CORA Cork Open Research Archive
Cartlann Taighde Oscailte Chorcaí

Title	L'isola delle madri assenti: tracce di presenza femminile nella narrativa storica siciliana contemporanea (1990-2007)
Authors	Todesco, Serena
Publication date	2012-04
Original Citation	Todesco, S. 2012. L'isola delle madri assenti: tracce di presenza femminile nella narrativa storica siciliana contemporanea (1990-2007). PhD Thesis, University College Cork.
Type of publication	Doctoral thesis
Rights	© 2012, Serena Todesco - http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/
Download date	2026-11-07 09:55:12
Item downloaded from	https://hdl.handle.net/10468/994



UCC
University College Cork, Ireland
Coláiste na hOllscoile Corcaigh

L’isola delle madri assenti: tracce di presenza femminile nella narrativa storica siciliana contemporanea (1990-2007)

Serena Todesco

Laurea in Traduzione (SSLMIT, Università di Bologna - Forlì)
MA (Limerick)

Thesis presented to the National University of Ireland in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Italian

Department of Italian, School of Languages, Literatures and Cultures,
University College Cork – National University of Ireland, Cork

Head of Department: Dr Mark Chu

Supervisor: Dr Mark Chu

April 2012

Abstract

The watershed constituted by the historical novels of Leonardo Sciascia (1921-1989), Vincenzo Consolo (1933-2012) and Andrea Camilleri (born 1925), are starting points for analysing subsequent writings of history in Sicily, particularly those that deal with the hermeneutical function of literature as a means of critically reading official historiography. Nevertheless, whereas ample critical attention has been paid to male writers, whose work is deemed 'mainstream', there has been insufficient analysis of the role of female authors in relation to literary representations of Sicilian history. By considering the distinctiveness of the Sicilian literary tradition, the thesis identifies a series of transformations of the genre which have occurred in recent years within the context of feminine writing, and examines the historical narratives of contemporary Sicilian writers Maria Attanasio, Silvana La Spina and Maria Rosa Cutrufelli produced between 1990 and 2007.

The study problematizes the lack of critical debate about feminine narratives in Sicily, and places these works in relation to developments in gender and genre theory, focusing particularly on Margherita Ganeri's studies on the historical genre and the canon. After an introductory chapter which argues the case for examining Sicilian female historical fiction as a distinct literary practice, the subsequent chapters feature textual analyses of each author's main historical fiction works, supporting the reading of the texts with theoretical readings, including the micro-history of Carlo Ginzburg, the *écriture féminine* of Hélène Cixous, the abjection theory of Julia Kristeva, the theoretical propositions on "experience" by Joan Wallach Scott and Teresa De Lauretis, and the theory of gender as performance proposed by Judith Butler. The analyses underline the importance of the authors' distinct feminine perspective over Sicilian history and ultimately suggest that the three writers represent significant examples of a "nomadic writing" to be placed outside the Sicilian male literary tradition.

Ringraziamenti

Questa tesi non avrebbe mai potuto vedere la luce senza l'aiuto e il sostegno psicologico di tante persone.

Desidero ringraziare prima di tutto le tre autrici, Maria Attanasio, Silvana La Spina e Maria Rosa Cutrufelli, per avermi concesso le interviste tra giugno 2009 e ottobre 2011; in particolare, Maria Attanasio e Maria Rosa Cutrufelli hanno seguito tutto il percorso di stesura, rispondendo sempre alle mie domande con gentilezza e generosità con lettere e telefonate, permettendomi di chiarire molti punti dell'analisi testuale.

La mia riconoscenza va al mio relatore, Dr Mark Chu, per aver sostenuto la ricerca con suggerimenti, vivaci discussioni e impegno costante; a Dr Silvia Ross, per l'attenzione prestata alle mie domande e per avermi dato utilissimi consigli e materiali; infine, un grazie di cuore alla segretaria del Department of Italian in UCC, Aisling O'Leary, per essere stata sempre al mio fianco, pronta ad ascoltarmi e a risolvere i miei mille problemi pratici e il mio 'caos'.

L'aiuto insostituibile dei colleghi di dipartimento ha reso possibile non solo la ricerca e la raccolta di materiale utile, ma ha anche sorretto il processo creativo in tutte le sue parti: a Emma Keane, amica preziosa e compagna di lunghe chiacchierate su Sicilia e letteratura, va la mia profonda gratitudine. Ringrazio vivamente anche Abby Keating per l'affetto e l'aiuto in innumerevoli situazioni di crisi e di blocco, e per aver condiviso con me interminabili pause caffè e sigarette.

La maggior parte degli articoli e dei libri consultati per la stesura della tesi sono stati reperiti solo grazie all'aiuto di mio padre, Sergio, il cui amore per Sciascia, insieme alla profonda conoscenza della letteratura siciliana del Novecento, hanno decisamente ispirato i primi passi di questa ricerca. Infine, questa tesi è dedicata a mio marito, Silvestar, che non ha mai smesso di sostenermi in questi anni di lavoro, e a due donne siciliane protagoniste di altrettante meravigliose 'storie minime' tutte da raccontare: mia madre Ida e mia figlia Sibylla, che sta per venire al mondo.

Indice

Per introdurre: tracce di scrittura, differenza femminile e pratiche marginali **1**

Capitolo 1: L'assenza delle madri: marginalità e singolarità delle donne nella letteratura siciliana **20**

1.1 L''effetto Sicilia' e la marginalità delle scrittrici siciliane 21

1.2 Il discorso culturale sulla donna nella letteratura siciliana degli antecedenti: alcuni esempi 27

1.3 La scrittura femminile come 're-visione' e 're-invenzione' dei generi letterari: le posizioni di Cutrufelli e Lazzaro-Weis 39

1.4 Le prospettive teoriche sul romanzo storico in Italia e la proposta di una 'singolarità siciliana' 45

Capitolo 2: La microstoria nei romanzi di Maria Attanasio **63**

2.1 Osservazioni preliminari: le 'deviazioni impreviste' della storiografia 64

2.2 La microstoria come metodo conoscitivo 70

2.3 Dal mugnaio di Ginzburg alla storia di Francisca la 'travestita' (1994) 74

2.4 *Di Concetta e le sue donne* (1999) tra microstoria e soggettività autobiografica 88

2.5 I 'se' nella microstoria del falsario Paolo Ciulla (2007) 99

Capitolo 3: Silvana La Spina e i corpi testimoni delle donne **110**

3.1 L'importanza di una reinvenzione letteraria del passato e l'identità femminile della scrittura 111

3.2 La testimonianza del corpo femminile e il desiderio dell'Altro in *Un inganno dei sensi malizioso* (1995) 117

3.3 La disillusione storica svelata dal 'mostro' femminile ne *La creata Antonia* (2001) 137

Capitolo 4: Maria Rosa Cutrufelli e le verità cercate dell'io femminile **151**

4.1 La centralità del gender/genre nella letteratura 'a firma femminile' 152

4.2 L'impulso autobiografico e l'importanza dell'esperienza
nella reinterpretazione della Storia 155

4.3 Memoriale di un dilemma: il 'travestimento' risorgimentale
e la problematizzazione dell'identità di genere ne *La briganta* (1990) 163

4.4 Cronaca di un io in esilio: il racconto di una moderna eroina
'travestita' di *Canto al deserto* (1994) 182

Per una parziale conclusione: l'isola delle madri nomadi 197

Appendice I: Intervista a Maria Attanasio (18 giugno 2009) 207

Appendice II: Intervista a Silvana La Spina (23 luglio 2009) 217

Appendice III: Intervista a Maria Rosa Cutrufelli (20 ottobre 2011) 232

Bibliografia 238

The thesis submitted is the candidate's own work and has not been submitted for another degree, either at University College Cork or elsewhere.

Serena Todesco

Per introdurre: tracce di scrittura, differenza femminile e pratiche marginali

Il presente studio si incentra sul rapporto tra scrittura femminile e romanzo storico contemporaneo siciliano, a partire dall'analisi di alcune opere di Maria Attanasio (nata nel 1943), Silvana La Spina[1] e Maria Rosa Cutrufelli (nata nel 1946), pubblicate tra il 1990 e il 2007.[2] Il titolo si riferisce alle tracce della presenza autoriale femminile nel contesto del romanzo storico siciliano contemporaneo, percepito tradizionalmente come un genere riservato alla scrittura maschile. Intendiamo, in questo modo, circoscrivere l'ambito della nostra ricerca, incentrando il lavoro di analisi su alcune scrittrici le cui opere sono unite da un comune status marginale e dalla stessa origine geografica.

La classificazione regionale, qui adottata come criterio di selezione, non è solitamente presa in considerazione dai pochi studi disponibili su Attanasio, La Spina e Cutrufelli; in questa sede proponiamo l'esistenza di un rapporto produttivo di influenza reciproca tra il romanzo storico e la scrittura delle donne, suggerendo altresì che l'ambito socio-culturale della Sicilia non soltanto eserciti un ruolo chiave nella rappresentazione di soggettività femminili, ma contribuisca attivamente a ridefinire la narrativa storica delle tre autrici secondo paradigmi alternativi rispetto alle opere di autori antecedenti. Ciò che ci proponiamo di evidenziare è la misura in cui i testi delle tre autrici contribuiscano ad ampliare lo sguardo analitico sulla pratica del romanzo storico nelle sue diverse forme espressive.

L'etichetta di scrittrici siciliane è ancora oggi poco utilizzata dalla letteratura critica, che solo a partire dagli anni Ottanta ha iniziato a esaminare la realtà della scrittura femminile in Sicilia, cercando di colmare parte del vuoto critico sull'argomento.[3]

---

[1] L'anno di nascita di Silvana La Spina non è noto al pubblico e non è mai stato riportato da nessuna fonte bibliografica. La scrittrice appartiene, comunque, alla stessa generazione delle altre due autrici analizzate in questa tesi e, presumibilmente, è nata all'inizio degli anni Quaranta del Novecento.

[2] Le opere analizzate nel presente studio sono, nell'ordine:
- Maria Attanasio, *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile* (1994); *Di Concetta e le sue donne* (1999); *Il falsario di Caltagirone* (2007);
- Silvana La Spina, *Un inganno dei sensi malizioso* (1995); *La creata Antonia* (2001):
- Maria Rosa Cutrufelli, *La briganta* (1990); *Canto al deserto. Storia di Tina, soldato di mafia* (1994).
Le abbreviazioni per ciascuna opera sono riportate nei relativi capitoli, così come le informazioni bibliografiche sulla produzione delle tre scrittrici.

[3] Il primo esempio significativo di letteratura critica dedicata alla presenza delle donne nella letteratura siciliana è il volume curato da Sarah Zappulla Muscarà *Letteratura siciliana al femminile. Donne scrittrici e donne personaggio* (Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 1984). Nel libro sono raccolti alcuni saggi incentrati sulle figure femminili della letteratura siciliana (dalla donna nei romanzi di Verga e di Capuana alle figure femminili idealizzate della poesia di Giovanni Meli) e su alcune scrittrici siciliane significative per il Novecento, spesso ignorate dalla critica, come ad esempio Maria Messina, Livia De Stefani, Teresa Carpinteri e Laura Di Falco. Un altro esempio di letteratura critica sull'argomento è il dizionario bio-bibliografico *Narratrici siciliane del '900*, a cura di Letizia Maria Mineo (Palermo: Ila

Negli ultimi anni sono state organizzate diverse iniziative che hanno contribuito a popolarizzare la questione. Un esempio relativamente recente è la tavola rotonda "Sicilia al femminile" guidata dalla scrittrice Elvira Seminara e tenutasi il 23 aprile 2008 presso il monastero dei Benedettini di Catania, sotto il patrocinio dell'ateneo catanese. Alla discussione hanno partecipato Maria Rosa Cutrufelli, Silvana La Spina, Maria Attanasio, Giovanna Giordano e Roselina Salemi. In apertura, Seminara poneva la questione di un necessario superamento delle distinzioni tra 'maschile' e 'femminile' per designare la produzione letteraria isolana; anche Giordano e Salemi, pur provenienti da diverse esperienze di scrittura, hanno ribadito di sentirsi prima di tutto 'scrittori' anziché 'donne', rifiutando qualsiasi classificazione sulla base della differenza sessuale. Cutrufelli e La Spina hanno invece criticato aspramente la mancanza di una rappresentatività autonoma del femminile nella letteratura siciliana, esprimendo la loro esigenza di identificarsi, tramite la scrittura, con la doppia appartenenza regionale e di genere. Attanasio, infine, pur non avallando direttamente i toni polemici di Cutrufelli e La Spina, ha evidenziato l'assenza vistosa di scrittrici di rilievo in Sicilia, attribuendola all'incapacità delle donne di essere soggetto collettivo.

Cercando di andare oltre le etichette, possiamo certamente affermare che la questione aperta a Catania nel 2008 offre spunti validi di analisi critica e che la proposta di un nesso tra 'letteratura siciliana' e 'scrittura femminile' consente di designare la produzione letteraria di alcune scrittrici come spazio nel quale, *nonostante* il noto dominio del patriarcato, emergono voci che si affiancano alla produzione di prose storiche antecedenti.

Nel corso dei decenni, una parte dei critici letterari italiani ha determinato la costruzione di un'immaginaria linea compatta di autori siciliani, a volte affermando in

---

Palma, 1998). Nel volume compaiono alcuni cenni a testi a firma femminile, alcuni dei quali sono oggi del tutto introvabili, come il testo più conosciuto di Maria Occhipinti (*Una donna di Ragusa*, 1957) e il romanzo storico *Il salice e la betulla* (1982) di Cleide Catanzaro. Alcuni articoli dedicati alla scrittura di Teresa Carpinteri, Laura Di Falco, Livia De Stefani, Dacia Maraini, Silvana La Spina, Silvana Grasso e Maria Rosa Cutrufelli sono stati scritti da Donatella La Monaca e Rosa Maria Monastra nella sezione "La ricerca femminile dagli anni Cinquanta a oggi" e pubblicati in *Storia della Sicilia*, a cura di Natale Tedesco, vol. 8, "Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento" (Roma: San Filippo Editore, 2000). Un'antologia di testi dedicata alle scrittrici siciliane contemporanee, corredata da informazioni bio-bibliografiche, è stata curata da Donatella La Monaca, *Scrittrici siciliane del Novecento* (Palermo: Flaccovio, 2008). Infine, è importante ricordare un essenziale volume collettivo dedicato a scrittori e scrittrici siciliane in cui compaiono, tra gli altri, interessanti saggi su Laura di Falco e Maria Attanasio: *L'Europa che comincia e finisce: la Sicilia: approcci transculturali alla letteratura siciliana /Beitraͤge zur transkulturellen Annaȟerung an die Literatur Siziliens /Contributions to a Transcultural Approach to Sicilian Literature*, a cura di Dagmar Reichardt (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006).

filigrana il concetto di una vera e propria genealogia di 'padri'.[4] Una differenza importante tra autori e autrici siciliane è la mancanza, per queste ultime, di un posizionamento canonico o di un numero cospicuo di modelli tutelari rilevanti; diversamente dagli scrittori, non esiste, quindi, per le donne una genealogia di nomi ai quali fare riferimento.[5] La scarsità di attenzione critica verso molte autrici siciliane coincide peraltro con lo status di inferiorità sino ad oggi ricoperto dalla letteratura delle donne in Sicilia e, più generalmente, in Italia: ciò si lega alla mancanza di visibili legami di continuità tra un'autrice e l'altra.[6] La varietà delle scritture femminili siciliane è tanto vasta, quanto non definita sul piano dei temi e delle forme: suggeriamo che ciò avviene perché, accanto alle donne *scrittrici*, la letteratura siciliana del Novecento è costellata da donne *personaggio* la cui categorizzazione secondo precise tipologie caratteriali ha ulteriormente contribuito a reinserire le donne entro i confini di un apparato ideologico patriarcale.[7]

Nel considerare la frammentarietà della produzione letteraria siciliana femminile, il presente lavoro adotta un approccio multilaterale e dinamico rispetto all'oggetto di studio. Le tre scrittrici, il cui terreno comune consiste sia nel genere letterario scelto, sia nell'origine geografica, sono esaminate senza che avvenga una ricerca forzata di

[4] L'idea di una genealogia di 'classici' siciliani decisiva per lo sviluppo del romanzo moderno è presente in molti testi critici pubblicati negli ultimi anni. Ne ricordiamo due particolarmente significativi: Carlo Madrignani. *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno* (Macerata: Quodlibet, 2007) e Nicola Merola. *La linea siciliana nella narrativa moderna: Verga, Pirandello & C*. (Soveria Mannelli, Catanzaro: Rubbettino, 2008).

[5] Se si esamina la produzione critica dedicata alla letteratura siciliana nel corso degli ultimi tre decenni, si nota la presenza di numerosi libri e articoli in cui i commentatori costruiscono (talvolta forzatamente) una linea di continuità tra un autore e l'altro. Molti di questi contributi pongono a confronto l'opera sciasciana con quella di autori appartenenti a generazioni precedenti, come Borghese, Brancati, Pirandello e Tomasi di Lampedusa. Vedasi a questo proposito la raccolta di saggi a cura di Antonio Di Grado e Rosario Castelli, *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani: atti del convegno di studi, Racalmuto - 21 e 22 novembre 1998* (Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 2000). Vedasi anche due articoli particolarmente interessanti sul ruolo di De Roberto all'interno della 'linea' narrativa siciliana: Tom O' Neill. "Lampedusa e De Roberto", *Italica*, 47:2 (1970), 170-182; Frank Ignazio Caldarone. "Federico De Roberto continuatore dell'opera verghiana: il tema del 'testamento'", *Italica*, 64:2 (1987), 263-277. Per quanto riguarda la corrente del Verismo e le ragioni storico-biografiche di una continuità tra i tre principali esponenti Verga, De Roberto e Capuana, vedasi il libro di Sarah Zappulla Muscarà. *Capuana e De Roberto* (Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 1984) e Luca Clerici. *Invito a conoscere il verismo* (Milano: Mursia, 1989), 51-176.

[6] Ad esempio, se si legge la narrativa storica di Maria Rosa Cutrufelli, giornalista e scrittrice di formazione femminista, essa non presenta alcuna connessione con i romanzi di Maria Attanasio. Appartenenti alla stessa generazione, entrambe sono autrici di testi in cui le donne giocano spesso un ruolo chiave nella ricostruzione di fonti storiografiche; entrambe sono scrittrici siciliane, accomunate non solo dall'origine geografica, ma anche dall'interesse verso la condizione della donna in Sicilia. Tuttavia, esse non possono dirsi parte di una medesima matrice stilistica, linguistica o tematica, né esistono studi critici che stabiliscano una connessione tra loro e che analizzino le diverse tecniche letterarie adottate nei singoli testi.

[7] Affronteremo questo aspetto della nostra indagine al Capitolo 1.

similitudini. La mancanza di una tradizione critica è altresì interpretata come spunto positivo alla ricerca sulle singole pratiche.

Poiché lo studio si occupa di osservare le relazioni tra letteratura e Storia,[8] sottolineiamo la necessità di riflettere sul valore delle opere alla luce dei cambiamenti avvenuti nella letteratura italiana degli ultimi anni e, in particolare, delle evoluzioni attraversate dalla narrativa nel suo rapporto con la ricostruzione del passato, sempre più soggetto alla dispersione ideologica causata dal riflusso del postmodernismo.[9] Il periodo preso qui in considerazione è compreso tra gli anni Novanta e la fine del primo decennio del ventunesimo secolo: si tratta di un momento in cui la letteratura critica sul romanzo storico in Italia mostra grande vitalità e si accompagna alla nascita di nuove forme di narrazione del passato sempre più interconnesse a posizioni critiche della contemporaneità sociale e politica nazionale. La nostra scelta è motivata dal fatto che proprio dopo il 1990 emergono *scritture femminili della Storia* e si arricchisce il panorama dei romanzi in cui, oltre all'ambientazione storica, emergono questioni di *gender* e *agency* delle donne vissute durante determinate epoche. Lo stesso anno 1990 vede infatti la pubblicazione di opere importanti, come *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini – indubbiamente da considerare come un testo pionieristico e, al tempo stesso, un modello tutelare dei testi qui esaminati – *La chimera* di Sebastiano Vassalli e lo stesso *La briganta* di Maria Rosa Cutrufelli, di cui ci occuperemo più avanti: i tre romanzi possono essere esaminati in qualità di tasselli costitutivi di un percorso critico delle diverse forme del romanzo storico italiano in rapporto alle figure femminili in esso presenti. Ricordiamo peraltro che il decennio iniziato con il 1990 è

[8] Il termine 'Storia' verrà qui utilizzato con lettera maiuscola per riferirsi alla concezione generica di periodi storici documentati e contrassegnati da eventi e figure chiave. Le ambientazioni delle opere sono identificate, in questo senso, con vari momenti della 'Storia' siciliana ricostruiti nelle opere di Attanasio, La Spina e Cutrufelli. Diversamente dalla 'Storia', parleremo di 'storie' (per Attanasio 'storie minime' e 'microstorie') allorché analizzeremo la portata critica dei testi delle autrici nel rivendicare la potenzialità conoscitiva offerta da personaggi e da situazioni manipolate letterariamente.

[9] Il ritorno dichiarato del redivivo 'romanzo storico' nelle sue variazioni postmoderne ha spinto diversi studiosi, come Margherita Ganeri, a teorizzare l'ipotesi di una continuità del genere letterario rispetto agli albori ottocenteschi e a coniugare l'analisi dei testi veri e propri all'ambito della sociologia della letteratura, incentrata sulla ricezione delle opere da parte del pubblico e del mercato, oltre che sulla riutilizzazione di codici tematici e stilistici 'classici' in modi sempre nuovi. Per una rassegna delle voci critiche più autorevoli che si sono occupate del concetto di postmoderno anche in relazione alle evoluzioni del romanzo storico italiano, si vedano, in particolare: Margherita Ganeri. *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno* (Lecce: Manni, 1999); Romano Luperini. *La fine del postmoderno* (Napoli: Edizioni Guida, 2005); M. Ganeri. "Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno" in *Moderna*, "Il romanzo e la storia", a cura di Nicolò Mineo, vol. 1-2 (Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2006), 17-33; Matteo Di Gesù. *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme della postmodernità letteraria* (Milano: Franco Angeli, 2003); M. Di Gesù. *La tradizione del postmoderno* (Milano: Franco Angeli, 2003), 88-120; Serena Tusini. "Il romanzo post-storico", *Allegoria*, 47 (2004), 47-66; Angelo Petrella. "Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento", *Allegoria*, 52-53 (2006), 134-148.

preceduto da un periodo capitale per la letteratura italiana: si tratta infatti dei dieci anni inaugurati con la pubblicazione del bestseller *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco, il cui successo viene generalmente associato come sintomatico di un ritorno generale verso il romanzo storico in Italia, parallelo all'avvento del postmodernismo letterario. D'altro canto, nel corso del decennio successivo al lasso di tempo preso qui in esame, ossia dopo il 2000, si assiste alla scrittura di opere che deliberatamente si servono della duttilità della narrazione storica per rivendicare temi vicini all'attualità sociale e politica italiane. Se, tuttavia, l'ascesa di nuove forme di racconto storico (quando non addirittura vicino alla distopia e al romanzo post-apocalittico, come quello offerto dalle opere di Wu Ming e dal sempre più popolare New Italian Epic),[10] ha interessato gran parte del territorio nazionale, queste non hanno influenzato, tranne che marginalmente, la produzione letteraria in Sicilia, la cui caratteristica sembra essere rimasta quella di contrarsi attorno ad un'esperienza della Storia come unica e separata rispetto al resto della nazione.

Con questo, non intendiamo assolutamente affermare che non vi sia stato alcun romanzo storico della modernità siciliana: semmai, l'isola ha dato origine a scritture che hanno anticipato di decenni le modalità letterarie con cui i romanzi della postmodernità degli anni Ottanta e Novanta hanno affrontato il discorso epistemologico sul passato come oggetto di inchiesta. Ci riferiamo certamente alle istanze etico-politiche di opere fondamentali, come quelle di Leonardo Sciascia (1921-1989) e Vincenzo Consolo (1933-2012), la cui eredità di temi e di intenti risulta indispensabile alla produzione letteraria successiva. Succintamente, ricordiamo che in romanzi quali *Il Consiglio d'Egitto* (1963), Sciascia si serve della questione storiografica per muovere una critica diretta alle imposture della Storia, mentre in *Morte dell'Inquisitore* (1964), *I pugnalatori* (1976) e *La strega e il capitano* (1986) la ricostruzione del passato serve a dare conto delle ragioni dei soggetti marginali e sconfitti dal potere. Anche Consolo, con *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) e *Le pietre di Pantalica* (1989) dimostra di aver saputo far evolvere la propria scrittura della Storia, passando dalla decostruzione delle fonti storiche a scopo di denuncia e di interrogazione epistemologica a un sempre

[10] Il presente studio accennerà al concetto di 'postmoderno' nel trattare alcuni aspetti dei romanzi storici di Silvana La Spina. Tuttavia, non si affronterà esaustivamente, perché sostanzialmente estraneo al tema della letteratura storica siciliana femminile, il dibattito sulle più recenti innovazioni apportate all'idea di 'letteratura postmoderna' in Italia, generato dalle discussioni su alcune opere che sono state fatte rientrare dalla critica nella corrente del *New Italian Epic*. Tale dibattito ultra-decennale è stato soprattutto animato dalla pubblicazione del romanzo bestseller *Q* del collettivo Luther Blissett (Einaudi, 1999) e da alcuni articoli pubblicati sul sito Carmilla Online (www.carmillaonline.com). Per una sintesi sul New Italian Epic, vedasi Wu Ming. *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (Torino: Einaudi, 2009).

maggiore senso di irrazionalità degli eventi passati, vissuti come un trauma in cui non è più possibile identificare, per i vinti, un processo di emancipazione sociale collettiva. La dimensione storico-geografica della Sicilia serve, a entrambi gli scrittori, in qualità di *topos* rappresentativo della Storia nazionale e, com'è già stato affermato svariate volte, le loro opere suggeriscono implicitamente che i nessi di causalità tra sconfitte sociali e espressioni del potere istituzionale portano il destino della Sicilia a coincidere con quanto è avvenuto e ancora avviene nel resto d'Italia.

Nel dare conto del rapporto tra la letteratura siciliana contemporanea e l'influenza del postmodernismo, Matteo Di Gesù ha contrastato l'ipotesi di una sicilianità letteraria sempre uguale a sé stessa, analizzando le opere di cinque scrittori (Fulvio Abbate, Roberto Alajmo, Giosuè Calaciura, Domenico Conoscenti e Santo Piazzese), definiti rappresentativi di una "nuova narrativa siciliana".[11] Gli esempi portati da Di Gesù non riguardano, tuttavia, narrazioni classificate esplicitamente come 'storiche', bensì romanzi scritti per lo più negli anni Novanta nei quali si privilegia un'ambientazione contemporanea e una particolare focalizzazione sul paesaggio urbano della città di Palermo. Negli stessi anni in cui gli scrittori analizzati da Di Gesù pubblicano le loro opere ibride, influenzate da temi e suggestioni postmoderne, la narrativa storica siciliana veniva massicciamente influenzata da fenomeni di grande impatto commerciale e di massa, come quello verificatosi attorno all'opera di Andrea Camilleri.[12] Nel corso degli anni Novanta, la raffigurazione della Storia siciliana restituita da un autore come Camilleri ha favorito il successo di altri romanzi che hanno ripetuto, potremmo dire stancamente, una serie di tropi appartenenti al paradigma 'stile Gattopardo', oramai reso quasi leggendario dall'ipercitazionismo della letteratura, del cinema e della saggistica. Pensiamo, ad esempio, ai romanzi di Simonetta Agnello Hornby, il cui romanzo di

[11] Vedasi Matteo Di Gesù. "Periferici e postmoderni: la nuova narrativa siciliana", in M. Di Gesù. *La tradizione del postmoderno* (Milano: Franco Angeli, 2003), 88-120.

[12] Il successo nazionale e internazionale dell'opera di Camilleri ha avuto, come primario effetto collaterale, quello di operare un ritorno decisivo verso configurazioni stereotipe della Sicilia contemporanea, così come di quella storica. Lo stesso Di Gesù commenta in conclusione al saggio sopraccitato: "Il mercato nazionale ha dimostrato di accogliere in maniera inaspettatamente entusiastica quei gingilli ben congegnati, fatti di ottimo mestiere e doti fabulatorie, di invenzioni di intreccio e di linguaggio, ma anche di sovrasensi 'politicamente impegnati', che sono i polizieschi di Camilleri; i quali tuttavia per altri versi rappresentano l'esito dell'ultima rovistata nello scantinato dei luoghi letterari di sempre" (Di Gesù, "Periferici e postmoderni: la nuova narrativa siciliana" 119). Il critico esprime una certa diffidenza nei confronti dell'opera di Camilleri (in particolare, dei polizieschi, come quelli dedicati al commissario Montalbano), attribuendo il successo di pubblico all'adozione di un "meccanismo ben oliato" basato sull'uso di luoghi comuni culturali sulla Sicilia. Tale strategia, aggiungiamo, si riflette in parte anche nei romanzi storici dello scrittore, caratterizzati spesso da atmosfere e personaggi intrisi di 'sicilianità' tipica e da un tipo di racconto che raramente fuoriesce dalla dimensione (limitante) dell'aneddoto. Al Capitolo 1 argomenteremo che la narrativa storica di Camilleri contrasta le opere di Attanasio, La Spina e Cutrufelli dal punto di vista della raffigurazione dei soggetti femminili, caratterizzati in Camilleri dallo sguardo dominante maschile e mai veramente legittimati testualmente.

esordio *La Mennulara* (2002), di fatto, inaugura un decennio in cui già molte delle riflessioni teoriche sulla narrativa storica italiana sono state esaurite.[13] Tra la pubblicazione dei primi romanzi storici di Camilleri (*La stagione della caccia*, 1992) e *La Mennulara* passano dunque dieci anni, durante i quali pochi altri nomi riescono a emergere dagli ambienti variegati della letteratura storica.

Alla luce di quanto detto sinora, chiariamo ulteriormente che la scelta del periodo tra il 1990 e il 2007 è motivata da un preciso giudizio rispetto alle opere di Attanasio, La Spina e Cutrufelli, viste in questa sede come altamente rappresentative di una narrativa storica femminile in Sicilia capace di rispondere agli stimoli provocati da un processo di rivisitazione del romanzo storico, avviatosi già negli anni Sessanta e Settanta grazie ad autori antecedenti e sicuramente confermato dal decennio 1980-1990. Intendiamo, in questo modo, mettere in luce l'importanza di testi in grado di sintetizzare un processo critico di *recupero* e *reinvenzione* del passato e, al tempo stesso, di confrontarsi in maniera originale con gli autori di generazione precedente. La novità delle ricostruzioni storiche delle scrittrici è duplice: accanto alla rivalorizzazione di soggetti marginali funzionale ad un'interrogazione attiva della Storia, i testi danno voce, in diversa misura, delle istanze di legittimazione della differenza sessuale. Troviamo altresì singolare che, in un contesto di accertato dinamismo critico per la letteratura siciliana qual è stato il periodo 1990-2007, le tre autrici siano rimaste, in gran parte, confinate entro una dimensione 'minore'[14] e non abbiano ricevuto grande attenzione da parte dei recensori e del pubblico. Le ragioni di un simile posizionamento sono varie; accanto all'indubbia azione di selezione dell'industria editoriale e del mercato, un'altra ragione è probabilmente la presenza, nelle tre autrici, di scritture auto-riflessive attraverso cui i testi assumono posizioni critiche delle società del passato. Come il presente studio si prefigge di illustrare, le istanze critiche della Storia presenti nei testi

[13] Di Gesù commenta con malcelata ironia il clamore provocato dal romanzo di Agnello Hornby: "E ancora campagne promozionali massicce come non mai, fiancheggiate da lusinghiere quanto tempestive recensioni sui principali quotidiani nazionali, accompagnate da una vera e propria tournée di letture e presentazioni, per la pubblicazione de *La Mennulara* (…) 'Grande storia siciliana, (…) affresco che è insieme uno straordinario ritratto di donna e un ebbro teatro mediterraneo di misteri e passioni (…): così recitava il risvolto, ad adescare un pubblico nazionale desideroso di ritrovare nella letteratura siciliana temi, atmosfere, personaggi già noti, e che comunque 'fanno tanto sicilianità'" (Di Gesù, "Periferici e postmoderni" 119-120).

[14] Ci riferiamo al concetto di una letteratura minore pensando in particolare alla definizione fornita da Gilles Deleuze e Félix Guattari in un celebre saggio dedicato a Franz Kafka e all'identità molteplice e disomogenea di scrittore ebreo di lingua tedesca: "Una letteratura minore non è la letteratura d'una lingua minore ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore." Vedasi Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Kafka. Per una letteratura minore* (Milano: Feltrinelli, 1975), 27. Come ha osservato Nicolò Seggiaro nel suo libro dedicato alla filosofia di Merleau-Ponty e Deleuze, il riferimento al "minore" da parte di Deleuze si rifà ad una "concezione del linguaggio come sistema aperto, multivoco, in perpetuo squilibrio" (*La chair e le pli. Merleau-Ponty, Deleuze e la multivocità dell'essere* 132).

delle tre autrici non sono facilmente riducibili ad alcuna immagine univoca o rassicurante di una Sicilia storica, da cartolina. Semmai, esse proseguono e ampliano quella che Cutrufelli ha definito la "trasmissione critica" della realtà (Cutrufelli, "Scritture, scrittrici. L'esperienza italiana" 242), avviata dai romanzi storici della modernità siciliana di autori come Sciascia e Consolo.

Una ricognizione parziale della narrativa storica di Attanasio, La Spina e Cutrufelli ha l'obiettivo di riflettere sulla misura in cui un dato testo sia capace di *rappresentare* e *interpretare* la realtà ricorrendo a determinati valori, modelli e ambiti socio-culturali. La peculiarità in comune tra le opere è quella di aver operato una dislocazione del punto di vista, spostando lo sguardo narrante dai fatti esterni della Storia verso la loro graduale interiorizzazione. Anche laddove l'evento esterno o il frammento storiografico vengono assunti come componente del processo narrativo, questi risultano in gran parte funzionali alla percezione soggettiva e alla riflessione psicologica dei protagonisti e delle protagoniste. Ciò, tuttavia, non deve far pensare ad un tipo di narrazione di tipo esclusivamente intimistico, perché il confronto diretto con il passato si esplicita anche, in tutte e tre le autrici, attraverso diverse strategie di 'reinvenzione' della Storia anche dal punto di vista della forma narrativa; è dunque possibile argomentare un'appartenenza dei testi a strutture epistemologiche e discorsive più ampie, dalle quali è possibile risalire ad una prospettiva critica che si serve della problematizzazione di *gender* per lasciare emergere le contraddizioni inerenti a determinati periodi storici.

In questo contesto, faremo riferimento al termine 'genere' per delimitare l'approccio metodologico che inquadra il lavoro delle scrittrici nel contesto di produzione del romanzo contemporaneo italiano. Poiché il termine unico di 'genere' si riferisce a due diverse dimensioni concettuali, è necessaria una chiarificazione sulla duplicità di significato: la prima accezione si riferisce al genere come categoria retorica secondo cui un testo viene classificato per le sue caratteristiche di forma o contenuto ('genere letterario'); la seconda rimanda alla presa di posizione autoriale distintiva secondo cui alcuni scrittori e scrittrici inseriscono nei propri testi una riflessione sulla rappresentazione dei sessi in un dato contesto, riferendosi (spesso criticamente) a dei modelli culturali dominanti.

Il concetto di genere nella seconda accezione si richiama al campo di matrice anglo-americana dei *gender studies*, incentrati sull'identità e la costruzione sociale e

culturale sia degli uomini che delle donne.[15] Nell'ambito accademico italiano, così come in quello anglosassone, si è accettata una soluzione di compromesso nell'uso delle espressioni 'studi delle donne' e 'di genere' (*women's studies* e *gender studies*), scelte al posto dell'aggettivo 'femminista', percepito come maggiormente compromesso a livello politico e privo di quella neutralità e imparzialità scientifica necessaria in ogni disciplina accademica.[16] Bisogna tuttavia ricordare che il femminismo è stato storicamente assunto come teoria critica tesa a smantellare il mito dell'oggettività e della neutralità dello sguardo, svelandone gli aspetti sessisti e la tacita accettazione di una predominanza del maschile sul femminile. Il femminismo ha affermato, da una parte, che "il personale è politico", che è necessario riconoscere che esistono dei "saperi situati"[17] ed essere consapevoli della posizione da cui si parla (*politics of location*);[18] dall'altra parte, le teorie femministe europee degli ultimi anni hanno sempre più dimostrato che la differenza sessuale, soprattutto se esplicitata in ambiti culturali o estetici, non rimane soltanto un fatto esclusivamente privato, ma appartiene al modo in cui le strutture di potere regolano ciascuna società.[19] L'analisi del *genere letterario* del romanzo storico si unisce qui pertanto all'osservazione di come le narrazioni offrono una prospettiva critica della Storia problematizzando il *genere sessuale*.

---

[15] Per una panoramica esaustiva sulle diverse accezioni del termine 'genere' nell'ambito degli studi femministi, vedasi Terri Mannarini. "Genere. Un percorso tematico" in *Voci di donne: discorsi sul genere*, a cura di Bianca R. Gelli (Lecce: Manni Editori, 2002), 64-88. Sulla genealogia della categoria di 'genere' vedasi il saggio di Simonetta Piccone Stella e Chiara Saraceno. "Introduzione. La storia di un concetto e di un dibattito" in *Genere. La costruzione sociale del maschile e del femminile*, a cura di Simonetta Piccone Stella e Chiara Saraceno (Bologna: Il Mulino, 1996), 7-37.

[16] Nonostante il settore degli *women's studies* in Italia non costituisca ancora un'area disciplinare propriamente a sé stante, il sempre più consistente numero di iniziative (seminari, master e corsi post-laurea, riviste specializzate, centri studio e associazioni), e i diversi studi critici pubblicati sull'argomento rendono peculiare la situazione di questa disciplina in territorio italiano, perché rivelano un profondo divario tra la cultura accademica e le pratiche locali di natura intellettuale e sociale. Per un'analisi approfondita dello stato attuale degli *women's studies* in Italia, vedasi la raccolta di saggi *Gli studi delle donne in Italia. Una guida critica*, a cura di Paola Di Cori e Donatella Barazzetti (Roma: Carocci, 2001).

[17] La frase "saperi situati" ("situated knowledge") è stata originalmente proposta negli anni Ottanta dalla teorica femminista Donna Haraway. L'articolo è apparso originariamente come capitolo del libro "Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature" (New York: Routledge, 1991), 183-201. Qui ci siamo riferiti all'edizione italiana: Donna Haraway. "Saperi situati", in *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, traduzione di Liana Borghi (Milano: Feltrinelli, 1995), 111-113.

[18] "Politics of location" è un'espressione originariamente coniata negli anni Ottanta dalla femminista e poetessa Adrienne Rich per identificare la necessità di ampliare lo sguardo del femminismo al di là dell'ondata *mainstream* del movimento, principalmente rivolta alle problematiche delle donne occidentali bianche; Rich proponeva utopisticamente un femminismo di tipo non esclusivo, relativistico e universale, che comprendesse le specificità culturali, etniche e razziali di tutte le donne. Vedasi "Notes Toward a Politics of Location", in A. Rich. *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. London: Virago, 1987.

[19] Per una rassegna delle prospettive offerte dall'ambito degli *women's studies* in Europa, si vedano i volumi *The Making of European Women's Studies. A work in progress. Report on Curriculum Development and Related Issues*, a cura di Rosi Braidotti e Esther Vonk, Vol. 1-2-3, ATHENA (Advanced Thematic Network in Activities in Women's Studies in Europe), (Utrecht University, 2000-2001).

L'identificazione di determinate 'tracce' di una 'presenza' femminile nel romanzo storico siciliano arriva così a coincidere con l'esigenza di argomentare, per i testi esaminati, la presenza di una *differenza*, contemporaneamente di genere e culturale. La tesi propone, in questo senso, un dialogo tra due diverse prospettive: l'ambientazione e l'origine siciliana delle autrici e delle loro scritture e, parallelamente, il contesto della scrittura femminile soggetta storicamente ad una serie di rimozioni ed esclusioni da parte della storiografia letteraria patriarcale.

Siamo consapevoli del rischio implicito di ghettizzare l'analisi testuale secondo il principio della differenza sessuale, richiamandosi all'idea di una scrittura femminile opposta a quella maschile. Tuttavia, se da un lato analizzare l'opera delle scrittrici pone in primo piano il carattere insidioso di una classificazione basata sul mero dualismo 'maschile/femminile', dall'altro risulta necessario ammettere che una simile impostazione concettuale può servire da punto di partenza per esaminare il modo in cui alcune scrittrici si sono confrontate con strutture narrative già esistenti, tentando, con vari risultati, la riappropriazione e/o la reinvenzione di un determinato spazio letterario; ad esempio, l'adozione di narrazioni in cui prevale il punto di vista intradiegetico e autobiografico può costituire un elemento distintivo nella scrittura di alcune autrici, come nel caso delle opere che verranno prese in esame. Anche la centralità di temi come l'esclusione della donna, o della violenza tra i sessi, può aiutare a definire il modo in cui la prospettiva critica delle voci narranti – spesso figure femminili – rimanda ad una precisa identità autoriale di *donna* volta a stabilire la propria forte presenza all'interno dei testi.

