

L'ISOLA DI DEMETRA E IL DESTINO DI KORE NELLE POESIE DI DACIA MARAINI¹

GRAZIA SUMELI WEINBERG

Abstract

The present essay deals with Dacia Maraini's early collections of poems: Crudeltà all'aria aperta (1966), Donne mie (1974) e Mangiami pure (1978). The central theme of this critical appraisal of the author's works is the myth of Demeter and Kore and its relevance to the development of the speaking subject. Tradition places the action of Kore's abduction by the god of the underworld in Sicily, the island of Maraini's maternal ancestors and of her early experience with the erotic attachment to her father. Maraini's poems unfold as the story of a daughter in search of her mother in the island of the two goddesses, and of her encounter with the dual nature of her own subjectivity. The source of this duality in the shaping of a feminine identity can be traced to the interdependence of Kore with Demeter, for the two goddesses are inseparable, and the tale of mother and daughter represents two aspects of the same divinity.

La Sicilia per Dacia Maraini è in primo luogo l'isola dei suoi avi materni. Figlia della principessa Topazia Alliata, la scrittrice ha celebrato in pubblico questo suo legame di sangue con l'antica e prestigiosa famiglia palermitana, nel romanzo storico *La lunga vita di*

¹ Questo saggio è una versione riveduta ed estesa della comunicazione, "La Sicilia nelle poesie di Dacia Maraini", presentata al XVII Congresso Internazionale dell'A.I.S.L.L.I (Gardone Riviera, 2-5 giugno 2000).

Marianna Ucrìa.² Tuttavia dietro il rapporto con la sua antenata settecentesca si cela una tematica che va oltre i limiti della microstoria familiare e che contesta, nell'ambito del discorso sulla donna che da sempre è parte integrante del suo lavoro, il grigio ambiente sociale, corrotto dalle più ataviche e retrive consuetudini di una classe che vuole questa antica eroina allo stesso tempo padrona e serva. È un legame, dunque, senza il rischio di uno sterile sentimentalismo, e che la Maraini stessa in momenti opportuni ha cercato di definire: 'Io sono una donna siciliana,' dice nel 1974, 'anche se non vivo più in Sicilia da molti anni. Mi considero siciliana perché in Sicilia ho trascorso gli anni della mia formazione culturale, l'adolescenza.'³ Continua nel 1986: 'Cinque anni trascorsi a Palermo mi hanno fatto conoscere per la prima volta la repressione sessuale e la psicologia sulla donna.'⁴ Ed infine, con il racconto biografico, *Bagheria*, uscito nel 1993,⁵ ci fornisce forse la chiave adatta a spiegare con risvolti più profondi il vincolo che la lega all'isola materna.

Il libro è un viaggio affascinante nella memoria in cui rievoca luoghi, tempi, personaggi, odori e colori di tempi passati. Emerge la Bagheria mitica della sua prima adolescenza, alla quale la scrittrice fa ritorno con la famiglia nel 1947 dopo la terribile esperienza di un campo di concentramento in Giappone. Ecco come descrive questo primo incontro con l'ambiente siciliano:

A Palermo ci aspettava la famiglia di mia madre. Un nonno morente, una nonna dai grandi occhi neri che viveva nel culto della sua bellezza passata, una villa del

² Milano, Rizzoli, 1990.

³ Dacia Maraini, "Io, siciliana. Dacia Maraini risponde a Sciascia", *L'Ora*, 12 febbraio 1974: 5.

⁴ Giosuè Calaciura, "Intervista con Dacia Maraini", *Giornale di Sicilia*, 11 novembre 1986.

⁵ Milano, Rizzoli.

Settecento in rovina, dei parenti nobili, chiusi e sospettosi
(9).

Nel racconto si profila, dunque, una Bagheria piena di contraddizioni, di profumi e sensazioni infantili, ma dove il ricordo non si fa mai rimpianto bensì occasione per una nuova partecipazione ad eventi passati che, prendendo in considerazione l'intera produzione letteraria della Maraini, non sono mai definitivamente trascorsi. Né, pertanto, potranno mai trascorrere perché proprio in questo luogo ha imparato a conoscere allo stesso tempo il 'corpo materno e sfuggente, maligno e gentile che è il mare' (17) e il sesso come esperienza negativa di violenza. 'Un luogo che si racconta', spiega la Maraini in un'intervista,

[...] è anche una nostra leggenda interiore, uno spazio in cui coagulano delle emozioni che ci sono state vicine, familiari; i dolori che abbiamo patito, le gioie che ci hanno tenuto compagnia, i suoni, i colori rimangono legati al luogo dove li abbiamo vissuti, in qualche modo lo determinano, lo caratterizzano e ogni volta che ci ritorniamo ci caschiamo dentro. Un luogo letterario è un mito personale e soggettivo che pesca nelle esperienze più profonde e segrete di chi scrive.

