che l'aborto non esisterebbe affatto. Le donne avrebbero trovato il modo di fare un figlio quando lo vogliono, non togliendolo di mezzo quando è già concepito, ma prima di concepirlo.
- W. Nel romanzo *La lunga vita di Marianna Ucià*, alla fine Marianna lascia Bagheria e parte per un viaggio, dove finalmente ottiene l'indipendenza e la libertà. Il destino finale resta comunque morire. Ciò accade perché nell'epoca in cui si situa la trama l'impressione comune non lasciava immaginare altra strada per lei all'infuori della morte?
- M. Marianna non muore. Ho lasciato il finale aperto, perché il personaggio me l'ha suggerito. Marianna non voleva saperne di andarsene a fine libro. Così ho pensato che ogni lettore o lettrice dovesse rimanere libero o libera di costruirsi il futuro del personaggio: una Marianna migrante, sognatrice e amante della libertà.

- W. Quando traducevo *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, ho trovato molto commovente il capitolo che racconta la morte del padre. Si percepisce il profondo affetto che Marianna provava per suo padre; difatti il libro inizia proprio con una loro scena. Questo ha qualcosa a che fare con le Sue esperienze personali? Come vedi la Sua relazione con Suo padre?
- M. È vero, ho avuto un rapporto molto felice con mio padre che era un uomo libero, amante dello sport e della lettura. Insieme abbiamo fatto tante scalate in montagna, tante nuotate nelle acque della Sicilia e tante letture dei classici.
- W. L'elemento del sordomutismo di Marianna lo aveva già deciso all'inizio della stesura del romanzo o è emerso in una fase avanzata dello sviluppo della trama? Qual è il significato del sordomutismo come conseguenza della violenza sessuale secondo Lei?
- M. Io mi sono ispirata a un personaggio veramente esistito. Marianna che non si chiamava Ucrìa è vissuta alla metà del Settecento in Sicilia ed era sorda e muta. Io l'ho incontrata in un quadro che mi ha colpito per la contraddizione fra la sua figura elegante, ordinata, serena, e il suo sguardo infelice, anzi disperato.
- W. Lei da sempre lavora sui problemi della violenza nei confronti delle donne, in particolare la violenza sessuale e lo stupro. Possiamo trovare entrambi temi in *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e *Voci*, la storia dello stupro viene tuttavia narrata spesso in terza persona. Qual è la ragione dietro questa strategia narrativa?
- M. Per fortuna non sono mai stata stuprata. Però ho sempre sentito che lo stupro era ed è ancora uno strumento di rapina del corpo femminile. Si stupra per fare capire a una donna che è più debole e indifesa, che deve stare al suo posto. Non si stupra per piacere ma per umiliare il corpo femminile e renderlo sottomesso. Si stupra per inserire nel ventre femminile un seme nemico che diventa così anche simbolicamente il padrone del futuro della donna sottomessa. Lo stupro in natura non esiste. È una invenzione umana, una strategia di guerra per domare il nemico, come a dirgli: guarda io sono il vincitore e non solo occupo le tue terre, la tua casa, ma anche il ventre della tua donna dentro cui ventre caccio il mio seme perché domani questo figlio sarà mio e non tuo.

Ringraziamenti

Ringrazio il Prof. Alberto Bertoni per la disponibilità a seguire questa tesi come supervisore, per la libertà con cui mi ha permesso di svolgere questa ricerca.

Ringrazio Dacia Maraini per aver accettato l'intervista inserita nell'appendice della presente tesi; per la sua gentilezza e pazienza; per il suo supporto e incoraggiamento.

Ringrazio Gaetano Lacalandra per avermi aiutato a correggere la stesura, per tutti i consigli utili e scambi di veduta sinceri, per la sua acribia e pazienza riservatami.

Ringrazio i colleghi del dottorato del Lilec, in particolare a Siyuan e Jules, e anche a Shixue di Ficlit, per i confronti sulla vita accademica, per i supporti emotivi.

谢谢我的妈妈，赐予我生命和语言，给予我信任和爱。

谢谢爸爸和弟弟一直以来的支持。

谢谢周璠和范青，尽管有时差，也总会接住我每一次脆弱的时刻。

Un ringraziamento speciale va alla mia gatta Yuumi, per la sua esistenza.

Per concludere, desidero ringraziare il movimento femminista e tutte le femministe, le quali hanno costruito un vocabolario per il disagio che provavo sin dall'infanzia, e mi hanno salvato in ogni modo.