Accanto alla duplice accezione di 'genere', l'analisi dei testi di Attanasio, La Spina e Cutrufelli è motivata dall'ipotesi di una *permeabilità* della letteratura siciliana contemporanea rispetto al passato, data dalla duttilità del romanzo storico. Assumiamo, cioè, che le opere delle tre autrici si confrontino direttamente con gli scrittori antecedenti più rappresentativi di una Sicilia storico-letteraria concepita dalla critica accademica *mainstream* come produzione culturale essenzialmente maschile.

L'esclusione della scrittura delle donne dal *mainstream* letterario italiano, questione già ampiamente dibattuta dagli anni Settanta in poi, non solo è indicativa di una rimozione (spesso volontaria) da parte della storiografia letteraria operata sulla base di presupposti estetici, ma rinvia anche direttamente alla stringente questione di una

rappresentatività del ruolo sociale delle donne e all'ancora più annosa faccenda di una discriminazione da parte del potere dominante.[20]

L'istanza di una specificità della scrittura femminile della Storia rispetto alle tradizioni letterarie promosse e consolidate dal sistema egemonico patriarcale è stata assimilata dalla cultura femminista italiana a partire dalle rivendicazioni mosse da una frangia del femminismo americano espressa da posizioni critiche militanti come quelle di Sandra Gilbert e Susan Gubar, le quali, alla fine degli anni Settanta, criticavano apertamente il primato letterario maschile proprio a partire dalla disapprovazione verso un canone occidentale esclusivamente dominato dai 'padri'.[21]

Tra le prime in Italia ad occuparsi di sistematizzare i percorsi graduali delle teorie letterarie femministe, Raffaella Baccolini ha così riassunto la questione della (ri)nascita della figura dell'*autrice* avvenuta all'indomani dell'esplosione delle teorie femministe degli anni Settanta:

> Il soggetto postulato dalla critica femminista in questi anni non è necessariamente un contro-soggetto forte, ma un soggetto multiplo, contraddittorio e fluido, luogo di incontro di una rete complessa di categorie e/o differenze multiple all'interno di ogni donna. (Baccolini, "La (ri)nascita dell'autrice" 137-138)

L'emergere di voci letterarie tradizionalmente escluse equivale, per Baccolini, ad una serie di disgregazioni produttive da cui emerge la necessità di considerare le pratiche di scrittura singolarmente. Concordando con quanto qui proposto in relazione alla

[20] A tale proposito, appare illuminante la riflessione di Margherita Ganeri, secondo cui "Sono invece soprattutto le forze in gioco di alcune istituzioni – l'industria culturale per il tempo breve del presente e le comunità scientifiche e educative per i tempi lunghi – a sancire e fissare il canone, in una partita che si gioca su quello che Jauss e Köhler chiamano 'l'orizzonte della ricezione sociale'. Più *a parte lectoris*, dunque, che *a parte auctoris*" (Ganeri, "Il postmoderno e il problema del canone" 80). Il punto di vista di Ganeri evoca uno scenario inquietante, in cui l'opera letteraria canonizzata diventa tale nel momento in cui corrisponde a ciò che il potere ratifica come accettabile parte di uno *status quo*. Vedasi Margherita Ganeri, "Il postmoderno e il problema del canone", in *Il canone letterario del Novecento italiano*, (Arcavacata, 11-13 novembre 1999), a cura di Nicola Merola (Soveria Mannelli, Catanzaro: Rubbettino, 2000), 79-92.

[21] Ricordiamo che, nel 1979, Gilbert e Gubar hanno rivoluzionato la storia della critica femminista con la pubblicazione del celebre libro *The Madwoman in the Attic: The Woman Author and the Nineteenth-century Literary Imagination*, uno studio sulla scrittura femminile nel diciannovesimo secolo in cui le autrici contrappongono polemicamente l'equivalenza – avanzata da Harold Bloom – tra l'intera storia della tradizione letteraria occidentale e una serie di conflitti edipici tra figli e padri letterari; Bloom, autore peraltro del pluricitato *Canone occidentale* (1994; tr. it. 1996), aveva sistematizzato l'idea di una patrilinearità della letteratura già negli anni Sessanta e Settanta, identificando la donna in qualità di mera Musa ispiratrice dell'autore, piuttosto che come soggetto attivo e potenzialmente protagonista di un processo creativo. Gilbert e Gubar criticano duramente una simile concezione, proponendo l'idea di una "anxiety of authorship" (ansia dell'autorialità) per le scrittrici, prive di madri tutelari o di modelli definiti. Vedasi *The Madwoman in the Attic: The Woman Author and the Nineteenth-century Literary Imagination*, a cura di Sandra Gilbert e Susan Gubar (New Heaven: Yale University Press, 1979), 40-47.

molteplicità della produzione letteraria femminile, suggeriamo che la diversità e la discontinuità con cui le opere di Attanasio, La Spina e Cutrufelli sono presenti nel panorama letterario nazionale rende arduo estendere etichette generiche (inclusa quella di 'romanzo storico') senza entrare nel merito dei singoli testi. La pratica analitica adottata dalla presente ricerca si incentra dunque su un metodo più aperto e inclusivo, che esamina le opere nel loro contesto specifico e adotta la proposta teorica, sintetizzata da Margherita Ganeri,[22] del genere storico come "modo" soggetto a continue variazioni e arricchimenti. Tale approccio, come vedremo, provoca una profonda rivisitazione degli stessi concetti di 'canone' e 'tradizione' anche rispetto ai romanzi storici degli antecedenti.

L'importanza della Sicilia per l'evoluzione del romanzo storico in Italia è innegabile, come testimoniano anche le pubblicazioni critiche degli ultimi decenni. Gli autori maggiormente conosciuti dal grande pubblico sono stati resi, in qualche modo, 'classici' grazie alla pubblicazione di romanzi nei quali la riflessione sulla Sicilia diventa il punto di partenza per una meditazione umana di carattere universale. A partire dalla rottura rappresentata dal naturalismo di *Mastro-don Gesualdo* (1889) di Verga e per tutto il Novecento, i maggiori esempi di romanzi siciliani coincidono con narrazioni della Storia: *I Vicerè* (1894) di De Roberto, *I vecchi e i giovani* (1913) di Pirandello, *Il Gattopardo* (1958) di Tomasi di Lampedusa, fino ai già citati *Il Consiglio d'Egitto* (1963) di Sciascia e *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) di Consolo; l'unico esempio *mainstream* di narrazione storica femminile, ambientata in Sicilia, è solitamente identificato con *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) di Dacia Maraini.[23] Questi testi hanno rappresentato un importante retaggio con il quale, volenti o nolenti, molti altri scrittori e scrittrici contemporanee hanno imparato o stanno ancora imparando a fare i conti.

[22] Tale proposta è sintetizzata soprattutto nel volume *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno* (Lecce: Manni, 1999). Il contributo di Ganeri al dibattito sul romanzo storico e la sua concezione del genere come 'modo' verranno discussi dettagliatamente al Capitolo 1.

[23] Il testo di Maraini non è stato incluso nel presente studio per diverse ragioni, riconducibili sostanzialmente al fatto che, contrariamente alle opere delle tre autrici qui analizzate, non si tratta di un testo assimilabile al concetto di 'letteratura minore', dato il successo di pubblico e di critica e l'enorme quantità di studi disponibili a riguardo. Pur considerando Maraini un testo pionieristico per la narrazione della Storia da un punto di vista femminile, soprattutto in virtù della forza dell'istanza di *gender* unita ad un'acuta critica del Settecento in Sicilia, abbiamo evitato di analizzare *La lunga vita di Marianna Ucrìa* scegliendo piuttosto di focalizzare la nostra attenzione su rappresentazioni meno note della storia isolana, quali quelle offerte dai romanzi di Attanasio, La Spina e Cutrufelli.

Ganeri ha identificato la specificità del romanzo siciliano nel descrivere la prima metà del Novecento come una fase di stagnazione del dibattito critico sul genere.[24] Nel libro vengono brevemente citati i romanzi di Maria Bellonci, Anna Banti, Elsa Morante e Dacia Maraini come esempi di opere nelle quali emerge una precisa rivendicazione intellettuale di genere, inserita nel processo di narrazione storica. Nel caso di Banti e Bellonci, Ganeri sottolinea la componente sociale della scrittura femminile, intesa come espressione di una condizione intellettualmente subalterna.[25]

Se, concordando con questa proposta, possiamo inserire la produzione del romanzo storico femminile del ventesimo secolo entro un panorama socialmente vario, rimane il fatto che, nel caso della Sicilia, si sia andato consolidando un processo di canonizzazione del romanzo *maschile*, avviatosi a cavallo tra Otto e Novecento e giunto a costituire una categoria di studio autonoma, mentre lo stesso non è avvenuto per la letteratura femminile. A titolo di esempio, citiamo qui solo due testi rappresentativi del contributo delle scrittrici siciliane alla narrazione storica, ignorati dalla stragrande maggioranza dei testi di critica letteraria sulla Sicilia: *La signora di Belfronte* (1959) di Teresa Carpinteri (1907-1989), e *Il salice e la betulla* (1982) di Cleide Catanzaro (nata nel 1940).

Il romanzo di Carpinteri, autrice originaria di Canicattini Bagni (Siracusa), narra la storia di una famiglia aristocratica siciliana le cui vicende si diramano nell'arco di più generazioni, dall'epoca dei Borboni allo sbarco degli Americani in Sicilia, nel 1943. La protagonista, Michelina, rappresenta la memoria storica della famiglia; il suo punto di vista narrativo ripercorre in una continua serie di *flashback* le vicende familiari attraverso una mitizzazione di eventi e personaggi. Nel testo il viaggio nella memoria è

[24] "Nella pratica letteraria italiana della prima metà del Novecento, si registra una tradizione liminaria, che procede lungo due strade divergenti: da una parte, c'è il romanzo siciliano, che ha come tema dominante il fallimento del Risorgimento, e che quindi fa i conti più da vicino, almeno tematicamente, con il modello romantico, filtrato attraverso quello verista. Dall'altra, c'è un filone di tono minore, legato all'esigenza di far emergere punti di vista storicamente discriminati, come quello femminile, alla luce di problematiche socio-culturali attuali. In entrambi i casi, comunque, pur nel quadro di una cinquantennale bassa stagione, il romanzo storico conserva un suo, pur marginale, spazio di vitalità. E l'aggettivo si riferisce allo scarso indice di frequenza produttiva, più che a un giudizio di qualità, come dimostra il fatto che i romanzi siciliani, in passato ignorati o poco apprezzati, sono oggi invece al centro di un processo di canonizzazione" (Ganeri, *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno* 83-84).

[25] "Siamo di fronte a una produzione molto interessante sotto il profilo sociologico, in quanto calibrata per un pubblico piccolo borghese, specialmente femminile, a partire dall'introiezione di un punto di vista socialmente superiore. Diversamente da Tomasi di Lampedusa, esponente di un'*élite* provinciale in declino, le autrici citate sono invece del tutto interne al *jet-set* mondano - intellettuale, ma di questo *establishment* fanno parte pur sempre in posizione subalterna, dovendo il proprio ruolo soprattutto alla condizione di mogli di celebri e facoltosi intellettuali (…). E questo è un dato che sarebbe importante analizzare a fondo, anche perché ritorna frequentemente tra le scrittrici posteriori che, come Elsa Morante o Dacia Maraini, hanno difeso una vaga prospettiva di rivendicazione intellettuale femminile nel tessuto scritturale delle rievocazioni storiche" (*ivi* 86).

sviluppato su due livelli, di cui il primo è esplicitato direttamente dalla narrazione di Michelina, mentre il secondo è concretizzato da elementi extra-testuali ed autobiografici, dato che la descrizione dei componenti della famiglia si ispira alla storia familiare dell'autrice stessa e, come ha affermato Margherita Francalanza, le esperienze personali della Carpinteri, legate all'infanzia e ai racconti della madre, sono trasferite nella figura di Michelina, *signora* di Belfronte.[26]

Sulla scia di un modello di romanzo storico sperimentato già da Maria Bellonci nella biografia immaginata di Isabella D'Este in *Rinascimento privato* (1986), ne *Il salice e la betulla* di Cleide Catanzaro la vita di una figura storica femminile viene rivisitata in chiave letteraria. Il romanzo ricostruisce la biografia di Costanza d'Altavilla, figlia di Ruggero II e futura madre di Federico II di Svevia, evidenziando la forza interiore, la tenacia e l'intelligenza politica della regina normanna, opposta per molti versi al mondo politico maschile che la circonda. Soprattutto, al centro della poetica del romanzo si trova la prospettiva femminile sul periodo storico descritto, con un particolare rilievo dato alla differenza culturale tra Costanza, proveniente dalla corte siciliana, e il marito Enrico VI di Hohenstaufen, figlio di Federico Barbarossa e imperatore di Germania. Attraverso una narrazione in cui prevale il punto di vista soggettivo di Costanza, il testo restituisce la parola ad una figura storica importante per il medioevo normanno in Sicilia e in Italia.[27]

Entrambi i romanzi contengono elementi di novità, sia dal punto di vista formale che tematico: Carpinteri esalta la qualità distintiva del punto di vista femminile sugli eventi, attraverso la voce narrante della protagonista; il romanzo di Catanzaro ricostruisce la storia di Costanza d'Altavilla alla luce di problematiche di differenza sessuale, offrendo così una prospettiva nuova del periodo storico. Il peso minore dei due testi all'interno del macro-genere del romanzo storico in Italia può certamente essere attribuita a fattori economico-sociali contingenti, come le tendenze del mercato editoriale e la scarsa promozione da parte degli editori; tuttavia, scegliendo di adottare un approccio metodologico vicino alle teorie letterarie femministe, possiamo

[26] Vedasi Teresa Carpinteri. *La Signora di Belfronte* (Roma: Carucci, 1959); per la citazione, vedasi Margherita Francalanza. "Teresa Carpinteri", in *Letteratura siciliana al femminile. Donne scrittrici e donne personaggio*, cit., 281-289. Vedasi anche Donatella La Monaca. "Mito, storia e realtà: la Sicilia di Teresa Carpinteri", in *Storia della Sicilia*, a cura di Natale Tedesco, vol. 8, "Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento" (Roma: San Filippo Editore, 2000), 469-470.

[27] Cleide Catanzaro. *Il salice e la betulla: Costanza d'Altavilla quasi una biografia*, prefazione di Marina Camboni (Roma: Cooperativa Libera Stampa, 1982). A tutt'oggi non esistono studi critici sul romanzo, se si esclude la scheda bio-bibliografica su Cleide Catanzaro nel libro di Letizia Maria Mineo, *Narratrici siciliane del '900* (Palermo: Ila Palma, 1998). Vedasi inoltre la riedizione del romanzo, *Costanza d'Altavilla: una vita per Federico: Il salice e la betulla*, prefazione di Antonio Di Grado (Catania: CUECM, 1994).

ugualmente ipotizzare, per entrambe le scrittrici, un'invisibilità causata primariamente dalla loro condizione di *donne* i cui testi rielaborano momenti storici della Sicilia a fronte di un quadro socio-culturale dominato dalla prospettiva maschile.

La marginalità di Carpinteri e Catanzaro è solo uno tra i tanti esempi dello scarso interesse della critica verso la letteratura siciliana femminile del Novecento. Con l'obiettivo di inserire i testi di Attanasio, La Spina e Cutrufelli entro il contesto socio-culturale della Sicilia, il presente lavoro si basa su una metodologia di lavoro vicina alle teorie letterarie sul *gender* al fine di evidenziare la necessità di collocare il materiale critico esistente sulla letteratura siciliana delle donne entro un ambito di riferimento più ampio qual è il territorio della scrittura femminile in Italia, ancora oggi solo relativamente esplorato. Come ha ricordato Laura Fortini, la tradizione letteraria italiana

> ha sostituito, svolgendo una funzione di supplenza, un processo di unità nazionale mancata, e che mal tollera la presenza di elementi 'eccentrici' come le scrittici. Per questo il loro tasso di letterarietà è sempre in discussione e il loro ingresso nel canone letterario sempre ostacolato. (Fortini, "Critica femminista e critica letteraria in Italia" 180).

A partire dall'assenza delle scrittrici siciliane dagli ambiti *mainstream* della letteratura nazionale è pertanto possibile esaminare le autrici valutandone quello che Fortini definisce "il tasso di letterarietà", interrogandosi al tempo stesso sulla natura stessa del genere letterario in rapporto alla scrittura delle donne. Il nostro lavoro si affianca dunque alla questione della scrittura femminile come paradigma critico entro cui esaminare le raffigurazioni storiche della Sicilia attraverso le sue 'madri' assenti.

Nelle opere che esamineremo, il discorso sulla Storia si articola attraverso il filtro di una soggettività femminile che prende voce e amplia la prospettiva sugli eventi, assegnando alla narrazione letteraria una precisa funzione cognitiva ed epistemologica. La riutilizzazione di temi e l'adozione di scelte stilistiche e di impianti narrativi simili a quelli adottati dagli scrittori di romanzi storici in Sicilia antecedenti alle autrici si accompagnano, nei testi qui esaminati, alla rivendicazione di storie individuali femminili (nel caso di Attanasio, anche maschili) che coscientemente mettono per iscritto le *proprie* verità, senza arrogare per se stesse alcun diritto di fornire giudizi definitivi sull'epoca storica narrata. L'assegnazione di una voce alle figure protagoniste, espressa tramite la narrazione in prima persona o filtrata da un punto di vista onnisciente, adotta il sistema dell'esposizione *parziale* di storie, senza privilegiare il racconto univoco di eventi salienti.

I testi che analizzeremo accostano le proprie configurazioni a una varietà di approcci formali; la scrittura della Storia si sposta dalla microstoria alla biografia manipolata, dal romanzo fantastico all'autobiografia. L'ambientazione siciliana delle opere è, di volta in volta, motivata da intenti simbolici (come vedremo per La Spina), o da ragioni di urgenza civile e/o di interesse sociale e storiografico (nel caso di Cutrufelli e Attanasio). Se, da un lato, esiste un'indubbia diversificazione nei temi e nello stile delle tre autrici, dall'altro è importante sottolineare nei testi l'esistenza di un terreno comune, identificabile con l'iscrizione di soggettività individuali poste direttamente a confronto con i diversi contesti storici narrati.

La tesi è suddivisa in quattro capitoli, ai quali si aggiungono tre appendici che riportano delle interviste rilasciate dalle tre autrici tra il 2009 e il 2011.

Nell'adottare una prospettiva critica di impronta femminista, il Capitolo 1 propone una breve analisi della configurazione stereotipa della donna siciliana nella letteratura di alcuni autori dell'Ottocento e Novecento e suggerisce che la cultura letteraria attorno a cui molte delle configurazioni della Sicilia storica si sono evolute ha intenzionalmente privilegiato la presenza intellettuale maschile, generando un discorso autorevole che legittima, accanto alla discriminazione sociale delle donne, un imponente apparato simbolico e interpretativo della figura femminile ad uso del patriarcato. La sezione include una breve panoramica di esempi (Verga, Tomasi di Lampedusa, Sciascia) e accenna alla tipizzazione delle figure femminili nei romanzi storici di Andrea Camilleri. Il capitolo prosegue illustrando le prospettive critiche di Maria Rosa Cutrufelli e Carol Lazzaro-Weis nel leggere il rapporto tra le scrittrici e l'adozione di un dato genere letterario in qualità di costante processo che comporta una 're-visione' critica e una reinvenzione delle strutture formali ed estetiche. Accanto ad una panoramica delle principali scuole critiche sul romanzo storico in Italia, il capitolo si conclude con l'ipotesi di una 'singolarità siciliana' della narrazione femminile della Storia, esemplificata dalle tre autrici. Tale singolarità coincide in parte anche con l'insorgenza, nei testi, di figure protagoniste che appaiono variamente antitetiche rispetto alla configurazione stereotipa precedentemente illustrata, oppure, come nel caso del protagonista de *Il falsario di Caltagirone*, con la caratterizzazione di personaggi che simboleggiano una dimensione di alterità sociale e/o sessuale, manifestando così l'intenzione di allontanarsi dal sistema sociale normativo che li circonda.

I Capitoli 2, 3 e 4 sono dedicati all'analisi testuale, corredata da una serie di commenti critici a carattere teorico. Nel capitolo dedicato alle opere di Attanasio,

l'analisi sottolinea il modo in cui la scelta della narrativa storica equivale ad una revisione critica di elementi storiografici funzionale a riportare alla luce storie individuali cancellate dalle cronache ufficiali. In particolare, il capitolo si occupa di evidenziare il rapporto tra la teoria della microstoria di Ginzburg e la scrittura di Attanasio, laddove quest'ultima dimostra la propria capacità di mutuare e di espandere l'accettazione, da parte dello storico, delle possibilità narrative interne al frammento storiografico.

Per quanto riguarda i testi di La Spina, invece, l'analisi evidenzia che l'uso della narrazione storica fa coincidere la critica della società con lo sradicamento dal reale, parallelo al rifiuto totale della storiografia e alla riduzione strategica di figure femminili a meri simboli del corso negativo della Storia e della sua azione distruttrice. Se per Attanasio, l'atto dello scrivere conserva una precisa cifra realistica e civile in cui la manipolazione della Storia attraverso la letteratura ha comunque l'obiettivo di influenzarne l'interpretazione, per La Spina la pratica narrativa manifesta una spiccata propensione verso forme estreme di auto-potenziamento da parte dell'autrice-narratrice onnisciente, la quale rivendica per sé la possibilità di impossessarsi, con la scrittura, della ricostruzione storica e di esplorare il tempo e lo spazio del racconto, liberandosi così da qualsiasi prescrizione di linearità e di realismo.

Il capitolo su Cutrufelli, infine, esamina, in particolare nel romanzo *La briganta* (1990), la scelta della scrittura autobiografica come parte del processo di ricostruzione del passato mediato da un soggetto scrivente e coinvolto nei fatti narrati. Sia in questo che nel secondo testo, *Canto al deserto. Storia di Tina, soldato di mafia* (1994), la rappresentazione dell'io femminile si confronta direttamente con l'esperienza della Storia e con la sua elaborazione, spesso descritta come inevitabilmente traumatica. Rispetto alle altre due scrittrici, Cutrufelli propone apertamente il rapporto di mutua fruizione tra soggettività femminile e critica del passato.

Anna Santoro ha provocatoriamente scritto che "ritenersi 'differenti' è sottrarsi al metro di giudizio, alla scala di valori tradizionale (maschile) e porre invece se stesse come *dato* da cui partire" (Santoro, "Scrittura della differenza - lettura della differenza" 247). Nel chiederci se l'apporto di tematiche vicine alle questioni storiche e sociali sulle donne rappresenti, nelle opere analizzate, un valido elemento di discrimine rispetto alle opere antecedenti, contribuendo originalmente al dibattito sul genere letterario nel suo complesso, suggeriamo la possibilità di identificare un elemento strategico di forza e di oggettivo valore letterario proprio nello *status* marginale della scrittura femminile in

Sicilia. Una nozione teorica risulta, in questo senso, utile a definire il nostro campo di ricerca, ovvero la proposta di Rosi Braidotti relativa alla soggettività femminile come "nomade":

> La figurazione che propongo del soggetto in generale ma soprattutto del soggetto femminista – e di una sua interpretazione situata, postmoderna, culturalmente differenziata – è la nomade. Questo soggetto si può definire anche postmoderno/industriale/coloniale a seconda del proprio luogo di enunciazione. Poiché classe sociale, razza, appartenenza etnica, genere, età, e altri tratti specifici sono gli assi di differenziazione che, intersecandosi e interagendo, costituiscono la soggettività, la nozione di nomade si riferisce alla simultanea presenza di alcuni o molti di questi tratti nello stesso soggetto." (*Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità* 7)

Braidotti propone l'idea di un'identità nomade sessuata molteplice, da cui partire per analizzare, con una certa coscienza critica, la cultura e l'etica della *differenza*. La dissoluzione del soggetto, notoriamente alla base delle rivendicazioni filosofiche postmoderne, può quindi diventare una nozione produttiva a comprendere la natura discontinua delle enunciazioni culturali, ad esempio quelle riscontrabili in un contesto letterario e testuale. Resta tuttavia da verificare se l'atto di considerare le tre autrici alla luce del concetto di "soggetto nomade" permetta loro di distaccarsi attivamente da saperi culturali dominanti o se, al contrario, la vicinanza con il retaggio siciliano non costituisca, già di per sé, un elemento di omologazione alla letteratura storica del patriarcato. Consideriamo pertanto il concetto di nomadismo come punto di partenza *provvisorio* per giustificare l'idea di una presupposta natura trasversale delle narrazioni storiche siciliane femminile non soltanto rispetto alle rappresentazioni proprie di un sistema letterario precedentemente consolidato, ma anche in relazione al carattere sempre più frammentato dei soggetti che abitano le rappresentazioni letterarie della Sicilia storica.

In conclusione, per tutto il corso del nostro lavoro di ricerca, consideriamo fondamentale l'interrogativo di un'effettiva specificità femminile interna alla pratica del romanzo storico siciliano contemporaneo. Nel confrontare le opere delle tre autrici con alcune voci della critica letteraria femminista, indaghiamo l'esistenza di un possibile terreno comune che consenta di inserire i testi all'interno della variegata scena della scrittura femminile in Italia, intenzionalmente disgiunta da una presunta 'tradizione' antecedente, concetto altamente problematico e contraddittorio, se assumiamo, al pari di Ganeri, la dissoluzione del *genere storico* a favore di un "modo" letterario fluido e in costante trasformazione. L'unico modo per condurre un'analisi consapevole, in grado di

aggirare contrapposizioni improduttive come il dualismo 'maschile-femminile' è, come ha suggerito Marina Zancan, "far parlare i testi" ("Il testo letterario come fonte per una storia relativa a figure di donna" 134) e osservare la specificità del linguaggio e delle forme espressive adottate, cercando di reperirvi elementi di differenza non necessariamente legati al *gender*, ma sicuramente generati da un processo di rivisitazione globale della narrazione storica. Se si presuppone, seguendo la proposta della femminista Patrizia Violi, che la lingua non è neutra perché "iscrive e simbolizza all'interno della sua stessa struttura la differenza sessuale, in forma già gerarchizzata e orientata" (*L'infinito singolare* 40), è dalla lingua che possiamo idealmente partire per ricercare le tracce di una presenza distintiva dell'autorialità femminile nei modi enunciativi dei testi, nelle scelte tematiche e nella portata critica dello sguardo sugli eventi.

Capitolo 1: L’assenza delle madri: marginalità e singolarità delle donne nella letteratura siciliana

1.1 L'‘effetto Sicilia' e la marginalità delle scrittrici siciliane

Nel libro *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno* (2007), pubblicato dal critico Carlo Madrignani poco prima della morte avvenuta nel 2008, l'autore assegna alla letteratura siciliana un ruolo chiave nella costituzione del romanzo italiano. La selezione del critico ripercorre cronologicamente la storia della letteratura siciliana, dalle opere di Giovanni Verga (1840-1922) e Luigi Capuana (1839-1915), proseguendo con Federico De Roberto (1861-1927), Luigi Pirandello (1867-1936), Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957), fino a Leonardo Sciascia (1921-1989), Vincenzo Consolo (1933-2012) e Andrea Camilleri (1925-) e concludendosi con la generazione più recente di scrittori, rappresentata da Roberto Alajmo (1959-), Giosué Calaciura (1960-) e Santo Piazzese (1948-). Madrignani identifica il contributo degli autori siciliani nella capacità di dare una svolta alla produzione letteraria nazionale, altrimenti destinata al conservatorismo. Il "culto del vero" degli scrittori siciliani, secondo il critico, è un "contrassegno di autenticità genetica" (*Effetto Sicilia* 239) che segna la letteratura isolana, risolvendosi in un "oltraggio" (termine più volte utilizzato nel testo), ossia in una vera e propria rivoluzione delle convenzioni precedenti l'avvento della scrittura di Verga.

Quest'ultimo è citato proprio nelle prime pagine del saggio in qualità di iniziatore di una linea di innovatori nel campo della prosa: "Da Verga in poi narrare diventa un'operazione di verità, di scavo e di 'oltraggio'" (*ivi* 7). A partire dall'opera verghiana, Madrignani identifica il tratto specifico della prosa di origine siciliana nell'aspirazione a "disvelare le leggi non scritte del vivere collettivo" (*ivi* 9), caratteristica che, secondo lui, ha permesso agli scrittori siciliani di tracciare un'equivalenza tra la tensione conoscitiva dei testi e il loro ricorso a determinate strategie stilistiche. Per Madrignani, infatti, qualsiasi "edonismo" e "narcisismo" della scrittura è eliminato dai romanzi degli autori menzionati; anche nell'analisi di un nome cronologicamente più recente come quello di Andrea Camilleri, il critico ne giudica la narrazione ludica come manifestazione della medesima urgenza civile già notata per gli autori di generazione precedente.[1]

[1] La tesi dell'articolo di Mark Chu "Impegno da vendere" oppone una simile presa di posizione. Nell'analizzare l'esempio dei romanzi seriali di Camilleri dedicati al commissario Montalbano, Chu osserva che la verosimiglianza del commissario consiste in una forma di "qualunquismo impegnato" ("Impegno da vendere" 78). L'analisi di Chu identifica in vari romanzi della serie una spiccata equivalenza tra le strutture archetipe adottate da Camilleri e i riferimenti testuali all'impegno del commissario, esemplificati da cenni alla sua fede politica o dalle numerose, non sempre velate, critiche alla corruzione della società italiana contemporanea. L'articolo solleva così diversi dubbi sull'effettivo

Dal testo di Madrignani emergono due questioni preliminari utili alla nostra ricerca: prima di tutto, l'importanza, nel giudizio del critico, del motivo portante del regionalismo[2] che accomuna autori molto diversi tra loro; in secondo luogo, il campione di nomi scelti dal critico suggerisce l'esistenza di un canone siciliano, ossia di un principio di valore e di autorità che esclude del tutto la produzione letteraria delle donne, indirettamente giudicata come meno prestigiosa.[3] Accanto alle estromissioni 'illustri' di autori come Vitaliano Brancati (1907-1954) e Elio Vittorini (1908-1966), la selezione del critico ignora del tutto il mondo femminile, escludendo nomi come quello di Maria Messina (1887-1944), scrittrice appartenente alla generazione successiva a Verga (con cui Messina era in contatto epistolare)[4] e su cui si pronunciarono

---

potenziale 'civile' della rappresentazione della Sicilia odierna offerta dalla scrittura di Camilleri; come vedremo più avanti, anche la rappresentazione delle donne nelle opere dello scrittore risente di una serie di meccanismi di formulazione stereotipa. Vedasi Mark Chu. "Impegno da vendere", in *Specchi di realtà: aspetti del rapporto tra narrativa e società in Italia dopo il 1989*, a cura di Roberto Bertoni (Torino: Trauben, 2011), 67-80.

[2] Con 'regionalismo' siciliano si intende qui lo sviluppo di un più ampio dibattito culturale sul carattere unico dell'isola, originatosi già dalla fine del diciannovesimo secolo dal pensiero di studiosi delle tradizioni popolari, come Giuseppe Pitré (1841-1916), Salvatore Salomone Marino (1847-1916) e Serafino Amabile Guastella (1819-1899). Alcune delle idee introdotte in questo periodo fanno peraltro parte dell'ossatura ideologica già presente nella letteratura verista. In generale, l'attenzione alle realtà locali era visibile non solo in Sicilia ma comune anche a molte regioni italiane. Numerosi osservatori della vita culturale siciliana, come i folkloristi succitati, hanno identificato o variamente esaltato il carattere regionale dell'isola, suggerendo talvolta la tendenza dell'isola verso l'auto-chiusura in coincidenza con il fragile processo di unificazione storica e socio-culturale della penisola italiana. La questione di un'unicità culturale e storica della Sicilia venne ulteriormente ampliata dal dibattito sulla confluenza dell'isola nella dimensione nazionale post-unitaria. Ad esempio, il filosofo Giovanni Gentile (1875-1944) teorizzò l'ipotesi di una "Sicilia sequestrata" ed esclusa dall'omogeneizzazione nazionale a causa della propria storia particolare; Luigi Sturzo contribuì all'espansione dell'ideologia regionalista sul piano politico con *La regione nella nazione* (1949); infine Sebastiano Aglianò (1917-1982), autore di *Che cos'è questa Sicilia?* (1945), indagò il carattere peculiare della cultura siciliana servendosi di riferimenti storici e letterari, in particolare legati al Verismo.

Per un approfondimento vedasi Giovanni Gentile. *Il tramonto della cultura siciliana* (1919). (Firenze: Le Lettere, 2003); Giuseppe Galasso. *Sicilia in Italia. Per la storia culturale e sociale della Sicilia nell'Italia unita* (Catania: Edizioni del Prisma, 1994); Pierluigi Pellini. *Naturalismo e verismo*. (Firenze: La Nuova Italia, 1998); Luigi Sturzo. *La regione nella nazione* (1949). (Soveria Mannelli, Catanzaro: Rubbettino, 2007); Sebastiano Aglianò. *Che cos'è questa Sicilia?* (Palermo: Sellerio, 1996).

[3] In merito all'uso del concetto di *canone*, per ragioni di spazio, preferiamo rimandare al testo di Massimo Onofri, *Il canone letterario* (Bari: Laterza, 2001), nel quale vengono sintetizzate le maggiori prese di posizione rispetto all'imponente apparato teorico sul tema. Teniamo comunque a sottolineare che, come vedremo meglio in questo capitolo, l'idea presunta di un 'canone' siciliano è percettibilmente causata da una certa attitudine della critica accademica e non sempre si accompagna all'effettivo ingresso di autori come Pirandello, Sciascia o Consolo nel *mainstream* di tipo commerciale, equivalente al successo presso il pubblico di massa; diverso è invece il discorso per Camilleri, le cui opere sono state accolte in modo lusinghiero sia dalla critica 'alta' che dal pubblico. In aggiunta, alla luce delle riflessioni di Margherita Ganeri, proporremo che è pressoché impossibile riferirsi ad un presunto 'canone' del romanzo storico, proprio perché questo genere narrativo è, di fatto, un *modo* letterario fluido, non prescrittivo e certamente non intriso di quell'autorevolezza solitamente attribuita al concetto di canone storicamente costituitosi nel corso del Novecento.

[4] Vedasi *Un idillio letterario inedito verghiano (Lettere inedite di Maria Messina a Giovanni Verga*, a cura di Giovanni Garra Agosta, introduzione di Concetta Greco Lanza (Catania: Greco, 1979).

favorevolmente Giuseppe Antonio Borgese, e più tardi, Leonardo Sciascia.[5] Sorprende anche l'assenza di un cenno a Dacia Maraini (1936-), la quale, pur non essendo siciliana di nascita, ha sicuramente offerto una raffigurazione originale della Sicilia in romanzi di impianto storico come *La lunga vita di Marianna Ucria* (1990) o autobiografico come *Bagheria* (1993).[6]

L'opera degli autori esaminati riveste, nella visione di Madrignani, una funzione specifica della letteratura, ossia della scrittura come convenzione e istituzione, oltre che come paradigma interpretativo della realtà. La scelta di coniare l'etichetta "effetto Sicilia" indica che, indipendentemente dalla diversità dei testi, la produzione di questi autori sia stata mossa da una comune, drammatica presa di coscienza nei confronti del mondo, consentita da e direttamente legata al segno distintivo dell'appartenenza geografica. Scrive infatti Madrignani:

> gli scrittori isolani in un confronto ravvicinato con la loro terra ricorrono alle forme estreme dell'invenzione e dell'eversione espressive. La denuncia si muove su un piano diverso da quello etico, o politico: la scrittura non propone, riflette le reazioni espressive del disinganno e della disperazione. Nessuno di questi artisti studia e ritrae un mondo alla luce di una prossima o possibile rinascita. È una ricerca sul Male che esclude l'ipotesi religiosa. (*ivi* 238)

L'approccio univoco del critico si nota inoltre dal fatto che egli considera il ruolo primario della letteratura siciliana secondo un punto di vista strutturale, oltre che tematico, proprio in virtù dei legami tra l'essenza drammatica del tropo 'Sicilia' e i suoi interpreti. L'espressione "scrittori isolani" avvalora un'impostazione metodologica

[5] Nella *Nota* che accompagna la terza edizione Sellerio di *Casa paterna* (1990), dopo aver accennato alle recensioni di Borgese (che aveva rilevato, accanto ai meriti della scrittrice, una certa rigida osservanza del modello verghiano), Sciascia scrive a proposito di alcuni racconti pubblicati da Maria Messina: "C'è anzi, quantitativamente e in qualità, il preciso disvelarsi di quello stesso orizzonte umano e sociale che inesauribilmente, già da prima, Pirandello veniva cogliendo e consegnava alle *Novelle per un anno* e a romanzi come *L'esclusa*: la piccola e infima borghesia siciliana e, dentro l'angustia e lo spento grigiore di una tal classe, la soffocata e angosciante condizione della donna. Come, appunto, in Pirandello: ma vissuta più dall'interno, con una sensitività più pronta ed accorata. Da far pensare a Cecov [*sic*] più che a Verga; e nel nome di Cecov, vero maestro ad entrambe, alla sua coetanea Katherine Mansfield". Vedasi Leonardo Sciascia. *Nota* a Maria Messina. *Casa paterna* (Palermo: Sellerio, 1990), 60-61.

[6] In particolare, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* va considerato qui in qualità di modello narrativo di reinvenzione della Storia secondo una prospettiva femminile. Com'è noto, il romanzo narra la storia di una nobile siciliana ispirata ad un'antenata di Maraini, Marianna Alliata Valguarnera. Attraverso il punto di vista della protagonista, affetta da sordità e mutismo sin dall'infanzia, il romanzo problematizza la condizione storica femminile e di muovere così una diretta critica al dominio del patriarcato in Sicilia: in quanto donna, Marianna è 'soggetto assente' della Storia ufficiale, mutilata della presenza materna e gettata in un mondo patriarcale che abusa di lei, approfittando della sua incapacità di comunicazione. Lo spazio della scrittura, unico mezzo di comunicazione concesso a Marianna, le permette di osservare il carattere oppressivo dei rapporti familiari e di classe della società del tempo, di riacquistare gradualmente un'autonomia interpretativa degli eventi e una capacità di scrivere una *sua* storia personale.

vicina al regionalismo letterario, da cui Madrignani fa scaturire una precisa linea critico-conoscitiva caratterizzata dalla predominanza di tematiche proprie della realtà storica, geografica e sociale dell'isola.

Il carattere ambivalente dei termini 'regionalismo' e 'letteratura regionale' appare evidente allorché si osserva il panorama italiano contemporaneo, in cui la lettura dello spazio geografico e culturale nazionale sulla base del criterio di appartenenza si confronta, spesso duramente, con uno scenario frammentato, intento a rinegoziare costantemente concetti come "storia", "tradizione" e "identità" (Coppola, *Geografia politica delle regioni italiane* 12-17). Affrontare oggi un discorso critico sulla letteratura siciliana significa considerare, seppur indirettamente, la tensione tra i poli opposti di 'regione' e 'nazione' già presente in Italia sin dall'epoca del Risorgimento.[7] Se il concetto di 'regionalismo letterario' può certamente fungere da strumento metodologico utile per capire il ruolo della Sicilia nell'innovazione della letteratura italiana, suggeriamo che, nel caso del volume di Madrignani, esso non può bastare come criterio interpretativo per un'analisi specifica di scritture siciliane più periferiche e solitamente ignorate nelle opere di critica antologica, come per esempio la narrativa femminile, considerata nel presente lavoro.

La marginalità della produzione letteraria femminile in Sicilia, celata nel metodo di selezione parzialmente regionalista e interamente maschilista di *Effetto Sicilia*, emerge anche da molte altre opere di critica dedicate alla scrittura siciliana del Novecento.[8] Nonostante la quantità di opere pubblicate e il saltuario riconoscimento da

[7] A tale proposito, Roberto Dainotto ha esaminato l'approccio di Giovanni Gentile al problema del dualismo tra nazione e regione in Italia in rapporto al periodo risorgimentale. Nel confrontare il punto di vista di Gentile sia con l'approccio di Croce (più tendente a favorire l'idea di nazione rispetto al localismo regionale), che con la visione sul regionalismo offerta da Gramsci (più attento ai particolarismi), Dainotto commenta: "Both the regionalist and the nationalist solutions are provisional moments in the dialectical, endless postponing of an Italian 'identity' as a fundamental impossibility. Region and nation remain the dialectical moments of this very failure – historical moments, in other words, in which 'identity' alienates itself into the concepts of either 'region' or 'nation'". Vedasi Roberto Dainotto. "'Tramonto' and 'Risorgimento': Gentile's Dialectics and the Prophecy of Nationhood", in *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity Around the Risorgimento*, a cura di Albert Russell Ascoli e Krystyna Von Henneberg (Oxford: Berg, 2001), 243.