Rivisitando la Sicilia attraverso la scrittura di *Bagheria* ho capito meglio il mio rapporto con l'isola, che per me continua a rimanere vicina e lontana, repulsiva ed attraente nello stesso tempo.⁶

E sempre a Bagheria la giovane Maraini vivrà traumaticamente l'esperienza preadulta del mondo all'insegna del suo incontro con l'Eros e del legame con il padre. L'isola, quindi, si presta simultaneamente quale simbolo del grembo materno e teatro di uno

⁶ Paola Gaglianone, *Conversazione con Dacia Maraini. Il piacere di scrivere*, Roma, Omicron, 1995: 27-8.

scontro/incontro con il padre. L'isola di Proserpina, come viene spesso chiamata la Sicilia,⁷ si erige, infine, come nei tempi mitici, a luogo eletto per una personale rappresentazione del dramma di Demetra e Kore/Proserpina: madre e figlia che vengono separate con violenza da un dio maschile che rapisce la giovane fanciulla mentre raccoglie fiori nella pianura di Enna e la porta con sé nel regno dei morti. Il mito, inoltre, si presta al discorso della Maraini in quanto 'è la donna a definire l'uomo e non viceversa. Demetra e Kore definiscono Ade, come aggressore prima e come sposo poi [...]'.⁸

Detto questo, è bene precisare che l'iter letterario della scrittrice nelle prime tre raccolte di poesie, *Crudeltà all'aria aperta* (1966)⁹, *Donne mie* (1974)¹⁰ e *Mangiarmi pure* (1978)¹¹, contraddistinto dalla ricerca di una identità femminile, può essere visto come il racconto di Kore in quanto raffigurante del linguaggio di una figlia che cerca sua madre pur vivendo nel mondo dei padri.¹² Dice Carl Kerényi a

⁷ Si vedano in merito gli opuscoli della regione a scopi turistici. Ma più attendibile è la segnalazione di Robert Graves, *The Greek Myths*, Harmondsworth, Penguin, 1960, vol.1: 90, nella quale si conferma la Sicilia, e più precisamente la pianura di Enna come uno dei possibili siti in cui ha luogo l'azione del mito. In aggiunta, Marguerite Rigoglioso nel suo saggio, "Persephone's Sacred Lake and the ancient Female Mystery Religion in the Womb of Sicily", in *Journal of Feminist Studies in Religion*, vol.21, n.2, 2005: 5-29, sostiene la tesi che tre erano i luoghi in cui si celebravano i riti delle due dee: Eleusi (vicino ad Atene), ad Enna e presso il lago di Pergusa, quest'ultimi entrambi in Sicilia. Lo studio della Rigoglioso offre, inoltre, una ricca rete di indicazioni bibliografiche e archeologiche. Anche l'articolo di Federica Mazzara, "Persephone: her mythical return to Sicily", ARCO e-Journal, www.arcojournal.unipa.it/pdf/mazzara_24_11_03.pdf, presenta la stessa tesi di Rigoglioso, fornendo dati precisi sulle fonti classiche del suo saggio, e ribadendo le origini pre-elleniche del culto siciliano delle due dee.

⁸ Patrizia Adami Rook, *Le due femminilità. La crisi della coscienza femminile nel sogno e nel mito*, Roma, Bulzoni, 1983: 94-5.

⁹ Milano, Feltrinelli.

¹⁰ Torino Einaudi.

¹¹ Torino, Einaudi.

¹² Il saggio di Patrizia Guida, "La ricostruzione dell'io nell'itinerario poetico di Dacia

proposito:

She is a Kore [cioè, una giovane donna] not because she is above all feminine connexions – with mother or husband – but because she embodies these connexions as two forms of being each carried to extremes and balanced against each other. One of the forms (daughter with mother) is life; the other (young girl with husband) is death.¹³

Partendo da queste affermazioni, il presente saggio si propone di rintracciare lo sviluppo di un io parlante, di Kore appunto, che all'insegna del mito si erige quale simbolo della dualità nella formazione del carattere femminile, anche nell'attuale assetto sociale. Infatti, sempre secondo Kerényi, le due dee sono inseparabili non solo in quanto rappresentanti di due aspetti della stessa divinità, ma soprattutto in quanto espressione di un punto di origine condiviso tra madre e figlia.

Conscia della tensione creata dall'ambivalenza del carattere di Kore e dal suo rapporto con Demetra, non a caso, Patrizia Adami Rook riconosce l'importanza delle due femminilità inerenti al mito delle due dee come fonte della crisi della donna moderna.¹⁴

Il punto di partenza della Maraini nasce non dalla poesia ma dalla narrativa - *La vacanza* (1962)¹⁵ e *L'età del malessere* (1963)¹⁶ – due

Maraini", *Italica*, vol.78, No.1, Spring 2001: 74-89, presenta alcuni punti di convergenza con il mio discorso, sebbene non in chiave mitica.

¹³ Questo passo, citato nel saggio di Federica Mazzara, *op.cit.*, proviene dal libro di Carl Jung e Carl Kerényi, *Introduction to a Science of Mythology. The Myth of the Divine child and the Mysteries of Eleusis*, London, Routledge-Kegan Paul, 1970: 150.

¹⁴ *Op.cit.*

¹⁵ Milano, Lerici.

¹⁶ Torino Einaudi.

romanzi che situano la figlia nel regno del padre alle prese con un forte sentimento di alienazione e di mancanza.¹⁷ Il ratto di Kore è avvenuto, e la figlia dalla memoria caduca cerca di risalire la strada della conoscenza verso la madre perduta. Secondo la Adami Rook questa è di fatto la situazione della donna moderna:

Oggi la donna che ricerca se stessa e si batte contro ciò che essa denuncia come violenza maschile, dovrebbe chiedersi quale momento del suo mito sta vivendo. È Demetra che cerca la figlia o Kore che invoca la madre? Probabilmente è sempre anche una Kore che si lascia rapire, che malgrado le 'grida acute', nel momento del suo incontro con l'Eros, accusa una sorta di debolezza, e un bisogno di perdersi che rischia inesorabilmente di trascinarla 'sotto terra'.¹⁸

Nel mito, comunque, e come si vedrà anche nelle opere della Maraini prese sotto esame in questo saggio, Kore è la figlia scissa da un duplice richiamo: quello della madre e quello dell'amante violentatore. Tale è anche il destino della mitica Ipermestra, una delle figlie di Danao, la quale, ribellandosi contro la volontà delle sorelle, *'non ebbe cuore di uccidere l'uomo riccioluto e pallido / bello e*

¹⁷ Virginia Picchiotti, *Relational Spaces. Daughterhood, Motherhood, and Sisterhood in Dacia Maraini's Writings and Films*, Cranbury, Associated University Presses, 2002, definisce il discorso marainiano di questo periodo come portante della storia della figlia 'and the anxieties arising from her position as an intermediary figure between mother and father, domestic and public spaces' (33). Il tema dell'alienazione caratterizza il primo momento della produzione della Maraini e viene contraddistinto dalla mancanza di autoconsapevolezza delle sue protagoniste e lo sguardo di attonito stupore che l'io rivolge all'esterno. Si veda a proposito il primo capitolo della mia monografia sull'opera dell'autrice, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, Unisa Press, 1993.

¹⁸ *Op.cit.*: 47-8. Nel suo libro la Rook sostiene che le due dee formano un'unica doppia entità che riflette l'esperienza basilare dell'essere femminile, e che, mentre il destino di Kore è quello di cedere (e pertanto raffigura quell'aspetto della femmina che s'imbatte nell'eros), per Demetra è quello dell'ira implacabile per il rapimento della figlia, della follia distruttiva per l'oltraggio subito, di unica forza capace di contrapporsi al rapitore, e in quanto tale raffigura la madre, un modo d'essere femminile e un divenire sconosciuto all'uomo.

giovanissimo che le dormiva accanto' (45), spiega la Maraini con la poesia "Le cinquanta sorelle", nella raccolta di *Mangiarmi pure*. Nella complessa storia delle Danaidi, *'sorelle orgogliose / che difendevano le ragioni femminili'*, e che uccisero *'i figli tenebrosi di Egitto [...] nostri mariti amorosi che si accingevano / ad immolarci come femmine docili / dentro il letto del dovere sociale'* (47), Ipermestra tradisce il patto *'di feroce complicità'* delle sorelle al cospetto del suo incontro con l'Eros.

La *'debolezza'* della figlia nella storia di Demetra e Kore viene intanto esemplificata dalla scrittrice nella prima raccolta di poesie, *Crudeltà all'aria aperta*, in cui rievoca la figura seducente del padre. Ancora nel libro autobiografico, *Bagheria*, la Maraini ribadisce la centralità della figura paterna in questo periodo formativo della sua vita e l'amore che la vincola ad essa:

[...] per tutta la mia infanzia, l'ho amato senza esserne ricambiata. È stato un amore solitario il mio. Vegliavo su di lui, sulle sue impronte mai ripercorse, sui suoi odori segreti. [...] L'ho amato molto questo mio padre, più di quanto sia lecito amare un padre, con uno struggimento doloroso [...] (42-3).

Questa rivelazione non è nuova. Molti anni prima, nel 1977, la Maraini aveva dichiarato apertamente che

[...] nei miei libri c'è sempre questa cosa del padre. È stata un'esperienza reale perché io da bambina ho avuto un violentissimo amore per mio padre, proprio un amore appassionato, virulento. Era un padre volante, il mio, una specie di sogno irraggiungibile, desideravo sempre la sua presenza, la sua bellezza: era un uomo bellissimo [...]. Quindi, evidentemente, c'è stato un amore fisico, sensuale, nei riguardi di mio padre e che è durato parecchi anni. E si trova continuamente in quello che scrivo. La madre è come se non ci fosse, c'è sempre il

rapporto col padre per il quale ho avuto un grande affetto non ricambiato.¹⁹

Il fascino del padre forma il tema portante dell'opera nel contesto di una Sicilia sensuale, luminosa e violenta atta a caricare di emozioni il mito dell'infanzia. Il padre, dunque, funge da elemento catalizzante nella poetica della Maraini, significante primario del tessuto testuale, chiave indispensabile dell'entrata nella complessità dei rapporti emotivi con il mondo e il proprio corpo. In occasione di un intervento scritto sul modo di fare cinema, l'autrice, oltre a spiegare la natura della tensione emotiva con il padre, rivela il nesso tra questo legame e la sua arte:

[...] [h]o girato un film a soggetto, tutto fatto di sogni e di ripetizioni. Era come scrivere una poesia. Riandavo indietro nella mia infanzia, ripercorrevi le strade dolorose del rapporto con mio padre, troppo amato, troppo rifiutato; un padre che non riuscivo mai ad uccidere del tutto dentro di me.²⁰

Nelle poesie, la quotidianità del rapporto fisico con il padre si svolge attraverso le luci e i colori, le forme, i profumi e i sapori dell'isola: *'si vedevano gli alberi di ulivo e gli ibiscus / un odore vegetale e di pizza calda all'acciuga'* ("Bagheria"); e ancora: *'mi mettevi in mano un cannolo gonfio di ricotta / e di canditi'* ("Il Circolo di Chaplin").

La sensualità che scaturisce con esuberanza da tale rapporto con le cose e i personaggi contrassegna tutta la produzione lirica di questa raccolta che, stando alle affermazioni della critica, rappresenta uno dei pochi esemplari di poesia erotica in Italia.²¹ Si tratta di un erotismo,

¹⁹ Ileana Montini, *Parlare con Dacia Maraini*, Verona, Bertani, 1977: 104-5.

²⁰ Intervento di Dacia Maraini in cui parla del suo film *Padre mio, amore mio*, in "Produzione cinematografica", *Cinema, letteratura, arti visive*, Grazia Cherchi editrice, Milano, Gulliver, 1979: 63.

²¹ Gualtiero De Santi, "La poesia d'amore in Italia (1966-'83)", *Testuale*, n.3, 1985.

comunque, che investe l'oggetto del discorso amoroso nel tentativo di un pieno recupero della sua autonomia fisica, perché la raccolta di *Crudeltà all'aria aperta* oltre ad essere un viaggio a ritroso 'verso l'infanzia / denudata' ("Porticello"), all'ombra del padre amato, è anche viaggio che, a giudicare dal titolo prolettico, testimonia il doloroso travaglio imposto dall'attività di scavo nei meandri della memoria. È significativo, quindi, che al centro della raccolta si trovino i versi di "Mancanza di memoria":

La mia mancanza di memoria è rifiuto
della storia. Perdo me stessa e non
ricordo come né quando mi sono persa.

Tale è il linguaggio di Kore ritrovandosi divisa dalla madre Demetra, ma è anche la parola della donna moderna la cui sensibilità l'ha messa in guardia contro la falsa coscienza laddove l'inautenticità e la discriminazione hanno per secoli alimentato il sentimento di alienazione.

Amore e conoscenza sono quindi gli impulsi che soggiacciono alla dinamica del discorso poetico. E per meglio capire la portata dello sforzo mnemonico esercitato dall'io poetico, è da ricordare gli eventi traumatici che hanno segnato il periodo dell'infanzia. Ciò è evidente fin dai primi versi di "Bagheria", poesia di apertura nella quale riaffiorano i dati autobiografici entro i quali si situano i momenti importanti di questo periodo della Maraini: il rientro dal Giappone, l'idillio vissuto con il padre sull'isola, le molestie sessuali subite anche da amici di famiglia ed infine l'abbandono del padre che lascia la madre con le tre bambine 'in mezzo a cumuli di debiti'.²² A distanza di tempo, l'io parlante cerca di rievocare la presenza di una parte del proprio essere che l'inesperienza aveva all'epoca messo a tacere, negandole la parola. Alludono alla stessa circostanza i versi conclusivi di "Zinnie": *'il mio / occhio di bambina si spalancava muto*

²² *Bagheria, op.cit.*: 31.

e / acceso, senza poter vedere ma pur vedendo / ciò che poi non potrà più non vedere. L'appello a questo terzo attante, al suo io fanciullesco riesumato, mette in evidenza l'importanza di tale recupero nell'ambito del processo di conoscenza:

Vivevo a Bagheria, provincia di Palermo
e le erbe e le viti e i banani
noi eravamo noi due, anzi noi tre
in quella villa barocca a succhiare
dolci arabi e sigarette americane.
("Bagheria")

Ai sintagmi dell'incertezza, *'ma non so, forse non ricordo bene'*, *'non so, mi pare'*, le cui varianti vengono ad intercalarsi nel testo per indicare la difficoltà del salto temporale, l'io poetico ne affianca altri, sensoriali pronti a riscattare il rapporto quotidiano. Tramite i sensi, dunque, si ristabilisce il contatto con il proprio passato specificando insieme i confini relazionali entro i quali l'io viene a trovarsi: *'e tu mi eri padre e io ti ero figlia'*.