[8] La quantità di saggi critici sulla letteratura siciliana, pubblicati sia in Italia che all'estero, è enorme. Citiamo qui solo alcuni titoli considerati particolarmente significativi, tutti dedicati rigorosamente alla letteratura siciliana dei 'padri': Natale Tedesco. *La scala a chiocciola. Scrittura novecentesca in Sicilia*, (Palermo: Sellerio, 1991); *Letteratura siciliana del Novecento. Le domande radicali*, a cura di Massimo Naro, Vol. 1-3 (Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 2002); Massimo Onofri. *Tutti a cena da don Mariano: letteratura e mafia della nuova Italia* (Milano: Bompiani, 1996); M. Onofri, *La modernità infelice: Saggi sulla letteratura del Novecento* (Cava de' Tirreni: Avagliano, 2003); Joseph Farrell. *Leonardo Sciascia* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995); Antonio Di Grado. *L'isola di carta: incanti e inganni di un mito* (Palermo: Arnaldo Lombardi, 1996); A. Di Grado, *Finis Siciliae* (Roma: Bonanno, 2005); Enzo Siciliano *L'isola. Scritti sulla letteratura siciliana* (San Cesario di Lecce: Manni, 2003).

parte della stampa,[9] numerose autrici siciliane contemporanee si confrontano ancora oggi con un'*élite* di autori che dominano lo spazio letterario dell'isola, come Tomasi di Lampedusa, Sciascia o Camilleri; questi nomi, designati da una parte della critica come indiscussi 'padri' della letteratura siciliana, sono talvolta considerati veri e propri pilastri anche nell'ambito della cultura letteraria nazionale. Risulta dunque difficile, oggi come all'inizio del Novecento, immaginare che la scrittura femminile possa penetrare tale dimensione, acquisendo autonomia espressiva e ricezione critica.

Un esempio dell'ambiente culturale entro cui le scrittrici siciliane del Novecento hanno inserito a fatica le proprie rappresentazioni della realtà isolana è dato dalle opere di Maria Messina (1887-1944), riscoperta dai teorici della letteratura solo in tempi relativamente recenti e divenuta oggetto di diversi saggi e articoli[10] che hanno colmato un vuoto critico già notato nel 1981 da Leonardo Sciascia.[11] Dalle opere di Messina traspare la difficoltà di conciliare l'esigenza di rendere autonoma la propria pratica di scrittura e l'ambiente culturale opprimente della provincia siciliana del primo Novecento. Carmelo Aliberti ha osservato a proposito che i personaggi femminili di Messina, anche quando esposti alla possibilità di fuggire e di ribellarsi alla propria condizione sociale di isolamento e subordinazione, spesso scelgono di arrendersi incondizionatamente al proprio destino (Aliberti, *Letteratura siciliana contemporanea* 54). Da ciò, secondo Aliberti, appare chiara la posizione della scrittrice, combattuta tra il desiderio di adesione al Verismo (movimento dominato da figure intellettuali maschili forti) e la necessità di interpretare la condizione storico-esistenziale femminile in Sicilia in maniera indipendente e libera da preconcetti (*ivi* 56). Anche Elise Magistro ha

[9] Vedasi Salvatore Ferlita. "Scrittura al femminile. Viaggio nel Novecento". *La Repubblica - Palermo*, 27 novembre 2008, 1.

[10] Negli ultimi anni molte studiose hanno reinserito la critica dei testi dell'autrice entro un'ottica di recupero della letteratura siciliana femminile 'sommersa': Maria Di Giovanna. *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina* (Napoli: Federico & Ardia, 1987); Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi. *I colori del silenzio. Strategie narrative e linguistiche in Maria Messina* (Ferrara: Luciana Tufani Editrice, 1996); Cristina Pausini. *Le briciole della letteratura: le novelle e i romanzi di Maria Messina* (Bologna: CLUEB, 2001). Una bibliografia completa delle opere dell'autrice, con indicazioni delle diverse edizioni e ristampe, è contenuta nel saggio di Mariella Muscariello "Vicoli, gorghi e case: reclusione e/o identità nella narrativa di Maria Messina", in *Anime sole. Donne e scrittura tra Otto e Novecento*, a cura di Mariella Muscariello (Napoli: Libreria Dante & Descartes, 2002). Vedasi infine l'unico volume in lingua inglese che raccoglie alcune opere dell'autrice: *Behind Closed Doors: Her Father's House and Other Stories of Sicily*, traduzione, introduzione e cura di Elise Magistro (New York: Feminist Press at the City University of New York, 2007).

[11] "Ci meraviglia, piuttosto, che nell'attuale urgenza delle rivendicazioni femminili e femministe, nell'attenzione alle scrittrici del passato e nel tentativo di costruire, principalmente attraverso la loro opera, una rappresentazione della condizione femminile nel mondo, in Italia e particolarmente nel meridione d'Italia, i non pochi suoi libri e il suo nome stesso siano rimasti del tutto ignorati." Vedasi Leonardo Sciascia. *Nota* a Maria Messina. *Casa paterna*, cit., 59.

evidenziato il ruolo rilevante del rapporto tra Messina e figure autorevoli della 'sicilianità' letteraria, come Giovanni Verga e Giuseppe Antonio Borgese:

> The picture that emerges from this scant epistolary is one of a determined yet retiring woman wholly dedicated to her art. To a great degree self-educated, unmarried and a product of provincial Sicilian life, Messina was the first to recognize that her solitary existence was as uneventful as those of the characters she portrays. (…) That Messina's contemporary, Giuseppe Antonio Borgese, referred to the young Sicilian writer as 'a scholar of Verga' is hardly surprising when one considers both the content and style of the stories contained in *Pettini fini* (1909) and *Piccoli gorghi* (1910), many of which are admirable attempts at reproducing in a true Verghian fashion the regional world of Sicily at the turn of the last century: a linguistically and culturally diverse locality, plagued by poverty, governed by religious attitudes and enslaved by centuries of tradition. (Magistro, *Behind Closed Doors* 111-112)

Il riferimento a Maria Messina vista da Borgese come "scholar of Verga" rimanda più esplicitamente all'idea di una certa sudditanza della scrittrice nei confronti dell'iniziatore del Verismo. Senza voler suggerire che il rapporto tra la giovane scrittrice e Verga sia equivalso ad un'assoluta subordinazione intellettuale della donna nei riguardi dell'uomo, Magistro evidenzia comunque l'importanza della società patriarcale siciliana nella formazione culturale dell'autrice, descritta come una donna dall'esistenza solitaria, autodidatta, non sposata e definita "a product of Sicilian provincial life". Tuttavia, nel parlare di uno specifico *regional world*, Magistro sottolinea il carattere di partecipazione di Messina ad una *tradizione* letteraria regionale che ha interiorizzato la povertà e la chiusura sociale dell'isola, ponendo così in relazione l'ambiente culturale di produzione con la scelta dei temi: la specificità (negativa) della storia siciliana nelle opere di Messina viene connessa da Magistro al tentativo, da parte della scrittrice, di decostruire il paradigma sulla donna messo a punto dal canone verista (*ivi* 125). La prospettiva sulla storia dell'isola in Messina è, secondo la critica, "[c]yclic or mythic as opposed to linear in nature, this underlying current – which implies that the more things change the more they remain the same – finds a consistent if not always efficacious vein throughout the whole of Messina's opus" (*ibid*). La scrittrice rafforza, per Magistro, ad una visione dell'isola già consolidata dai suoi colleghi contemporanei, ricalcando l'immaginario comune relativo alla Sicilia, un luogo definito da Magistro "ciclico" e "mitico", in cui l'individuo è destinato all'immobilismo e all'inutilità delle proprie azioni. Osserviamo inoltre che, entro una simile dimensione, alle figure

femminili di Messina, private di una loro soggettività e autonomia, vengono assegnati dei ruoli predefiniti di vittime della sfera d'azione maschile.[12]

L'esempio di Maria Messina è significativo non solo per comprendere appieno lo stato di subordinazione di altre autrici siciliane del Novecento rispetto al blocco solido di una linea letteraria formata dagli antecedenti 'padri', ma anche a capire quali sono gli stereotipi socio-culturali vigenti quando si affronta la rappresentazione letteraria di uomini e donne. A questo proposito, nella sezione successiva suggeriamo l'esistenza di un parallelismo tra la presenza secondaria delle scrittrici rispetto agli scrittori e la persistenza di luoghi comuni sulla donna siciliana, confermata da determinati paradigmi letterari che ne hanno rafforzato la mancanza di autonomia e di legittimità.

1.2 Il discorso culturale sulla donna nella letteratura siciliana degli antecedenti: alcuni esempi

Il tema della marginalità delle scrittrici siciliane è stato talvolta collegato al ruolo della donna nella società nel suo complesso. Gianvito Resta ha scritto a proposito:

> Il riscontro e la valutazione della 'presenza' femminile nella letteratura siciliana è operazione essenziale nel rilevamento delle più autentiche e permanenti coordinate nei tempi lunghi della cultura siciliana, caratterizzata da strutture e problematiche peculiari. Certamente è una letteratura che si può qualificare, e non poteva essere altrimenti, 'maschilista'; e non perché limitato risulta il numero e il ruolo delle scrittrici di un qualche rilievo, ma perché, quasi come struttura costante e specifica, nella figurazione attanziale della strategia narrativa se i personaggi femminili hanno una funzione ovviamente decisiva, essa, poi, risulta, comunque, subordinata e, per più versi, definita dall'ottica dei personaggi maschili: elementi costitutivi del destino maschile, cioè, piuttosto che attrici autonome di una propria vicenda. (…) Naturalmente occorre, nell'ambito di una categorizzazione così vasta, operare delle necessarie distinzioni: altra è la concezione del 'femminile' di un Tomasi di Lampedusa, gentiluomo di cultura europea, altra quella del borghese e 'provinciale' Verga, altra ancora quella che emerge da figure di

[12] Ad esempio, le donne ritratte in un'opera psicologicamente complessa come *La casa nel vicolo* (1921) mostrano chiaramente la valenza, nell'opera di Messina, del rapporto tra l'ambiente socio-culturale provinciale ed asfittico della Sicilia di inizio Novecento e la mancanza di autonomia femminile. In diversi momenti de *La casa nel vicolo* emerge il carattere opprimente del dominio maschile sulla vita e le scelte delle due sorelle protagoniste, Nicolina e Antonietta; ad esempio, mentre Nicolina stira, il cognato don Lucio Carmine, che cerca di sedurla, le si pianta davanti "con le gambe larghe (…) come un enorme compasso" mentre "(s)i sentiva distinto il ronzio d'una mosca che si sbatteva contro i vetri aperti cercando invano l'uscita (…)" (*La casa nel vicolo* 68). L'immagine della mosca prigioniera allude chiaramente alla segregazione delle due sorelle, intrappolate in una situazione dalla quale non sanno fuggire. Per un'analisi esauriente sul tema, vedasi Maria Di Giovanna. "La testimone indignata e le trappole del sistema. Il percorso narrativo in Maria Messina", in *Donne e scrittura. Atti del seminario internazionale – Palermo 9-11 giugno 1988*, a cura di Daniela Corona (Palermo: La Luna, 1990), 337-345.

> scrittori minori, più legati ad un *humus* culturale agropastorale. E tuttavia, pur con le necessarie differenziazioni e storicizzazioni, le due funzioni del personaggio femminile, causa di perdizione o *mater* salvifica, sono quelle che più hanno operato in tutta la letteratura siciliana, almeno sino al Novecento inoltrato. (Resta, *Introduzione* in *Letteratura siciliana al femminile* 5-7)

A fronte di quanto proposto da Resta, ricordiamo che la costruzione della doppia immagine della donna siciliana come 'causa di perdizione/mater salvifica' (e, aggiungiamo, anche come figura sensuale riconducibile al tropo dell''amante') è presente nell'interpretazione dei principali esponenti della letteratura non certo in modo isolato; tali associazioni si possono anzi parzialmente ricondurre a una più generale configurazione della donna concepita secondo i dettami della tradizione giudeo-cristiana e ritratta in qualità di figura *naturalmente* subordinata o negativa, toccando così un tema già ampiamente affrontato e criticato dal femminismo del secondo Novecento. Tuttavia, suggeriamo che, in particolar modo nel caso della donna siciliana, la stereotipizzazione sul piano sociale e culturale si leghi direttamente a un tipo di ulteriore strutturazione ideologica operata da alcuni scrittori che, all'interno dei loro testi, hanno rappresentato la Sicilia come spazio regionale unico, in cui prevale una certa visione patriarcale della società nel suo insieme. In un quadro simile, il Novecento letterario non sembra aver conferito molto spazio per la rappresentazione letteraria di figure femminili dotate di un'identità individuale distinta o di una consapevolezza socio-storica; piuttosto perdura, nella maggior parte dei casi, una tendenza diffusa a caratterizzare la donna siciliana secondo il limitato ruolo sociale di madre e moglie, ancorata all'istituzione familiare, definita dalla sociologa Nella Ginatempo "a tendenza matrifocale" (Ginatempo, *Donne al confine: identità e corsi di vita femminile nella città del Sud* 31).

Il fenomeno della tipizzazione della donna all'interno del contesto culturale siciliano può essere interpretato adottando il concetto di 'discorso' secondo la teorizzazione di Michel Foucault. Già individuabile nel libro *Les mots et le choses. Une archéologie des sciences humaines*,[13] il termine ritorna costantemente nell'opera del filosofo francese; in particolare, esso viene esplicitato nell'importante libro *L'archéologie du savoir*[14] in cui Foucault afferma che la formazione discorsiva è il "sistema enunciativo generale" (*L'archeologia del sapere* 67) a cui obbediscono degli insiemi di *performance* verbali che obbediscono anche a dei sistemi logici, linguistici e

[13] Michel Foucault. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), (Milano: Rizzoli, 1988).
[14] Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, (1969), (Milano: Rizzoli, 1980).

psicologici.[15] L'oggetto della prospettiva di Foucault è, nella sintesi di Vincenzo Sorrentino, "l'insieme di *performance* verbali, di sequenze di enunciati cui si possano attribuire delle particolari modalità di esistenza" (Sorrentino, "Le ricerche di Michel Foucault" xxii). Il concetto di 'discorso' si lega, nella visione di Foucault, alla relazione tra potere e conoscenza e al modo in cui questa relazione opera all'interno di ciò che il filosofo definisce le "formazioni discorsive", ossia le strutture concettuali che rendono possibili alcuni modi di pensiero e ne negano altri. Una formazione discorsiva, per Foucault, comprende una serie di regole non scritte e di presupposti condivisi, attraverso i quali tutto ciò che è scritto, discusso o pensato in un determinato campo viene regolamentato e, se necessario, represso (*L'archeologia del sapere* 189). Secondo Foucault, il potere è il terreno strategico dove si compiono le relazioni sbilanciate tra chi produce i discorsi e chi no. Il discorso foucaultiano, proprio perché inseparabile dal potere, attiene soprattutto all'uso del linguaggio e ai vari modi in cui quest'ultimo interagisce con i testi e con le pratiche sociali e culturali. Esso è dunque lo strumento con il quale le istituzioni esercitano il proprio potere, dando vita ad un sistema di definizioni, esclusioni e legittimazioni.

Nonostante la focalizzazione sul binomio potere/sapere connesso al concetto teorico di 'discorso', Foucault non ha mai espressamente parlato di dominio dell'uomo sulla donna (Sawicki, "Il femminismo e la forza del discorso foucaultiano" 103), incorrendo così nelle reazioni negative di diverse critiche femministe.[16] La riflessione critica di Foucault sulle costruzioni sociali e culturali che determinano i discorsi di potere e il cosiddetto "ordine del discorso"[17] ha comunque dato vita a diverse riflessioni di matrice femminista che hanno criticato la rappresentazione delle donne in ambito letterario e culturale e il costante processo di occultamento della specificità di genere

[15] Sul concetto di discorso vedasi *L'archeologia del sapere*, cit., 52-53, 144-145, 155-156, 158, 164, 170, 185, 237, 261.

[16] Molte femministe si sono scagliate duramente contro la filosofia di Foucault, con l'accusa di un mancato riconoscimento dell'oggettivazione della donna e del corpo femminile perpetrata dalla società patriarcale; quest'ultima è conseguentemente percepita dal femminismo come la manifestazione più evidente del *potere* foucaultiano. La teorica di formazione femminista Sandra Lee Bartky ha spesso rilevato la necessità di 'correggere' la filosofia foucaultiana, colpevole, secondo lei, di aver ignorato la natura sessuata delle tecniche disciplinari e di avere proposto una teoria del potere in cui il corpo umano assoggettato appare del tutto privo di connotazioni di genere. Vedasi Sandra Lee Bartky. "Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power", in *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*, a cura di Irene Diamond e Lee Quinby (Boston: Northeastern University Press 1988), 61-86.

Altre critiche a Foucault sono state mosse da Patricia O'Brien in "Crime and Punishment as Historical Problem", *Journal of Social History*, 23 (1978), 514-518. Vedasi anche il resoconto delle critiche femministe all'opera di Foucault in relazione alle teorie del corpo e dell'esperienza femminile nei saggi di Lois McNay. "Il corpo foucaultiano e l'esclusione dell'esperienza" e Jana Sawicki. "Il femminismo e la forza del discorso foucaultiano", entrambi pubblicati in *Michel Foucault e il divenire donna*, cit., rispettivamente 61-77 e 103-120.

[17] Michel Foucault. *L'ordine del discorso* (Torino: Einaudi 1972).

operato dalla società patriarcale (Durst, *Identità femminili in formazione* 17-18). A partire dalla proposta foucaultiana di un esistente "ordine del discorso" che impone principi di enunciazione e classificazione con "funzione restrittiva e costrittiva" (Foucault, *L'ordine del discorso* 29), suggeriamo, nel caso della rappresentazione della donna in Sicilia, l'esistenza di un discorso di tipo linguistico e letterario che ha posto in rapporto di mutua causalità il contesto storico e socio-culturale dell'isola e lo status inferiore del mondo femminile. Entro tale contesto, il ruolo subalterno tradizionalmente assegnato alla donna è stato confermato da configurazioni letterarie in cui permane l'idea di un'inferiorità biologica e sociale femminile resa possibile attraverso la creazione di tipi femminili predefiniti che relegano la donna entro una dimensione di emblematica negatività.

Se si osservano molti testi letterari scritti nel periodo positivista, ossia tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, si nota che i personaggi femminili spesso ricoprono ruoli archetipi: figlie o madri sottomesse o segregate in casa, mogli fedeli, frustrate o gelose, madri possessive, donne isteriche o sull'orlo della follia, amanti sensuali, pericolose o calcolatrici. Nel momento in cui, anche attraverso l'influenza del naturalismo francese, in Europa vengono formulate proposte scientifiche bio-psicologiche riguardo alle strutture genetiche ed ereditarie dell'individuo,[18] anche gli autori siciliani di epoca verista iniziano a considerare le figure femminili in modo diverso rispetto a quanto avveniva nelle opere dell'Ottocento: le donne in molti romanzi, novelle e opere teatrali prodotti in Sicilia alla fine del diciannovesimo secolo sono spesso estremizzate nelle azioni e nei tratti psicologici, incarnando spesso le forze dell'istinto e della natura nella sua immediatezza animale.[19] Quando rappresentano il

[18] Pensiamo, ad esempio, al lavoro dello psichiatra tedesco Richard Von Krafft-Ebing e, in Italia, all'opera di Cesare Lombroso. L'ideologia sociale del bio-psicologismo naturalista si fonda sulla convinzione dell'esistenza di vincoli predeterminati tra esseri umani, dai quali è possibile osservare e classificare i casi clinici di delinquenza, psicologia malata, follia e isterismo, oltre che i comportamenti sessuali di uomini e donne. Vedasi a proposito Richard Von Krafft-Ebing. *Psychopatia sexualis* (1886). (New York: Arcade Publishing, 1998); Pierluigi Balma Bollone. *Cesare Lombroso e la scoperta dell'uomo delinquente* (Scarmagno, Torino: Priuli & Verlucca, 2009).

[19] Ha scritto Pietro Mazzamuto che "il protagonismo femminile della letteratura verista non può non richiamare l'evolversi della condizione della donna nel suo trasferirsi dal patriarcato della civiltà agraria (…) al matriarcato della civiltà preindustriale o industriale (…). Ora non v'è dubbio che l'area orientale dell'isola fu la più esposta e la più pronta a recepire le spinte di economia e di costume che, tra la fine del secolo e il primo decennio del '900, giungevano dal primo decollo industriale italiano (…). Ed è vero che la crisi di trasformazione della società siciliana si riflette più emblematicamente nella condizione della donna" (Mazzamuto, "Una donna al bivio" 77). Vedasi Pietro Mazzamuto. "Una donna al bivio: 'Cecilia Santacroce' di Capuana", in *Letteratura siciliana al femminile. Donne scrittrici e donne personaggio*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, cit., 77-86.

cardine dell'opera, le donne descritte da autori come Verga[20] e Capuana[21] sono frequentemente identificate come vittime di situazioni tragiche, o come cause scatenanti di un'azione tragica e conclusiva dell'opera stessa.[22]

Anche nel corso del Novecento continua il consolidamento degli stereotipi sulla femminilità siciliana. Tra i personaggi femminili de *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ne ricordiamo tre delle più importanti: la Principessa Stella, moglie del principe Fabrizio; Angelica, moglie di Tancredi e figlia di Calogero Sedara, esponente della classe emergente; infine, la stessa madre di Angelica, che non compare

[20] Basta pensare alla tragicità sottile di Mena Malavoglia, costretta al sacrificio individuale dalla povertà della sua famiglia ne *Il Malavoglia* (1881) e, parallelamente, la gelosia omicida originata dalla mutabilità dei sentimenti di Lola, protagonista della *Cavalleria rusticana* (1880). Ricordiamo anche la tragica figura di Maria di *Storia di una capinera* (1871), in cui, attraverso un'originale forma epistolare che combina l'attenzione al documento umano di emozioni, si legge la storia di un'educanda destinata al convento che muore consumata da un amore impossibile da realizzare, a causa dell'opposizione familiare. Nella narrativa verghiana, come ha notato Nicolò Mineo, i personaggi femminili sono "sostanzialmente riducibili ai due tipi: madre/distruttrice. Basti ricordarne qualcuno: Narcisa, Nata, Erminia dei romanzi giovanili, e poi Mena, Lia, *la Lupa*, Elena" (Mineo, "Giovanni Verga e la ricerca della madre" 40). Vedasi Nicolò Mineo. "Giovanni Verga e la ricerca della madre", in *Letteratura siciliana al femminile. Donne scrittrici e donne personaggio*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, cit., 35-41.

[21] Tra le configurazioni tipiche delle donne di Capuana, citiamo l'isterismo di Jana, una dei protagonisti dell'opera dialettale *Malìa* (1902), o l'amore positivo e quasi idealizzato incarnato da Agrippina Solmo nel romanzo *Il marchese di Roccaverdina* (1901). La donna, serva e amante del marchese, è al centro di un 'dramma della gelosia' che mette a rischio la vita dello stesso marchese per mano del suo sottoposto Rocco Criscione, il quale sarà successivamente assassinato dal nobile. Le umili origini di Agrippina corrispondono nel romanzo a una profonda purezza di sentimenti e di azioni; a lei si oppone un'altra donna, Zosima, la cui gelosia e fierezza la collocano entro una dimensione di crudeltà verso il marito marchese, che la donna non esita ad abbandonare alla follia e ai sensi di colpa per l'omicidio di Criscione. Sul rapporto tra Capuana e le concezioni psico-biologiche del naturalismo, vedasi anche Carlo Alberto Madrignani. *Capuana e il naturalismo* (Bari: Laterza, 1970).

[22] Leggermente diverso è invece il caso di Federico De Roberto, il cui atteggiamento esplicitamente anti-femminista – visibile, ad esempio, nella raccolta di racconti *La morte dell'amore* (1892), in cui le donne sono portatrici delle peggiori agonie d'amore – non è sempre scaturito nella rappresentazione di figure femminili sottomesse o descritte come del tutto passive rispetto alla società patriarcale che le circonda; con il personaggio di Teresa Uzeda di Francalanza, protagonista assoluta del romanzo *L'illusione*, De Roberto infatti contraddice la sua quasi proverbiale misoginia assegnando alla donna un'inusuale centralità e offrendo un'acuta riflessione sulla sofferenza interiore femminile e sulla sua capacità di farsi simbolo di un più generale dolore umano. Vedasi a proposito Zuzanna Krasnopolska. "Literary Readings of Emma Bovary and Teresa Uzeda", in *The Risorgimento of Federico de Roberto*, a cura di M. Ganeri e J. Dashwood (London: Peter Lang, 2009), 180-199. Aggiungiamo tuttavia che, nonostante il personaggio di Teresa contrasti per molti aspetti la figura tradizionale di donna siciliana passiva o in ombra rispetto al marito o ai fratelli, il fatto che la donna, sebbene protagonista, finisca per incarnare la pesantezza psicologica dei tempi e la natura fondamentalmente illusoria dell'amore corrisponde comunque ad una precisa scelta ideologica, a partire dalla quale De Roberto riconduce il femminile entro la sfera dell'*irrazionalità* e dell'*inconsistenza* caratteriale, ricadendo in tal modo nel doppio stereotipo sulla debolezza femminile contrapposta alla forza razionale maschile, capace di autolegittimarsi storicamente non soltanto alla luce della propria esperienza soggettiva; tutto questo diventa particolarmente rilevante ai fini del nostro discorso soprattutto se paragoniamo Teresa Uzeda, sensibile e sognatrice come Emma Bovary (Krasnopolska, "Literary Readings…" 186-187) ai personaggi-chiave maschili del mondo derobertiano descritto ne *I Vicerè*, qual è ad esempio Consalvo, il quale non soltanto personifica la spietata e razionale lucidità dei tempi narrati, ma è anche dotato di una precisa *agency* nei confronti degli eventi.

mai direttamente nel racconto, ma è sempre evocata come figura dai caratteri animaleschi.[23]

Esaminando la produzione letteraria in Sicilia della seconda metà del Novecento, si trova l'esempio dei romanzi di Leonardo Sciascia – autore altamente significativo per la formazione di un discorso sulla 'sicilianità' letteraria – nei quali la rappresentazione del mondo femminile è solitamente funzionale alla costruzione di trame in cui si tende a generalizzare la categoria 'donna' secondo paradigmi predefiniti.[24]

Negli anni Settanta lo scrittore si è trovato al centro di accesi dibattiti che hanno amplificato la critica alle sue raffigurazioni letterarie delle donne. In un'intervista pubblicata da Franca Leosini nel gennaio 1974 (anno del referendum sul divorzio in Italia), Sciascia aveva sostenuto l'esistenza, in Sicilia, di un "terribile matriarcato" da cui era stato reso possibile lo sviluppo della mentalità mafiosa. Secondo Sciascia, l'oppressione materna, nell'isola, si salda fortemente all'esercizio del potere, con il comando della madre siciliana sul destino dei figli e sulla gestione dello spazio familiare casalingo.[25] Le reazioni seguirono immediatamente da parte di intellettuali di formazione femminista, come Dacia Maraini, Adele Cambria e Carla Ravaioli.[26]

---

[23] Stella e Angelica impersonano due archetipi della femminilità visti attraverso una lente prettamente maschilista e, in qualche modo, diametralmente opposti: Stella riflette l'immagine della donna sottomessa e fedele, intrisa di bigottismo. Angelica, invece, è descritta come una giovane arrampicatrice sociale che trae vantaggio personale dalla società parafeudale liberata dai piemontesi. Agli occhi di Don Fabrizio, il cui punto di vista soggettivo domina il romanzo, la moglie Stella (accanto alle figlie Carolina, Concetta e Caterina) rappresenta il vecchio mondo della nobiltà siciliana del Principe di Salina, mentre Angelica impersona l'emancipazione delle nuove classi borghesi dell'epoca post-unitaria: una donna descritta attraverso una combinazione di sensualità carnale ("la carnagione sua doveva possedere il sapore della crema fresca alla quale rassomigliava, la bocca infantile quello delle fragole", *Il Gattopardo* 90), capacità di corruzione, allusività velata da falsa ritrosia e mera convenienza materiale.

[24] Attraverso libri come *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia* (1970), Sciascia crea per sé il ruolo di commentatore autorevole della 'sicilianità', contribuendo sicuramente alla creazione di un'immagine della Sicilia come spazio 'altro' rispetto al resto d'Italia. Vedasi Leonardo Sciascia. *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia* (1970), in *Opere 1956-1971*, a cura di Claude Ambroise (Milano: Bompiani, 1987), 959-1222. Per un punto di vista critico del ruolo di Sciascia interprete della cultura siciliana, vedasi Mark Chu. "Sciascia and Sicily: Discourse and Actuality", *Italica*, 75:1 (1998), 78-92.

[25] "La Sicilia è un matriarcato. Io ho una certa avversione per questo tipo di società matriarcale, perché ho visto che le donne hanno comandato e comandano sempre annientando l'uomo." (Leosini "Le zie di Sicilia". *L'Espresso*, 27 gennaio 1974, 4). La frase "terribile matriarcato siculo" fu poi ripresa da Sciascia nel 1979 nel libro-intervista con Marcelle Padovani *La Sicilia come metafora* (37). Nel suo studio *Leonardo Sciascia e la Sicilia* (1974), Giovanna Ghetti Abruzzi critica la posizione sciasciana proprio a partire dall'intervista a Leosini e riconduce l'antifemminismo dello scrittore alle modalità di caratterizzazione dei personaggi femminili nelle opere. Per Ghetti Abruzzi, Sciascia presenta "una misoginia di fondo" (168) e il matriarcato, per lo scrittore, "resta indifferenziato e generico senza una visione limpida dei rapporti interumani e sessuali" (*ibid*). Vedasi Giovanna Ghetti Abruzzi. *Leonardo Sciascia e la Sicilia* (Roma: Bulzoni, 1974), 166-171.

[26] Significativo il tono amaro di Maraini che reagiva così alle parole di Sciascia: "La misoginia dell'uomo è talmente radicata e profonda che prende le forme più inaspettate. Fa dei brutti scherzi perfino ad uomini di profonda preparazione culturale che sono abituati a gettare uno sguardo chiaro sulle cose oscure del mondo". Vedasi Dacia Maraini. "Matriarcato e mammismo". *Paese Sera*, 15 febbraio 1974. Vedasi anche gli articoli di Adele Cambria, "Risposta a Sciascia". *L'Espresso*, 3 febbraio 1974 e Carla Ravaioli, "Replica a Sciascia". *Il Giorno*, 24 gennaio 1974. I toni polemici di Maraini si sono sensibilmente

Leosini suggerì un nesso tra le dichiarazioni di Sciascia alla rappresentazione letteraria dei suoi personaggi femminili, affermando:

> Fatta eccezione per *Gli zii di Sicilia*, dove però la zia d'America è pur sempre un pretesto per descrivere un certo ambiente ed una certa atmosfera, L. Sciascia colloca invariabilmente la donna in una posizione marginale. (Leosini, "Le zie di Sicilia" 4)

Nel 2004 l'italianista americana Giovanna Jackson ha difeso lo scrittore dalle accuse di antifemminismo mossegli trent'anni prima. Pur affermando che in Sciascia "la rappresentazione femminile rimane fissa nella sua assegnazione fatale" (Jackson, *Nel labirinto di Sciascia* 56), la posizione dello scrittore non è, secondo Jackson, riconducibile all'antifemminismo. Nell'esaminare il rapporto tra il personaggio di Laurana e la sensuale ed enigmatica vedova Roscio in *A ciascuno il suo* (1966), Jackson suggerisce che "la natura e la donna fanno risaltare la solitudine dell'antieroe – non è misoginia, è un procedimento per mettere bene a fuoco l'idealismo di pochi a fronte di una società corrotta e senza compassione" (*ivi* 74). L'"assegnazione fatale" di cui parla Jackson non consente, di fatto, alle figure femminili di uscire dalla condizione di donne-simbolo entro cui le relega lo scrittore; esse non diventano mai dei *soggetti* a tutto tondo, perché la loro funzione è sostanzialmente strutturale alla buona riuscita delle trame al cui centro rimangono i personaggi maschili.[27]

Nel contesto del nostro studio, è necessario riferirsi brevemente anche all'opera di Andrea Camilleri (1925-), la cui popolarità ha avuto e continua ad avere importanti conseguenze sullo status della letteratura siciliana contemporanea. Il fenomeno

---

modificati quando, alla morte dello scrittore, avvenuta nel 1989, la scrittrice ne ha rivalutato le posizioni rispetto al mondo femminile, esprimendosi positivamente sul romanzo *La strega e il capitano* (1986): "Un libro mi ha sorpreso più di altri, un libro recente e precisamente *La strega e il capitano* (…) Non solo per la precisione irridente con cui ha indagato nelle minutaglie della storia, fra le parole appena accennate di Manzoni e di Verri, non solo per la forza con cui ha denunciato le ipocrisie interessate delle classi colte nei confronti delle loro serve (streghe o maliarde con cui prima 'negoziano' e poi accusano di demonismo), ma anche perché ha ritrovato e fatto sue, dopo solitarie elaborazioni personali, alcune delle idee che da anni le donne, a gruppi o da sole, portano avanti". Vedasi Dacia Maraini. "Un giorno Sciascia entrò nella città delle donne". *L'Unità*, 22 novembre 1989.

[27] Salvatore Ferlita ha confermato l'idea dei personaggi femminili sciasciani corrispondenti a determinati tipi caratteriali, affermando che "per quel che riguarda invece i personaggi femminili, se è vero che nelle pagine dei racconti o dei romanzi di Sciascia non rivestono quasi mai ruoli principali, è anche vero che, in alcuni casi, non possono essere annoverate quali mere comparse. Tutt'altro: le donne che dai suoi libri si affacciano sono spesso memorabili, a cominciare dalla vedova Roscio, la sensuale Luisa, che sarà la causa della rovina del professore Laurana, il quale non comprende che la bella donna è connivente: s'innamora di lei cadendo in una trappola mortale" ("Le donne di Sciascia matriarche e seduttrici" 15).

Il tema delle figure femminili di Sciascia è stato recentemente oggetto di rinnovata attenzione da parte del mondo accademico: nel 2010 è stato organizzato un convegno dal titolo "Le donne, la donna nell'opera (e nella Sicilia) di Leonardo Sciascia", Racalmuto, 3-4 dicembre 2010, Fondazione Leonardo Sciascia.

Camilleri ha contribuito a ridefinirne i caratteri e l'identità, soprattutto attraverso la sperimentazione linguistica, giudicata positivamente da diversi critici;[28] la divulgazione di una determinata immagine del carattere e della cultura siciliani, resa ancora più familiare dalle trasposizioni televisive, ha però provocato anche reazioni fortemente negative.[29] Una delle motivazioni centrali dietro l'ostilità dei critici, come testimonia un'intervista del 2000 al critico Giulio Ferroni, coincide con il giudizio severo sulla descrizione caricaturale degli ambienti e dei personaggi camilleriani e sull'adozione costante di luoghi comuni da parte dell'autore empedoclino (Serri, "Ferroni stronca l'autore più letto dagli italiani", 82).

Un aspetto importante della scrittura di Camilleri è rappresentato dalla mescolanza tra la narrazione onnisciente e il punto di vista intradiegetico, attraverso cui vengono descritti i pensieri, le sensazioni e le emozioni dei personaggi. La percezione di un coinvolgimento soggettivo dell'autore è accentuata dall'uso dell'idioletto da parte della voce narrante, caratterizzata da uno stile personale e distintivo e dall'assunzione di forme del racconto orale, attraverso cui il narratore interno impone, di volta in volta, il proprio punto di vista di spettatore *diretto*, piuttosto che presentarsi in qualità di osservatore esterno (Demontis, *I colori della letteratura* 102). Nel contempo, la presenza di interventi extradiegetici, questa volta chiaramente firmati dalla voce autoriale di Camilleri stesso, ne rivela la cultura, le letture amate e la personalità, incarnando un punto di vista esteriore e, in una certa misura, superiore rispetto all'universo dei personaggi inventati.

Camilleri, che ha condiviso in diverse occasioni l'idea sciasciana di una società siciliana tendenzialmente matriarcale,[30] ha risposto alle insinuazioni di un suo generale maschilismo ammettendo che la propria prospettiva sulle donne è decisamente legata alla propria infanzia, "ad un senso di timore verso le donne che in Sicilia faceva parte di una certa educazione" (Sorgi, *La testa ci fa dire* 108) e ha ammesso di essere "bloccato

[28] Vedasi Bruno Porcelli. "Due capitoli per Andrea Camilleri", *Italianistica* (maggio-agosto 1999), 207-220; Stefano Salis. "In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri", *La grotta della vipera*, 33 (autunno-inverno 1997), 37-51; Simona Demontis. *I colori della letteratura*. Milano: Rizzoli, 2001, 61-62.

[29] Nel 2001 Jana Vizmuller-Zocco ha offerto una sintesi dei motivi di impopolarità di Camilleri, giungendo alla conclusione che le opinioni contrastanti sullo scrittore sono il frutto del dualismo della cultura italiana, divisa tra elitismo dei pochi e pubblico di massa. Vedasi Jana Vizmuller-Zocco. "I test della (im)popolarità: il fenomeno Camilleri", *Quaderni d'Italianistica*, 75: 1 (2001), 35-46.

[30] "In quanto alle donne […] il matriarcato in Sicilia è (o era) diffuso non solo tra i contadini. Io ho conosciuto siciliani di rilievo in campi diversi che prendevano decisioni solo se la moglie era d'accordo. E non so quanto quelle decisioni non fossero già state abilmente guidate dalle mogli." (Camilleri, "Dalla macchina da scrivere al Web", 5 luglio 1999, www.vigata.org/intervista/intervista.shtml, consultato il 10 marzo 2012)

a una certa epoca. Le ragazze di oggi, non le saprei raccontare" (*ivi* 109). Lo scrittore ha anche apertamente espresso il proprio scetticismo nei confronti di una concezione del mondo femminile diversa da quella adottata nelle sue opere:

> In fondo, un uomo della mia età, è passato dall'epoca delle fantasie adolescenziali (…) a quella, cosiddetta, della liberazione. E se guardi i tratti caratteristici della condizione femminile ai giorni nostri, cosa trovi? Un continuo, terribile, quotidiano scandaglio psicologico, per cui siamo pieni di confessioni di donne. (*ivi* 106)

L'opinione di Camilleri sul "terribile scandaglio psicologico" femminile appare quanto meno riduttiva e condizionata dalla cultura della propria generazione; lo scrittore sembra muovere indirettamente (ma neanche tanto) una critica alla letteratura femminile che tenta di allontanarsi da configurazioni paradigmatiche della donna per trovare strade espressive autonome. L'opera camilleriana riflette, al contrario, la tendenza a caratterizzare le figure femminili attraverso stereotipi precisi (Demontis, "Madamina il catalogo è questo" 17). Nonostante la tipizzazione di determinati 'caratteri umani' non si limiti ai personaggi femminili, nei testi è evidente la differenza di rappresentazione delle donne, destinate a ricoprire un 'naturale' ruolo secondario rispetto ai protagonisti maschili.[31] Se osserviamo i romanzi storici,[32] le donne di Camilleri appaiono essenzialmente uniformate secondo una prospettiva maschile: ciò, proponiamo, è parte

[31] Antonella Santoro ha notato che in romanzi come *Il corso delle cose* (1978), *Un filo di fumo* (1980), *La stagione della caccia* (1992) o *Il birraio di Preston* (1995), ambientati nel diciannovesimo secolo nell'immaginaria cittadina di Vigata, il vero protagonista è il "dramma collettivo" ("I romanzi storici di Andrea Camilleri" 161), in cui intervengono "personaggi-maschere delineati esclusivamente nella loro funzione contestuale" (*ibid*). La coralità notata da Santoro lascia comunque spazio a figure maschili di rilievo da cui prende avvio l'azione principale, mentre i personaggi femminili restano confinati alla dimensione di "tipi" predefiniti. Vedasi Antonella Santoro. "I romanzi storici di Andrea Camilleri", *Quaderni d'italianistica*, 22: 2 (2001), 159-182.