Sotto lo sguardo errabondo della memoria le stagioni si contraggono e, al quadro idillico dell'infanzia, si aggiungono le prime immagini discordanti in cui la nascente sessualità rivolta in assoluto verso il padre e la penosa consapevolezza della propria immaturità fisica, *'la gelosia infingarda e l'esangue magrezza / di un corpo'*, trovano un loro correlativo nel mondo esterno: *'quell'uomo dalle basette lunghe / che mi mostrò il pene'*; *'il figlio di Pasqua / infilava una gamba fra le gambe'*; *'le figlie del vacarro dietro i cespugli di alloro / si masturbavano fra l'erba alta, sotto il limone'*. Né le immagini tralasciano la violenza della guerra: *'quando nel giardino scoppiò una mina tedesca / e Anna sollevò il moncherino insanguinato'*. Né esse nascondono l'aura di superstizione con cui i più ingenui avvilluppano i potenti quando il ritratto del nonno si confonde con la cieca devozione del popolo per le reliquie di una santa: *'pare che passino una ciotola per le case / e raccolgano*

milioni, anche lui, raccoglieva / lo sperma in una tazza e se lo beveva'.

È a contatto con questo mondo che il rapporto con il padre viene meno: *'ma già allora m'insegnavi che andare / contro il mondo è gravissimo peccato / e comunque non conviene*'. Di qui prende avvio il momento riflessivo dove l'appello accorato, *'and father, how can I love you?'*, segnala il senso di perdita che si cela dietro il recupero mnemonico: *'father, in quella villa barocca / m'insegnavi a non soffrire e a pedalare in fretta / ma non ero innamorata di uno che mi faceva ammattire di gelosia?'*. Dall'urto delle contraddizioni nell'essere amato, dalla sua indifferenza e dal rifiuto di rendersi disponibile alla figlia, il padre perde la sua consistenza di immagine positiva: *'mi ricordo di te / e della villa barocca dove mi hai insegnato a mentire*'. La coscienza del tradimento, emersa dall'inabissarsi dell'io nel soggetto amato, s'inasprisce intanto che l'attività di scavo rivela gradualmente un'immagine di sé priva di una propria identità. *'[E]ro già del tutto un oggetto'; 'ero un / confuso animale senza cuore, senza dita / per capire e toccar'*, dice l'io parlante, lanciando l'appello, *'dove, quando ci / siamo truffati l'un l'altro?'* ("Bovary a due pezzi").²³ In "Cordelia", poema improntato sul calco del tragico amore tra padre e figlia del dramma shakespeariano, per mezzo della congiunzione e dell'avversativa, stilema ricorrente in questa raccolta, il grido di chi è scisso dall'amore e dal rancore si fa disperato:

[...] tu non sapevi, mio amore, quanto di te
[...] tu non sai dicevo
[...] eppure c'era qualcosa
di vero e di sentito nel tuo, insomma tu non sai
quanto di te è germogliato in me

²³ Il titolo di questa poesia è indicativo in quanto precede *Cercando Emma*, Milano, Rizzoli, 1993, un libro critico/discorsivo in cui la Maraini mette in discussione l'oggettivizzazione/reificazione e la degradazione della donna nell'opera flaubertiana.

e come, se la memoria è un sentimento
io odio te stesso in me e
ma quando sono morta?

Nonostante il senso di morte, di chiusura, che pervade queste prime poesie, persiste tuttavia il desiderio dell'io che il discorso d'amore possa fungere come possibile fonte di rinnovamento. La separazione non avviene con un atto di volontà, ma dalla inevitabile esclusione dell'oggetto amato dalla realtà presente tanto che, in "Sabbie della carestia", il distacco viene sentito come 'mutilazione', come 'lutto', in altre parole, come danno fisico e perdita.

In questi versi, la 'debolezza' di Kore, la doppia faccia del suo destino di donna, si configura in tutta la sua tragica dimensione. E l'ironia della situazione non sfugge se si pensa alle tante opere della Maraini in cui la dimidiazione della donna nel mondo del padre viene quasi sempre veicolata dalla metafora della mutilazione.²⁴ L'apparente contraddizione serve soprattutto a mettere in risalto la crisi esistenziale della Kore moderna. Da una parte, l'amore per il padre rappresenta il richiamo dell'Eros, dall'altra, l'entrata nell'assetto sociale la priva della propria soggettività. Non a caso la figura del padre nelle poesie di *Crudeltà all'aria aperta* assume un valore polivalente nell'ambito del discorso amoroso. Interpellato come padre, figlio, amante, il personaggio prende di nuovo consistenza nel rapporto dell'io femminile con l'uomo amato. E parlando di Alberto Moravia, suo compagno per diciotto anni, la Maraini lo chiama 'l'altro padre-figlio, compagno di viaggi che ho amato nella mia vita'.²⁵

²⁴ Anche se i riferimenti sono frequenti nelle opere della Maraini, la mutilazione della donna viene esplicitamente trattata in *Isolina; la donna tagliata a pezzi* (Milano, Mondadori, 1985); *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, (*op.cit.*) e in *Voci* (Milano, Rizzoli, 1994) in cui la figlia viene uccisa per mano del padre.