[32] Dalla fine degli anni Settanta ad oggi, Camilleri ha pubblicato numerosi romanzi e racconti di ambientazione storica, spesso ambientati nell'immaginaria Vigata dell'Ottocento, luogo ripreso nella serie dedicata al commissario Montalbano. In gran parte dei romanzi il genere poliziesco si mescola a quello storico:
Il corso delle cose (Poggibonsi: Lalli, 1978); *Un filo di fumo* (Milano: Garzanti, 1980); *La stagione della caccia* (Palermo: Sellerio, 1992); *La bolla di componenda* (Palermo: Sellerio, 1993); *Il birraio di Preston* (Palermo: Sellerio, 1995); *La concessione del telefono* (Palermo: Sellerio, 1998); *La mossa del cavallo* (Palermo: Sellerio, 1999); *La scomparsa di Patò* (Milano: Mondadori, 2000); *Il re di Girgenti* (Palermo: Sellerio, 2001); *La presa di Macallè* (Palermo: Sellerio, 2003); *Privo di titolo* (Palermo: Sellerio, 2005); *La tripla vita di Michele Sparacino* (in allegato al *Corriere della sera magazine*, collana *Corti di carta*, poi ripubblicato con un'intervista a Camilleri di Francesco Piccolo, Milano: Rizzoli, 2009); *Il cielo rubato. Dossier Renoir* (Milano: Skira, 2009); *Lo stivale di Garibaldi* (Catania: Stilos, 2010); *Il nipote del Negus* (Palermo: Sellerio, 2010); *La moneta di Akragas* (Milano: Skira, 2011); *Gran Circo Taddei e altre storie di Vigata* (Palermo: Sellerio, 2011); *La targa* (pubblicato nella collana "Inediti d'autore" del *Corriere della* Sera, 30 giugno 2011). Ricordiamo anche le opere in cui la ricostruzione storiografica prevale sulla narrativa: *La strage dimenticata* (Palermo: Sellerio, 1984) e *Le pecore e il pastore* (Palermo: Sellerio, 2007). All'elenco aggiungiamo, infine, la cosiddetta "Trilogia della metamorfosi", in cui il motivo storico si mescola al genere fantastico: *Maruzza Musumeci* (Palermo: Sellerio, 2007); *Il casellante* (Palermo: Sellerio, 2008) e *Il sonaglio* (Palermo: Sellerio, 2009).

di una strategia narrativa che rafforza l'idea di una cultura siciliana dominata dallo sguardo maschile sulla donna, immancabilmente associata alla sfera della sessualità e confinata entro una dimensione a-storica.[33]

Tra i numerosi esempi di donne tipizzate da Camilleri ricordiamo due figure femminili de *Il re di Girgenti* (2001) romanzo-pastiche ambientato nella Sicilia a cavallo tra Seicento e Settecento: Filonia, moglie del contadino Gisuè Zosimo, e Francesca, detta Ciccina, moglie di Michele, figlio di Gisuè e futuro capopopolo alla guida della rivolta dei contadini di Montelusa (un'immaginaria 'Girgenti' dell'epoca) contro il regno dei Savoia. Le due donne hanno una funzione comprimaria, perché il loro inserimento nella trama esalta la caratterizzazione positiva o negativa dei rispettivi uomini ai quali sono legate. Filonia è "fimmina di preciso concetto" (Camilleri, *Il re di Girgenti* 19), fedele al marito, da lui consultata prima di ogni decisione e pronta persino a prostituirsi per garantirgli maggiore benessere. Quando si vede desiderata da don Aneto, il campiere per il quale lavora Gisué, è "incatinata con lo sguardo" (*ivi* 72) e, dopo qualche reticenza, gli si offre in cambio di un tarì; successivamente, dopo aver partorito il suo primo figlio Michele, è piena di gioia perché, al contrario delle figlie femmine, i maschi sono fonte di benessere e capacità riproduttiva, "fortuna di la famiglia, ricchezza della casa!" (*ivi* 133). Pur evidenziando la forza di carattere di Filonia, che esalta la saggezza contadina attribuita nel romanzo ai personaggi di Gisuè e Michele, il romanzo sottolinea che la condizione sociale della donna dell'epoca rimane comunque subordinata al volere dell'uomo, come nella descrizione sbrigativa del matrimonio combinato tra Ciccina e Michele Zosimo: "La piniòne della picciotta non contava, lei avrebbe dovuto simpricimenti fare quello che la famiglia so aveva stabiluto di fare" (*ivi* 290). Ciccina è una figura del tutto secondaria, descritta esclusivamente attraverso il punto di vista del marito Michele, come quando lui la osserva fare il pane la mattina dopo il matrimonio: "Fimmina forti, fimmina beddra, fimmina di lettu, fimmina di casa" (*ivi* 292). Contrariamente a Michele, che diventa l'emblema dell'istanza di giustizia del romanzo, morendo in volo con la sua "comerdia" (l'aquilone costruito tanti anni prima, chiaro simbolo di libertà), la costruzione di Ciccina, così come quella di

[33] La rappresentazione tipizzata dei personaggi femminili in Camilleri si estende anche ai romanzi su Montalbano, come osserva M. Chu, secondo cui la descrizione degli incontri del commissario con le donne "è caratterizzata da una scopofilia gratuita" ("Impegno da vendere" 76). L'analisi di Chu sostiene l'ipotesi di un personaggio qualunquista, caratterizzato da immagini, azioni e pensieri 'normalizzanti'. Una rassegna di figure femminili nei romanzi gialli e storici di Camilleri è fornita da Simona Demontis nell'articolo "Madamina, il catalogo è questo. Le figure femminili nell'opera di Andrea Camilleri", *NAE*, 4 (settembre 2003), Cagliari: Edizioni Cuec, 17-19.

Filonia non esce dagli schemi predefiniti di una femminilità a-storica e periferica rispetto all'azione dell'uomo sugli eventi.

La storia letteraria italiana contemporanea annovera numerose opere in cui una descrizione alternativa della condizione femminile si contrappone a rappresentazioni tradizionali come quelle illustrate sinora. Attraverso generazioni di scrittrici, la produzione letteraria del Novecento, apertosi con la pubblicazione di un testo decisamente innovativo come *Una donna* (1906) di Sibilla Aleramo (1876-1960), ha sensibilmente modificato la descrizione della psicologia e dei ruoli sociali di uomini e donne. La diversa rappresentazione delle figure femminili, sia sul piano letterario che su quello socio-culturale, ha accompagnato la riscoperta, da parte del femminismo, di testi in cui emergono chiaramente specifiche istanze di riconnotazione della soggettività. Troviamo utile, a proposito, riportare un'osservazione di Maria Rosa Cutrufelli sul tema della figura femminile in letteratura:

> Curiosa e significativa è l'abitudine (…) di presentare sullo stesso piano di analisi e nell'ambito dello stesso saggio, scrittrici e personaggi immaginari, donne vere ed eroine di opere di narrativa. Come se non esistesse o fosse molto labile la distinzione fra la figura oggetto di narrazione e il soggetto, artefice della scrittura, mescolando e confondendo così ulteriormente il discorso 'sulle' donne con il discorso 'delle' donne. Questa confusione è molto antica e ha a che fare con l'assunzione della donna, in letteratura, a simbolo e metafora. ("Creazione e critica letteraria al femminile" 69)

Cutrufelli esplicita un aspetto fondamentale connesso alla rappresentazione del femminile in letteratura, ossia la difficoltà di separare il contributo della scrittura delle donne in quanto *produzione di testi* affiancabile a quella maschile e, d'altra parte, il simbolismo di cui sono state e sono tuttora investite le donne all'interno dei testi letterari.

In virtù del discorso culturale autorevole sulla donna costruito in Sicilia dai testi di autori come Camilleri, il presente lavoro parte dall'assunto che alcune scrittrici esterne al *mainstream* della letteratura siciliana abbiano subito gli effetti di quanto Cutrufelli sottolinea nel suo intervento, ossia una mescolanza di giudizio tra la *scrittrice* e *il personaggio*, tra la realtà fattuale della produzione letteraria e l'immissione e simbolizzazione di figure femminili. Tuttavia, in questo contesto di ricerca evidenziamo la necessità di riferirci contemporaneamente ad entrambi gli ambiti di *scrittrice* e di *personaggio* per analizzare le modalità in cui, nei testi delle tre autrici, il paradigma rappresentativo del femminile viene intenzionalmente trasformato attraverso

l'assegnazione di una funzione centrale all'esperienza storica e sociale delle donne o, come nel caso de *Il falsario di Caltagirone* di Maria Attanasio, la rivisitazione del passato passa attraverso la rivalutazione del concetto di *alterità* come strumento di critica della Storia.

Si innesta qui un elemento centrale alla presente indagine: in contrasto con gli esempi di scritture maschili antecedenti descritte al Capitolo I, la configurazione delle donne nei testi di Attanasio, La Spina e Cutrufelli possiede importanti conseguenze sia sul piano del genere letterario sia su quello della rappresentazione socio-culturale del contesto siciliano. Nelle opere delle tre scrittrici, infatti, interviene un diverso uso del simbolismo legato alla donna e si osservano sensibili scarti rispetto a rappresentazioni spesso discriminatorie della soggettività femminile; al tempo stesso, le tre scrittrici rappresentano una realtà significativa in quanto *creatrici letterarie* perché danno voce a tre distinte dimensioni della scrittura femminile italiana contemporanea.

L'importanza dello sguardo portato dalle tre *autrici* sui *personaggi* (sia maschili che femminili) è significativa soprattutto se si osservano le innovazioni compiute dalla letteratura femminile nell'ambito della narrativa storica. In risposta a quanto affermato da Cutrufelli, suggeriamo come sia ancora oggi arduo identificare in Sicilia uno spazio nel quale le scrittrici possano presentarsi al pubblico senza ricorrere alla classificazione di *gender* (scrittrici *e* donne), proprio a causa della persistenza di un discorso culturale che lega storicamente la donna a ruoli predefiniti. Esiste ancora oggi, dunque, la necessità di rompere, nell'ambito del contesto culturale siciliano, quella 'cortina' simbolica entro la quale molte autrici si trovano a produrre i loro testi e a riconfigurare i loro *personaggi*.

Nelle opere qui citate, appartenenti a generazioni precedenti rispetto a quella delle tre scrittrici, le figure femminili indicano un tipo di caratterizzazione che assegna regolarmente un ruolo secondario alle donne, relegandole entro una dimensione sociale che non mette mai in discussione le problematiche inerenti alla differenza di genere. La nostra analisi dei testi di Attanasio, La Spina e Cutrufelli ha lo scopo di illustrare in che modo le autrici si differenziano da questa strategia di rappresentazione, operando una serie di dislocazioni di tipo tematico e testuale. Se nei testi degli autori antecedenti, la realtà delle donne risulta essere quanto meno subordinata all'oggettivazione da parte dello sguardo dell'uomo, è possibile fare riferimento a interpretazioni letterarie alternative che rivedono con occhio critico le rappresentazioni del femminile fornite dal patriarcato e propongono di smascherare le relative logiche di dominio.

Le tipizzazioni delle figure femminili offerte da autori come Verga, Capuana, Tomasi di Lampedusa, Sciascia e Camilleri riconfermano la mancanza, per le donne della letteratura siciliana, di una dimensione storica e sociale autonoma e legittimante. In questo senso, lo studio di opere che problematizzano le rappresentazioni tradizionali della donna fornisce lo spazio per un'eventuale lettura critica delle opere antecedenti e per una possibile articolazione di una linea letteraria femminile parallela a quella dei 'padri'.

1.3 La scrittura femminile come 're-visione' e 're-invenzione' dei generi letterari: le posizioni di Cutrufelli e Lazzaro-Weis

Il panorama critico sulla letteratura italiana femminile conta oggi un certo numero di ricercatori e ricercatrici che vivono e lavorano in Gran Bretagna e negli Stati Uniti.[34] Grazie all'ampio repertorio fornito in ambito accademico soprattutto negli ultimi tre decenni, scrittrici solo relativamente conosciute fuori dal territorio italiano sono state riscoperte attraverso vere e proprie operazioni di 'archeologia' critica, arrivando a costituire una parte importante dei programmi di studio di italianistica, attivati in particolare dalle università del mondo anglofono.[35]

In Italia l'analisi sistematica delle opere letterarie femminili è relativamente recente. Il dibattito sul rapporto tra donna e letteratura, introdotto parzialmente già all'inizio del Novecento dagli scritti di Sibilla Aleramo,[36] è esploso negli anni Settanta

[34] In particolare, importanti studi antologici e monografici dedicati alle scrittrici italiane del Novecento sono stati curati da docenti e ricercatrici vicine all'ambito degli *Women's Studies* in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. Tra i titoli più significativi che hanno fornito importanti rassegne cronologiche ricordiamo: *Italian Women Writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, a cura di Rinaldina Russel (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994); *Scrittrici italiane dal 13° al 20° secolo*, a cura di Natalie Costa-Zalessow (Ravenna: Longo, 1982); Carol Lazzaro-Weis. *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1668-1990* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993); *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, a cura di Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1999); *With a Pen in Her Hand: Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond*, a cura di Verina R. Jones e Anna Laura Lepschy (Leeds: Maney Publishing, 2000); Sharon Wood. *Italian Women's Writing: 1860 – 1994* (Londra: Athlone, 1995); *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*, a cura di Santo L. Aricò (Amherst: University of Massachusetts Press, 1990); *A History of Women's Writing in Italy*, a cura di Letizia Panizza e Sharon Wood (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Alba Della Fazia Amoia. *20th Century Italian Women Writers: The Feminine Experience* (Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1996); *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon*, a cura di Maria Ornella Marotti (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996).

[35] Pensiamo a autrici significative per il Novecento italiano, tra cui spiccano i nomi di Elsa Morante, Anna Banti, Maria Bellonci, Rosetta Loy e Dacia Maraini; più recentemente, gli studi critici sulla letteratura italiana femminile hanno esaminato opere di scrittrici emergenti negli anni Ottanta e Novanta, come Paola Capriolo, Laura Mancinelli, Francesca Sanvitale e Maria Rosa Cutrufelli.

[36] Per le posizioni di Sibilla Aleramo sulla letteratura femminile in Italia vedasi: *Il passaggio*, a cura di Bruna Conti (Milano: Feltrinelli 2000); *Andando e stando*, a cura di Rita Guerricchio (Milano: Feltrinelli,

alimentando una serie di pubblicazioni di rilievo curate da scrittrici e teoriche letterarie di formazione femminista, come Biancamaria Frabotta, Anna Nozzoli, Maria Rosa Cutrufelli e molte altre.[37]

L'attenzione della critica accademica italiana nei confronti della scrittura femminile ha conosciuto fasi alterne. Durante gli anni Settanta, in concomitanza con la pubblicazione di riviste specializzate come *DWF - Donna Woman Femme* (nata nel 1975), e con la creazione di Librerie delle Donne a Milano e a Bologna (Paoli, *Pratiche di scrittura femminista* 29-30), lo sviluppo di una tradizione critica vide protagoniste le saggiste e le scrittrici nella tessitura di un costante dialogo con il pubblico, alimentato dall'intensa proliferazione di testi di vario genere. Come ha sottolineato Laura Fortini:

> È grazie alla critica letteraria a firma di donne che la presenza delle scrittrici nella letteratura italiana ha acquisito innanzitutto i caratteri di una continuità al punto di assumere i tratti di una tradizione essa stessa; ed è sempre grazie alla critica letteraria a firma di donne che è stata messa in luce l'originalità di esperienze che si sono rivelate ben più significative rispetto alla marginalità in cui erano state collocate. Si tratta di una critica letteraria che ha origine dal movimento delle donne degli anni Settanta, e che a partire da allora ha indagato con continuità le forme di una scrittura innervata sulla sessuazione del soggetto, e che quindi si può con proprietà definire 'femminista'. (Fortini, "Critica femminista e critica letteraria in Italia" 178-179)

Fortini identifica due coordinate che danno conto della complessità della critica femminista: la prima descrive le "genealogie critiche", ossia la decostruzione del *topos* dell'assenza delle scrittrici dalla letteratura italiana canonica; la seconda si occupa di tracciare le "mappe scritturali", ovvero "i temi, i generi letterari e le questioni individuate dalla critica letteraria femminista come apporto originale delle scrittrici alla tradizione letteraria italiana" (*ivi*). Attingiamo qui a entrambe le categorie identificate da Fortini per sottolineare che l'assenza delle donne dalle antologie dedicate alla letteratura

---

1997); Keala Jane Jewell. "'Un furore d'autocreazione': Women and Writing in Sibilla Aleramo" *Canadian Journal of Italian Studies*, 7, (1984), 148-62.

[37] Numerosi testi pubblicati tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta mostrano, in modo diverso, la tendenza verso un tipo di critica letteraria femminista marcatamente militante. Vedasi, ad esempio: Anna Nozzoli. *Tabù e coscienza* (Firenze: La Nuova Italia, 1978); Biancamaria Frabotta. *Letteratura al femminile* (Bari: Di Donato, 1980); Giuliana Morandini. *La voce che è in lei: antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900* (Milano: Bompiani, 1980); Elisabetta Rasy. *Le donne e la letteratura* (Roma: Editori Riuniti, 1984); Maria Rosa Cutrufelli. *Scritture, scrittrici* (Milano: Longanesi, 1988). Opere più recenti hanno invece dimostrato un approccio più trasversale e più critico anche rispetto all'influenza dell'ideologia femminista. Vedasi, per esempio, Angela Bianchini. *Voce donna* (Milano: Frassinelli, 1996); Antonia Arslan. *Dame, galline e regine: la scrittura femminile italiana fra '800 e '900* (Milano: Guerini, 1998); Nadia Ciopponi. *Parola di donna: otto secoli di letteratura italiana al femminile: le signore della letteratura italiana dal Duecento al Novecento* (Marina di Massa: Edizioni Clandestine, 2006).

siciliana del Novecento non ha automaticamente sollecitato l'attenzione da parte della critica femminista, risultando così in una doppia assenza, causata sia dall'origine geografica periferica che dalla caratterizzazione di *gender*.

La tensione tra i dettami delle teorie e l'effettiva produzione di testi è oggi un argomento quanto mai significativo per una ricerca accurata all'interno del panorama contemporaneo delle scrittrici italiane e, dunque, anche siciliane. Le diversità di punti di vista e le posizioni assunte sono tante quante sono le voci di chi scrive. In un articolo del 2000, Maria Rosa Cutrufelli ha riassunto le diverse fasi del processo di costruzione di un'autorialità femminile in Italia, identificandone la nascita durante gli anni Settanta, con il boom editoriale della narrativa e della saggistica d'impronta femminista;[38] il rilievo delle scritture femminili cresce ulteriormente con gli anni Ottanta e con la scoperta delle 'grandi madri' della letteratura, ossia dei classici del passato riscoperti e riletti con consapevolezza più moderna, mentre la terza fase storica, quella degli anni Novanta, coincide per Cutrufelli con la nascita di una critica letteraria femminista che "s'interroga sul rapporto tra corpo e parola (…) e sul concetto di soggettività femminile dopo la morte del soggetto universale decretata dal post-strutturalismo" ("Creazione e critica letteraria al femminile" 70-71).

Nel sintetizzare i concetti fondamentali che hanno attraversato tutta la ricerca femminista, Cutrufelli propone il concetto di "re-visione" mutuato dalla poetessa e pensatrice femminista Adrienne Rich e definito come "l'atto di ri-guardare, di vedere con occhi nuovi, di guardare un testo vecchio da una prospettiva critica, per le donne è più di un capitolo nella storia culturale: è un atto di sopravvivenza" (*ivi* 70). La scrittrice siciliana parla inoltre della "necessità di non arroccarsi in un separatismo difensivo e di non cadere nell'errore tipico della tradizione maschile cioè in una visione totalizzante del mondo fondata su un 'unico' punto di vista" (*ivi* 78) e menziona la centralità dell'atto della lettura, interpretata come "un passaggio di esperienza e di saperi che coinvolge le vite di chi scrive così come quelle di chi legge" (*ibid*).

L'idea di 're-visione', accanto al rifiuto del separatismo difensivo e alla pluralità dei punti di vista, è funzionale a sostenere le ragioni del presente lavoro, perché offre un terreno di discussione teorica alle opere delle autrici siciliane prese in esame. Dall'articolo di Cutrufelli si deduce un cambio di prospettiva critica sulla letteratura

[38] Cutrufelli, la cui opera di giornalista e saggista, ancora prima che di scrittrice, si è avviata durante il periodo del femminismo militante italiano, definisce nel succitato saggio la nascita di una letteratura delle donne in Italia come vero e proprio cambiamento culturale, consolidatosi con la transizione dalla secondarietà delle scrittrici alla successiva proclamazione (che l'autrice definisce "orgogliosa") di una letteratura "a firma femminile". Torneremo ad approfondire le posizioni dell'autrice al Capitolo 4.

femminile italiana rispetto a quanto accadeva negli anni Settanta; l'attenzione alla soggettività, identificata da Cutrufelli come terza fase storica del processo di evoluzione delle teorie sulla letteratura femminile, dimostra tuttavia un più profondo interesse del lettore (e del critico) verso il testo come terreno privilegiato di indagine. Sintetizzando, possiamo suggerire che, per Cutrufelli, non è il sesso dell'autore a rendere interessante la lettura e la riscoperta dei testi, bensì il contributo innovativo sul piano della reinvenzione dei generi letterari, concretizzata dall'apporto di tematiche e stili innovativi e dalla capacità di rendere universali singole storie e situazioni.

Il volume di Carol Lazzaro-Weis *From Margins to Mainstream* (1993) fornisce altrettante utili osservazioni sul rapporto tra le teorie femministe e la letteratura contemporanea delle donne in Italia, il cui sviluppo si comprende tra le opere ispirate al femminismo militante degli anni Settanta e la successiva reticenza verso le teorie, spesso giudicate inadeguate. In particolare, il libro affronta in modo sistematico la questione del passaggio graduale da un'iniziale marginalità delle opere firmate da donne verso la progressiva riutilizzazione dei generi letterari da parte di alcune scrittrici italiane, oggi appartenenti al *mainstream* letterario nazionale.

Lazzaro-Weis paragona la produzione letteraria femminile degli anni Settanta a quella dei due decenni successivi, evidenziando i pericoli inerenti all'inserimento di opere diverse sotto un'unica egida ispirata alla classificazione sulla base di una differenza sessuale e ricordando il divario intercorso progressivamente tra le pratiche delle scrittrici e le ideologie del femminismo da cui, nel corso degli anni Ottanta, molte autrici si sono allontanate, rifiutando la ghettizzazione di una 'scrittura femminile' univoca.[39] Si tratta di una presa di posizione comprensibile: ad esempio, se si pensa alla specificità di due testi considerati dalla critica femminista negli ultimi anni, come *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) di Dacia Maraini[40] e *Artemisia* (1947) di Anna

[39] "Initially the use of generic categories to study contemporary women's writing appeared to clash with the categories that feminist critics typically privileged to ascribe value and importance to women's writing: its originality, its (gender) specificity and difference, and finally and most important, its revolutionary, oppositional quality. Feminist theory, however, so useful in unmasking the patriarchal basis of Western culture to reconceptualize its social hierarchies, differences, and ideologies, produced some problematic results when applied to the study of women's writings. Theories concerning difference in women's literature that are based in gender and defend a woman's right to express herself differently often end up prescribing limits and emphasizing sameness. Theories of the innate oppositionality of women's literature, whether they value experimental or traditional forms, end up ignoring differences among women writers and their individual innovations because the critic searches for general, communal types of oppositional strategies that fight the same, often undifferentiated, enemy" (Lazzaro-Weis, *From Margins to Mainstream* xiii).

[40] Sul rapporto complesso tra il romanzo storico di Maraini, l'ambientazione siciliana e la rivisitazione del genere letterario sono stati pubblicati diversi studi. Vedasi Gabriella Brooke. "Sicilian Philomelas: Marianna Ucrìa and the Muted Women of Her Time", in *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of*

Banti,[41] si deve constatare che l'originalità dei due romanzi (scritti, peraltro, a molti decenni di distanza l'uno dall'altro) non può e non deve essere ricondotta esclusivamente al fatto che siano stati firmati da donne o alla presenza di protagoniste femminili. Vanno invece riconosciuti altri elementi di interesse che esulano dalla classificazione di *gender*, ad esempio la riutilizzazione strategica di forme narrative canoniche.

Il rapporto tra le teorie e le pratiche è essenziale per un'analisi esaustiva della letteratura in Italia, soprattutto se si esamina la produzione specifica del genere storico in un contesto regionale, come nel caso del nostro studio. L'indagine delle forme evolute di una data tipologia di testi letterari non può prescindere dal legame intercorrente tra la scrittura delle donne e i modelli già esistenti. A questo proposito Lazzaro-Weis scrive:

> [A] study of women's evolving relationships to generic forms was necessary, not only to analyse the relationship of their writings to society, language, and self but also to document their entry into the dangerous realm of the 'literary mainstream'. (*ivi* xiii)

Lazzaro-Weis ricorda inoltre che la natura prescrittiva delle teorie del femminismo italiano ha spesso impedito alla critica di leggere le opere al di fuori delle gabbie ideologiche e delle etichette, dando adito a malintesi sull'effettivo valore letterario di ciascuna opera e riconducendo il discorso critico verso l'auto-ghettizzazione dei testi femminili.[42]

Italian History a cura di Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke, cit., 190-201; Maria Ornella Marotti. "*La lunga vita di Marianna Ucrìa*: A Feminist Revisiting of the Eighteenth Century", in *The Pleasure of Writing: Critical Essays on Dacia Maraini*, a cura di Rodica Diaconescu-Blumfeld e Ada Testaferri (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2000), 165-178; Susan Amatangelo. "Coming To Her Senses: The Journey of the Mother in *La lunga vita di Marianna Ucrìa*", *Italica*, 79:2 (2002), 240-256. Infine, un'interessante analisi sulla valenza del mito in relazione alla rivisitazione storica del Settecento siciliano in chiave femminile è stata fatta da Giuseppina Santagostino in "*La lunga vita di Marianna Ucrìa*: tessere la memoria sotto lo sguardo delle chimere", *Italica*, 71:2 ("Italian Literature Today", 1997), 410-428.

[41] Tra le riflessioni su Anna Banti vedasi: Valeria Finucci. "A Portrait of the Artist as a Female Painter: The *Kunstlerroman* Tradition in Anna Banti's *Artemisia*", *Quaderni d'italianistica* 8:2 (1987), 167-193; per una riflessione sul rapporto tra la ricostruzione della storia come atto di 'rimedio' della femminilità sommersa nel romanzo di Banti, vedasi Deborah Heller. "History, Art, and Fiction in Anna Banti's *Artemisia*", in *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*, a cura di Santo L. Aricò, cit., 45-60; infine, vedasi Sharon Wood. "Portraits of a Writer: Anna Banti (1895-1985)", in *Italian Women's Writing*, cit., 119-134.

[42] "On the one hand, debates in feminist theory over the role of experience, female identity, and the subject's agency helped feminist critics illuminate important aspects of women's writing which had long been slighted, misunderstood, or simply ignored. On the other hand, emphasis on the moral, political, and subversive power of women's writings had the adverse effect of reinforcing perceptions of women's narratives, especially contemporary ones, as topical and interesting but for the most part ideologically charged and thus non-literary" (*From Margins to Mainstream* xiv).

Nel dimostrare una certa reticenza nei confronti di accostamenti forzati tra la teoria e le pratiche letterarie femminili, Lazzaro-Weis propone di analizzare i testi delle scrittrici italiane contemporanee considerando la presenza di un'eventuale, attiva riutilizzazione di strutture narrative tradizionali:

> Italian women writers are not returning to literature to tell the same stories as men, although they may be using common traditions and structures. Writing is more than a space that allows women to speak to one another of their sexual differences, as was perhaps always the case; it is a space in which they can modify the now obviously partial interpretations previously accorded to certain forms and motifs. (*ivi* xv)

La localizzazione delle strutture narrative canoniche come luogo in cui discutere la differenza è utile all'argomentazione centrale del presente lavoro. Nel caso di un contesto fortemente connotato dalla scrittura maschile, qual è il romanzo storico siciliano, il legame tra l'adozione di forme generiche e la produzione delle scrittrici può certamente essere influenzato anche da specifiche condizioni socio-culturali e dalle "partial interpretations".

L'analisi delle diverse questioni relative ai generi letterari e alla possibilità o meno per le scrittrici di distaccarsi realmente dai modelli tradizionali, senza dover rimanere ghettizzate entro una 'gabbia di vetro', spinge Lazzaro-Weis a proporre, per le scrittrici italiane, un approccio basato sulla "re-invenzione" dei generi letterari, piuttosto che sulla totale rottura rispetto ai modelli:

> The story of the entry of women writers into a mainstream they are helping to create is also the story of women's experience in and with formal conventions and structures that belong to neither gender. (…) To analyse this procedure we need a concept of genre that is not based on a necessary oppositionality between women and literature or assumes that hidden or overt structures can only suppress the female voice. If women writers are indeed creating new themes and plots and changing the interpretation of ancient myths in their writings, they do so by recombining, challenging and exploiting old structures to their purposes. (*ivi* 18)

La negazione di appartenenza esclusiva di un dato genere letterario al *gender* maschile o femminile è un punto di partenza, per Lazzaro-Weis, dell'ampliamento di prospettive entro cui può avvenire la graduale fuoriuscita delle scrittrici dai margini e il conseguente ingresso delle loro opere nel *mainstream*.

Nel caso della letteratura siciliana del Novecento, suggeriamo che la scarsa attenzione nei confronti delle scrittrici non può essere interpretata solo come una

derivazione della naturale e storica marginalizzazione della produzione letteraria femminile, com'è stato notato da oltre trent'anni di critica femminista militante; tale assenza può essere attribuita anche a specifiche condizioni sociali e culturali corresponsabili di un preciso *status quo* che ha favorito, o comunque mai messo in discussione, un certo maschilismo dei saperi intellettuali, determinando così un massiccio e pressoché 'naturale' predominio degli autori largamente considerati come i 'padri' della letteratura siciliana. In tal modo, l'affermazione, in Sicilia, di un genere letterario canonizzante come il romanzo storico, dominato da una solida presenza maschile, ha certamente avuto conseguenze non solo sulla ricezione e sulla fruizione di opere letterarie divenute 'classiche', ma ha anche influenzato sensibilmente una serie di interpretazioni, per certi versi fossilizzate e *parziali*, della cultura storica siciliana. Mutuiamo la frase "partial interpretations" da Lazzaro-Weis per suggerire che, nel contesto della letteratura siciliana, tali interpretazioni hanno automaticamente escluso le donne in quanto agenti attivi dei processi storici; malgrado ciò, esse hanno offerto una serie di modelli letterari generici con i quali le scrittrici si sono confrontate e si confrontato ancora oggi. In questo senso, non soltanto, come suggerisce Lazzaro-Weis, la fruizione e la reinvenzione del genere letterario diventano parte di un processo di profondo ripensamento delle strutture generiche, ma sono in grado di rivedere criticamente le singole tipizzazioni culturali che queste hanno prodotto e mantenuto saldamente nel corso di decenni di produzione letteraria.

1.4 Le prospettive teoriche sul romanzo storico in Italia e la proposta di una 'singolarità siciliana'

Il tema del rapporto tra letteratura e storia è centrale al dibattito critico sul romanzo storico sin dalla fine del diciannovesimo secolo, quando Manzoni scrisse il celebre saggio *Del romanzo storico e in genere de' componimenti misti di storia e invenzione*, pubblicato tra il 1845 e il 1850 e redatto tra il 1828 e il 1831. L'autore lombardo, lo ricordiamo brevemente, condannava il genere "misto", invocando invece una purezza e una distinzione netta tra storiografia e narrazione letteraria, considerando esaurita la funzione del romanzo storico nel suo complesso. Rispetto alla posizione manzoniana, molto è cambiato oggi nelle diverse prospettive adottate dalla critica letteraria. La seconda metà del Novecento ha visto fiorire nuovi approcci che hanno sensibilmente destrutturato la distinzione netta tra "vero storico" e "verosimile letterario", con il risultato di mantenere viva la discussione non solo sul piano delle

metodologie di ricerca letteraria e storiografica, ma anche al livello dei contenuti selezionati dagli storici, ancora prima che reinventati dagli autori e autrici di romanzi.

Nel corso della seconda metà del Novecento, la narrativa storica in Italia è stata oggetto di numerosi studi che ne hanno spesso confermato la duttilità espressiva. Spesso, il dibattito critico si è concentrato anche sull'utilizzo (e talvolta l'abuso) dell'etichetta *genere letterario* accusata di essere eccessivamente sommaria e di non rispecchiare la produzione attuale di testi di narrativa storica.[43] A partire circa dalla seconda metà degli anni Novanta, la discussione sul romanzo storico in Italia e sulle sue molte variazioni e allontanamenti dal modello ottocentesco manzoniano è stata ricondotta da Vittorio Spinazzola e Margherita Ganeri nell'ambito di un approccio pragmatico che, nel tentativo di ridefinire lo status di una data pratica letteraria, adotta il concetto di *genere* come "modello aperto" volto a comprendere sia i punti di rottura che i contatti tra le scritture del passato e del presente.

A difesa del concetto di "rinnovamento della continuità" dei generi e della specificità di tre esempi di narrativa storica siciliana, nel suo libro *Il romanzo antistorico* (1990), Spinazzola traccia un'analisi dettagliata de *I Vicerè* (1894) di De Roberto, *I vecchi e i giovani* (1913) di Pirandello e *Il Gattopardo* (1958) di Tomasi di Lampedusa.[44] Nel confrontare i tre romanzi con il "componimento misto di storia e invenzione", il critico nota il carattere di persistenza, tra Ottocento e Novecento, del

[43] Il dibattito sul romanzo storico in Italia è profondamente connesso alla questione dell'utilizzo del temine *genere* in senso più generale. A partire dagli anni Ottanta (con riferimenti a studi precedenti condotti, ad esempio, da Michail Bakhtin e Tzvetan Todorov, o da teorici della ricezione, come Roland Barthes, Wolfgang Iser e Hans R. Jauss), il criticismo sui generi letterari in Italia ha avviato una rivisitazione dell'oggetto 'romanzo' vero e proprio, il cui carattere ibrido e difficilmente definibile era già stato notato da Bakhtin, come ha ricordato Carla Benedetti. In particolare, il passaggio da 'moderno' a 'postmoderno', per Benedetti, non coincide con la fine dei generi letterari come li intendiamo, bensì con la sostituzione delle loro funzioni allo scopo di sopravvivere. Vedasi Carla Benedetti. *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata* (Milano: Feltrinelli 1999), 105-107 e 116-118.

Per l'idea di una "fine dei generi" e per una rassegna esaustiva dei principali studi sull'evoluzione del concetto di "genere letterario" in Italia vedasi Matteo Di Gesù. "La fine dei generi, i generi della fine", *Arco Journal* - E-Journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo, 5 luglio 2004, http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/di_gesu_5_7_04.pdf. Lo stesso saggio è stato successivamente pubblicato in *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme della postmodernità letteraria* (Milano: Franco Angeli 2005), 47-70.

[44] Spiega Spinazzola: "Una somiglianza d'impianto così accentuata non può certo avere carattere casuale. Del resto si sa che Pirandello, quando componeva *I vecchi e i giovani*, aveva letto e meditato con attenzione *I Vicerè*. Non meno note sono le dichiarazioni di Lampedusa che attestano la conoscenza diretta del capolavoro derobertiano e il proposito consapevole di inquadrare da un'ottica diversa un orizzonte narrativo analogo a quello dello scrittore verista. Siamo insomma dinnanzi a un vero e proprio processo imitativo, in senso classico: una gara cioè con i propri predecessori, in quanto artefici di un prodotto impostato secondo criteri di cui viene riconosciuta l'efficacia tanto da assumerlo, diremmo oggi, quale modello generativo. Va da sé che l'obiettivo non è di ripetere gli stessi risultati ma anzi di fare cosa ben distinta: appunto la consapevolezza di misurarsi con un'esperienza prestigiosa sollecita la volontà di reggere il confronto, dispiegando al meglio le risorse della propria personalità autonoma" (*Il romanzo antistorico* 4).

modello canonizzato da Manzoni ne *I Promessi Sposi* (1841), identificandolo come un "patrimonio creativo da arricchire e sviluppare", un genere solido e, al tempo stesso, flessibile al punto da sapersi rinnovare nel corso del ventesimo secolo.[45]

Spinazzola giudica peraltro con toni apertamente polemici le dispersioni derivate, secondo lui, da alcune frange critiche moderne che tendono a esaltare le rotture piuttosto che gli esempi di innovazione continua rappresentati dalle opere di epoca precedente. Il critico evidenzia, per contro, la vitalità del genere e scrive che i tre romanzi

> intendono offrire una rappresentazione narrativa e una interpretazione saggistica di eventi connessi al passaggio della Sicilia dal regime assolutista al liberalesimo borghese, per effetto dell'unificazione nazionale italiana. A venir messi reiteratamente a fuoco sono l'ambiente, la mentalità, i costumi delle grandi famiglie aristocratiche isolane, insediate a Catania o Agrigento o Palermo. (*ivi* 4)

È significativa la proposta di Spinazzola di una combinazione tra "rappresentazione narrativa" e "interpretazione saggistica": ciò rimanda all'assunzione di una dimensione epistemologico-conoscitiva come caratteristica propria dei tre romanzi analizzati dal critico. Ricordiamo, del resto, che la concomitanza di finzione e storiografia, laddove l'una ha il compito di narrare la finzione mentre l'altra provvede ad un tipo di ricerca documentaria, rappresenta un passaggio significativo del dibattito critico sul romanzo storico del Novecento. Ritorneremo su questo punto più avanti.

La definizione di "romanzo antistorico"[46] si motiva, secondo Spinazzola, con il capovolgimento del tradizionale "ritmo ascensionale del divenire storico" (*ivi* 5). Alla

[45] "Un paradigma di rinnovamento nella continuità, dunque, che ha presupposto la fiducia in istituzioni letterarie capaci di trasmettere da una generazione all'altra un patrimonio creativo da arricchire e sviluppare, non da negare e disperdere: ogni apporto ulteriore si qualifica nel venir comparato agli *exempla* ereditati dalla tradizione. Com'è risaputo, in epoca moderna questa assiologia è stata largamente contestata e dismessa, in nome di un'estetica e una poetica dell'originalità trasgressiva, che ricusa ogni vincolo col passato e rifiuta qualsiasi codificazione invalsa. Una conseguenza fra le più dirette è stata l'obnubilamento del concetto e della funzione dei generi letterari, nella loro attitudine a identificare un insieme di opere che presentano caratteri comuni, in quanto sono state elaborate facendo riferimento ad archetipi determinati. Appunto queste constatazioni accentuano la singolarità se non l'eccezionalità della serie romanzesca siciliana (…). Tutti e tre gli autori si attengono infatti alle prescrizioni di un genere molto collaudato, illustrato da esempi celebri, familiare anche al pubblico meno colto: il romanzo storico, inteso manzonianamente come componimento misto di storia e d'invenzione. Una forma narrativa tipicamente ottocentesca, già al declino sul finire del secolo, ritrova dunque e prolunga la sua vitalità sin oltre la metà del Novecento. Ciò è reso possibile dal fatto che lo statuto del romanzo storico è, insieme, molto forte e molto duttile, molto coeso e molto aperto a variazioni esecutive" (*ivi* 4-5).

[46] Come ha ricordato Ganeri (*Il romanzo storico in Italia*, 140, nota 119), con la definizione di "romanzo antistorico" Spinazzola rettifica posizioni assunte precedentemente su De Roberto e rimanda il lettore a un altro suo saggio del 1961 dedicato all'autore de *I Vicerè*, di cui il critico si è occupato a lungo. Vedasi Vittorio Spinazzola. *Federico De Roberto e il verismo* (Milano: Feltrinelli, 1961). Rispetto al rapporto tra il romanzo antistorico e la corrente del postmodernismo, vedasi anche le posizioni di Spinazzola in *Tirature '91* (Torino: Einaudi, 1991).

luce di questa proposta teorico-metodologica, il romanzo antistorico si pone in contrasto rispetto a qualsiasi tentativo di fuga dalla tragicità del reale (lezione, quest'ultima, mutuata dal Verismo verghiano) e rafforza il proprio valore esemplare e di denuncia.[47] La portata "civile" delle tre opere è, per Spinazzola, coincidente con la definizione di "antistorico", ossia con un genere che rovescia efficacemente le aspettative di qualsiasi divenire dominato dall'ottimismo e dall'ascensione continua verso "magnifiche sorti e progressive". Questo tipo di narrazione coincide, per il critico, con un tipo di letteratura intrisa di impegno etico e sociale, laddove la ricostruzione della 'Grande Storia' contiene una prospettiva analitica sugli eventi e sull'esperienza dei protagonisti (veri o inventati). L'attualità delle tre opere analizzate da Spinazzola deriva soprattutto dal periodo evocato, iniziato con il fallimento del Risorgimento in Sicilia e con la caduta progressiva degli ideali di cui si era nutrita l'era romantica, culminata nel 1848 e proseguita sino agli anni Novanta dell'Ottocento, come si legge ne *I vecchi e i giovani*. Spinazzola rileva il modo in cui i romanzi evidenziano il carattere simbolico della Sicilia in qualità di specchio dell'intera situazione italiana e riconosce alle tre opere il merito di aver smascherato quegli "infingimenti consolatori" che sarebbero divenuti parte dell'assetto socio-politico italiano all'indomani del 1861; per il critico, i tre romanzi hanno, di fatto, previsto l'evolversi della situazione nazionale già entro un contesto regionale.

L'unione efficace di storia e società nei tre romanzi osservata da Spinazzola richiama, in parte, le tesi di György Lukács sul valore socio-politico del genere storico letterario, espresse soprattutto in *Der historische Roman* (1937), testo alquanto sottovalutato in territorio italiano, come sostenuto da Margherita Ganeri.[48] Fautore del

[47] "Dunque, un genere letterario eminentemente borghese come il romanzo storico viene piegato al proposito di colpire a fondo la mentalità della borghesia: sia avvilendo la gloria delle imprese che l'hanno portata al potere, sia dileggiando la fiducia nel futuro che la sorregge. Con una semplificazione di comodo, si potrebbe sostenere che De Roberto, e dopo di lui Pirandello e Lampedusa, reiterano l'uso di una struttura rappresentativa di stampo tradizionale per capovolgerne la funzionalità intrinseca originaria. La celebrazione delle gesta attraverso cui genti diverse sono pervenute a libera unità statale cede luogo alla denuncia degli errori, delle tabe che minano irreparabilmente il valore dei risultati raggiunti. Alla persuasione ottimistica d'un ritmo ascensionale del divenire storico subentra la messa sotto accusa della storia, incapace di produrre vere modifiche nel tessuto immobile dell'esistenza. Pure, il passaggio dai moduli del romanzo storico classico a quelli di un romanzo antistorico moderno non solo non deprime ma anzi corrobora un programma energico di impegno civile: offrire alla classe dirigente uno specchio in cui riconoscere le proprie fattezze, senza infingimenti consolatori e bellurie compiacenti. Certo, l'immagine è centrata sull'appendice insulare estrema dello Stato unitario: nondimeno la questione siciliana, come aspetto costitutivo della questione meridionale, ha tale forza di scandalo da far revocare in dubbio l'intera prospettiva di sviluppo su cui è orientata la comunità nazionale" (*ivi* 5).

[48] A proposito della scarsa ricezione di Lukács in Italia Ganeri scrive: "In Italia, invece, tradotto con notevole ritardo, nel 1965, ricevette una debole attenzione, e solo verso la fine degli anni Sessanta, grazie alla crescita generale dell'interesse nei confronti dell'opera di Lukács, fu meglio considerato nel dibattito teorico, pur fra giudizi discordanti. La critica marxista italiana ha nel complesso riservato maggiore

legame tra "romanzo storico" e il predecessore "romanzo sociale", Lukács identifica l'evoluzione del genere a partire dalle opere di Walter Scott alla fine del diciottesimo secolo, fino ai romanzi di "realismo sociale" di Honoré de Balzac, precedenti l'ondata romantica del 1848.[49] All'interno di una disamina del dibattito sul romanzo storico le teorie di Lukács sono quanto mai significative, perché a partire da esse si motivano le ragioni della continuità tra romanzo ottocentesco e narrativa novecentesca.[50] È questa la tesi sostenuta da Ganeri nel libro *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno* (1999), in cui l'autrice presenta una ricca analisi cronologica del dibattito critico nelle sue fasi salienti. Scrive Ganeri che secondo Lukács il romanzo storico e il romanzo sociale

> sono due facce della stessa medaglia: sono due varianti del medesimo macrogenere, emergenti alternativamente a seconda del livello di maturazione della coscienza storica della borghesia. (*Il romanzo storico in Italia* 62).

Ganeri riassume le osservazioni di Lukács sottolineando la trasmissione di valori etico-politici dal romanzo romantico a quello naturalista e l'innovazione apportata al genere storico dal romanzo naturalista di impianto sociale, giunto in Italia attraverso la corrente

---

attenzione alle opere filosofiche di Lukács, dal *Giovane Hegel* alla *Distruzione della ragione*, che non a quelle di estetica letteraria. (…). Le iniziali ostilità, poi divenute esplicito rifiuto, hanno però d'altro canto impedito la valorizzazione del suo aspetto più vitale, e cioè l'attribuzione di una valenza socio-politica al genere letterario: forse l'unico parametro teorico veramente atto a fondare, anche al di là delle intenzioni del suo autore, il paradigma di una categoria di 'modo'" (*Il romanzo storico in Italia* 82-83).

[49] Vedasi György Lukács. *Il romanzo storico* (1937), con introduzione di Cesare Cases (Torino: Einaudi, 1977), 227-343. Così Tito Perlini ha riassunto le posizioni di Lukács sulla crisi del realismo borghese e sull'inevitabile decadenza del romanzo storico-sociale dopo il 1848: "Dopo il '48, l'incapacità degli artisti borghesi decadenti di cogliere le tendenze dinamiche all'interno della società capitalistica, dalla quale si isolano, in preda al disgusto, provoca il riemergere del *romanzo storico*, in una versione, però, degradata e deformata, come una forma di evasione e di fuga dal presente. Il romanzo storico diventa così un cattivo surrogato dell'incapacità di cogliere il *presente* come *storia*: si prospetta come *fuga dal presente, evasione, mito* e viene contrassegnato da una visione sempre più marcatamente irrazionalistica." Vedasi Tito Perlini. *Utopia e prospettiva in György Lukács* (Bari: Dedalo Libri, 1968), 280.

[50] Un altro importante testo teorico pubblicato prima del libro di Ganeri è il volume di Cristina Della Coletta. *Plotting the Past: Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction* (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1996). Partendo da dettagliate riflessioni sulle teorie manzoniane, Della Coletta osserva *I Promessi Sposi* come valido modello dal quale oggi si può asserire la continuità del genere letterario in Italia. Nel sottolineare come il romanzo storico italiano di matrice manzoniana sia stato capace di ritrarre la natura frammentata della società nazionale nel suo complesso, la studiosa analizza soprattutto l'innovazione apportata alla narrativa storica italiana del Novecento da tre opere cardinali: *Il Gattopardo* (1958), *La Storia* (1974) e *Il nome della rosa* (1980). Della Coletta scrive che i tre romanzi "reshape the genre of historical fiction by directly confronting the aesthetic and philosophical challenges posed by Manzoni's *Del romanzo storico*. (…) Because of their innovative and constructive contribution to the genre, these novels constitute Manzoni's legacy. Transformative and revisionist, these 'critical' historical novels embark on a discussion of the meaning of writing within the genre of historical fiction, thus participating in the evolution of the genre while also charting its historical development, assessing its aesthetic function, and evaluating its hermeneutical power" (*Plotting the past* 2).

del Verismo.[51] Ganeri ammette la tesi lukacsiana di uno "schema di alternanza fenomenologica dei due modelli entro un medesimo macrogenere o 'modo' contiene un fondo di verità" (*ivi* 62-63) e propone una persistente continuità tra le due tipologie letterarie. Secondo Ganeri, tale continuità consente di leggere alcuni romanzi storici italiani della seconda metà del Novecento come il risultato di contingenze storiche e socio-economiche in cui spesso la letteratura ha attuato il recupero di codici tradizionali e ha posto sotto nuova luce il rapporto tra narrazione e storiografia, già al centro della lunga *querelle* sul "vero storico" opposto al "verosimile letterario". A fronte del dibattito storico-critico sul romanzo storico in Italia dal periodo romantico e pre-Risorgimentale sino agli esempi più moderni di "componimento misto di storia e invenzione", come *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco e *La chimera* (1990) di Sebastiano Vassalli, nell'introduzione al libro, Ganeri afferma:

> I vecchi approcci normativi, fondati sulla ricerca di più o meno rigide sistematizzazioni, riducevano la storia letteraria a un gioco di invarianti, penalizzando il carattere relativo e transitorio del genere, soggetto sempre e comunque a scarti da una presunta norma oggettiva. Negli approcci pragmatici, invece, i generi vengono intesi come modelli aperti, capaci di incidere sia sul momento della produzione che su quello della ricezione. Essi si collocano dunque al crocevia di una complessa interazione tra i poli istituzionali che condizionano la produzione letteraria: il canone e la tradizione, le tendenze e le mode, le scuole accademiche, le strutture editoriali, il mercato (*ivi* 7).

La continuità della narrativa storica tra Ottocento e Novecento, a dispetto dei profondi cambiamenti avvenuti nel corso del ventesimo secolo, è centrale all'argomentazione di Ganeri, che propone di considerare il romanzo storico italiano odierno non come un 'genere' soggetto a norme prestabilite, ma piuttosto come un 'modo' letterario. È importante ribadire come, secondo la prospettiva avanzata da Ganeri, il termine 'modo' si opponga nettamente all'idea di un *genere* auto-referenziale, prescrittivo se non addirittura *canonizzante*, indicando piuttosto un tipo di narrazione nato primariamente come espressione di esigenze conoscitive da parte dello scrittore e del lettore: il primo propone e rende esplicita una data verità epistemologica sul passato, a volte basandosi direttamente sul documento storiografico, mentre il secondo accetta un vero e proprio

[51] Per Lukács, afferma Ganeri, il romanzo naturalista recupera da quello romantico "l'imperativo del mandato sociale dello scrittore, conservando al contempo la centralità di un altro caposaldo della narrativa romantica: il documento. L'istanza di testimonianza e di documentazione si concentra, dopo la caduta delle aspirazioni alla totalità hegeliana dell'universale, sul particolare dell'esperienza diretta" (*Il romanzo storico in Italia* 62).

patto di fiducia, assumendo il romanzo storico come utile integrazione agli insegnamenti della storiografia.[52]

L'approccio di Ganeri promuove pertanto una narrativa storica lontana dall'idea di un principio normativo o di una *linea tradizionale* (definizioni che ricondurrebbero il romanzo storico verso l'area rigidamente circoscritta del 'genere');[53] al contrario, il concetto di *modo* si presta a diventare un efficace strumento pragmatico che permette di registrare le modalità in cui ciascuna opera letteraria si confronta con il contesto socio-culturale della propria produzione. La proposta di Ganeri è dunque in pieno accordo con il nostro discorso sui testi di Attanasio, La Spina e Cutrufelli, per i quali è necessario rivalutare criticamente l'idea di una presunta linea di 'padri' a partire dalla quale possiamo leggere le opere alla luce di una cifra formale e tematica esclusivamente oppositiva. Al contrario, se neghiamo il concetto di *genere*, automaticamente possiamo già adesso sconfessare qualsiasi ipotesi di un romanzo storico tradizionale siciliano 'maschile' opposto a uno essenzialmente 'femminile' o apertamente 'femminista'; l'area entro la quale ci muoviamo, infatti, si presenta come molto più complessa e articolata, come dimostrano i testi presi in esame. L'analisi illustrata nei capitoli a seguire riflette dunque, in un certo modo, la necessità di ampliare *in toto* lo sguardo sulla riutilizzazione della scrittura storica praticata entro una prospettiva che, da un lato, certamente muove le distanze dal punto di vista patriarcale sugli eventi storici e sugli individui (reali o immaginari) che ne fanno esperienza; tuttavia, dall'altro lato, non sempre i testi fanno del *gender* il fulcro della loro critica della Storia siciliana, perché le problematiche pregnanti riguardano un tentativo di legittimare il *soggetto* marginale – uomo o donna che sia – nella sua capacità di farsi agente della Storia.

Esaminando la fase attuale del romanzo storico, Ganeri evidenzia sia il *revival* del genere negli schemi e nelle strutture tradizionali (rispetto alle sperimentazioni degli anni

[52] "Più che un genere in senso stretto, il romanzo storico potrebbe essere definito un 'modo' letterario. Con questo termine si fonda la categoria sull'assunzione di un orizzonte cognitivo ed epistemologico prima ancora che tematico-formale. La narrazione orientata a privilegiare la storia impone una modalità di scrittura, testimoniale e documentaria, che è molto diversa da quella di altre modalità come, ad esempio, la fantastica o la lirica. La scrittura 'verosimile' prevede specifiche regole strutturali di organizzazione dei contenuti narrativi. È il 'patto letterario', in ultima analisi, a distinguere inequivocabilmente il 'modo' storico dagli altri. Il romanzo che vi si ispira presuppone l'instaurazione di un rapporto fiduciario tra scrittore e lettore, fondato sulla certificazione delle verità del narrato, e implica un'impostazione didattico-esplicativa della scrittura. La categoria di 'modo' consente di cogliere la continuità, dietro le fratture, tra i vari filoni della narrativa storica dell'Ottocento e del Novecento. Al tempo stesso, è utile per storicizzare le ragioni della genesi del romanzo storico, spiegando perché sia emerso solo agli inizi del secolo scorso" (*ivi* 9).

[53] Ganeri discute del "superamento dell'approccio normativo" nel corso del libro *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*. Vedasi anche, della stessa autrice, "La teoria dei generi letterari dopo gli anni Settanta: il superamento dell'approccio normativo", *Allegoria*, 23 (1996), 25-35.

Settanta e Ottanta), sia le importanti modifiche a livello ideologico avvenute nella percezione comune del romanzo storico come parte integrante di un processo di trasformazione sociale e antropologica in grado di giustificare e motivare la narrazione del passato.[54] Secondo Ganeri, laddove è necessario esaminare i generi letterari attraverso le relative variazioni e innovazioni, anche il romanzo storico non risulta esente dal dibattito critico. Proprio in virtù della materia sensibile con la quale esso si confronta, è oggi riconoscibile la necessità di riflettere sul passato, concretizzata dalla problematizzazione attuale del rapporto tra narrazione e storiografia e di "un diffuso bisogno di riflessione storica" (*ivi* 11). Un'osservazione importante conclude la parte introduttiva del libro:

> In un'epoca caratterizzata da un disorientamento gnoseologico radicale e da una profonda sfiducia nelle capacità di lettura e di controllo della storia, bisogna chiedersi se la vasta produzione mondiale di romanzi storici risponda a un bisogno di forme conoscitive nuove oppure assuma funzioni iterative e consolatorie, riproducendo forme già note di rappresentazione, fondate sulla canonizzazione del genere. Nel repertorio postmoderno rientrano a pieno titolo sia opere commerciali o addirittura seriali che opere di elevata ambizione letteraria. La risposta, possibile solo caso per caso e dopo l'analisi testuale, appare pertanto difficile e certo non univoca. (*ivi* 25)

Da quanto affermato da Ganeri si evince la complessità del tentativo di circoscrivere il raggio di azione del 'modo' del romanzo storico contemporaneo, proprio in virtù della correlazione esistente tra la rappresentazione letteraria e il concetto, difficilmente sintetizzabile, di 'Storia' ufficiale. Suggeriamo, a questo proposito, che l'attenzione critica verso il romanzo storico prodotto in contesti specifici, come quello della scrittura delle donne, si realizzi non solo con il dibattito sugli aspetti formali del genere letterario ma anche tramite l'analisi attiva di modalità scrittorie che hanno determinato specifiche

[54] "Dopo la svolta postmoderna, il romanzo si è allontanato sempre più dai moduli sperimentali ed è andato ripristinando schemi e strutture tradizionali. Si è così verificato un graduale ritorno al romanzo storico, il cui *revival* pieno tocca oggi, anche nell'ambito della letteratura d'intrattenimento, punte assai vistose. Con il bisogno di narrazione storica, è tornata attuale anche la questione romantica del rapporto tra storia e invenzione. (…) Nel postmoderno, la percezione di uno 'spaesamento', di un disorientamento spazio-temporale in un mondo che cambia secondo ritmi molto diversi da quelli del passato, si accompagna a una sensazione di immobilismo e staticità del presente, percepito come un luogo decentrato e al tempo stesso, paradossalmente, assolutizzato. In questo quadro la narrazione del passato assumerebbe la duplice funzione di esorcizzare le paure generate dalla rivoluzione informatica e di rappresentare le 'mutazioni antropologiche', sensoriali e cognitive, prodotte dall'impatto dei linguaggi multimediali sui processi di selezione della memoria storica" (*ivi* 10-11). Le osservazioni di Ganeri tendono ad assegnare al romanzo storico il compito di registrare la natura perturbante della realtà contemporanea. La dislocazione postmoderna nella narrativa contemporanea è peraltro veicolata dalla perdita graduale di referenti storiografici attendibili, un tempo considerati alla stregua di solidi appigli testuali su cui poggiare la reinvenzione letteraria. Un esempio pratico, in questo senso, è la narrativa storico-surreale di Silvana La Spina, che verrà discussa al Capitolo 3 del presente lavoro.

prese di posizione nei confronti del passato. Uno sguardo parallelo sia sulle forme che sui contenuti che si rinnovano anche rispetto al contesto di produzione di ciascuna opera spinge a riflettere sull'importanza del rapporto tra i linguaggi della letteratura, simbolici e formalizzanti, e l'azione da essi esercitata sulla realtà fattuale e sul contenuto delle esperienze umane, sistematizzate entro precise strutture sociali.

Il libro di Ganeri accenna marginalmente al legame tra lo sviluppo novecentesco della narrativa storica e il contributo offerto dalla scrittura femminile al genere. Le origini del romanzo storico italiano femminile di epoca moderna sono ricondotte da Ganeri all'ambiente intellettuale della rivista fiorentina *Solaria*, fondata nel 1926 da Alberto Carocci. Nella prima metà del Novecento, la pubblicazione di *Artemisia* (1947) di Anna Banti (1895-1985) ha fatto emergere, secondo Ganeri, "punti di vista storicamente discriminati, come quello femminile, alla luce di problematiche socio-culturali attuali" (*ivi* 84), tuttavia "non ha suscitato un rilevante dibattito critico ed è stato valutato quasi esclusivamente come appendice minore della produzione solariana" (*ivi* 85). Nonostante, insieme ad *Artemisia*, Ganeri citi i romanzi di Maria Bellonci come esempi utili alla disamina dell'evoluzione novecentesca del genere, il suo commento sembra ribadire la valutazione di "appendice minore" delle opere, destinate ad un "pubblico piccolo borghese, specialmente femminile".[55]

Esistono diversi saggi che esaminano la rilevanza tematica e stilistica di Banti e Bellonci.[56] Entrambe le scrittrici sono considerate da una parte della critica letteraria femminista come vere e proprie pioniere di un approccio alternativo al romanzo storico al maschile, connesso alla rinnovata attenzione verso i gruppi sociali marginalizzati dalla 'Storia ufficiale'. [57]

---

[55] "L'analisi di questi testi ipertradizionali, fondati sull'ostensione dei tratti tipici del romanzo storico, si rivelerebbe invece assai proficua per l'indagine dello stato novecentesco del genere. Anna Banti, ad esempio, ne rifondò la composizione sulla documentazione d'archivio. (…) Anche nei romanzi di Maria Bellonci, fra cui la prova migliore resta forse il romanzo d'esordio, *Lucrezia Borgia* (1939), la prospettiva psicologica è il metodo per far emergere dal passato uno sguardo nuovo sul femminile. La ricostruzione degli eventi è strettamente legata alla documentazione d'archivio e alle tecniche più abusate del genere: la *retorica* dell'attesa, la doviziosa e minuziosa descrizione dei particolari ambientali, il *colore un po' melodrammatico* e *sentimentalistico* della scrittura, rivolta a un pubblico di medio gusto. Siamo di fronte a una produzione molto interessante sotto il profilo sociologico, in quanto *calibrata per un pubblico piccolo borghese, specialmente femminile*, a partire dall'introiezione di un punto di vista socialmente superiore" (*Il romanzo storico in Italia* 85; nostro corsivo).

[56] Maria Bellonci (1902-1986) è stata ideatrice, insieme al marito Goffredo Bellonci, dell'omonima fondazione e ha dato vita al celebre Premio Strega nel 1947. Per alcune riflessioni analitiche sulla prospettiva storico-letteraria di Banti, vedasi Sherry Roush. "Isabella Inventrix. History and Creativity in Maria Bellonci's *Rinascimento privato: Romanzo*", *Italica*, 79:2 (2002), 189-203; Susanna Scarparo. "'Sono uno storico in quanto scrittore': Imagining the past in Maria Bellonci's *Rinascimento privato*" *MLN*, 117:1("Italian issue" 2002), 227-240.

[57] Ricordiamo che il genere storico-letterario si è ulteriormente arricchito nel corso della seconda metà del Novecento con romanzi come *La Storia* (1974) di Elsa Morante (1912-1985) e *La lunga vita di Marianna*

Carol Lazzaro-Weis ha osservato che, a differenza di altri generi letterari come il *Bildungsroman* (o romanzo di formazione) e il *romance*, la *historical fiction*

> seems to offer women writers the possibility to reverse their marginalized historical status and become visible. Just as typicality and limits – that is, what makes representation possible in the *Bildungsroman* – interfere with the purported goal of representing a new subjectivity, so will the formal characteristics and traditional difficulties involved in representing change and progress in the historical novel often contradict those meanings critics and writers seek to write into the form. Nonetheless, the experience of women writers with historical fiction is not only uncovering a female genealogy of women writers; it is also bringing these writers in from the margins as their works participate in more public literary and political debates over the significance and direction of historical interpretation. (*From Margins to Mainstream* 121)

L'intento epistemologico identificato da Lazzaro-Weis si combina, per numerose scrittrici, con la necessità di modificare l'impianto formale del genere tradizionale, attraverso il processo di re-interpretazione della 'grande Storia' scritta dal patriarcato. Ciò può essere verificato se si guarda alla crescente pubblicazione di romanzi storici degli ultimi anni: grazie all'ingresso nel *mainstream* di sempre più autrici, la narrativa storica potenzialmente coinvolge le donne nel dibattito pubblico sulla conoscenza e l'interpretazione del passato, in un processo di transcodifica costantemente aperto al confronto con l'influenza degli autori antecedenti.

I romanzi storici delle donne contengono spesso precise istanze etico-sociali. Maria Ornella Marotti afferma a proposito:

> Much of Italian women's literary production consists of interpretations of women's positions in present and past history. Through fictional and nonfictional forms of narration, writers give voice to those who have been silenced, and create stories for those who were excluded from history. Furthermore, through deviations from male standards, women writers create historical narratives that challenge predominant interpretations of history.

Ucria (1990) di Dacia Maraini (1936-). Come ne *I Malavoglia*, i protagonisti de *La Storia* subiscono gli eventi e lasciano emergere una visione del divenire storico in quanto entità intrinsecamente ingiusta nei confronti di tutte le categorie di 'umili' che affrontano specifiche contingenze temporali (del resto, il sottotitolo del romanzo è "uno scandalo che dura da diecimila anni"). L'attenzione verso gli umili e i reietti della 'Storia' (con 'S' maiuscola, quindi intesa come storia ufficiale, scritta dai vincitori) non è certo argomento nuovo, dato che troviamo esempi di questa prospettiva già ne *I promessi sposi* o ne *I Malavoglia*; con il romanzo *La Storia*, tuttavia, Elsa Morante compie un'operazione più complessa, sia dal punto di vista del genere letterario e della sua evoluzione, che al livello delle riflessioni di tipo ontologico sulla 'S/storia' stessa, incorporando nel testo le esperienze di una donna, Ida, il cui punto di vista soggettivo è fondamentale a interpretare la lettura del passato effettuata da Morante. Vedasi, a proposito, l'analisi de *La Storia* di Elisa Dei nel saggio "Il romanzo del Novecento tra moderno e postmoderno", *Moderna*, "Il romanzo e la storia", a cura di Nicolò Mineo, Vol. 1-2 (Pisa: Fabrizio Serra Editore), 217-219.

> Women's historical texts, thus, raise questions about the relation between women and history and between history and literature. (*Gendering Italian Fiction* 15)

Due aspetti fondamentali emergono da questa sintesi: il primo è la creazione di *historical narratives* che ridanno una voce alle donne, percepite come escluse dalla storiografia ufficiale; il secondo consiste nell'insorgenza di questioni letterarie (i temi, gli stili, i codici linguistici, il punto di vista narrante, ecc.) che, se connesse alle diverse interpretazioni del ruolo della donna nella storia, si presentano come veri e propri sintomi di una continua rinegoziazione delle scrittrici nei confronti del genere letterario e di eventuali norme 'prescrittive' in esso contenute. Scrivere romanzi storici diventa in definitiva, secondo Marotti, l'espressione artistica di una sfida etico-politica nei confronti di interpretazioni egemoniche.[58] In quest'ottica, suggeriamo che la marginalizzazione sociale e commerciale delle scrittrici che si occupano di romanzi storici (parallela alla generale esclusione delle autrici dai circuiti letterari *mainstream*) possa essere ricondotta verso ambiti molteplici, dal sociale, al politico e all'intellettuale, in quanto si tratta di una marginalizzazione concretizzata attraverso la scrittura.[59]

Marotti si richiama anche al concetto di relatività della 'Storia' ufficiale, suggerendo un nesso con le teorie di Lukács sul romanzo storico, visto come rivisitazione del processo storico attraverso la creazione di un microcosmo sociale e umano. In questo senso, alcuni romanzi storici italiani scritti da donne riprendono discorsi avviati già dalle correnti della storiografia femminista. (*ivi* 18).

L'idea di rivedere la 'Storia' alla luce di 'storie' individuali[60] è al centro dell'analisi condotta in questa sede sui testi di Attanasio, La Spina e Cutrufelli:

---

[58] "Furthermore, through deviations from male standards, women writers create historical narratives that challenge predominant interpretations of history" (*ivi* 15).

[59] Ciò è in parte confermato dalla scarsità di presenze delle scrittrici del primo e secondo Novecento all'interno di antologie dedicate al romanzo italiano moderno e contemporaneo (Lazzaro-Weis, *From Margins to Mainstream* 35-36).

[60] Sull'opposizione tra 'Storia' e 'storie', dobbiamo ricordare le parole dell'abate Vella ritratto da Sciascia ne *Il consiglio d'Egitto.* Tuttavia, è importante notare che il riferimento alle storie individuali si traduce, nella citazione seguente, nell'evocazione di vicende in cui i protagonisti sono sempre soggetti maschili (il padre, il nonno, lo stesso personaggio di Vella e il suo interlocutore, il monaco Giuseppe Cammilleri): "E allora don Giuseppe pianamente gli spiegava che il lavoro dello storico è tutto un imbroglio, un'impostura: e che c'era più merito ad inventarla, la storia, che a trascriverla da vecchie carte, da antiche lapidi, da antichi sepolcri; e in ogni caso ci voleva più lavoro, ad inventarla: e dunque, onestamente, la loro fatica meritava più ingente compenso che quella di uno storico vero e proprio, di uno storiografo che godeva di qualifica, di stipendio, di prebende. 'Tutta un'impostura. La storia non esiste. Forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell'albero, un autunno appresso all'altro? Esiste l'albero, esistono le sue foglie nuove: poi anche queste foglie se ne andranno; e a un certo punto se ne andrà anche l'albero: in fumo, in cenere. La storia delle foglie, la storia dell'albero. Fesserie! Se ogni foglia scrivesse la sua storia, se quest'albero scrivesse la sua, allora diremmo: eh sì, la storia... Vostro nonno ha scritto la sua storia? E vostro padre? E il mio? E i nostri avoli e trisavoli?... Sono discesi a

rappresentare letterariamente la 'Storia' attraverso la prospettiva femminile coincide con la precisa volontà di colmare i 'vuoti' della storiografia ufficiale, nel tentativo di creare spazi tematici che valorizzino il punto di vista delle donne. Come ha suggerito la storica Joan Wallach Scott, anche le storie 'private' hanno un'ampia valenza socio-politica:

> Since political structures and political ideas shape and set the boundaries of public discourse and of all aspects of life, even those excluded from participation in politics are defined by them. (...) The private sphere is a public creation; those absent from official accounts partook nonetheless in the making of history; those who are silent speak eloquently about the meanings of power and the uses of political authority. (Scott, *Gender and the Politics of History* 24)

Nell'accusare di parzialità la storia patriarcale, molte autrici di romanzi storici hanno scelto di riempire i silenzi della storiografia ufficiale con altrettanta parzialità, evidenziando le singolarità e le differenze, anziché le similitudini tra un gruppo sociale e l'altro. L'inserimento di materiali storiografici nei testi è un espediente spesso adottato dalle autrici, in quanto la storiografia può fungere da ulteriore filtro di reinvenzione della presunta 'realtà' descritta dai resoconti ufficiali. Invocando la commistione tra 'privato' e 'pubblico', molti romanzi storici del Novecento a firma femminile relativizzano tale realtà, mettendola in discussione.

Come verrà illustrato nel presente lavoro, in particolare nel caso dei romanzi di Attanasio e Cutrufelli, la rivisitazione di fonti storiografiche da parte delle donne si accompagna alla focalizzazione su figure emblematiche la cui storia personale costituisce, già di per sé, il nucleo di una peculiarità da cui spesso deriva l'esclusione dal corpo sociale collettivo. È importante sottolineare che la lettura critica di romanzi storici femminili in cui coesistono riutilizzazioni di alcune strutture canoniche e esempi di innovazioni disomogenee spinge a ipotizzare un *superamento* dei confini tra

---

marcire nella terra né più né meno che come foglie, senza lasciare storia... C'è ancora l'albero, sì, ci siamo noi come foglie nuove... E ce ne andremo anche noi... L'albero che resterà, se resterà, può anche essere segato ramo a ramo: i re, i viceré, i papi, i capitani; i grandi, insomma... Facciamone un po' di fuoco, un po' di fumo: ad illudere i popoli, le nazioni, l'umanità vivente... La storia! E mio padre? E vostro padre? E il gorgoglio delle loro viscere vuote? E la voce della loro fame? Credete che si sentirà, nella storia? Che ci sarà uno storico che avrà orecchio talmente fine da sentirlo?'". Vedasi Leonardo Sciascia. *Il Consiglio d'Egitto* (1963), in *Opere: 1956-1971* (Milano: Bompiani, 1987), 485-641: 533-534.

storiografia e narrazione, ambiti in cui che le donne italiane tendono sempre più a reclamare un'inclusione.[61]

Ciò che è importante sottolineare è che, seppure in modi diversi e con effetti variegati, la diffusione massiccia della storiografia sulle donne in Italia ha avuto, da un lato, l'effetto di mettere in dubbio la validità dogmatica del discorso fondativo sulla donna come categoria storica subalterna all'uomo; dall'altro, tale accresciuto interesse e produzione di testi teorici ha spesso ricostruito le motivazioni alla base della marginalizzazione storico-sociale femminile attraverso la narrazione scientificamente fondata di esperienze tipiche, rischiando tuttavia, con ciò, di reinserire la soggettività femminile entro una dimensione di inferiorità e di diversità inequivocabili.

Sintetizzando, classificare la storia delle donne come 'sommersa' o 'diversa' contiene pur sempre il rischio di una ghettizzazione della categoria, perché evidenziare i meccanismi di oppressione della donna non equivale a contrastarli. Il dilemma irrisolvibile rimane lo stesso sia in letteratura che in storiografia: se, per quest'ultima, occuparsi di 'storia delle donne' sicuramente ha contribuito a svelare aspetti ignorati dal patriarcato, dall'altro la tipizzazione del tema di una 'differenza femminile' a livello storico porta con sé il rischio di riprodurre i caratteri del medesimo sistema che ha dato vita alla delegittimazione delle donne in quanto soggetti storici a tutto tondo. Nonostante l'ambivalenza concettuale dello 'svelamento' che si traduce in 'ghettizzazione', proponiamo che, nel caso di specifici ambiti sociali e culturali in gran parte assenti dalla storiografia ufficiale, qual è la storia delle donne in Sicilia e nel Mezzogiorno, il contributo delle storiche di formazione femminista è stato ed è tuttora fondamentale, perché ha permesso di colmare un vuoto epistemologico. [62]

---

[61] La messa a fuoco e la problematizzazione del rapporto tra le donne e la storia non soltanto passa attraverso i numerosi esempi di letteratura di finzione, ma si è alimentata nel corso del Novecento anche grazie alle evoluzioni teoriche e metodologiche della storiografia stessa. Ad esempio, nel corso degli anni Ottanta, si è verificata una crescita della produzione letteraria di romanzi storici, come notato da Lazzaro-Weis (*From Margins to Mainstream* 121), riflessa anche nel crescente sviluppo della storiografia delle donne in Italia e promossa in gran parte da organismi di impianto accademico come la Società Italiana delle Storiche (SIS). La SIS, fondata nel 1989, è nata con l'obiettivo di promuovere, secondo la presentazione del sito web, "la ricerca storica, didattica e documentaria nell'ambito della storia delle donne e di genere" (http://www.societadellestoriche.it/index.php/it/storia-della-sis). La SIS ha all'attivo diverse pubblicazioni e convegni e partecipa attivamente alla diffusione di teorie critiche sul rapporto tra le donne e la Storia a livello italiano e internazionale.

[62] Il panorama della storiografia delle donne comprende anche studiose che si sono occupate di diversi temi sociali relativi alle donne nel Mezzogiorno e in Sicilia, dalla famiglia alla religione, dall'economia all'impegno politico. In particolare, alcune di queste studiose, come Ida Fazio, Sara Cabibbo e Marilena Modica, possono essere direttamente ricondotte alla tradizione della microstoria italiana, corrente il cui riconosciuto 'padre fondatore' è lo storico Carlo Ginzburg. Si vedano, a titolo indicativo: Ida Fazio. *Alla greca grecanica. Donne, famiglie e patrimoni nella Sicilia rurale (XVIII-XIX secolo*). (Palermo: Gelka, 2000); Sara Cabibbo e Marilena Modica. *La santa dei Tomasi: storia di suor Maria Crocifissa (1645-1699*) (Torino: Einaudi, 1989); Giovanna Fiume. *La vecchia dell'aceto: un processo per veneficio nella*

Il tema della commistione tra letteratura storica e storiografia svolge una duplice funzione: da un lato, permette di esaminare le evoluzioni della disciplina storica dall'avvento della corrente degli *Women's Studies*; dall'altro, serve a interpretare la questione dal punto di vista di una critica del genere letterario. L'idea, proposta da diverse voci autorevoli sia in Europa che negli Stati Uniti, di una *history* che è prima di tutto una forma di *narrative* ha dato origine a dibattiti accesi sin dagli inizi del ventesimo secolo, anche grazie agli scritti di pensatori come Walter Benjamin e, più tardi, alla varietà di proposte teoriche di Michel Foucault, Paul Ricoeur e Tzvetan Todorov. Dagli anni Settanta in poi, il dibattito sul rapporto tra storia e narrazione ha costituito una parte importante del movimento del *New Historicism*, trainato da Stephen Greenblatt e Catherine Gallagher.[63] Se si considera l'aspetto della relativizzazione del concetto di 'narrazione', un precursore della corrente del *New Historicism* è certamente il filosofo della storia americano Hayden White, secondo cui la storiografia può essere ricondotta ad una dimensione analizzabile con gli strumenti dell'analisi retorica e letteraria.[64] Successivamente, una proposta originale di interpretazione metodologica dell'evoluzione del genere storico-letterario proviene da Linda Hutcheon con il concetto teorico di *historiographic metafiction*. Sia White che Hutcheon risultano importanti per il presente discorso.

Durante i primi anni Settanta White propone la relativizzazione del concetto di *narrazione*, negando l'assolutezza della verità scientifica reclamata dalla storiografia, in

---

Palermo di fine Settecento (Palermo: Gelka, 1990); Jole Calapso. *Donne ribelli: un secolo di lotte femminili in Sicilia* (Palermo: Flaccovio, 1980).

[63] Vedasi *Practising New Historicism*, a cura di Catherine Gallagher e Stephen Greenblatt (Chicago-London: University of Chicago Press, 2000), 170-172.

Nel *Dizionario degli studi culturali*, Luca Crescenzi fornisce una succinta definizione del *New Historicism* (in italiano tradotto come 'neostoricismo'): "In termini generalissimi, l'obiettivo del neostoricismo è l'individuazione ed esplicazione delle diverse forme di *energia sociale* circolanti nei testi di una determinata epoca o di un determinato luogo storico, in quanto realtà decisive per la costruzione di qualsiasi discorso culturale, artistico, critico o filosofico. Per energia sociale si intende, in questo caso, la massa effettivamente circolante delle concezioni tradizionali, ereditate o, comunque, condivise da un tempo e un luogo, e costantemente presente in ogni momento dell'articolazione del discorso culturale generato da quel tempo e da quel luogo stessi. Si intende cioè l'insieme dei pregiudizi che orientano più o meno inconsapevolmente il lavoro dell'autore di un testo (laddove il termine *testo* va accolto nell'accezione ampia condivisa dalla teoresi post-strutturalista) e costituiscono lo sfondo immanente a ogni espressione culturale" (Crescenzi, "Neostoricismo" 323). Vedasi Luca Crescenzi, "Neostoricismo", in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Michele Corona. (Roma: Meltemi, 2004), 321-328. Per una sintesi delle teorie del *New Historicism* vedasi anche Angelo D'Orsi. *Piccolo manuale di storiografia* (Milano: Bruno Mondadori, 2002), 30-34.

[64] Un riepilogo soddisfacente del dibattito è presente in Hayden White. "La questione della narrazione nella teoria contemporanea della storiografia" in *La teoria della storiografia oggi*, a cura di Pietro Rossi (Milano: Il Saggiatore 1983), 33-78. Di Hayden White vedasi anche: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992); *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973); *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978).

polemica con la filosofia della storia classica che trattava la storia come una totalità che procede da un passato a un futuro, pretendendo di conoscere gli avvenimenti esclusivamente attraverso la speculazione sui documenti pervenuti fino allo storico. Interrogandosi sui limiti della conoscenza storica e sulle possibilità offerte dai diversi approcci, White riconduce l'insieme delle ricerche storiografiche alla sua dimensione linguistico-testuale, propria anche della letteratura di finzione. Il racconto dello storico, che per White è quanto mai vicino al componimento letterario *tout court*, non possiede in sé la scientificità necessaria a ricostruire un dato evento, allorché adotta la forma narrativa. In questa prospettiva, la ricostruzione storica non dovrebbe servirsi della narrazione per comprovare le proprie congetture, ma limitarsi a descrivere i contenuti di ciò che è inequivocabilmente reale.[65] Le posizioni di White esplicitano dunque l'importanza della *narrazione*, vista qui come pratica capace di assegnare significato a qualsiasi ricognizione di eventi, memorie, voci provenienti dal passato. Una simile visione non fa dunque alcuna distinzione tra la disciplina storiografica e le numerose rivisitazioni di periodi storici compiute in letteratura.[66]

Il relativismo di White introduce una componente analitica importante per il presente studio, ovvero la commistione tra letteratura e storiografia come strumentale allo studio dell'evoluzione del genere narrativo storico in chiave femminile. Questo aspetto, che verrà esaminato nei capitoli dedicati a Attanasio e Cutrufelli, risulta funzionale all'idea di una sfida letteraria femminile alle interpretazioni egemoniche,

[65] Scrive White: "Narration is a manner of speaking as universal as language itself, and narrative is a mode of verbal representation so seemingly natural to human consciousness that to suggest it is a problem might well appear pedantic. But it is precisely because the narrative mode of representation is so natural to human consciousness, so much an aspect of everyday speech and ordinary discourse, that its use in any field of study aspiring to the status of a science must be suspect. For whatever else a science may be, it is also a practice which must be as critical about the way it *describes* its objects of study as it is about the way it *explains* their structures and processes. Viewed from this perspective, we can trace the development of modern sciences in terms of their progressive demotion of the narrative mode of representation in their descriptions of the phenomena which comprise their specific objects of study. And this explains in part why the humble subject of narrative should be so widely debated by historical theorists in our time; for to many of those who would transform historical studies into a science, the continued use by historians of a narrative mode of representation is an index of failure at once methodological and theoretical. A discipline that produces narrative accounts of its subject matter as an end in itself seems methodologically unsound; one that investigates its data in the interest of telling a story about them appears theoretically deficient". Vedasi Hayden White. "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory*, 23:1 (1984), 1-2.

[66] Al contrario, come vedremo nel capitolo su Maria Attanasio, la teoria sulla microstoria sviluppata da Ginzburg contrasta la visione di White e offre la possibilità, per la storiografia, di servirsi del metodo narrativo senza, con questo, perdere la propria identità scientifica. L'importanza sociale della microstoria dei gruppi marginali, secondo la storiografia promossa da Ginzburg, ha una profonda valenza cognitiva *anche* in virtù dell'adozione di una forma narrativa per la ricostruzione storiografica. La dimensione di 'finzione' non è la sola ad occuparsi di rappresentare gli eventi storici, perché, secondo Ginzburg, si lega all'idea di recupero delle fonti (negate invece da White) e, dunque, ad un'operazione di ricerca scientifica che colma le lacune degli approcci storiografici più tradizionali che escludono del tutto la narrazione come metodo.

proposta da Maria Ornella Marotti e citata in precedenza. Non per nulla Marotti si riferisce allo stesso White e all'idea di "nonhistorical group" per caratterizzare la configurazione della donna nella cultura occidentale e, in particolare, italiana, come entità sociale che non ha mai prodotto, preservato o adottato la registrazione cronologica del proprio passato.[67]

Un altro punto di vista teorico che utilizziamo qui allo scopo di sostenere l'analisi testuale dei testi di Attanasio, La Spina e Cutrufelli è la problematizzazione del rapporto tra storia e narrazione suggerita da Linda Hutcheon, la quale giunge alla creazione della celebre definizione di "historiographic metafiction", opposta a "historical fiction", teorizzando un nuovo tipo di narrazione storica incentrata sulle vicende di "ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures of fictional history" (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* 114). La concettualizzazione di Hutcheon sintetizza la natura del rapporto ambivalente tra storiografia e narrazione e si adatta all'interpretazione di molti romanzi appartenenti alla corrente del *postmodernismo*, scritti durante gli anni Ottanta e Novanta del Novecento. Scrive Hutcheon:

> [Historiographic metafiction] refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a true claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity. (*ivi* 93)

Nel libro *A Poetics of Postmodern* Hutcheon analizza diversi testi letterari in cui la verità della 'Storia' ufficiale delle cronache viene rovesciata e sfidata dalla vaghezza dello stesso termine di 'verità' (*ivi* 112). Il rapporto tra la 'Storia' e la 'verità' si gioca tutto, secondo la visione della "historiographic metafiction", sul confine labile tra quest'ultima e la presenza di una finzione narrativa *consapevole* di sé, attraverso cui si verificano simultaneamente e apertamente l'asserzione e l'attraversamento di precise barriere formali e tematiche (*ivi* 113). Per Hutcheon, il postmodernismo in letteratura è un momento in cui gli individui si interrogano criticamente sul contesto della propria esistenza e, dunque, esaminano il passato e il presente con eguale occhio indagatore. Se *storia* e *narrazione* sono entrambi costrutti linguistici, è possibile immaginarli, seguendo l'ottica di Hutcheon, come reciprocamente interdipendenti. La

[67] "Even though White refers to entire cultures, and not a gender, I borrow his definition to describe the position of women in Western civilizations, and, in particular, within Italian culture. Even though Western women are partly and implicitly inscribed in the histories of their civilizations, they did not produce the narration of their specific history" (Marotti, *Gendering Italian Fiction* 15).