²⁵ Bagheria, *op.cit.*: 63. In un'intervista di Chiara Beria, "Lesbica è bello", *Panorama*, 15 dicembre 1980: 96, la Maraini dice: 'ho sempre amato molto mio padre. Un padre assente che rappresentava per me i viaggi, l'avventura. [...] Il mio rapporto con Alberto è stato

Un altro aspetto di rilievo, già accennato dalla Maraini, e rimasto finora tangenziale nel dialogo tra padre e figlia nella raccolta di *Crudeltà all'aria aperta*, è la mancanza di una messa a fuoco della figura materna, mancanza resa più cospicua dal rifiuto di rappresentarla. Infatti, concentrata in un'unica poesia, "Madre canina", l'immagine della madre assume la doppia valenza di oggetto espulso, rifiutato, nonché di complice del tradimento del padre verso la figlia.²⁶ Nei versi introduttivi il riferimento alle immagini animalesche oggettivizza dapprima la figura materna, distanziandola dall'io parlante – *'Dita canine, madre, moglie, bue'* - e relegandola alla pura funzione fisica esente di una autonomia psichica e morale. Tuttavia, dietro questo rifiuto, si cela una realtà contro la quale il discorso lirico viene a scontrarsi. Sotto l'apprendimento della propria assoggettazione all'ideale paterno, l'io accomuna il proprio destino di donna a quello della madre, *'madre canina, moglie, sorella'*, *'la tua purezza / senza storia, la tua dolce inesistenza'*, e ne rovescia l'ordine della parentela, *'madre, figlia, generatrice'*. Tale consapevolezza non toglie, tuttavia, il dolore della propria sconfitta davanti al padre, né pertanto rende la posizione della madre più tollerabile. Il conflitto nasce dal rifiuto di una madre nella cui immagine l'io vede riflesso il proprio destino:

[...] e non vorrei
chiamarti nemica, da quando hai perso la
coscienza, da quando l'hai resa calcarea e
scintillante come la perla dei tuoi bronchi,
da quando la tua inerzia ti ha rammollito i
fianchi, da quando in un prato disteso e secco

simile a quello con mio padre'.

²⁶ Julia Kristeva, parlando della formazione del soggetto parlante, dice: 'l'identificazione primaria sembra essere un trasfert verso (del) padre immaginario, correlativo alla costituzione della madre come "oggetto" rifiutato (ab-ject)', in *Storie d'amore*, (trad. di Mario Spinella), Roma, Editori Riuniti, 1985: 48.

della tua ariosa testa non giochi più e neghi e
neghi paurosamente chinandoti sull'orifizio
della mortalità e della delusione dei sensi.

Respingendo la 'negazione' di sé al cospetto del mondo dei padri, l'io, da moderna Kore, s'addentra negli abissi dell'Ade e si sofferma 'sull'orifizio / della mortalità e della delusione dei sensi' nel tentativo di ravvisare la faccia del proprio non essere. Tuttavia, con l'eclissarsi della figura del padre, le immagini poetiche perdono la pulsione erotica e il linguaggio si fa più atono, più privo di connettivi, mentre il personaggio femminile, scorrendo per questa landa deserta, cerca faticosamente di afferrare e fissare da ciascun frammento quella parte di sé che possa aiutarla a rifarsi, ad avviarla fuori dal vortice dell'annientamento.

Il furore come legittima reazione della conoscenza e della perdita dell'oggetto amato trova un'apertura che, attraverso la sublimazione dell'amore, trascende i limiti del privato e si trasforma in voce collettiva.²⁷ Eros e utopia son dunque i temi trattati in *Donne mie*, la seconda raccolta di poesie che riflette la fase programmatica della sua carriera di scrittrice. L'opera, oltre ad essere un lavoro di scavo nella psiche femminile, predispone soprattutto al richiamo più attuale e più sofferto della condizione delle donne. In aperta polemica con i meccanismi culturali del sistema patriarcale, l'espressione poetica, più che alla forma, mira ad un linguaggio provocatorio, popolaresco quale mezzo garante per una larga diffusione dei contenuti. Entro gli schemi didattici della raccolta, l'incitazione diventa modo operante per una rivalse femminile nel tentativo di capovolgere la realtà storica di assoggettata in cui la donna viene a trovarsi.

La carica euforica di *Donne mie* si piega davanti alla triste

²⁷ In un'intervista di Dario Bellezza, "Questo libro sulla memoria di una donna", *Paese sera*, 22 aprile 1981, la Maraini esprime l'importanza di questa presa di posizione, del suo farsi portavoce dell'immaginario femminile: 'Solo una interpretazione del mondo elaborata dalla maggioranza delle donne e che esprima il loro eros può dare luogo ad un linguaggio originale femminile'.

certezza che a livello dei rapporti interpersonali è pur sempre la donna che pone resistenza alla propria liberazione. Accettando in pieno la veracità del mito, la figlia/Kore è costretta ora a guardare l'altra faccia del ratto per cui si arrende all'amante notturno. Nella struttura mitica della storia delle due dee, Kore cede al richiamo dell'Eros mentre rimpiange la madre perduta. L'atto del cedimento è dunque il momento in cui il recupero erotico spinge la donna al cospetto dell'uomo e all'affermazione delle sue leggi.