"historiographic metafiction", di fatto, propone verità *alternative* perché, come suggerisce Hutcheon, l'accuratezza del dettaglio non serve più a dare concretezza e veridicità alla narrazione storica, diversamente da quanto veniva teorizzato all'inizio del Novecento da Lukács (*ivi* 114): al contrario, l'attività narrativa si basa costantemente sul relativismo degli stessi concetti di verità e menzogna. Ciò avviene, propone Hutcheon, anche attraverso l'inserzione di episodi esperienziali privati, in cui gli individui si elevano ad un livello di prospettiva critica sugli eventi che interessano sia loro stessi che la massa della popolazione, la società nel suo complesso. In questo senso, la 'menzogna' narrativa è funzionale all'assunzione di un punto di vista critico universale.

Nel concludere questo primo capitolo che precede l'analisi critica dei testi scelti per ciascuna autrice, proponiamo preliminarmente l'esistenza, a livello tematico, di un tipo specifico di romanzo storico siciliano femminile, sviluppatosi soprattutto tra la fine del ventesimo e il primo decennio del ventunesimo secolo. Quella che definiamo sin da ora la 'singolarità femminile' del romanzo storico siciliano è da identificarsi con una duplice tendenza: tenendo presente le proposte di White e Hutcheon e i concetti di 're-visione' e 're-invenzione' del genere proposti da Cutrufelli e Lazzaro-Weis, nei testi di Attanasio e Cutrufelli osserveremo che la ricostruzione della storiografia ufficiale è finalizzata alla legittimazione della donna come categoria storica. Diversamente, nel caso di La Spina, caratterizzati dall'assenza di richiami alla storiografia, osserveremo un tipo di prospettiva critica della Storia in cui prevale l'utilizzazione strategica delle posizioni di remissività e debolezza fisica tradizionalmente attribuite alla donna siciliana.

Sarà utile esaminare i testi delle tre scrittrici in qualità di esempi significativi di riutilizzo del genere letterario in chiave femminile, ma non necessariamente forzando l'idea di un'adesione totale ad un determinato quadro teorico femminista. Un'analisi delle forme di narrazione storica delle donne nel contesto socio-culturale della Sicilia si motiva a partire da un esame del rapporto tra le strutture formali adottate e le tematiche poste al centro delle narrazioni. Ciò non significa evidenziare l'aspetto ideologico dei testi in concordanza con un concetto omogeneo di 'femminismo', ma piuttosto reinterpretare i codici narrativi già utilizzati dalla generazione precedente con la quale le scrittrici mantengono un dialogo costante. L'analisi testuale dei capitoli 2, 3 e 4 ha pertanto lo scopo di evidenziare il modo in cui il rapporto con la 'grande Storia' siciliana si traduce, per le tre scrittrici, in un processo di revisione critica degli stereotipi

culturali e sociali che hanno dominato le rappresentazioni della donna nelle opere antecedenti. La focalizzazione sul rapporto tra la condizione subalterna del soggetto e la sua trasposizione in termini narrativi segna il passaggio emblematico, sia per le scrittrici che per i loro personaggi, da ‘oggetti’ a ‘soggetti’ della Storia.

Capitolo 2: La microstoria nei romanzi di Maria Attanasio

2.1 Osservazioni preliminari: le 'deviazioni impreviste' della storiografia

Maria Attanasio (Caltagirone, 1943) proviene dalla sfera della scrittura poetica e dall'attivismo politico, due elementi chiave per capire il suo punto di vista sulla storia della Sicilia. Il retroterra letterario dell'autrice nasce, come lei stessa ha affermato, dall'importanza della parola, che nella poesia si riflette nella "libertà espressiva" (Todesco, "Intervista a Maria Attanasio" 26): le raccolte *Amore elementare* (1976), *Interni* (1979) e *Nero barocco nero* (1986) confermano, sempre secondo l'autrice, la ricerca di una legittimazione della lingua che non passi esclusivamente attraverso le ideologie politiche, ma che cerchi una propria ragione d'essere nella pratica della scrittura stessa.[1]

La prosa storica arriva nella maturità, dopo anni di dedizione totale alla poesia come genere espressivo primario, percepito tuttavia come un modo 'clandestino' non adatto a esprimere la propria crescita di consapevolezza sociale.[2] Il passaggio dalla poesia al romanzo storico rappresenta un percorso complesso perché comporta una radicale trasformazione nell'utilizzo della parola da mezzo espressivo dell'essenzialità a mezzo linguistico che si fa metaforico:

> Ho capito che nella narrativa non bisogna tendere all'espressione essenziale, ma che tutti i momenti della storia diventano metafora, espressione. Cioè il fatto può diventare espressione di un'emozione, può diventare metafora. (Milioto, *Incontri con l'autore* 17)

Significativamente, Attanasio ha affermato come la transizione da un genere letterario all'altro l'abbia spinta verso la microstoria:

[1] Attanasio ha attribuito tale svolta all'incontro con lo scrittore e poeta Sebastiano Addamo, avvenuto negli anni Settanta: "Questo scrittore è stato per me maestro di vita e di scrittura, con la sua persona, con il suo rigore morale, con la caratterizzazione della sua scrittura in cui c'è la teoria e c'è l'immaginazione (…) In questo senso ho appreso che la parola scritta può avere la stessa valenza di intervento nella realtà del gesto, della prassi. E da qui la mia svolta per cui ho ripreso a scrivere in modo accanito, a leggere in modo altrettanto onnivoro" (Milioto, *Incontri con l'autore* 13-14). Vedasi *Incontri con l'autore. Registrazione dal vivo* (Agrigento, Teatro della Posta Vecchia, 27 ottobre / 3-10-17-24 novembre 1997), a cura di Stefano Milioto (Agrigento: Il filo logico, 1997), 13-14.

[2] La scrittrice descrive così la propria vita di giovane lavoratrice negli anni Sessanta a Gela: "C'erano scioperi, grandi lacerazioni sociali senza conclusioni. Si scioperava per 15 giorni, si tagliavano ruote, morivano persone, in piazza c'erano arresti… una realtà di fabbrica molto forte, molto coinvolgente per me. Contemporaneamente andavo all'università ed ero allieva di grandi maestri quali: Muscetta, Giarrizzo, Mazzarino, che avevano dato agli studi una direzione storico-letteraria molto importante a Catania. (…) mi costruii una coscienza così forte dal punto di vista sociale che mi sembrò la parola una cosa pallida, estenuante, di fronte alla gente che moriva nelle piazze. La parola mi sembrava troppo debole, troppo anemica. L'anemia della parola mi staccò dalla parola, ma non dalla parola scritta perché continuai a scrivere con un certo senso di colpa, quasi di nascosto, clandestinamente" (*Incontri con l'autore* 13).

> Attraverso la microstoria puoi vedere le venature della macrostoria, ma non è possibile il contrario. I punti nodali di essa sono importanti, ma non fondamentali nelle mie narrazioni; le oscurate esistenze che ci sono dentro, invece sì. Mi interessa capire come la grande storia, in esse, si fa carne: lavoro, gioia, relazione, dolore, difficoltà. Vita. Variegata vita persa e dispersa, di cui nelle mie scritture, cercando in vecchie cronache locali, tento di ricomporre i frammenti, colmando con l'immaginario il non conosciuto di un'esistenza. (Todesco, "Intervista a Maria Attanasio" 24)

Tra il 1994 e il 2007 vengono pubblicati da Sellerio quattro libri di ambientazione storica: *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile* (1994), *Piccole cronache di un secolo* (raccolta di racconti pubblicata in collaborazione con il conterraneo Domenico Amoroso, 1998), *Di Concetta e le sue donne* (1999) e *Il falsario di Caltagirone* (2007). [3]

Nel saggio "Gente minuta e vicende mirabili: la storia, le storie" (2004), l'autrice delinea le ragioni della propria narrativa storica attraverso i romanzi che l'hanno maggiormente influenzata e riflette sul proprio rapporto tra la scrittura della storia e le donne:

> Alla base della scrittura del romanzo storico contemporaneo c'è spesso (...) una ricerca di appartenenza, che squarciando verticalmente il tempo esplora la zona oscurata, ma pulsante di vita in latenza, della prenatalità; a partire sempre da una circoscritta spazialità: la geografia dei romanzi storici coincide in quasi tutti gli autori con quella della loro esistenza. Il romanzo storico perciò diventa a volte, paradossalmente, romanzo autobiografico – un'autobiografia morale, culturale, ideologica, di classe o di genere, traslata in altre storie, in altra storia, per una legittimazione e ridefinizione di sé al presente. Particolarmente esemplari sono in questo senso i romanzi delle donne, caratterizzati spesso da una sorta di transfert, di totale identificazione tra scrittrice e personaggio: il dislocamento di sé, nel prima della coscienza, alla ricerca di un'appartenenza di genere, per dar voce al millenario silenzio delle madri. Raccontandolo, raccontandosi. (Attanasio, "Gente minuta e vicende mirabili: la storia, le storie" 29)

[3] Dopo il 2007, Attanasio è tornata principalmente alla scrittura poetica, anche se sono uscite alcune opere di prosa. Pur non trattandosi di romanzi storici propriamente detti, i protagonisti marginali rimangono al centro dell'interesse dell'autrice. Nel 2008 esce un libro dal titolo *Dall'Atlante agli Appennini*, chiaro riferimento al celeberrimo racconto di Edmondo De Amicis *Dagli Appennini alle Ande*, tratto dal classico per ragazzi *Cuore* (1886). Il racconto narra la storia di Marco che da Genova si imbarca per raggiungere la madre che lavora a Buenos Aires; nel suo romanzo, Attanasio rovescia la prospettiva e offre un racconto poetico sull'immigrazione, descrivendo la vicenda di un piccolo marocchino che parte da solo per l'Italia alla ricerca della madre.

Nel 2009 Attanasio ha pubblicato un racconto dal titolo *Il decalogo di Nordìa*, una storia, ambientata in una metropoli contemporanea, in cui la protagonista aspirante scrittrice Rita Massa si ribella alla propria vita e alle autorità del condominio in cui abita, dominato dalla repressione e dall'intolleranza per tutto ciò che è 'fuoriluogo'. Vedasi Maria Attanasio, *Dall'Atlante agli Appennini*, Milano: Orecchio Acerbo, 2008; M. Attanasio. "Il decalogo di Nordìa", in *Il sogno e l'approdo: racconti di stranieri in Sicilia*, Palermo: Sellerio, 2009. Una bio-bibliografia aggiornata di Maria Attanasio è presente sul sito della scrittrice www.mariaattanasio.it, consultato il 20 febbraio 2012.

Le opere di Attanasio contengono diversi punti nevralgici: la centralità delle donne espressa nella ricerca di un senso di appartenenza nella scrittura (la scrittrice parla chiaramente di 'silenzio delle madri'); il ruolo importante del legame tra narrazione storica e autobiografia; infine, il rapporto di mutua influenza tra letteratura e storiografia. Quest'ultimo aspetto caratterizza sia la forma, sia i contenuti dei testi, perché consente alla scrittrice di rivedere criticamente gli eventi. Da qui nasce una prospettiva originale secondo cui, in diversi periodi storici, alcune ineguaglianze sociali in Sicilia sono state rese possibili anche a partire dalla costruzione di un paradigma sociale degli uomini e delle donne.

In questo capitolo esamineremo due aspetti interconnessi della prosa di Attanasio attraverso l'analisi dei testi *Correva l'anno* (1994), *Di Concetta e le sue donne* (1999) e *Il falsario di Caltagirone* (2007).[4]

Il primo riguarda l'adozione della differenza sessuale in qualità di categoria analitica funzionale a mettere in discussione la 'storia generale' attraverso quelle che la stessa autrice ha definito "storie minime di vita" (Milioto, *Incontri con l'autore* 20). Lo sguardo sulla posizione marginale occupata dai protagonisti (marginalità femminile nei primi due testi e maschile ne *Il falsario di Caltagirone*) è sintomatico di una necessità di recuperare l'esperienza storica di individui sociale invece di offrire dei quadri epocali esaustivi.

Il secondo aspetto concerne la relazione tra Attanasio e la 'microstoria', secondo la proposta teorica dello storico Carlo Ginzburg, e riguarda il modo in cui l'autenticazione del racconto attraverso l'uso di elementi storiografici permette ai testi di proporsi come elemento collaterale di una riflessione storica più ampia, svelando il carattere parziale e problematizzando lo status scientifico degli stessi documenti. Tramite la ricostruzione di eventi e biografie sulla base di frammenti documentari, i testi di Attanasio veicolano un particolare aspetto della narrazione storica contemporanea: l'importanza della memoria storica *in latenza*, non registrata dalle fonti ufficiali, ma non per questo meno importante. Attraverso la ricerca d'archivio e l'inserimento di materiali autentici nel corpo dei testi, l'autrice lascia affiorare il proprio interesse verso le marginalità individuali cancellate dalle cronache storiche ufficiali.

Il rapporto di mutua interazione tra finzione narrativa e uso dei frammenti storiografici si comprende guardando alla storia di Attanasio *lettrice* di narrativa storica e sostenitrice di un romanzo che si basi sempre su "testimonianze ed eventi tratti dai

[4] I testi esaminati in questo capitolo verranno citati d'ora in poi con le abbreviazioni *Correva l'anno*, *Concetta* e *Il falsario*.

fatti e dalle date della vita passata, cioè della storia" (Attanasio, "Gente minuta e vicende mirabili: la storia, le storie" 31). I testi selezionati da Attanasio nel saggio "Gente minuta e vicende mirabili" sono elencati in modo non cronologico nel seguente ordine: *Artemisia* (1947) di Anna Banti, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) di Dacia Maraini, *La Storia* (1974) di Elsa Morante, *Morte dell'inquisitore* (1964) di Leonardo Sciascia, *La chimera* (1990) di Sebastiano Vassalli, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) di Vincenzo Consolo e la *Storia della colonna infame* (1840) di Alessandro Manzoni. La menzione del testo manzoniano è un'eccezione, perché si tratta dell'unico testo ottocentesco scelto da Attanasio, la quale così motiva la propria selezione:

> Ho preferito concentrare la mia scelta sui romanzi storici pubblicati dalla seconda metà del Novecento a oggi, per poter meglio individuare l'articolarsi del rapporto tra scrittura e memoria storica in una contemporaneità in cui la dismissione del valore della memoria collettiva, e la marginalizzazione di un mondo a carattere antropocentrico, accentuano un sentimento di profondo spaesamento esistenziale. (*ivi* 29)

Questa affermazione sottolinea il carattere etico che Attanasio conferisce alla propria scrittura, nella quale, secondo l'autrice, alla memoria storica va assegnato un ruolo chiave. Una simile prospettiva critica nei confronti della società contemporanea è caratteristica di un'impostazione personale dell'autrice, nata soprattutto dall'esperienza di attivismo politico e, successivamente, dalla pratica di scrittura vissuta come parte essenziale di un processo di maturazione intellettuale. Discutendo invece della *Colonna infame*, Attanasio scrive:

> Con questo misconosciuto testo narrativo – che peraltro getta una luce più eticamente sofferta e più dolorosamente umana sulla provvidenzialistica religiosità dei *Promessi sposi* – Manzoni dà inizio a un nuovo filone di narrazione storica: il *romanzo-inchiesta*, dove scompare del tutto l'invenzione per una ricostruzione interpretativa – con un procedimento quasi da giallo – di atti processuali e documenti d'archivio. (*ivi* 31)

La frase "ricostruzione interpretativa" apre alla radice le ragioni di una scrittura storica che si addossa precise responsabilità etiche ed epistemologiche. Nel leggere Attanasio, è necessario esaminare la ricerca documentaria in qualità di modalità privilegiata di mediazione tra la storiografia erudita e il lettore non colto. L'operazione di mediazione e di commistione tra narrazione e storiografia si determina proprio a partire dall'inserimento del dato, dei *fatti*, attraverso un procedimento che Attanasio

chiaramente ammira in Manzoni, come anche in Sciascia, di cui l'autrice commenta *Morte dell'inquisitore* (1964):

> L'irrazionalità della storia, per Sciascia, si può infatti fronteggiare – anche se non modificare nel profondo – con un uso illuministico della ragione che passa attraverso la rigorosa testimonianza dei singoli. (*ivi* 32)

Attanasio sottolinea l'importanza di un'opposizione decisa (già ben nota ai lettori e commentatori di Sciascia) tra razionalità e irrazionalità, tra *ragione* e *non ragione*. La razionalità, in questo senso, si riferisce all'attenzione dello scrittore di Racalmuto verso la raccolta di documenti utili a ricostruire i singoli *fatti* e a colmare i vuoti di una 'Storia' ufficiale raccontata da chi è connivente con il potere. Il saggio di ricostruzione storica è un genere al quale Sciascia era notoriamente legato; come hanno affermato giustamente molti commentatori,[5] nella ricerca della verità Sciascia identificava la necessità di compiere l'analisi linguistica e filologica dei documenti esercitando la propria ragione in un modo definito da Attanasio "illuministico". Al contrario, l'irrazionalità è indicativa di una società che disconosce le singole testimonianze e si dimostra indifferente alle motivazioni degli individui. Pur parlando della necessità di fare una "rivisitazione critica" e di esercitare uno "sguardo plurale", Attanasio non menziona apertamente una conseguenza implicita del lavoro dello scrittore (e della scrittrice) 'storici', ossia il fatto che i dati d'archivio e i materiali presumibilmente 'autentici' della storiografia sono raccolti ed inseriti in un processo di riscrittura e manipolazione soggettiva che riflette il punto di vista di chi ha letto e selezionato le fonti per la ricerca. In altre parole, se di verità si deve parlare, si dovrebbe sempre ricondurre il concetto verso un più vasto e articolato scenario di verità *della scrittura*.[6]

La riflessione conclusiva di Attanasio rimanda alle osservazioni di Sciascia nella prefazione alla *Storia della colonna infame* di Manzoni:

> Favoloso, anarchico, di genere o di classe, lo sguardo plurale del romanzo storico contemporaneo riafferma instancabilmente i valori di un mondo a carattere antropocentrico, attraverso la rivisitazione critica della memoria storica, più che mai necessaria in questo tecnologico e smemorato presente, perché – scrive Leonardo Sciascia nella postfazione all'edizione selleriana della *Storia della colonna infame* – 'il passato, il suo errore, il suo male,

[5] Vedasi *Leonardo Sciascia: la mitografia della ragione*, a cura di Gianmarco Antignani e Francesca Bernardini Napoletano (Roma: Lithos, 1995), 74-76.

[6] Sul tema di un "uso illuministico della ragione" in Sciascia, vedasi il saggio di Antonio Coco "Il Settecento di Sciascia", in *Leonardo Sciascia e il Settecento in Sicilia: Atti del convegno di studi: Racalmuto, 6 e 7 dicembre 1996*, a cura di Rosario Castelli e Antonio Di Grado (Caltanissetta - Roma: Sciascia, 1998), 27-34.

> non è mai passato: e dobbiamo continuamente viverlo e giudicarlo nel presente, se vogliamo essere davvero storicisti. Il passato non c'è più – l'istituto della tortura abolito, il fascismo come passeggera febbre di vaccinazione – s'appartiene a uno storicismo di malafede se non di profonda stupidità. La tortura c'è ancora. E il fascismo c'è sempre' (*ivi* 35)

Secondo Attanasio, il concetto di una "rivisitazione critica della memoria storica" assegna allo scrittore o scrittrice il ruolo di interprete dei fatti storici. Chi scrive 'storie' ispirate da ricerca storiografica conferisce una personale interpretazione dell'evento narrato: ciò relativizza non solo il concetto stesso di *fatto storico,* ma riporta verso l'idea di una narrazione che si trova allo stesso livello della storiografia, laddove entrambe andrebbero ricondotte verso una pura dimensione narrativa, secondo l'idea avanzata da Hayden White ("The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory" 1-2).

A fare da eco alle parole della scrittrice è lo stesso Sciascia. Nella postfazione al testo manzoniano, citata da Attanasio e pubblicata successivamente nella raccolta *Cruciverba* (1983),[7] lo scrittore parte da un commento di Hugo Von Hofmannsthal su *I Promessi Sposi* per tracciare il filo conduttore tra il grande romanzo e il testo, spesso ignorato dal grande pubblico, della *Storia della colonna infame*:

> *I promessi sposi*, pur essendo, come dice ancora Hofmannsthal, 'per sua costituzione un libro laico', è come un fiume che scorre alla foce, in tutto il suo corso segnato sulla mappa della fede: già segnato e ora percorso. Ma la *Storia della colonna infame* ne è la deviazione imprevista, l'ingorgo, il punto malsicuro del fondo e delle rive. La ragione per cui Manzoni espunge dal romanzo la *Storia* non è soltanto tecnica (...). Manzoni entrò, per dirla banalmente, in crisi. La forma, che non era soltanto forma, e cioè il romanzo storico, il componimento misto di storia e invenzione, gli sarà parsa inadeguata e precaria; e la materia dissonante al corso del romanzo, non regolabile ad esso, sfuggente, incerta, disperata. E c'è da credere procedessero di pari passo, in margine alla sublime decantazione o decantata sublimazione (...) in cui andava rifacendo il romanzo, l'abbozzo della *Colonna Infame* e la stesura del discorso sul romanzo storico. (*Cruciverba*, in *Opere 1971-1983*, 1076)

Dalla lettura sciasciana emerge il concetto di "deviazione imprevista" costituita, in questo caso, dal dato storiografico che Manzoni non poté inserire come semplice appendice al romanzo *I promessi sposi*, perché dotato di una propria forte autonomia fattuale.

[7] Leonardo Sciascia. "Storia della Colonna Infame", in *Cruciverba* (1983); poi in *Opere, 1971-1983*, a cura di Claude Ambroise (Milano: Bompiani, 1989), 1066-1079.

La vicinanza alla storiografia è anche per Attanasio una forma di deviazione. Il privilegio dell'approccio creativo che imita la metodologia storiografica appartiene alla sfera delle scelte formali, in prima istanza; di fatto, tuttavia, esso si riflette nella modalità con cui questi racconti adempiono ad una precisa posizione della voce narrante, motivando la presenza di quelle che Emanuella Scarano definisce le "finzioni congetturali" intervenute nel connubio tra storiografia e narrazione (Scarano, "Forme della storia e forme della finzione" 45). Nei testi di Attanasio, come si vedrà dall'analisi, il racconto storico è carico di possibilità offerte proprio dalla commistione tra storiografia e finzione, laddove l'una ispira e integra la creazione dell'altra.

L'importanza del metodo della microstoria, teorizzato in Italia da Carlo Ginzburg,[8] introduce l'analisi testuale dei testi, che non definiamo preliminarmente come romanzi storici; avanziamo piuttosto l'ipotesi di una corrispondenza con la strategia della microstoria come metodo conoscitivo.

2.2 La microstoria come metodo conoscitivo

Ne *Il filo e le tracce* (2006), Ginzburg afferma che la concettualizzazione di una microstoria in Italia trova origine dall'opposizione al modello storiografico proposto dalla scuola braudeliana, che aveva dominato la scena storiografica internazionale tra la fine degli anni Cinquanta e la metà circa degli anni Settanta, definito dallo storico "macroscopico e quantitativo" (*Il filo e le tracce* 248-249). In opposizione a tale metodo, Ginzburg spiega le motivazioni alla base del suo saggio *Il formaggio e i vermi* (1976), in cui vengono ricostruiti le mentalità e i comportamenti di un mugnaio friulano vissuto nel Cinquecento, processato e condannato a morte dall'Inquisizione.

Nel saggio, Ginzburg sottolinea un elemento spesso dato per scontato, ovvero l'importanza di non sottovalutare l'ambiguità delle singole testimonianze documentarie, che vanno valutate al di fuori di un'eventuale serialità di eventi; il fatto che il documento sia di per sé ingannevole non autorizza lo storico a non tenerne conto; piuttosto, la scoperta di un documento deve acuire il suo senso critico nei confronti dell'*hapax*, ossia del particolare unico, non serializzato:

> Che la conoscenza storica implichi la costruzione di serie documentarie, è ovvio. Meno ovvio è l'atteggiamento che lo storico deve assumere nei

[8] Carlo Ginzburg (Torino, 1939) è il capostipite della scuola microstoriografica italiana, che comprende studiosi come Edoardo Grendi, Giovanni Levi e Simona Cerutti, e i cui principali testi sono stati pubblicati nella collana "Microstorie" di Einaudi.

> confronti delle anomalie affioranti nella documentazione. Furet proponeva di trascurarle, osservando che l'hapax (ciò che è documentariamente unico) non è utilizzabile in una prospettiva di storia seriale. Ma l''hapax', a rigore, non esiste. Ogni documento, anche il più anomalo, è inseribile in una serie, non solo: può servire, se analizzato adeguatamente, a gettar luce su una serie documentaria più ampia. (*ivi* 254)

Ginzburg evidenzia come l'idea dell'unicità di un dato documento sia ingenua: ogni documento è in realtà suscettibile di una propria serialità e rimane, più o meno apertamente, connesso ad altri frammenti e/o testimonianze. Per poter ricostruire una determinata storia delle mentalità del Cinquecento friulano, Ginzburg sceglie pertanto di ridurre la propria scala di osservazione, piuttosto che di raccogliere una serie di dati ripetitivi; tuttavia, per fare questo, ammette di essere ricorso alla narrazione per la ricostruzione di una vicenda marginale come quella di Menocchio (*ivi* 255). Ginzburg si mostra consapevole di come, con la narrativa moderna, si sia passati da una sicumera sui fatti e le azioni compiute dai gruppi e dagli individui a una costruzione sempre meno onnisciente e più problematica, aperta a quegli aspetti che per ogni moderno critico letterario sono imprescindibili da un'analisi accurata: la psicologia dell'uomo, le diverse facce della realtà, la pluralità delle voci narranti, la molteplicità dei livelli interpretativi e metaforici di un testo, ecc. In altre parole, leggendo i frammenti documentari, non si è sicuri di ciò che si sta leggendo e si tiene conto, afferma Ginzburg, della presenza di *possibilità* narrative che si allontanano dal tradizionale punto di vista onnisciente:

> Mi ero proposto di ricostruire il mondo intellettuale, morale e fantastico del mugnaio Menocchio attraverso la documentazione prodotta da coloro che l'avevano mandato sul rogo. Questo progetto per certi versi paradossale *poteva* tradursi in un racconto che trasformasse le lacune della documentazione in una superficie levigata. Poteva, ma evidentemente non doveva: per motivi che erano al tempo stesso di ordine cognitivo, etico, estetico. Gli ostacoli frapposti alla ricerca erano elementi costitutivi della documentazione, e quindi dovevano diventare parte del racconto: così come le esitazioni e i silenzi del protagonista di fronte alle domande dei suoi persecutori – o alle mie. In questo modo le ipotesi, i dubbi, le incertezze diventavano parte dell'esposizione della (necessariamente incompleta) verità raggiunta. (*ivi* 256)

La "superficie levigata" è quella su cui lo storico Ginzburg sceglie di non muoversi, perché sa che il rapporto con le verità del passato deve fare i conti con le lacune rappresentate da un'oggettiva distanza spazio-temporale onnipresente tra il ricercatore e l'oggetto della ricerca. Secondo Ginzburg, la sfida dello storico consiste nel presentare il racconto con tutte le sue manchevolezze e le sue lacune. Il frammento o l'anomalia

sono pertanto elementi decisivi che servono a dimostrare la natura incerta della stessa disciplina storica.

Nell'ammettere l'aporia esistente nel mestiere di storico rispetto a quello del narratore di romanzi, equivalente ad un diverso rapporto con la realtà dei fatti, Ginzburg ribadisce che, nonostante la difficoltà di reperire direttamente dalle fonti la ricostruzione di un evento, la microstoria "accetta il proprio limite esplorandone le implicazioni gnoseologiche e trasformandole in un elemento narrativo" (*ivi* 262). Se lo storico non può concedersi il lusso di non esprimere dubbi sulla veridicità di ciò che afferma – anzi, è per lui dovere etico-professionale indagare e dubitare – per il romanziere questo problema non si pone nella stessa misura.[9]

La prospettiva di Ginzburg è diametralmente opposta al parallelismo tra storiografia e narrazione proposto da Hayden White, che considera entrambe le dimensioni come unite dall'aspetto linguistico e formale, indipendentemente dalla diversità dei contenuti. White nega, di fatto, il carattere scientifico della narrazione storica, che è invece utilizzata da Ginzburg come motivo fondante della sua microstoria.[10] Secondo la concezione di White, la storiografia dovrebbe tendere a rispettare il proprio status scientifico e limitare la propria dimensione rappresentativa (e narrativa), piuttosto che occuparsi degli attriti provenienti dalla problematicità della realtà stessa: il teorico americano riporta, infatti, in primo piano l'annosa questione della *verità*, eterna *querelle* al centro di molti dibattiti su storia, storiografia e narrazione. Tuttavia, così facendo, White minimizza la divisione tra i generi e le forme del discorso narrativo, così come tra il principio di realtà e l'ideologia che ne regge la formulazione: difatti, egli afferma che, se gli eventi di cui si sta parlando si sono verificati e sono comprovabili, il discorso narrativo può essere classificato in ambito storico; in tutti gli

[9] Ginzburg porta l'esempio di Tolstoj che ricostruisce la battaglia di Austerlitz in *Guerra e pace* attraverso la vicenda del principe Andrej, affermando che il rapporto diretto con la realtà storica descritta è possibile solo nell'ambito della finzione perché, sostiene Ginzburg, "tutto ciò che precede l'atto della narrazione (dai ricordi personali alla memorialistica dell'età napoleonica) viene assimilato e bruciato per consentire al lettore di entrare in un rapporto di speciale intimità con i personaggi, di partecipazione immediata alle loro vicende (…). Ma questo balzo, questo rapporto diretto con la realtà può verificarsi solo (anche se non necessariamente) sul terreno dell'invenzione: allo storico che dispone solo di tracce, di documenti, esso è precluso" (*ivi 262*).

[10] "Where the aim in view is the telling of a story, the problem of narrativity turns on the issue of whether historical events can be truthfully represented as manifesting the structures and processes of those met with more commonly in certain kinds of 'imaginative' discourses, that is, such fictions as the epic, the folk tale, myth, romance, tragedy, comedy, farce, and the like. This means that what distinguishes 'historical' from 'fictional' stories is first and foremost their contents, rather than their form. The content of historical stories is real events, events that really happened, rather than imaginary events, events invented by the narrator. This implies that the form in which historical events present themselves to a prospective narrator is found rather than constructed" (White, "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory" 3).

altri casi, è necessario classificarli come frutto di finzione, e il principio di realtà deve necessariamente farsi da parte. Si tratta di un'eterna *querelle* che vede, da un lato, la rivendicazione di una dimensione oggettiva del reale, basata su fatti incontrovertibili, mentre dall'altro si suggerisce la relatività degli eventi, soggetti a molteplici interpretazioni.

Il pensiero di Ginzburg, influenzato dalle idee di Marc Bloch sulla ricerca storica e dal concetto di paradigma indiziario,[11] non intende privilegiare una prospettiva ravvicinata su vicende marginali o 'anomalie' semplicemente allo scopo di opporre la storia degli umili alla 'grande Storia'. L'intento investigativo e la ricerca di indizi minimi capaci di condurre a una verità sempre in tensione – proprio perché sempre percepita come incompleta – corrisponde semmai ad un istinto di natura *conoscitiva*, ancora prima che essere motivato da una posizione di tipo politico, etico o morale.

La considerazione di elementi marginali quali vere e proprie testimonianze di un'epoca, come dei dettagli minimi dai quali è però possibile risalire ad un più ampio contesto, è qui funzionale e vicina, per molti versi, all'operazione svolta da Attanasio nel recupero e nella manipolazione di frammenti microstoriografici. Come per Ginzburg, anche per Attanasio la dimensione *conoscitiva* del frammento è essenziale, le lacune presenti nella storiografia ufficiale diventano funzionali al racconto e ne integrano la continuità strutturale e l'apertura a sempre nuovi spunti di indagine.

Nell'analizzare una serie di testi che si configurano stabilmente come 'letterari' pur innestando elementi di ricerca storiografica nella finzione, potrebbe apparire approssimativo il ricorso alle teorie di uno storico come Ginzburg, che della narrazione ha fatto una parte integrante della propria metodologia di ricerca. Tuttavia, è bene precisare che l'interesse di Ginzburg nell'ambito del nostro discorso su Attanasio risiede in tre aspetti: primo, la proposta di considerare la microstoria, i frammenti e le anomalie documentarie al pari di stimoli verso la ricerca della verità da intraprendersi tramite una ricostruzione delle *possibilità* (pur nella consapevolezza che la verità rimane solo parzialmente conosciuta); secondo, il rifiuto della coppia oppositiva 'verità/finzione' in qualità di criterio interpretativo dei documenti e della ricostruzione storica, accanto all'apertura verso una prima proposta di coesistenza tra la realtà documentaria dei fatti e le loro interpretazioni 'in latenza'; infine, il terzo aspetto

[11] Sulla concezione di "paradigma indiziario", vedasi Carlo Ginzburg. "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani (Torino: Einaudi, 1987), 59-106; vedasi anche la sintesi di Anne Jacobson-Schutte. "Carlo Ginzburg", *The Journal of Modern History*, 48:2 (1976), 299-300.

consiste nella volontà di far emergere dalla microstoria della dimensione locale di Caltagirone, cittadina natale dell'autrice, la questione (tutt'ora aperta all'interno del dibattito storiografico contemporaneo) se esistano limiti alla conoscenza storica nel momento in cui si vogliono rappresentare momenti di 'grande Storia' attraverso i dettagli.[12]

2.3 Dal mugnaio di Ginzburg alla storia di Francisca la 'travestita' (1994)

La commistione tra l'intento narrativo e quello conoscitivo è ben visibile sia nella storia del mugnaio Menocchio narrata ne *Il formaggio e i vermi* (1976) che, come vedremo in questa sezione, nel testo di Attanasio *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne un fatto memorabile* (1994).

Per ricostruire il mondo intellettuale di Menocchio, Ginzburg ha, di fatto, intrapreso un braccio di ferro con la ricerca della verità, ricerca che passa *anche* dall'uso di forme narrative. Un esempio è dato da due brani in cui lo storico ricostruisce la vicenda dell'accusa di eresia a Menocchio e riporta stralci di discorsi diretti:

> Non è facile capire, dagli atti dell'istruttoria, quale fosse stata la reazione dei compaesani alle parole di Menocchio: è chiaro che nessuno era disposto a ammettere di aver ascoltato con approvazione i discorsi di un sospetto d'eresia. (…). Ma questo coro di voci non deve trarre in inganno. Quasi tutti gli interrogati dichiararono di conoscere Menocchio da molto tempo: chi da trenta o quarant'anni, chi da venticinque, chi da venti. Uno, Daniele Fasseta, disse di conoscerlo 'da pizol in suso perché semo sotto la medemma pieve' (…). Nelle testimonianze raccolte dal vicario generale non si avverte una vera ostilità nei confronti di Menocchio: tutt'al più, disapprovazione. (*Il formaggio e i vermi* 5)

> Cominciò [Menocchio] denunciando l'oppressione esercitata dai ricchi sui poveri attraverso l'uso, nei tribunali, di una lingua incomprensibile come il latino: 'Io ho questa opinione, che il parlar latin sia un tradimento de' poveri, perché nelle litte li pover'homini non sano quello che si dice et sono strussiati, et se vogliono dir quatro parole bisogna haver un avocato' (...). L'esigenza di una chiesa che abbandonasse i suoi privilegi, che si facesse povera coi poveri, si legava alla formulazione, sulla traccia del Vangelo, di una religione diversa, senza insistenze dogmatiche, ridotta a un nocciolo di precetti pratici: 'Vorria che si credesse nella maestà de Dio, et esser homini da ben, et far come disse Gesù Christo, che rispose a quelli Giudei che li dimandavano che legge si dovesse haver, et lui li rispose

[12] A questo proposito, Ginzburg propone di rileggere le teorie espresse da Marc Bloch ne *La Société Féodale*, in cui si asserisce il "continuo andirivieni tra micro e macrostoria, tra *close-ups* e campi lunghi o lunghissimi (…) tale da rimettere continuamente in discussione la visione complessiva del processo storico attraverso eccezioni apparenti e cause di breve periodo" (*Il filo e le tracce*, cit., 260).

> ‘Amar Iddio et amar il prossimo’’. Questa religione semplificata non ammetteva, per Menocchio, limitazioni confessionali. (*ivi* 12)

I discorsi diretti sono legati da frasi che, nell’esprimere il preciso obiettivo di rendere coeso il discorso, rivelano un intento propriamente narrativo: il testo include supposizioni, conclusioni e giudizi. Per introdurre i propri dati a disposizione (tra virgolette), lo storico esprime un dubbio retorico (“non è facile capire”), funzionale all’inserimento di una serie di commenti congetturali sui testi virgolettati, tutti provenienti da documenti processuali reperiti da Ginzburg nell’Archivio della curia arcivescovile di Udine, in cui sono ancora oggi conservati.

Il registro adottato nei due brani citati è accattivante, coinvolgente, non scevro di una certa sicurezza nello snocciolare tutti i dati a disposizione. Non solo il lettore ricava delle informazioni sparse su Menocchio, ma può leggerne la *storia*, resa in forma di *testo* continuo, dotato di una sua autonomia strutturale. Per di più, la dimensione biografica della narrazione, tesa a ricostruire le parole e le vicende esistenziali di un individuo, porta a tracciare una serie di costruzioni di tipo cognitivo, dalla scelta del soggetto alla selezione delle fonti da riportare e analizzare, dai criteri di prova al registro stilistico adottato: a parte i dati oggettivi reperiti nell’Archivio e assunti come punto di partenza per la ricostruzione, tutto quanto è presente nel testo di Ginzburg è *costruzione narrativa*.

Se il Ginzburg storico *e* narratore ammette le incertezze dei frammenti, esprimendo apertamente la natura congetturale del testo, nel primo testo storico pubblicato da Attanasio, *Correva l’anno 1698 e nella città avvenne un fatto memorabile* (1994), la dimensione letteraria permette all’autrice di eliminare qualsiasi esigenza di precisione documentaria. Ciò, tuttavia, non significa che il dato storiografico risulti meno funzionale al racconto. Il frammento storiografico è, per Attanasio, una deviazione, come suggeriva la sua lettura di Sciascia commentatore della *Storia della colonna infame*. A differenza di quanto avveniva per Manzoni secondo Sciascia, la deviazione storiografica in Attanasio non è ‘imprevista’, bensì abilmente cercata: l’inserimento del documento non getta l’autrice in alcuna ‘crisi’, ma viene utilizzato come punto di partenza che determina le ragioni creative del testo.

La *Premessa* alla storia di Francisca, intitolata “Del terremoto, della città, del suo cronista”, fornisce la cornice del racconto e ne motiva immediatamente la genesi tramite il riferimento alla cronaca secentesca redatta da un vasaio calatino, Giacomo Polizzi:

> Tra i cronisti di Calacte, il più singolare fu tale Polizzi, figliolo di Antonio e di nome Giacomo, che dal 1692 a due anni dalla sua morte, scrisse le cronache della sua città. (*Correva l'anno* 12)

Si legge in nota che il nome di Calacte è l'ipotetico nome della reale Caltagirone (nota 1, *ivi* 83), e che il vero nome di Polizzi non è Giacomo bensì Francesco (nota 3, *ivi*). Il livello di veridicità delle informazioni e della loro dichiarata manipolazione è confermato dalla presenza di un dato bibliografico in cui l'autrice afferma che l'unica trascrizione esistente dell'episodio narrato dal cronista Polizzi sia stata pubblicata in un libro dello storico siciliano Mario Mandalari.[13]

I dati forniti nelle note del romanzo di Attanasio rimandano direttamente alla funzione della congettura narrativa: se i manoscritti del Polizzi realmente esistito sono andati dispersi, ciò diventa uno stimolo ulteriore alla ricostruzione, ispirata dal documento. Per questo motivo si rende necessaria la lettura parallela del testo e delle note in calce. Mentre la nota ci informa brevemente della differenza tra informazione e invenzione, nel romanzo leggiamo che i manoscritti del cronista

> andarono perduti alla fine del secolo per un incendio, forse doloso che, insieme a libri e incunaboli, mandò in fumo anche inquietanti testimonianze d'archivio: false donazioni, illeciti atti di vendita. Superstiti, solo pochi frammenti di una fedele trascrizione ottocentesca, dai quali emerge, in modo netto, una figura di cronista insolita in un secolo in cui la fatalità di classe, senza possibilità di riscatto, segnava l'individuo sin dalla nascita. (*ivi* 12)

Nel distanziarsi dal dato biografico reale sull'identità del cronista, il testo prende la forma di un racconto interno a quello – esistente ma incompleto – del Polizzi storico. Inoltre suggeriamo che l'aggettivo 'fedele' paradossalmente sottolinea l'inaffidabilità della trascrizione del cronista realmente esistito e, dunque, mette in dubbio la veridicità parziale del fatto narrato. Il termine 'fedeltà' ritorna quando nel testo Attanasio dice di Polizzi che

> [u]n affanno profondo a volte lo prendeva per quella umanità malnutrita, malvestita, dimenticata da Dio. Perciò non aveva preso moglie. (*ivi* 14)

mentre in una nota successiva in calce al testo si legge:

[13] La fonte è Mario Mandalari. *Ricordi di Sicilia*. Vol. 1 (Giannotta: Catania, 1897), 44-51.

> la sua unica fedeltà fu infatti la scrittura: fino alla fine dedito a compilare la sua cronaca e a registrare, come segretario, gli Annali della Congregazione dell'Immacolata alla quale apparteneva. (*ivi* 83)

È chiaro come in queste prime pagine Attanasio abbia operato una sorta di apologia della propria opera di manipolazione del documento storico e della figura del cronista Polizzi anche attraverso il campo semantico della 'fedeltà/infedeltà' della scrittura riferita non solo del cronista, ma anche, indirettamente, a se stessa in quanto autrice di una moderna cronaca ispirata al lavoro di uno sconosciuto cronista-vasaio, vissuto a Caltagirone alla fine del diciassettesimo secolo. Grazie all'elemento della congettura narrativa dichiarata nelle note, il testo principale permette la nascita di Polizzi *personaggio* che, ispirato dalla lettura del *Diario* dello storico a lui contemporaneo Antonino Mongitore, inizia a scrivere le cronache della sua città:

> Polizzi fu dunque scriba e vasaio, coniugò la terra e la parola, registrando – con la tensione comunicativa e la vivacità espressiva di chi, uscito da un millenario analfabetismo avverte finalmente docile lo strumento di potere del prete e del notaio – gli avvenimenti più importanti della città: eventi civici, ma anche episodi di vita quotidiana che, trasbordando dal privato, investivano l'immaginario collettivo, oggetto di lunghe e appassionate conversazioni, di diffuso sbrebiglio di uomini e donne nei carruggi di Calacte. (*ivi* 14)

È significativo che il primo esperimento storico-narrativo di Attanasio sia ispirato dalla figura di un cronista che, secondo la congettura narrativa prescelta, sceglie la scrittura di episodi quotidiani per non perdere la memoria dei luoghi in cui egli è nato e vive. Il testo attribuisce al personaggio di Polizzi uno status non comune per un uomo della sua classe sociale, oltre ad una consapevolezza nuova verso lo strumento della scrittura, capace di fargli avvertire l'esercizio del potere sul popolo da parte delle autorità, riassunte qui dalle figure dei preti e dei notai. Osserviamo peraltro che l'uso del linguaggio del cronista, come la parola "sbrebiglio",[14] si mescola al racconto e permette la sovrapposizione tra la voce del *personaggio* Polizzi e la voce narrante.

[14] Il termine è la metatesi di "bresbiglio" parola citata già nel testo a p. 83. Secondo il dizionario online dei meridionalismi presenti nella letteratura italiana contemporanea, entrambi i termini equivalgono a "notizia senza fondamento, dicerìa". Il dizionario include, oltre a citazioni dai testi di Attanasio, diversi riferimenti al linguaggio di molti autori siciliani (da Andrea Camilleri a Gesualdo Bufalino, fino alle opere più recenti di vario genere, come i romanzi di Silvana Grasso e Giuseppina Torregrossa). Vedasi Arnaldo Moroldo. *Méridionalismes chez les auteurs italiens contemporains. Dictionnaire étymologique*, Université de Nice Sophia Antipolis, http://www.unice.fr/circples/langues/real/dialectes/index.htm, consultato il 30 novembre 2011.

L'evento epocale che apre il romanzo *Correva l'anno* è il terremoto del 1693 in Val Demone e Val di Noto,[15] la cui descrizione costituisce la seconda parte della Premessa:

> Il sisma, dai contemporanei vissuto come una catastrofe senza precedenti, sembra apocalitticamente concludere un secolo che fu, in Sicilia, un concentrato di disastri: ardua la sopravvivenza per le popolazioni lacerate da rivolte, stremate da epidemie – terribile la peste del 1626 – falciate da ricorrenti carestie (ben sei, l'ultima, quella del '70-'72, provocò a Calacte 2.000 morti); difficile anche scampare alla giungla di tribunali ecclesiastici, secolari, feudali. Bastava una bestemmia o trasgredire al precetto pasquale per perdere beni e dignità (…). l'Inquisizione innalzava catartici roghi, veri e propri spettacoli, durante i quali nobildonne e cavalieri sgranocchiavano dolci e sorbivano fresche bibite. (*ivi* 17)

È l'epoca del regno di Carlo II e delle carestie che falcidiano la popolazione, ma è anche un momento in cui il Tribunale della Santa Inquisizione intensifica i processi che ricadevano nell'ambito del diritto penale e dei delitti contro la morale.[16] Al centro della vicenda narrata in *Correva l'anno* si trova la contadina siciliana di nome Francisca, le cui tracce vengono reperite da Attanasio in modo del tutto casuale. Le ricerche sulla storia di questa sconosciuta vissuta nel Seicento coincidono con il passaggio dell'autrice dalla poesia alla prosa.[17]

Similmente a Polizzi, la cui particolarità risiede nella scelta non comune di dedicarsi alla scrittura, la figura di Francisca possiede delle atipicità, come il Menocchio raccontato da Ginzburg. La scelta del travestimento la rende, infatti, diversa e la isola dal resto del paese. Tuttavia, ricordiamo che di Menocchio ci viene detto che sapeva leggere e scrivere e che ancora oggi rimangono tracce della sua scrittura (*Il formaggio e*

[15] La memoria dell'evento registrato dalle cronache è direttamente connessa all'usanza della festa, che ne conserva le tracce. È questa la memoria della cultura popolare, di cui gli antropologi si occupano: il testo dunque informa che, ancora oggi, l'11 gennaio, si celebra la memoria del terremoto a Caltagirone, con l'accensione di grandi falò "quasi a rischiarare a distanza il buio e la paura di quella notte di tre secoli fa". (*Correva l'anno* 17).

[16] L'Inquisizione, ufficialmente introdotta in Sicilia da Federico II, divenne strumento di assolutismo e di consolidamento del dominio spagnolo nel 1487 con l'istituzione del Tribunale dell'Inquisizione da parte di Fernando II il Cattolico. Vedasi Francesco De Stefano. *Storia della Sicilia dall'XI al XIX secolo* (Bari: Laterza, 1977) e Francesco Renda. *L'Inquisizione in Sicilia: i fatti, le persone* (Palermo: Sellerio, 1997).

[17] "A un certo punto Carlo Levi (…) mi racconta la storia di Francisca dicendomi che l'aveva trovata nella biblioteca di Caltagirone (…). Mi parlò di questa storia e mi colpì molto perché in sé è molto pregnante, esemplare. Una donna che nel '600 si veste da maschio per andare a lavorare, ecc. (…). La storia mi rimase impressa, la ripresi anni dopo e andai in biblioteca a cercarla e volevo scrivere qualcosa, ma non pensavo di scrivere un racconto, pensavo a delle poesie ovviamente (…). Però Francisca mi inseguì. Cercavo una scrittura e mi venne da scrivere questo racconto, (…) quando cercai la chiave di lettura di questo personaggio, che già in sé era troppo pregnante, mi accorsi che una interpretazione femminista era banale, una interpretazione politica era altrettanto banale. Allora usai una chiave di lettura di tipo esistenziale, che mi consentì di vedere quel frammento di esistenza rivissuto e di poterlo recuperare e esporlo esemplarmente attraverso la scrittura" (Milioto, *Incontri con l'autore* 18-19).

i vermi, xi); *Il formaggio e i vermi* contiene infatti interi passi tratti da dichiarazioni dirette di Menocchio e di altri suoi compaesani, come si è visto dagli esempi riportati nella sezione precedente. Al contrario, non si possiede alcuna notizia diretta su Francisca, tranne quelle riportate nelle quattro pagine della trascrizione ottocentesca delle cronache di Polizzi. Al narratore rimane dunque il compito di restituire una voce alla figura della donna sconosciuta alle storiografie ufficiali, attraverso la ricostruzione della mentalità del suo tempo. È indubbiamente una lacuna difficile da colmare dal punto di vista storico, ma non da quello narrativo. Mentre l'atto di connettere tra loro i frammenti si motiva in Ginzburg attraverso la lettura critica di quanto gli è pervenuto della storia di Menocchio, per la narratrice Attanasio non esiste altra scelta che quella di giustificare l'esistenza e la notabilità del frammento attraverso la ricostruzione fittizia. Le *possibilità* della narrazione consentono al testo letterario di alternare la conservazione dei dati reperiti una loro trasformazione ed espansione, integrandoli ad analisi psicologiche e descrizioni. Pur partendo da un frammento di microstoria, la voce narrante di un testo come *Correva l'anno* non si accontenta di registrare la lacuna cognitiva rappresentata dai documenti, ma la trasforma in elemento narrativo. La coesione ottenuta nel passaggio da frammento a racconto sfocia in quel 'balzo' diretto con la realtà di cui accenna, del resto, lo stesso Ginzburg (*Il filo e le tracce* 262).

Il racconto di *Correva l'anno* è inframmezzato da brevi capitoletti a carattere storiografico, volti ad approfondire ed informare il lettore e a trasmettere l'idea di diverse stratificazioni storiche nel passato di Caltagirone. La narrazione conduce il lettore verso la progressiva e consapevole mappatura della toponomastica e delle usanze culturali come elementi essenziali di un retaggio storico da recuperare, un'eredità le cui tracce sono lette e trasformate in elementi testuali. Se nelle note di *Correva l'anno* si dichiara apertamente la differenza tra le fonti e la finzione, all'interno del testo principale le parti più apertamente erudite restano funzionali al mantenimento di una dimensione parallela a quella storiografica, perché rafforzano il carattere simbolico dei luoghi rispetto alla vicenda. Per esempio, nella prima parte in cui la figura di Francisca viene presentata al lettore, l'attenzione della voce narrante si sposta momentaneamente sulla tipologia dei luoghi e delle case di Caltagirone:

> La distinzione sociale a Caltagirone iniziava, e ancora oggi inizia, in maniera manifesta, nell'abitazione: abitare in una stanzetta soprelevata, e con balcone, era segno di distacco e di una seppur minima superiorità sociale rispetto a chi abitava nel catoio – una stanzetta al pianterreno adibita a contenere tutto: bambini, animali, mosto, sorbe, attrezzi di lavoro – che

> invece si apriva senza mediazione di scale e porte direttamente sulla strada, aperta allo sguardo di ogni passante, di ogni intrigante vicina. Francisca abitava in un catoio a metà di una ripida e tortuosa strada, limite esterno dell'antico quartiere arabo dei Cannatari (…). Poco lontano dall'abitazione di Francisca, tra le basse arcate secentesche di un antico palmento (…).
>
> Dall'altro lato della strada iniziava invece il ghetto ebraico, un tempo brulicante di fondaci e merciai, ma nel 1698 già da tempo del tutto cristianizzato e sulla distrutta sinagoga eretta una modesta chiesa, pomposamente chiamata dei Miracoli (…). (*Correva l'anno* 24-25)

Una simile descrizione indica l'intenzione dell'autrice di ampliare la storia di Francisca tratta dalla cronaca di Polizzi attraverso l'inserimento di elementi che appartengono alla storia culturale del luogo, come i tipi di abitazioni e le condizioni di vita della popolazione. Anche al livello linguistico, il testo sottolinea il proprio debito nei confronti dei frammenti storiografici; ad esempio, la Parte seconda del libro è introdotta da una breve epigrafe tratta dalla cronaca di Polizzi:

> Hora noi ialtri ci eramo presenti a questo ffatto, perché ci andaro gran Christiani appresso per vedere la Coriosità. (*ivi* 39)

Nella nota che correda la citazione l'autrice dichiara il proprio interesse per le 'tracce' di storiografia documentaria affermando:

> Citazioni tratte dalla cronaca di Francesco Polizzi, da cui anche singole parole – hominigno, bresbiglio, Coriosità, ecc. – sono state assunte e integrate nel corpo del testo. (*ivi* 83)

Altri passi della cronaca di Polizzi integrati alla narrazione fanno parte dei discorsi riportati dal Portiere dell'Inquisizione, Ignazio Mancuso, nel suo rapporto al giudice inquisitore Bonaventura Cappello in seguito all'arresto della contadina Francisca accusata di stregoneria. Il Capitolo III della Parte Seconda descrive, attraverso gli occhi di Cappello, il punto di vista dell'accusa:

> Anche contro la strega la voce del popolo si era levata con forza e con precise e circostanziate denunce, 'la quali' l'Inquisitore riprese a sfogliare stizzito i verbali delle deposizioni segrete 'andava a travagliari insiemi con tutti gli uomini di fuora vestuta di homo e poi sella facevano servire per Donna. In comunimente'. Sui commerci diabolici di Messer Francisco, l'Inquisitore non aveva alcun dubbio (…). Solo in seguito agli interrogatori degli abitanti dell'antico quartiere, dove prima della metamorfosi l'uomo-donna abitava, l'Inquisitore aveva potuto stabilire la sua originaria natura: femmina, prima maritata poi vedova, che, però, già allora, 'voleva far li cosi delli homini e non i domestici travagli delle femmine'. E femmina essendo

> la prisca natura di Messer Francisco, ad essa l'Inquisitore aveva additato i delitti, che erano tanti e di diversa entità: dal più lieve, di avere trasgredito l'ordine e le vigenti convenzioni, a quelli più gravi d'ipocrisia e di lussuria, e, infine, al più scellerato, 'di abiri fatto asay magaria et invocato li demoni'. (*ivi* 62-63)

Il testo è qui costruito secondo un meccanismo di scatole cinesi, in cui il punto di vista dell'Inquisitore Bonaventura è descritto sia dalle parole della voce narrante principale che dalle frasi tratte direttamente dalla cronaca di Polizzi. Il lettore del testo di Attanasio diventa così il testimone, contemporaneamente, della vicenda di Polizzi *scrittore*, diventato nel testo personaggio e della prospettiva di Bonaventura, anch'egli personaggio, descritto qui come il *lettore* connivente con le opinioni espresse da Mancuso nel suo rapporto su Francisca. La voce narrante principale esprime così l'interesse verso il frammento storiografico e la sua manipolazione nel creare un gioco di rimandi tra la cronaca di Polizzi e l'immaginaria lettura dell'Inquisitore.

In altri casi, il testo della cronaca è direttamente riportato sotto forma di brevissimi capitoli virgolettati:

> Onde sentendo questo, il detto D. Bonaventura Cappello come Inquisitore del Santo Officio, ci respose e ci disse – va' figlia mia e fai come attia ti piace, perché aggio conosciuto la tua liberali tate che si nosciente – va' ti torno e dico che sei benedetta.
>
> Allura la buona Donna si nandau per li fatti suoi e seguitau conforma faceva che di Fimina operava di Huomo.
>
> Allura si nandau ad allogarsi a Mese a fare il Bordonaro, con li Abbato, detto chiamato D. Giacomo Berenato e andava e veniva la Notti e il Giorno, e via discorrendo. (*ivi* 74)

In quest'ultimo caso, la sentenza finale di assoluzione di Francisca dalle accuse di stregoneria è utilizzata come epilogo dell'intera vicenda. Il testo narrativo lascia spazio al frammento storiografico senza manipolarlo. In questo modo, il racconto di Attanasio lascia 'parlare' il testo della cronaca di Polizzi e si sposta verso quella dimensione conoscitiva della microstoria proposta da Ginzburg, ovvero utilizzare l'*hapax* accettandone l'incompletezza.

Le descrizioni hanno anche la finalità di consolidare il punto di vista critico verso la società del tempo: ad esempio, nella parte dedicata agli ambienti della campagna e del casale dei Sette Feudi, dove Francisca va ad abitare con il marito, come pure nelle descrizioni del costone di San Giuseppe e del paesaggio di gesso dei calanchi, si prepara già il tema centrale dell'opposizione simbolica tra maschile e femminile. La campagna

non è solo l'ambiente in cui è cresciuta la felicità del matrimonio di Francisca, ma è anche l'universo del lavoro maschile e della libertà dalle convenzioni cittadine. Il ritorno in città dopo la morte del marito è segnato dalla caduta, per Francisca, in uno stato di isolamento e esposizione allo sguardo minaccioso dei compaesani. Al suo ritorno, la protagonista si trova

> del tutto estranea ai ritmi di vita urbani e totalmente al di fuori della gerarchia di tabù e valori delle donne di Calacte che, per l'esperienza della vita acquisita, le apparivano del tutto incomprensibili. (*ivi* 30)

Accanto ai quadri descrittivi dell'ambiente, si trovano quelli dedicati alla ricostruzione della figura di Francisca: attraverso dei brevi flashback, il testo le conferisce una famiglia e una storia personale che prelude alla scelta del travestimento e la motiva. Il retroterra di Francisca è la totale miseria in cui si trovano le persone ai ceti più bassi:

> Sentiva una profonda diversità rispetto alle sue vicine di casa, mogli di campagnoli o artigiani, che la compativano, avevano, sì, pietà di lei, ma, vedendola senza alcuna risorsa economica – e difficile essendo, in quel periodo, trovare lavoro come serva presso i già crollati e non ancora del tutto ricostruiti palazzi dei signori – tutte le consigliavano di ricoverarsi nel lupanare: ancora giovane e bella un pezzo di pane o – se era fortunata – qualcuno che potesse mantenerla da signora, poteva sempre trovarlo. (*ivi* 30)

È significativa la scelta di immaginare, per la donna, un'unicità di carattere e di comportamenti. L'alterità di Francisca è identificata nel suo spirito libero, nell'abilità inusuale per il lavoro di contadina e nel rapporto con il marito Nicola, che la tratta come un uomo a lui pari, chiamandola "cumparuzzu". La coesistenza di una "natura di femmina" e di una forza ed energia maschili prelude alla trasformazione che seguirà al travestimento. Il gesto non è solo un espediente contro la povertà e la fame, ma assume valenza simbolica in quanto diventa concreto atto di ribellione contro la società patriarcale dell'epoca e la reificazione del corpo. Nel rifiutare la prostituzione come unica alternativa al morire di fame concessale dalla società, Francisca sceglie di nascondere la propria femminilità, vista come un impedimento. Gli abiti femminili

> la ponevano in una situazione di inferiorità e di disagio (…) rendevano difficoltoso il lavoro e mortificante la convivenza con i compagni che, con parole pesanti e sguardi torbidi sulle sue caviglie e sul suo corpetto di lana, cercavano, appena potevano, di toccarla. (*ivi* 46)

Ancora prima che apparire agli altri come entità 'altra' rispetto alla normatività dei sessi, Francisca rinnega con se stessa la propria identità femminile univoca, a favore di uno status ibrido:

> Con la nuova identità cominciò a sentirsi sempre più forte e sempre più uguale ai compagni di lavoro, alle cui modalità comportamentali cercò di integrarsi totalmente, rimuovendo ogni indizio fisico o psichico esplicitamente riconducibile alla sua femminilità. 'Masculu fora e fimmina intra' ripeteva a se stessa con determinazione, mentre i suoi gesti apparivano sempre più decisi, il suo passo sempre più sicuro e affermativo, e il suo volto, scurito dal sole, quasi *hominigno*. E sempre più indistinto il suo sesso originario; più somigliante a un giovane uomo dall'aria spavalda e dall'ambigua bellezza, che a una costumata vedova. (*ivi* 46-47)

La dicotomia nudità/vestizione è l'epicentro simbolico entro cui si gioca la riaffermazione di Francisca come protagonista della propria storia, e non più come oggetto passivo dello sguardo e della sopraffazione maschili. Quando, per sfuggire all'arresto dell'Inquisizione, la giovane scappa in campagna, l'incubo della persecuzione trova sfogo in una serie di sogni inquieti, tra cui quello di uno stupro collettivo da parte dei compagni di lavoro. In una scena che sembra evocare una sorta di Eden rovesciato, Francisca sogna di trovarsi nuda presso la gebbia dell'acqua e di restare paralizzata alla vista di un serpente, mentre un uomo, poi altri due, la avvicinano, toccandola insidiosamente; quando il dolore della violenza diventa troppo intenso, Francisca urla nel sogno, ma la sua rimane una voce afona e inascoltata:

> 'Non così forte' grida ai compagni d'improvviso violenti 'mi fate male'. Si divincola, ma i compagni la stringono ancora di più, la immobilizzano. Si agita nel dormiveglia. Confusamente percepisce un fruscio d'insetti e foglie, la luce già alta, uno strano rumore nella campagna che si sveglia. (*ivi* 65-66)

La nudità ha esposto la donna alla violenza reale e immaginata; parallelamente, il mutismo evocato dall'incubo incarna la 'nudità storica' della donna, la mancanza di parole per rappresentarsi.

L'istanza, allo stesso tempo, poetica, etica e politica rappresentata dalla figura di Francisca risiede prima di tutto nella scelta di raccontare un episodio di storia locale significativo perché incentrato su una donna diversa dal resto dei suoi compaesani, costretta dalla miseria ad assumere una posizione di ancora maggiore diversità tramite il travestimento. Mentre il Menocchio di Ginzburg è un contadino atipico perché, al contrario di molti contadini, sa leggere e scrivere ed esprime le proprie idee sulla

religione, la protagonista femminile di *Correva l'anno* si connota come *diversa* più semplicemente perché è una donna (minoranza storica per eccellenza), che sceglie di non rispettare il codice sociale del suo tempo, diventando, di fatto, una contraddizione in termini visivi e comportamentali. Così la vede Polizzi, nelle parole di Attanasio:

> La conosceva appena, l'aveva intravista qualche volta da lontano, sicura e quasi spavalda nei suoi abiti maschili (...). Era rimasto a guardarla mentre si allontanava, sorpreso dal contrasto tra i modi riservati e l'andatura provocatoria, vagamente pensando alle chiacchiere che su quella indefinibile creatura da tempo correvano nella città; ne osservò il movimento leggermente ondeggiante dei fianchi, il rigonfiamento del petto, le anche a violino sotto gli abiti maschili. (*ivi* 22-23)

Il tema del travestimento unisce pertanto la prospettiva microstorica – già connessa alla dimensione del frammento manipolato – a quella delle dinamiche di *gender*, qui riletto come elemento non codificato di una memoria storica delle minoranze mai scritta e, dunque, da ricreare integralmente.

L'unicità di Francisca sta nel suo aver trasgredito la normatività dei generi sessuali e, di fatto, coincide con l'anomalia rappresentata dall'*hapax* sommerso del frammento di cronaca che la riguarda e che, insieme a tanti altri, fa parte della memoria perduta della comunità di Caltagirone.

La manipolazione del frammento storiografico di Polizzi da parte di Attanasio trova dunque in *Correva l'anno* una funzione centrale, che è quella di portare alla luce la problematica della donna nel Seicento e sulla sua condizione di genere oppresso. Accanto a Francisca, le figure di Polizzi e dell'Inquisitore Bonaventura Cappello interpretano un proprio piccolo, ma significativo ruolo di testimone (il primo) e di sostenitore (il secondo) della verità e della giustizia, rivendicate dal gesto trasgressivo del travestimento.

La voce narrante assume il punto di vista del cronista per evidenziarne l'istinto alla pietà e il sentimento "fraterno" (*ivi* 51) verso la donna arrestata dall'Inquisizione come strega e *mavàra* (*ivi* 50). Polizzi, come Francisca, trasgredisce al rigore morale imposto dall'Inquisizione espletando una precisa funzione di testimone empatico, automaticamente spinto a ribellarsi al potere costituito. La sua pietà per la giovane è istintivamente legata ad una visione della Storia che potremmo definire 'pascaliana', uno scenario in cui l'individuo non ha alcun potere sugli eventi; egli pensa infatti

> al destino ormai segnato di Francisca; a quell'interminabile domenica, a se stesso, solo e smarrito nell'alto silenzio dei calanchi. Pensò al secolo che

> stava per finire. Alla fine del mondo. Alla sua morte. All'eternità senza scampo del risorto corpo mortale nel Giorno del Grande Giustiziere. (*ivi* 68)

Come Francisca, anche il cronista ha 'travestito' l'originaria attività di vasaio con quella di scrittore, osando trasgredire i confini della propria condizione di ignoranza e analfabetismo; conseguentemente, percepisce una naturale *sympatheia* nei confronti di individui simili a lui, privi di una collocazione sociale univoca, visibili a causa della loro eccentricità.

La figura dell'Inquisitore Cappello non proviene dalle cronache storiografiche, ma è frutto di invenzione pura. Ciò consente all'autrice di inventare un personaggio dissonante rispetto alla realtà del tempo e alle figure di inquisitori ricordate dalla letteratura siciliana precedente, per esempio il vescovo aguzzino Juan Lopez De Cisneros ucciso dal frate eretico Diego La Matina e ritratto da Sciascia in *Morte dell'Inquisitore* (1964). Al contrario, qui l'Inquisitore è funzionale al testo come personaggio, a suo modo, carico di sovversione positiva: è un intellettuale curioso, "accanito studioso di ogni scienza" (*ivi* 60), appassionato di testi tacciati di eresia, discendente da un'antica famiglia ebraica convertita. Sentendosi "esposto a possibili intrighi di frati e baroni" (*ivi* 60), Cappello è costretto a mantenere una certa cautela nel proprio mestiere, ma non rinnega la propria umanità, nonostante egli si trovi a collaborare con un'istituzione repressiva qual è il Tribunale. L'ambiguità dell'"uomo-femmina" lo convince dapprima che si tratta di una strega e che il giudizio deve essere inequivocabilmente negativo. Tuttavia, un'innata volontà di comprendere e di compatire – egli spesso preferisce "il diplomatico ulivo alla frontale spada" (*ivi* 61) – lo spinge ad ascoltare le ragioni della donna. La motivazione dell'assoluzione finale di Francisca non viene tuttavia approfondita dal testo, perché "resta al di fuori delle frettolose righe conclusive del cronista" (*ivi* 75). Si tratta, ancora una volta, di una lacuna che lascia tuttavia spazio a congetture e immaginazione, oltre che al recupero di un retaggio di cultura popolare attraverso l'esperienza della protagonista:

> Francisca invece, indossando *chausi, chausuni, rubbone e saimerco*, se ne va, benedetta dall'Inquisitore, tranquillamente per *li fatti suoi*: la verità tra l'inespresso del vissuto e il possibile delle congetture. Forse fu opportunismo. Forse tolleranza. Forse soltanto pietà. O forse, in quella buiosa stanza del Santo Tribunale, l'Inquisitore assentì allo sguardo incerto di Francisca. (*ivi* 78)

L'inserimento nel testo del linguaggio originale del frammento aggiunge autorevolezza storiografica al racconto: rappresenta cioè quello che Emanuella Scarano definisce il "colore locale" del romanzo storico intrecciato alla storiografia, "l'effetto arcaizzante prodotto dalla citazione e dalla parafrasi" (Scarano, "Forme della storia e forme della finzione" 44). A questo aspetto si lega l'interesse per il passato scomparso delle leggi, degli usi e dei costumi, spesso evidenziato dalla presenza di brevi digressioni sulla vita quotidiana, sulle consuetudini o sulla mentalità dominante di una data epoca. Se il racconto resta confinato alla dimensione del simbolico (ricorrendo anche ad un linguaggio stilisticamente diverso, più vicino al poetico), la digressione è riservata al punto di vista esterno dell'autore e, conseguentemente, del lettore, con un conseguente cambio di registro (dalla dimensione del *cunto* siciliano all'osservazione colta), oscillando così sulla frontiera tra romanzo e saggio di costume. Ad esempio, è da notare nel testo l'inserimento di riferimenti ai processi alle streghe nel Seicento (*ivi* 76) e il contrasto con il senso di "libertà civica" dell'antica Calacte, "gelosa custode del suo mero e misto impero, dei suoi privilegi e delle sue libertà civiche" (*ivi* 76-77). La mentalità autonoma della cittadina assume pertanto un ruolo di rilievo nell'assoluzione finale di un individuo 'diverso' come Francisca.

L'uso della microstoria da parte di Attanasio e l'unione di verità documentaria e finzione narrativa per ricostruire un determinato evento può essere in parte ricondotto a opere sciasciane vicine all'ottica del paradigma indiziario di Ginzburg, come ad esempio *Il contesto* (1971) e *Todo modo* (1974), sino alle microstorie rappresentate da testi come *I pugnalatori* (1976), *L'affaire Moro* (1978) e *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1979). In particolare negli ultimi tre, la ricostruzione di frammenti documentari si unisce alla sperimentazione del genere, a metà tra il *noir* e il romanzo dell'impegno. Nonostante Attanasio trovi spesso in Sciascia un illustre predecessore (e un costante ispiratore) per quanto riguarda la commistione tra fonti storiografiche e loro manipolazione narrativa,[18] le scritture dei due autori si basano su presupposti nettamente diversi. Al contrario di quanto avviene in Sciascia, la narrazione di *Correva l'anno* lascia emergere una specifica vena poetica della scrittrice nel suo rapporto con i personaggi. In Attanasio, la manipolazione narrativa preserva la propria volontà di giocare con le possibilità letterarie del frammento e di conservare il valore lirico della

[18] Vedasi Giuliana Adamo. "Letteratura e impegno: l'eredità sciasciana nella narrativa storica di Maria Attanasio", *La Libellula*, 1:1 (dicembre 2009), 87-94, http://www.lalibellulaitalianistica.it/blog/wp-content/uploads/2011/12/LaLibellula-num-1-anno-1-dic-2009.pdf, consultato il 20 novembre 2011.

vicenda di Francisca attraverso una resa volutamente non esaustiva dell'universo sociale di cui la donna fa parte.

In questo primo esperimento narrativo di Attanasio si può notare che il frammento di microstoria non soltanto assume il ruolo di agente di recupero della memoria, ma assurge anche ad una precisa funzione di poeticizzazione della storia stessa. Le ragioni della storia, né in positivo né in negativo, appaiono inconoscibili perché dal frammento non possiamo risalire alle dinamiche che mossero l'Inquisitore Cappello alla sua decisione. Tuttavia, si possono apprezzare le ragioni della letteratura, ispirata a una storia di per sé chiusa su se stessa, avvicinandosi così all'evento passato con sensibilità contemporanea. In altre parole, non è la conoscenza delle *cause* il principale obiettivo della ricerca microstoriografica di questo primo breve romanzo, quanto piuttosto il riavvicinamento tra la vicenda sommersa e, d'altro canto, la sua capacità di auto-rappresentazione simbolico-letteraria.

Da quanto detto sinora, si può osservare come la dimensione della microstoria individuale si ricollochi nella breve vicenda di *Correva l'anno* assumendo valenza letteraria nel suo integrarsi con le informazioni storiografiche che l'hanno stimolata. Il recupero di una storia sommersa nel tempo serve anche ad aprire un piano narrativo diverso, contenente aspetti stilistici vicini al saggio più che al testo letterario. Al tempo stesso, la messa in scena della vicenda e la relativa metamorfosi da frammento a testo coeso consente di recuperare la dimensione narrativa e simbolica della figura di Francisca, liberata dal suo anonimato e dal suo essere personaggio muto di un mero aneddoto locale.

L'approccio microstorico di Attanasio in *Correva l'anno* permette di oscillare verso una dimensione genuinamente letteraria mantenendo, nel contempo, l'autorevolezza del ricorso alle fonti attraverso la scelta di integrare notizie sui documenti utilizzati e di spiegarne la narrativizzazione. L'operazione rimane ibrida, a metà tra il tentativo di proporre uno stile saggistico-letterario e la tendenza a costruire intorno al frammento una *poetica* dell'individuo inserito nella propria realtà specifica. Se permane, in Attanasio, l'interesse per il locale e per la memoria perduta di storie ignorate dalle storiografie ufficiali, l'atto stesso di scavare nelle fonti documentarie non è mai innocente, ma presuppone un affiancamento dell'immaginario all'intento di recupero di una memoria in latenza. Suggeriamo che in *Correva l'anno* interviene una *messa in scena* del frammento storiografico, eludendo quella che per Ginzburg è una caratteristica fondamentale della microstoria, ovvero il mantenimento delle lacune come

parti integranti del racconto storico. Ciò che per lo storico rappresenta un mistero in cui scavare, rimane tale nel racconto, acquistando sostanza poetica. Qui risiede la differenza tra il rapporto dell'autrice con la microstoria e la difficoltà della ricostruzione storiografica in senso stretto (da cui si giustifica, almeno in parte, la necessità di ricorrere al *racconto* della storia di Menocchio): l'aporia costituita dalle lacune documentarie non rappresenta alcun pericolo per la continuità narrativa, capace di integrare tali lacune con la finzione. In questo senso, Attanasio è lontana dalla microstoria teorizzata da Ginzburg, poiché mantiene saldo il proprio status letterario manipolando il frammento storiografico, senza necessariamente evidenziarne le lacune.

2.4 *Di Concetta e le sue donne* (1999) tra microstoria e soggettività autobiografica

Se tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta la letteratura italiana aveva vissuto la prima grande 'rivoluzione' dei generi con le commistioni del romanzo postmoderno, dopo il 1989 si sono andati sempre più consolidando degli esempi di letteratura caratterizzata da una vera e propria frammentazione delle categorie generiche.[19]

Margherita Ganeri ha proposto che il romanzo postmoderno, un tempo caratterizzato dalla mancanza di riferimenti significativi alle grandi ideologie del Novecento, è oggi invece quanto mai soggetto a contaminazioni che riportano al centro della questione anche il valore dell'intellettuale nella società contemporanea. Ciò avviene soprattutto con i generi della biografia e dell'autobiografia da cui traspare, secondo Ganeri, il legame profondo tra la narrazione storica italiana e la tradizione di una scrittura "dell'impegno" (Ganeri, "Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno" 24). Riferendosi al repentino cambio di direzione intrapreso dal romanzo italiano in seguito alla pubblicazione de *Il nome della rosa* (1980), Ganeri identifica nel mezzo della scrittura del sé un tentativo di riportare alla ribalta "la questione del ruolo e della funzione intellettuale, in qualche modo rimossa (e per questo nodale) dai romanzi storici precedenti" (*ivi* 23). Lo spostamento del paradigma romanzesco va, secondo Ganeri, a totale discapito del cosiddetto "romanzo dell'impegno", visto spesso come latore di dottrine saturate, o sterilmente agganciate ad un remoto passato politico e sociale (*ivi* 22-23).

[19] Vedasi a proposito Matteo Di Gesù. "La fine dei generi, i generi della fine", *Arco Journal* - E-Journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo, 5 luglio 2004, http://www.arcojournal.unipa.it/html/articoli/di_gesu_5_7_04.html, consultato il 28 marzo 2012.

Maria Attanasio inizia a scrivere prosa storica all'indomani della caduta del Muro di Berlino, quando anche molte etichette generiche sulla letteratura avevano già subito un tracollo. La sua ricostruzione microstorica di vicende particolari riecheggia in parte la problematizzazione evocata in precedenza da Ganeri e, se possibile, fornisce una parziale risposta alla tensione problematica suggerita da quest'ultima. Un esempio significativo in tal senso è *Di Concetta e le sue donne* (1999), un testo che ripercorre le vicende biografiche di Concetta La Ferla, ex-attivista del Partito Comunista di Caltagirone, fondatrice della sezione femminile e amica personale di Attanasio.

Il testo appare unico nella forma perché, diversamente da *Correva l'anno*, non si limita alla sola voce narrante di un 'cronista' o narratore che filtra la ricostruzione microstorica. *Concetta* è invece il risultato dell'accostamento tra due brevi testi autobiografici. La prima parte è costituita da poche pagine in corsivo: a parlare è Attanasio stessa, che racconta le motivazioni alla base della scelta di dare voce alla storia di Concetta. La seconda parte coincide con la lunga risposta dell'intervista rilasciata a 'Maria', protagonista lei stessa di alcune delle vicende narrate, dall'amica e ex-collega di partito 'Concetta', a cui viene data l'opportunità di raccontarsi, mentre la voce di Attanasio scompare, in quanto interlocutrice muta il cui compito resta quello di raccogliere la testimonianza orale. È pertanto impossibile, in questo caso, parlare di romanzo microstorico: la vicenda, infatti, rimane sul confine tra la memoria autobiografica e la testimonianza orale.

Il testo si apre con la scrivente Maria (come lei stessa si definisce nella 'notizia' finale) che introduce in corsivo la genesi del libro, descrivendo la propria resistenza nei confronti della trasposizione scritta di un'esistenza individuale da cui lei stessa è tutt'altro che distante cronologicamente.[20] La memoria degli anni del secondo dopoguerra riporta la narratrice Maria (nata nel 1943) verso un momento di forti

[20] Il carattere autoriflessivo dell'incipit lascia trasparire una leggera ironia benevola nei confronti parole del proprio ingenuo 'io' di un tempo: "Le tenebrose risonanze della parola *comunista* si confondono, nella mia infanzia tra guerra fredda e ricostruzione, alla sensazione dell'ineguagliabile calura della campagna, in cui ogni estate dei conoscenti di famiglia ci ospitavano: fara di scirocco dove d'improvviso si spegneva il sibilo dell'insetto, mentre i lavoranti stagionali continuavano a raccogliere cotone dalle basse pianticelle, (…) talvolta un estemporaneo gioco per me, ignara – nella circoscritta temporalità dell'infanzia in cui la conoscenza della vita coincide con l'immediata, e impotente, esperienza di essa – delle loro dure condizioni lavorative, così come nulla sapevo delle lotte contadine di quegli anni in Sicilia. Dei comunisti, invece, e della Russia seppi subito, da mio padre, grande lettore di giornali, che un pomeriggio (…) ci riferì che la Madonna piangeva a Siracusa; per colpa dei comunisti, aggiunse: terrifica parola che qualche anno dopo sentii ripetere con orrore e sgomento dalle suore dove, con grandi sacrifici alimentari di tutta la famiglia, andavano a scuola. Accomunati per efferatezza agli antichi persecutori dei cristiani, i Comunisti divennero nella mia religiosissima infanzia i protagonisti del mio immaginario martirio" (*Concetta* 11). L'uso della maiuscola in "Comunisti" suggerisce il passaggio temporale verso il passato, contraddistinto dal sacro timore verso una parola così fortemente connotata.

tensioni sociali in Sicilia: il passaggio dalla monarchia sabauda alla repubblica democratica italiana tramite il referendum del 1948 inaugura un periodo di tensioni in tutta la penisola, contrassegnato da lotte contadine e sindacali, sviluppatesi in gran parte tra il 1949 e il 1950.[21] Il mondo delle lotte sociali è tuttavia sconosciuto a Maria sin dall'infanzia e sarà rimosso nell'adolescenza "radicalmente – insieme ai chicchi di calia colorata" (*Concetta* 12). Diversamente, la parola 'comunista' suscita sensazioni e inquietudini antiche e infantili, sollecitate quando, nel 1993, arriva una telefonata di Concetta La Ferla, con la richiesta di un incontro:

> Nonostante fossero passati più di vent'anni, riconobbi subito il tono perentorio di Cettina La Ferla: tardocapopopolo e proto femminista in una città cupamente scelbiana e in un partito che, in quegli anni, lasciava il vestito contadino per un altro non ancora definito, mentre il femminismo era alle porte con gonne a fiori, autocoscienza e zoccoletti. (*ivi* 12-13)

Con l'ingresso dell'ex-compagna di partito nel racconto, la parola ritrova una dimensione personalizzata e costruisce un ponte con il passato, motivandolo. La telefonata di Concetta scatena un effetto proustiano di rifrazione temporale sulla narrazione e apre la strada ai ricordi personali di Maria sull'origine della propria militanza all'interno del PCI, iniziata dalla fine degli anni Sessanta:

> Nelle ampie stanze della sezione tracce dell'antico splendore – frammenti di affreschi, stemmi e corrosi stucchi – si mescolavano a gigantografie di Lenin e di Togliatti, a bandiere rosse e striscioni arrotolati in un angolo, o appoggiati a un marmoreo caminetto. La sede era sempre impregnata dal ristagnante odore – tipico di tutte le vecchie sezioni del Picci – di un'umanità che in quelle stanze trascorreva gran parte della giornata: compagni pensionati che fin dalla mattina lì ci andavano per leggere e commentare le notizie del giornale, o giocare a scopone scientifico. (*ivi* 14)

[21] Francesco Renda riassume i risultati elettorali dell'aprile 1948: in Sicilia la DC predomina complessivamente (47,87% dei voti), soprattutto nelle aree urbane (Palermo, Catania, Messina), mentre le forze del social comunismo rimangono in gran parte sostenute dalle masse dei contadini e degli operai nei centri abitati più piccoli (*Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Vol. 3, 288-290). Lo storico osserva inoltre che, sul terreno della mobilitazione, già negli anni Cinquanta la presenza delle sezioni urbane del PCI in Sicilia si accompagna sia all'aumento della partecipazione popolare nelle questioni sociali, che all'affermarsi di un movimento femminile delle lavoratrici (*ivi* 300-301). Significativa per l'epoca del dopoguerra, ma già allora problematica dal punto di vista del coordinamento e dei numeri, era la presenza del Partito Comunista Italiano che, all'interno del neonato parlamento italiano, guidava la maggioranza di governo insieme alla Democrazia Cristiana. Riferisce Renda che proprio la DC aveva manifestato, sin dalla vittoria al referendum del 1946, l'intenzione di contestare il carattere democratico dell'opposizione di sinistra, specialmente di quella comunista. Lo stesso Renda definisce l'atmosfera politica dell'Italia dei primi anni Cinquanta come quella di un paese dove regnava "un clima di guerra e di caccia alle streghe" (*ivi* 290-292).