La terza raccolta di poesie, *Mangiami pure*, d'altro canto, offre uno spietato e intimo scavo di sé in cui si appurano le motivazioni psicologiche e comportamentali dietro le quali si celano le ragioni della crisi della donna di fronte alla sua doppia femminilità. Dice la Maraini:

La giovane Proserpina viene rapita alla madre Demetra,
mangia il melograno dell'amore e in futuro dovrà
dividersi fra il mondo ricco di frutti della madre e quello
infuocato e pericoloso dello sposo. Quante di noi si
riconoscono in questa arcaica leggenda che esprime in
maniera poetica la nostra divisione insanabile fra mondo
femminile e mondo maschile?²⁸

La 'debolezza' dell'io femminile viene ulteriormente indagata in questa terza raccolta di poesie che, a partire dal titolo, *Mangiami pure*, preannuncia il tema del cannibalismo nei rapporti interpersonali in quanto l'atto dell'essere divorata acquista con l'imperativo l'approvazione della donna colta nel momento della resa. 'Cannibalismo amoroso' la Maraini definisce tale rapporto tra padre e figlia nel romanzo *Voci*, del 1994²⁹, in cui si ritrae la brama dell'uomo di contenere ciò che è altro, diverso, dapprima seducendo la figlia con

²⁸ "Proserpina divisa tra madre e marito", *La bionda, la bruna e l'asino. Con gli occhi di oggi sugli anni settanta e ottanta*, Milano Rizzoli, 1987: 87.

²⁹ Milano, Bompiani.

l'incesto ed infine uccidendola quando si accorge che, non è lui a sedurla, ma lei a sedurre lui. In questa realtà capovolta, non è più lui ad essere in controllo delle proprie azioni, ma lei, l'agente del proprio volere. Già nel 1976, con l'opera teatrale *Don Juan*,³⁰ la Maraini aveva messo in luce i meccanismi della seduzione, rivelando l'intrinseca interscambiabilità dei ruoli tra il seduttore e la vittima quando in posta è il potere. Ciò che caratterizza queste opere è la violenza come elemento fondamentale del legame erotico, violenza che si riflette nel ratto di Kore dal suo amante tenebroso.

Pur sempre nella terza raccolta di poesie, *Mangiami pure*, continua il lavoro di scavo dell'io che ora, davanti a tanta sofferenza, si pone il quesito del disagio che esiste nel rapporto amoroso tra uomo e donna, rapporto conflittuale nel quale ritorna il fantasma della figura del padre riscontrata in *Crudeltà all'aria aperta*. Nella poesia "il tuo razzismo amore mio", il quesito, racchiuso retoricamente nella ripetizione della domanda, 'siamo o non siamo innamorati?'; 'siamo innamorati no?'; 'ma noi siamo innamorati no?', porta l'io parlante a constatare la situazione di bipolarità in cui viene a trovarsi la donna innamorata. Se, da una parte, nell'ambito dell'Eros, teme la perdita dell'io nel riflesso dell'uomo, nell'essere ingoiata, 'nel terrore del non amore e del non desiderio', dall'altra, si rende consapevole di 'questo amore fatto di opprimenti delicatezze / che mi violentano senza violenza'. Scissa tra queste due realtà, rimane la domanda: 'come mi libererò di te per ritrovare me?'. Amata e amante, il legame con l'uomo si sgretola dietro il rifiuto di costui di prendere coscienza dell'alterità della donna. '[S]ei l'uomo soldato di un mio sogno / scombussolato e perso in cui t'ho / fatto padre e figlio e amante', dichiara l'io nella poesia "se essere uomo", toccando nel vivo la delusione della donna per la tendenza maschile ad isolarsi, 'cantando quietamente un canto solitario', orgoglioso del proprio sapere e potere. Se per la donna il gesto d'amore si unisce al bisogno di

³⁰ Torino, Einaudi.

percepire l'altro, per l'uomo, invece, tale bisogno viene vissuto come intrusione, 'soffio di crudeltà', dispiacere per non essere compreso nella sua interità di uomo, nella sufficienza del suo volere.

Sebbene nella fabula mitica Kore/Proserpina convive con Ade per poi tornare dalla madre che inconsolabile la cerca, ristabilendo in tal modo l'equilibrio perduto, sta di fatto che, nella realtà storica riflessa in queste poesie, e precisamente nell'ambito del risveglio della coscienza femminile, il r'apporto con l'uomo viene sempre vissuto come opposizione tra il richiamo di Demetra e quello dello sposo/amante, anche se che il richiamo del 'padre e figlio e amante' verrà sempre espresso in termini negativi:

[...] immaginate un padre e una figlia
indolenziti dal troppo amore
[...]
i piedi nelle scarpe camminando da soli
verso una strada senza rose dove
Pitagora canta la sua canzone della logica
sibillina, la voce di lui anguilla si arrotolava
nell'orecchio di marmo di lei e lì faceva il nido
nel calore della fatalità femminile
[...]

("Demetra ritrovata": 8)

Tuttavia, finché nell'amore persiste il gioco perverso dell'ingoiarsi a vicenda, alla donna moderna sarà negata la via del ritorno, in quanto resa sorda all'appello materno. Nelle prime raccolte della Maraini, in tutte le poesie in cui l'io si rivolge al padre, perdurerà 'il calore della fatalità femminile', durerà, infatti, finché 'due donne, madre e figlia, si contendono lo stesso uomo', a tal punto che 'neppure l'intervento razionale, il controllo critico sulla memoria possono arrestare la crudele rappresentazione di un incesto e la successiva lacerazione

emotiva'.³¹

Eppure l'acquiescenza dell'io parlante e il suo arrendersi davanti al simbolico maschile si ribaltano in quelle poesie che l'io rivolge a tutte le donne nella convinzione che ogni donna è simultaneamente figlia e madre: '*[S]iamo madre e figlia, figlia e madre*' ("lui lei e io"). Di qui, la presa di consistenza del mito di Demetra e Kore nel discorso della Maraini, della doppia femminilità veicolata dalle due figure di donne, e il pieno riconoscimento da parte della figlia che il suo destino è legato inseparabilmente a quello della madre. Kerényi ribadisce tale comune destino di donne:

[...] [t]he daughter as a goddess originally quite independent of her mother is unthinkable: but what is thinkable [...] is the original identity of mother and daughter. Persephone's whole being is summed up in an incident that is at once the story of Demeter's own sufferings.³²

In questo contesto poetico composto di riflessi e di richiami, il cedimento muliebre viene amplificato e da debolezza diventa legittima forza del sapere; da sconfitta un rinnovato motivo di trionfo. Riconoscendo infine nella propria disperazione anche quella della madre per la perdita della figlia, l'io scopre, nella poesia "Demetra ritrovata", che in tale sentimento confluisce il loro comune destino di donne:

[...] sarà mai vero madre che noi due
andremo in fondo al delirio per
ritrovarci unite con tutte le altre
forestiere che chiamano disperate
dall'altra parte del fiume sociale?

³¹ Maria Antonietta Cruciata, *Dacia Maraini*, Fiesole, Cadmo, 2003: 59.

³² Kerényi in Mazzara, *op.cit.*: 9.

Nel mito, Kore non cessa mai di invocare la madre. Il desiderio d'amore e di unione, ancora proiettato verso il futuro nel discorso poetico della Maraini, si attualizza con il rinnovato incontro tra madre e figlia: *'Demetra ritrovata, Proserpina ha il colore / delle begonie, madre e figlia si scambiano / quel nocciolo di pesca che è il cuore di donna'*. Nell'attuale contesto amoroso tra donne, il presente si erige a luogo privilegiato della logica temporale al femminile dove, all'incertezza del futuro e al dolore del passato, si sovrappone la celebrazione della riscoperta dei sensi e della forza della fecondità:

[...] non cercare altri futuri figlia
perché la tua forza è qui
dentro il ventre adirato delle sorelle
è qui nei miei occhi senza fondo
che riflettono il tuo sguardo innamorato

È il ritorno allo stato di innocenza, momento di incontrastata unione tra l'essere e le cose, quando l'io, come Kore/Proserpina, vive *'quei giorni / di luore infantile fra peschi in fiore / e i piccoli dolci verdi alla menta'*, prima ancora che il ratto avvenisse e con esso il senso della separazione, della perdita: *'è lì che un giorno ho perso mia madre / Demetra per correre incontro a / uno sposo dai denti di ghiaccio'*; *'è lì che ho amato giocosamente / senza gloria con umiltà feroce e ingenua / il dio uomo'*.

In "Demetra ritrovata", infine, si crea attraverso la scrittura uno spazio del tutto inedito consacrato alla figura materna, uno spazio capace, tra l'altro, di ribaltare il mito della Sicilia dell'infanzia trascorsa all'ombra del padre: *'[è] cominciato con la storia di una figlia / campesina e di un padre sportivo'*. L'isola si configura sempre più insistente come luogo di Demetra. L'assenza della madre, vissuta in passato dall'io femminile come malessere e come mancanza, viene ora vendicata dalla rappresentazione del principio materno quale forza tellurica, riflesso potente della dea delle messi che per disperazione

può distuggere, ma che, misurandosi con gli dèi, pur sempre conserva integro il suo potere femminile. Riaffiorano nei versi di “Demetra ritrovata” le immagini feconde della natura e della gioia illimitata del tempo prima ancora del ratto. La Sicilia, l’isola di Demetra, della madre, il *chora* come lo definisce Julia Kristeva,³³ è soprattutto luogo del gioco, dell’indeterminato, dell’indicibile, sede di pulsioni rigeneratrici. È luogo, infine, di un altro ordine di realtà che non può essere ignorato se non a rischio di un perverso e incessante narcisismo nei rapporti interpersonali. Il mito delle due dee parla chiaro: la figlia Kore vivrà per sei mesi con lo sposo infernale e sei mesi con la madre. Con il lungo cammino a ritroso nella Sicilia della sua infanzia e con il potere della scrittura di incidere sul simbolico, la Maraini ha dato avvio, non senza angoscia, al ripristino dell’equilibrio perduto.

(University of South Africa)

³³ *Revolution in Poetic Language*, Trans. M. Waller, New York, Columbia UP, 1984. La Kristeva parla inoltre della *jouissance* (godimento) che scaturisce da questo rapporto con il materno. Basandosi sul gioco, il rapporto con il materno è anche fonte del desiderio che, a sua volta, funge da spinta creativa e/o rivoluzionaria, nei confronti delle costrizioni dell’ordine sociale.