Malgrado la "strana ironia" (*ivi*) di una sede di partito alloggiata in un ex-palazzo nobiliare, le stanze descritte da Attanasio sono cariche di presenze umane e di ricordi: la sede del partito si trova davanti a un paesaggio "di tegole, campanili, di case fitte fitte una sull'altra, a riscaldarsi al sole o a guardare il profilo mutevole della città: di giorno somigliante ad acquattato rapace, di sera a raccolto presepe" (*ivi* 15). Il tono poetico usato per descrivere luoghi e persone restituisce un'immagine idilliaca del proprio vissuto. Queste atmosfere che invitano al ricordo contrastano con l'anima della città, definita poco dopo "oscurantista e bigotta" (*ivi* 17) ed evocata dal ricordo della generazione, "asfittica" (*ivi* 15) dei padri.

La rievocazione degli anni giovanili chiarisce l'intenzione di restituire la memoria dei sentimenti di allora.[22] Il racconto rasenta, per alcuni versi, l'autocelebrazione romantica, pur non evitando l'autocritica del "sogno industriale siciliano" giudicato, nel presente della scrittura, "discutibile" (*ivi* 15). La narratrice ammette senza mezzi termini di aver identificato, a quell'epoca, l'impegno politico come l'unica possibile risposta al proprio bisogno di prassi, "di un'operatività che mi immettesse senza mediazioni nel cuore della storia" (*ivi* 17). Il suo interesse nei confronti dell'ideologia è contraddistinto dal contatto diretto con la pratica politica, più che dalla scrittura, vista, nell'ottica di allora, come "un'opzione incomparabilmente sbiadita rispetto al reale e al senso di piena e moltiplicata identità" (*ivi* 21) della militanza. Attanasio ricorda l'incontro decisivo con Concetta come conferma assoluta della propria motivazione politica Similmente alla raffigurazione adottata per la contadina Francisca, anche qui la donna 'diversa' che genera l'intero racconto storico entra in scena introdotta da un coro di oppositori, identificato qui dagli uomini iscritti al partito:

> Mi avvicinai a un gruppo, dove il ben messo e corpulento segretario con un accenno perentorio – alla Craxi mi resi conto in seguito – sentenziava 'Una pazza. Bisogna isolarla; se la lasciamo fare sono guai per il partito'.
>
> Chiesi il nome a un anziano e silenzioso compagno. 'Cettina – rispose – la figlia di Peppe La Ferla buonanima. Battagliera e testa calda: che non sempre però ha il sentimento dell'opportunità nelle cose. Di questi tempi si è messa in testa di fare una sezione solo per le donne'.

[22] "Abitavamo a Gela; io studiavo filosofia, lui lavorava come elettrotecnico nel neonato petrolchimico: l'avamposto verso il petrolio arabo progettato da Enrico Mattei per rompere il monopolio americano ma, per tale ragione, da lì a poco ucciso, con la sua morte siglando il tramonto del sogno industriale siciliano; un *discutibile* sogno, letto a posteriori, a cui però nessun'altra ipotesi di sviluppo economico farà seguito (…). Intorno alla metà degli anni Sessanta la resistenza operaia in quella fabbrica, ma anche nelle altre (…) fu durissima: scioperi di quindici, venti giorni, con arresti, morti, e senza nessun risultato, e implacabili picchettaggi a cui spesso, in quelle interminabili notti di veglia davanti alla fabbrica, ci univamo anche le mogli" (*ivi* 15-16; nostro corsivo).

> Mi prese una grande curiosità di conoscerla, ma quella sera la demonessa non si presentò. 'Sarà nel basso di via Infermeria, con le altre buttane' fu il conclusivo commento di un giovane studente in medicina fino a qualche tempo prima furente gruppettaro, tutto libero amore e mangiapicci. (*ivi* 18)

Gli uomini disprezzano Concetta per la sua impulsività di donna, più che a causa di contrasti politici. Il giudizio dei compagni di partito è apertamente negativo e rasenta il sessismo, facendo capire a Maria che, agli occhi della maggioranza, l'idea di una donna dotata di autonomia può danneggiare l'azione del partito.

Quando Concetta telefona a Maria chiedendole di scrivere la storia "della nostra comune militanza" (*ivi* 23), quest'ultima si sente a disagio, perché il gesto di mettere nero su bianco quegli anni significa dover raccontare se stessa: è qui che avviene la strategia di sovrapposizione della propria memoria rispetto a quella dell'ex-compagna di partito. L'esigenza di raccontarsi si risolve con la decisione di creare il personaggio di Concetta, capace di mediare tra i ricordi della narratrice Attanasio e il suo presente di scrittrice:

> Ogni tanto li interrogavo [i fogli della trascrizione della vita di Concetta], ma, nonostante ancora intensamente condividessi le ragioni ideali di quella militanza, restavano muti: la voce di Cettina non riusciva a trasformarsi in scrittura.
>
> A mettermi a disagio – ne avevo piena consapevolezza – era il dover ricostruire, insieme a quegli anni, la me stessa di allora: avvertivo una forte resistenza a leggermi al passato, a trasformarmi da persona in personaggio col rischio di quelle patetiche autocelebrazioni, sempre in agguato nell'autobiografismo. E nella vita e nelle scrittura ogni nostalgico *com'eravamo* m'inorridisce. (*ivi* 24)

Dalle vaghe sensazioni infantili connesse alla parola 'comunista' la narratrice passa così alla sintesi della scrittura mediata da una presenza *altra da sé* in cui la razionalizzazione del proprio vissuto trova spazio di espressione. Senza assumersi direttamente la responsabilità del racconto diretto sostenuto integralmente dall'io narrante, Attanasio risolve il rapporto con il frammento della vita di Concetta affidando al suo stesso personaggio di narratrice il compito di dare voce alla propria storia. Il testo presenta così una sorta di strategia a specchio, in cui la narratrice osserva l'altro per vedere meglio sé stesso; inoltre, ispirandosi all'operato dei cronisti antichi, sintetizza la genesi della propria scrittura e assegna alla ricostruzione della vita di Concetta il compito di restituire al lettore "le modalità e la specifica qualità di vita di un luogo; una ricostruzione dove talvolta (…) riaffiora l'improvviso pulsare di un singolo" (*ivi* 33). Il

passaggio di voci da Maria a Concetta amplia lo spazio di visione e garantisce alla narratrice la possibilità di rileggere il proprio passato alla luce del racconto di vita dell'altra, risultando così in una dialettica tra la voce che narra e l'orecchio di chi ascolta e ha deciso di mettersi in gioco.

Il cambio di prospettiva dalla voce di Maria a quella di Concetta si presenta come autentico atto di trasmissione della memoria da una generazione all'altra; in questo modo, il tono intimistico della prima parte narrata da Maria trova una motivazione nuova a partire dalla storia di 'vita minima' di Concetta, introdotta come "una figura desueta" e "in via di totale estinzione" (*Concetta* 34). La dimensione del racconto orale, preservata nella seconda parte del testo, rende Concetta vero e proprio "bene immateriale"[23] e concretizza l'intento di ricerca microstorica dell'intera opera. La messa in forma narrativa del frammento storiografico risulta così profondamente diversa da *Correva l'anno*, perché qui è la stessa fonte storica a prendere voce e a raccontare la nascita di un movimento politico femminile all'interno del Partito Comunista locale.[24]

Quando Concetta prende la parola, una nota avverte il lettore che si tratta della trascrizione di una registrazione, allo scopo di attestare che non è intercorsa alcuna manipolazione della fonte e che persiste l'intenzione, da parte della narratrice, di scomparire dietro il personaggio dell'ex-militante comunista. Se, nella prima parte, il

[23] La definizione di bene immateriale e, per esteso, il concetto di 'patrimonio immateriale', sono concetti antropologici già cari agli studi sulle tradizioni popolari. Il 'bene immateriale' è definito da una precisa Convenzione UNESCO (http://www.unesco.beniculturali.it/index.php?it/35/la-convenzione, consultato il 20 novembre 2011), in cui si specifica l'esistenza di un patrimonio di Tesori Umani Viventi, ossia di persone significative per conservare la memoria e la cultura di un popolo o di una nazione.

Nel contesto della nostra analisi, la definizione di Concetta come "bene immateriale" sottolinea l'importanza della fonte orale come motivazione della produzione scritta e permette di raggiungere un livello conoscitivo nuovo dell'evento storico. La presenza di Concetta La Ferla all'interno del testo di Attanasio assume la funzione rilevante di custode vivente della memoria storica di un dato momento di transizione politica per Caltagirone; in questo caso l'espressione 'bene immateriale' è stata qui utilizzata in senso lato, perché assimilata alla concezione etno-antropologica assorbita dalla convezione UNESCO.

Per i riferimenti specifici ai beni immateriali in ambito antropologico e, in particolare, museale, vedasi Alberto M. Cirese, "Beni immateriali o beni in oggettuali?", *Antropologia museale*, 1 (2002), 66-69. Dello stesso autore, si veda anche "I beni demologici in Italia e la loro museografia", in *Graffiti di museografia antropologica italiana*, a cura di Pietro Clemente (Siena: Protagon, 1996), 249-261.

[24] Come nel precedente racconto dedicato alla contadina Francisca, Attanasio mette al centro della narrazione la realtà locale e politica della cittadina di Caltagirone, descritta negli anni in cui l'autrice prendeva parte ai movimenti politici di cui La Ferla fu tra i promotori. Nel testo, si sottolinea l'opposizione tra il dinamismo delle singole città e l'immobilismo regionale. Così la scrittrice descrive la società calatina tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo: "Caltagirone, come tutte le 42 città demaniali siciliane (cioè non infeudate, ma dipendenti direttamente dal re) è stata un esempio di forte, e storicamente radicata, autonomia amministrativa locale: dal Conte Ruggero a Mussolini (…).

L'autonomia amministrativa delle città demaniali (e Caltagirone era una potentissima e superba città demaniale), era grande, e forte il senso d'identità e appartenenza alla città. Il fatto di essere demaniale (cioè, con libere istituzioni, come il senato, sindaco, corte capitaniale, ecc.), consentiva alle città, attraverso il pagamento di contributi al sovrano di turno, di ottenere importanti privilegi: l'esenzione delle tasse, l'abolizione del dazio durante le fiere, la possibilità di battere ed emettere monete, di eseguire condanne capitali" (Todesco, "Intervista a Maria Attanasio" 23).

recupero della storia di vita dell'anziana militante comunista da parte della narratrice ne rafforza la dimensione di soggetto storico, la narrazione in prima persona della seconda parte evita di eccedere nella ricostruzione narrativa, perché preferisce dare spazio a quello che Ginzburg definisce l'*hapax* (*Il filo e le tracce* 254), ovvero la lacuna che il microstorico tiene in considerazione, pur ammettendone la parzialità e l'incompletezza. Il racconto di Concetta trasmesso da Attanasio si caratterizza dunque per un senso globale di autenticità, conferita dalla narrazione in prima persona e da uno stile colloquiale, intriso di forme dialettali unite ad una serie di espressioni del gergo politico (quali "dialettica politica del comunismo" o "sottoproletariato"):

> Eravamo diversi dall'azione cattolica e dalla Dicci che avevano il potere di fare uscire fuori le donne, ma lo facevano solo per le vie crucis; avevano vergogna a mettere le loro donne a girare nelle strade, ma forse c'era anche la paura che le donne, la politica, la potevano fare meglio di loro. Nel partito c'era maggiore libertà di mentalità: dopo la guerra si cominciava a capire veramente che le donne dovevano uscire, spogliarsi dello schiavismo della parte dell'uomo, specie in Sicilia, dove non andavano a lavorare e restavano chiuse in casa a fare le suffizzare. (*Concetta* 54)

La dimensione del ricordo prevale nel racconto di Concetta, che narra gli eventi testimoniati senza dilungarsi in dettagli, come nel caso delle manifestazioni del Primo Maggio 1948, o dell'attentato a Togliatti.[25]

Dall'esperienza politica di Concetta, impegnata soprattutto nella costituzione della sezione femminile del PCI di Caltagirone, si ricava uno scenario in cui la partecipazione delle donne nella politica siciliana, iniziata subito dopo la guerra, non poté mai essere continuativa.[26] Al rigore ostile e alla retorica dei vertici di partito, Concetta oppone la

[25] "Io ero a casa, ma scappai subito per il partito. Ci siamo riuniti tutti i compagni di tutte le età per decidere che fare. Ci preparammo a prendere le armi, molti compagni le avevano già prese – c'era stata la guerra e armi ce n'erano dappertutto (…) Grande era lo scanto della Dicci, quando in piazza con le armi in pugno gridavamo 'rivoluzione rivoluzione', ma attraverso la radio Togliatti parlò e disse 'Compagni state fermi, non vi muovete che tutto si risolverà'. E lì si chiuse la questione dell'attentato a Togliatti" (*ivi* 56).

[26] Scrive a tal proposito la storica Giovanna Fiume: "La presenza delle donne si caratterizza come una 'leva': approda nell'istituzione regionale spinta dall'onda del bisogno di cambiamento politico espresso in maniera multiforme dalla società, come risposta a sensibilità manifestate dall'opinione pubblica e di cui i partiti si fanno carico a fini elettorali e che poi estromettono appena quelle battaglie e quella sensibilità declinano (…). Non hanno il tempo di diventare 'professioniste della politica', anche quando si fermano per più di una legislatura, non fanno sedimentare una tradizione. E ciò rimanda ai meccanismi di selezione dell'élite politica e alle leggi elettorali, sottoposte negli ultimi anni a sostanziali cambiamenti. Le donne sono di passaggio, si situano dentro un tempo breve, limitato, le si trova per lo più una sola volta. Dunque non c'è accumulo di esperienze, di contatti; non si diventa membri permanenti del 'club per soli uomini' della politica; si è ammesse solo temporaneamente. Un circolo vizioso, poiché la presenza delle donne non riesce a modificare le regole di una situazione fortemente asimmetrica". Vedasi Giovanna Fiume. "Le ventitré donne nella storia dell'autonomia". *La Repubblica - Palermo,* 10 luglio 2007.

fattività delle donne, da lei spinte a lottare per le questioni concrete di tutti i giorni: l'acqua nelle case, o la lotta per aver recapitata la posta regolarmente. Il racconto descrive il difficile percorso intrapreso da lei, donna di umili origini e senza alcuna velleità intellettuale, per aumentare la partecipazione femminile alla politica locale e rompere il "tabù di sofferenze" (*ivi* 76) in cui versa la comunità. La semplicità dei suoi ragionamenti rispecchia una percezione di netta divisione tra le classi sociali, oltre alla necessità di trasmettere alle donne la consapevolezza di questo divario:

> Ho incominciato a fare loro delle discussioni politiche 'Voi lo sapete che sono comunista, ma attraverso queste lotte avete dimostrato che anche voi lo siete senza che lo sapete. Finora noi abbiamo condiviso le lotte, ma ora è venuto il momento di condividere anche la vita politica' (…).
>
> E fu così che a Caltagirone, nel '69, prima ancora del femminismo, cominciammo a unirci in autonomia di sede, di lotta e di parola questa categoria delle donne. (*ivi* 72)

Il testo rievoca le ragioni dell'azione femminile nel contesto sociale di una cittadina definita "cupa" e "scelbiana" (*ivi* 13), guardando anche ai motivi che storicamente hanno determinato la discontinuità della presenza delle donne sulla scena politica. La voce narrante di Concetta consente di penetrare dall'interno una parte di storia siciliana scarsamente documentata dalla storiografia ufficiale, proprio per la natura intermittente, non significativa delle esperienze di questi gruppi.[27]

Il racconto di Concetta contiene certamente una certa dose di instabilità, derivata dal carattere soggettivo della narrazione. Al tempo stesso, il suo sguardo interno e parziale favorisce l'emotivo rispetto al razionale, presentandosi al lettore come segno fondante del resoconto di un'esperienza privata che indaga una scena politica non limitandosi ai suoi aspetti prescrittivi. Dal racconto emergono così elementi interessanti per una comprensione del periodo storico descritto attraverso una prospettiva critica del sistema patriarcale sul quale era basata la politica. Ad esempio, Concetta racconta come il desiderio di essere coinvolte nel processo decisionale interno al Partito Comunista si traducesse, soprattutto per le donne che non erano direttamente legate ad alcuna

[27] Persino un'opera di storiografia esaustiva come quella di Francesco Renda dedica poche pagine alla presenza femminile nelle proteste contadine seguite alla fine della Seconda Guerra Mondiale (*Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Vol. 3, 300-302). Nel corso degli ultimi trent'anni del Novecento, la letteratura storica sui movimenti delle donne in Sicilia ha seguito un carattere che potrebbe essere definito 'a macchia di leopardo', spesso legato a singole esperienze di gruppi politici, mentre non è stata reperita, nelle nostre ricerche, un'opera compilativa di impianto storico dedicata alla presenza politica delle donne nel territorio regionale siciliano. Per uno studio esaustivo dell'attivismo femminile in Sicilia legato alla tradizione del femminismo storico, si veda Jole Calapso. *Donne ribelli: un secolo di lotte femminili in Sicilia* (Palermo: Flaccovio, 1980).

ideologia perché provenienti dalle classi più umili, in una serie di conflitti personali con gli stessi compagni di partito che tendevano a isolarle o a fraintenderle. Nel descrivere i suoi rapporti con il segretario di partito, chiamato ironicamente "Manichino di salotto" (*ivi* 65), Concetta motiva la propria diffidenza verso le parole vuote della politica dominata dagli ambienti maschili. Il segretario "vedeva di malocchio la nostra libertà di sede" (*ibid*) e puntava allo scioglimento del movimento femminile.[28] La riflessione sul carattere discriminatorio dell'esperienza politica all'interno del Partito Comunista si lega ad una più ampia critica della divisione tra le classi e tra i sessi:

> La prima lotta per i diritti d'uguaglianza, le donne l'avrebbero dovuta fare dentro il partito, contro i compagni. Per i due anni di vita – che tanto durò la sezione femminile – i rapporti con i compagni furono terribili: le infuocatissime riunioni del comitato cittadino finivano ogni volta con la sistematica minaccia dei dirigenti della sezione Fanales (…) di farci chiudere la sezione; quando mi toccavano l'autonomia delle donne, io però perdevo il controllo mentale della situazione. Si arrivava alle mani. (*ivi* 89)

Il racconto sottolinea qui la volontà, da parte della protagonista, di distinguere tra due modi di pratica politica, quello maschile e quello femminile: da un lato, il racconto di Concetta si pone in modo critico verso l'ideologismo, di cui sono accusati i vertici maschili del partito, responsabili di azioni di contrasto che causano il fallimento delle sezioni femminili; dall'altro lato, il punto di vista soggettivo esalta le qualità positive dell'azione di lotta femminile contro "lo schiavismo di sottomissione all'uomo" (*ivi* 67) e la consapevolezza che, nell'ambiente contadino di Caltagirone dei primi anni Sessanta, le ingiustizie contro le donne erano causate essenzialmente da ignoranza e miseria maschile (*ibid*).

La vicenda biografica di una donna definita inizialmente da Attanasio una "proto femminista" (*ivi* 13), non solo illustra la natura problematica del sistema dei partiti italiani e delle gerarchie di potere, ma suggerisce anche una certa sfiducia nei confronti delle ideologie in generale, tranne quella del comunismo. Nel raccontare le prime lotte del suo gruppo di donne, Concetta esalta quella che, nella sua prospettiva, rimane la vera essenza della militanza politica, ovvero una prassi volta a rivendicare dignità e diritti per i più deboli, perché, "il vero comunismo è nello spirito di portare alla dignità politica la gente che soffre" (*ivi* 75). Vedendo che le donne sono "maltrattate e denigrate

[28] "Con la dialettica dell'istruzione confondeva la buona fede dei vecchi compagni, che da lui sempre aspettavano l'imbeccata delle parole, per metterli contro chi diversamente la pensava: nel direttivo, dove continuavo ad essere l'unica donna, c'era una specie di congiura per isolarmi in ogni cosa che dicevo e che facevo" (*ivi* 75).

per colpa dei compagni" (*ibid*), la reazione istintiva è di prenderne le parti e di ideare la sezione femminile del partito, con l'intenzione di perseguire un ideale di uguaglianza tra i sessi, equivalente, per Concetta, al sogno di una società paritaria.[29]

La protagonista esprime appieno il proprio carattere di alterità anche rispetto al concetto di femminismo, definito "una bolla di sapone" (*ivi* 87).[30] Pur non esistendo alcun contatto diretto tra il racconto della vita politica di Concetta e gli eventi del femminismo italiano militante avvenuti negli stessi anni, il testo offre un approccio innovativo nei confronti dell'ideologia femminista nel suo insieme. Lo sguardo interno di Concetta sugli eventi approfondisce la riflessione critica sul momento storico entro un contesto sociale decisamente lontano dalle idee di autonomia o di autocoscienza sviluppatesi nei grandi centri urbani della penisola, come Roma, Bologna o Milano:

> Il femminismo non lo condividevo. Né allora, né dopo, quando a Caltagirone cominciarono a spuntare le ragazze dell'autocoscienza; che mi sembrò una parola strana la prima volta che la sentii (…) ed era una cosa, l'autocoscienza, che restai a bocca aperta (…), mi sembrò peggio delle chiacchiere dei carruggi. (*ivi* 86-87)

Attraverso la schiettezza della protagonista, l'idea di 'femminismo' viene smantellata, perché Concetta ne rifiuta i presupposti ideologici, trovandoli inadatti al contesto di una cittadina ancora saldamente legata ai valori tradizionali.[31] Contemporaneamente, dal racconto emerge l'importanza di un'autonomia politica delle donne, trasformatasi nel principale strumento attraverso cui fu possibile, in quegli anni, portare avanti un'azione politica esclusivamente femminile che, secondo Concetta, ha cambiato il modo di pensare della comunità di Caltagirone (*ivi* 40).

---

[29] "Nella sede le donne venivano sempre più numerose e con un entusiasmo di classe vera e propria; finalmente ci credevano che le cose potevano cambiare. Anche la mentalità dei mariti. All'uomo che avevano sposato ce lo facevano capire con la dolcezza delle parole e l'evidenza dei fatti che anche lui era un povero disgraziato, e apposta, per meglio comandarlo, tenuto nell'ignoranza dei diritti d'uguaglianza tra gli uomini e le donne" (*ivi* 76).

[30] Distinguendosi nettamente dalle pretese ideologiche, Concetta afferma con veemenza che "vedere gli uomini come nemici è sbagliato, sbagliatissimo" (*ivi* 86) e manifesta profonda diffidenza sia verso il fenomeno dell'autocoscienza femminista che nei confronti dell'idea di una schiavitù maschile da cui liberarsi, opinione basata sulla propria esperienza personale, caratterizzata da rapporti positivi con uomini come il padre e con il marito (*ibid*).

[31] "Del resto, quanto è durato il femminismo? Niente, una bolla di sapone, le femministe – loro che parlavano di uguaglianza non in uno stato politico, ma in uno stato familiare e sessuale – ora sono tutte a casa, le compagne rivoluzionarie no: siamo ancora tutte qua. A volte quando nella Commissione femminile si parlava di problemi familiari, io la prendevo privatamente alla responsabile femminile e ci dicevo 'Tu cara compagna sei brava, intelligente, ma che sei pazza che alle donne di Caltagirone – femminelle antiche, che io tanto ho fatto per portarle sul piano politico – ci vuoi parlare di sessualità, di matrimonio, di quante volte si deve fottere una femmina? Mi vuoi scompigliare tutto il movimento femminile? Che se io nella sezione femminile ci riporto questi discorsi, le donne mi abbandonano'" (*ivi* 87).

Il testo si conclude con l'accettazione, da parte di Concetta, dei fallimenti passati del comunismo accanto alla speranza per il futuro e alla consapevolezza che "l'impegno per me è come un vizio che non mi posso levare" (*ivi 98*). La prassi del comunismo, vissuta per oltre trent'anni, coincide simmetricamente con l'utopia in senso classico ("ma io d'animo non mi perdo" *ivi* 101) e con la certezza che, da qualche parte, esiste una soluzione di continuità in barba allo "sfracellamento" (*ivi* 99) seguito alla caduta del muro di Berlino.

Diversamente dalla narratrice Maria, di provenienza intellettuale e chiaramente imbarazzata del proprio passato di coinvolgimento politico, il racconto autobiografico di Concetta conferma la fede limpida della donna del popolo nei confronti di un ideale perseguito nel corso di decenni. Con toni carichi di speranza per le generazioni future e per l'avvento di un nuovo che possa ribaltare la difficile e aggrovigliata situazione politica italiana,[32] Concetta ripete con veemenza le ragioni profonde del suo impegno e afferma romanticamente che "la rivoluzione è ancora attuale" (*ivi* 99).

Come già accennato in precedenza, secondo Attanasio, il romanzo storico coincide con una "ridefinizione di sé al presente" ("Gente minuta e vicende mirabili: la storia, le storie" 29). La prossimità tra la narrazione della storia e il recupero della memoria autobiografica risultano strategie particolarmente produttive, per la scrittrice, nel caso dei romanzi delle donne come *Artemisia* (1947), definiti da Attanasio come "caratterizzati spesso da una sorta di transfert, di totale identificazione tra scrittrice e personaggio" (*ibid.*).

Dall'analisi testuale svolta, possiamo osservare che *Concetta*, tra le opere di impianto storico di Attanasio, è il testo meno classificabile entro lo schema generico del romanzo storico 'canonico'. Esso, infatti, rappresenta il tentativo, da parte dell'autrice, di codificare in forma di prosa il passaggio dall'oralità alla scrittura, derivante in un'efficace compresenza dialogica tra l'atto e l'oggetto del narrare. L'unicità del testo risiede, dunque, nella dimensione ibrida del racconto orale, assunto da Concetta come modalità espressiva che rende possibile la riacquisizione di un'identità politica e sociale. La scrittura da parte di Attanasio, in questo contesto, diventa strumento necessario alla

[32] Nel fare un resoconto degli anni più recenti, segnati da paure private e dalla sensazione di vuoto seguita alla chiusura della sezione, il racconto di Concetta assume toni sempre più nostalgici. Il ricordo della caduta dell'Unione Sovietica fa pensare al Calogero Schirò del racconto di Sciascia *La morte di Stalin* (1978): "Ero nella mia stanza, sola, sovrappensiero, e dicevo 'Guarda come li trattano a quegli uomini grandi che hanno combattuto – Stalin, Lenin, Trotsky che andò via perché era in colluttazione con Stalin, per diversità di idee – quei grandi uomini che dal piccolo sono andati avanti a emancipare le masse, a toglierle allo zarro'" (*ivi* 101). La compassione per i 'grandi uomini' dell'era comunista suggerisce che la fiducia di Concetta è rimasta intatta.

ricostruzione storica individuale e alla ricostituzione di una soggettività femminile dotata di voce propria. Attraverso il racconto di Concetta, si verifica una stratificazione tra diverse esperienze storiche femminili: la soggettività dell'intervistatrice Attanasio, quella della stessa Concetta, narratrice di sé stessa e, infine, l'identità narrata delle donne di Caltagirone la cui inclusione nella storia ne determina il recupero in qualità di soggetti storici. La limitatezza e la parzialità della testimonianza privata accentuano inoltre il carattere unico dell'esperienza politica e il valore del testo come documento conoscitivo. La 'storia minima' di Concetta viene così gestita completamente da un 'io' fortemente connotato che conferisce vitalità pragmatica al testo e arricchisce il lavoro di recupero di una memoria individuale che altrimenti resterebbe sommersa.

2.5 I 'se' nella microstoria del falsario Paolo Ciulla (2007)

Ne *Il falsario di Caltagirone* (2007), si conferma, per Attanasio, il rapporto produttivo tra storiografia e narrazione storica, laddove la prima si integra con la seconda attraverso quelle che l'autrice ha definito "ondulazioni narrative" nella postfazione al libro, intitolata "Pretesto".[33]

Al centro del romanzo è la storia della vita di Paolo Ciulla, pittore e falsario nato e vissuto prevalentemente a Caltagirone tra il 1867 e il 1931.[34] Similmente al Ginzburg narratore de *Il formaggio e i vermi*, anche in questo suo ultimo testo storico Attanasio colma le lacune della storia ufficiale a partire dai frammenti, ai quali viene data coesione narrativa. Il risultato è una narrazione ibrida, nella quale capitoli sulla vita di Ciulla (tra cui alcuni estratti del verbale di sentenza del 1923) si mescolano a brevi resoconti della vita sociale e politica siciliana a cavallo tra i due secoli e a inserzioni di "Notizie" in parte attinte dai giornali dell'epoca e dalle deposizioni del processo del 1923 (reperite fortuitamente presso l'Archivio di Stato di Catania). Il tutto è corredato

[33] "[D]all'assoluta fedeltà documentaria (…) alla fusione di realtà e immaginario dell'epilogo; (…) Notizie reali dunque, e ragguagli spesso immaginari; ma inscritti sempre nel possibile della sua biografia, e verosimilmente interferenti con fatti e date della storia collettiva. Scrive Marguerite Yourcenar a proposito di Zenone – il cinquecentesco protagonista de *L'opera al nero* – che i personaggi dei romanzi storici debbono essere sorretti da testimonianze ed eventi 'tratti dai fatti e dalle date della vita passata, cioè della storia, per imprimere realtà specifica al personaggio immaginario, condizionato dal tempo o dal luogo, senza di che il romanzo storico non è che un ballo in maschera'. E non solo al personaggio immaginario, ma a volte anche al silenzio documentario di una vita reale; che comunque, diventando racconto si fa, come ogni arte, inevitabilmente falsaria e traditoria" (*Il falsario* 97).

[34] Già lo scrittore siciliano Antonio Aniante aveva scritto un romanzo ispirato alla vita di Ciulla, *Il paradiso dei quindici anni* (Milano: Ceschina, 1929). Il testo di Aniante non risulta tra le fonti consultate da Attanasio, mentre nella nota 9 del testo (*Il falsario* 200) si legge invece un riferimento alla biografia di Pietro Nicolosi, *Paolo Ciulla, il falsario* (Catania: Tringale, 1984).

da tredici note bibliografiche, esplicative o di semplice commento dell'autrice, collocate alla fine del testo, a riprova del ruolo chiave assegnato alle fonti, ai fatti episodici e agli individui con le loro singole storie.

Il falsario può essere visto come un naturale proseguimento del discorso letterario già avviato da Attanasio con la figura di Francisca, la "magàra travestita" di *Correva l'anno*, da cui traspariva già l'esigenza della scrittrice di ripensare la 'grande Storia' attraverso i suoi micro-livelli allo scopo di riflettere criticamente sul rapporto tra individui e società. Nel ritracciare la vita di Ciulla, Attanasio compie anche una meditazione sulla differenza, intesa qui non solo come sguardo narrativo su soggetti storicamente subordinati (come nel caso di Francisca e Concetta), ma anche come ricostruzione della biografia di un individuo 'diverso', vissuto in una Sicilia contraddistinta da cambiamenti potenziali e reali. Il personaggio di Ciulla è descritto come un concentrato di alterità: diverso dal padre, che lo vorrebbe commerciante; diverso dall'amico/rivale Santi, che ne osserva il talento con invidia; diverso dalla maggioranza perché omosessuale, un fatto che gli causerà l'ostracismo di molti; diverso, infine, perché capace di captare il cambiamento e di farne la propria cifra stilistica e umana, attraverso la pratica della falsificazione.

La storia si apre nell'ottobre 1922 con l'arresto di Ciulla, per poi andare a ritroso ricostruendo un lungo arco di tempo che va dai tardi anni Sessanta dell'Ottocento sino agli anni del Fascismo. Il lungo flashback della prima parte del romanzo è dedicato alla nascita del protagonista e al resoconto degli anni giovanili. Avvicinatosi alle arti figurative e alla politica socialista in un momento di intensa transizione per la Sicilia e per l'Italia intera, Ciulla diventa celebre per il suo appassionato attivismo all'interno del Partito Operaio e per aver successivamente falsificato centinaia di migliaia di lire ed averle distribuite anonimamente a numerose famiglie povere di Catania e provincia, tra il 1920 e il 1922.

L'esperienza di impegno politico dell'autrice all'interno del Partito Comunista ha sicuramente influenzato la ricostruzione di momenti significativi della storia siciliana, come il movimento dei Fasci del 1893, la vittoria elettorale del Partito Operaio del 1889 o, appena due decenni più tardi, lo stesso avvento del regime fascista, di cui il testo accenna nel prologo al racconto biografico vero e proprio che descrive l'arresto dell'ormai anziano falsario Ciulla:

> Tutto questo, in quelle ore antecedenti l'alba del 17 ottobre 1922, era ancora virtualità di eventi che avrebbero potuto non essere se, ad esempio, l'uomo

> insonne in quella casa tra le sciàre avesse distrutto carte e macchinari e fosse partito per Caltanissetta, come qualche mese prima aveva deciso di fare all'improvviso rinunciandoci; o se il successivo 27 ottobre il re avesse accettato la proposta del primo ministro Facta di proclamare lo stato d'assedio, rispondendo militarmente alla marcia fascista su Roma.
>
> In base ai *se* delle loro possibili scelte gli eventi individuali e collettivi vanno giudicati: ciò che è accaduto poteva non accadere. (*Il falsario* 24)

La coincidenza tra la vicenda individuale di Ciulla e un episodio della 'grande Storia' come la marcia di Mussolini su Roma evidenzia una corrispondenza tra la dimensione pubblica e quella privata del racconto storico, nel quale Attanasio tende ancora una volta a mescolare la sollecitudine epistemologica alla cifra letteraria per scavare all'interno di vicende marginali.

Ciulla si forma politicamente in un periodo di potenziale svolta per la Sicilia, simboleggiato non solo dall'episodio dei Fasci, ma anche dalla precedente vittoria del partito operaio alle amministrative del 1889, ottenuta grazie all'approvazione di una nuova legge elettorale.[35] Il periodo, caratterizzato da "bisogno di cambiamento" e da un sensibile "rinnovamento del personale politico" (Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Vol. 2, 21), conferma il proprio carattere di novità nella ricostruzione delle vicende individuali di Ciulla. In un contesto generalmente carico di fiducia nelle prospettive future si inserisce l'apertura alla politica del giovane Ciulla, il quale aderisce all'ideologia del socialismo simboleggiata nel testo dalla *pasionaria* russa Anna Kuliscioff, [36] incontrata casualmente dal protagonista ad un raduno operaio:

> Nel silenzio concentrato dell'uditorio le parole della giovane russa cadevano come gocce infiammate a tracciare la mappa della storia futura: di quel ventesimo secolo che avrebbe cancellato sfruttamento e privilegi; che

[35] Esaminando gli anni 1887-1898, coincidenti con il governo nazionale di Francesco Crispi, lo storico Francesco Renda ha affermato che il problema principale, per lo storico, è quello di "chiarire come fu possibile che, negli anni in cui la Sicilia espresse il massimo di partecipazione alla vita nazionale, subisse nello stesso tempo il massimo di avversità e di contraccolpi, quali nessuna altra regione d'Italia forse ebbe a soffrire" (*Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Vol. 2, 156). Nel contesto sociale dell'epoca, influenzato negativamente dalla crisi agraria degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, il movimento dei Fasci dei lavoratori, sorto in Sicilia tra il giugno 1892 e il dicembre 1893, simboleggia uno dei momenti più importanti nella storia delle lotte popolari del Mezzogiorno, mirate alla conquista di un'autonomia economica efficace e allo smantellamento dei privilegi dell'alta borghesia di provenienza nobiliare. Il fenomeno dei Fasci è stato spesso studiato anche in rapporto alla nascita del brigantaggio in Sicilia e nel Mezzogiorno. Vedasi Francesco Renda. *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Vol. 2, 169-228.

[36] Anna Kuliscioff, compagna prima del socialista Andrea Costa, poi di Filippo Turati, fu attiva in Italia alla fine del diciannovesimo secolo e visitò realmente la Sicilia nel 1899. La pensatrice e rivoluzionaria russa diede conto delle proprie impressioni sulla società e la politica siciliana in una serie di lettere indirizzate a Turati. Vedasi Silvestro Livolsi, "Anna Kuliscioff, lettere dalla Sicilia" *La Repubblica – Palermo*, 2 luglio 2008, 1. Sulle lettere tra Turati e Kuliscioff vedasi *Carteggio*, Vol. 1-4, a cura di Alessandro Schiavi e Franco Pedone (Torino: Einaudi, 1977) e *Amore e socialismo: un carteggio inedito*, a cura di Claudia Dall'Osso (Firenze: La Nuova Italia, 2001).

> ormai era alle porte: in Russia, in Francia e anche in Italia, contadini, operai, intellettuali, erano già in cammino verso la rivoluzione, perché, concluse vibrante l'oratrice, 'non può esserci rivoluzione senza una distruzione vasta e appassionata, una distruzione salutare e feconda, dato che appunto da questa e solo per mezzo di questa si creano e nascono i mondi nuovi.' (*ivi* 47).

Le parole di Kuliscioff [37] risvegliano, nell'intuizione del giovane artista, un'equivalenza tra bellezza e verità, connaturate con la passione ideologica: da qui il desiderio di Ciulla di perseguire un proprio percorso di formazione tramite la pratica artistica e politica. Le parole della socialista russa si collegano a un altro ricordo personale del protagonista come una sorta di flusso di coscienza:

> Di colpo fu chiarezza di concetto la visione che una notte d'agosto dell'estate precedente Paolo aveva avuto (…). Paolo restò appoggiato allo stipite del grande camino di marmo fino all'apparizione della baronessa, che all'arpa suonò brani del *Faust*; un respirare leggero animava il tablier di broccato rosso a fiori d'oro del lungo abito bianco damascato. Mitica e senza tempo, come la figura di un vaso greco (...). Accanto al volto di neve della baronessa, nel cuore e nella mente di Paolo quella sera d'inverno del 1887 si affiancò quello vibrante di Anna Kuliscioff. E la certezza che due erano i cardini del mondo: la forza della giustizia e la verità della bellezza. (*ivi* 47-49)

Il ricordo della baronessa si intride del desiderio – fisico e metaforico – verso un ideale di bellezza che Paolo associa all'arte visiva coltivata da sempre. Il coinvolgimento nella vita politica di Caltagirone accompagna lo sviluppo della carriera artistica di Ciulla, avviata dapprima con la fotografia.

Negli anni successivi al 1888, il suo studio fotografico diventa "laboratorio politico", in cui si tengono "discussioni infuocatissime (…) sul nuovo corso della storia e sull'inevitabilità della rivoluzione che sola, lui ne era certo, avrebbe potuto spazzare via il vecchio mondo di dazi e baroni" (*ivi* 50-51). L'idealismo utopico del protagonista è funzionale alla sua caratterizzazione come uomo 'puro', estraneo ai meccanismi di potere interni ai partiti. Quando diventa uno dei fondatori del circolo operaio di Caltagirone e inizia a insegnare disegno a masse di giovani operai, tra i quali troverà amanti e ammiratori, Ciulla usa l'arte come personale mezzo di opposizione contro il sistema corrotto del suo tempo:

[37] Nella nota esplicativa di Attanasio si legge come quest'ultima frase, qui attribuita a Kuliscioff, sia in realtà tratta da *Stato e anarchia* di Michail Bakunin (1873); il riferimento può essere interpretato come riprova di una forte commistione tra scrittura e letture personali nell'opera dell'autrice. La personalizzazione di Attanasio narratrice, la cui scrittura gioca con le possibilità del racconto, riconferma anche il suo arrogarsi il ruolo di 'cronista' di fatti storici, già notato in *Correva l'anno*.

> [V]illici e operai restavano con gli occhi spalancati dalla meraviglia quando con velocissimi tratti l'insegnante di disegno tracciava sulla lavagna caricature di assessori corrotti, nobili imbroglioni, preti famelici; ma a lasciarli attoniti (…) erano i suoi disegni criptati (…). Gli allievi cercarono senza successo il volto dell'autore nascosto nel disegno, che Paolo infine capovolse indicando le linee mimetizzate del suo profilo (…). 'La verità non è mai superficie' – concluse il professore sibillino – 'Ci vogliono occhi allenati per vederla. Perché a volte ha l'apparenza della menzogna'. (*ivi* 52)

Secondo il Paolo Ciulla di Attanasio, la ricerca della verità passa dal capovolgimento e dalla contraffazione del reale. L'ultima frase rimanda direttamente alle parole dell'abate Vella narrato da Sciascia ne *Il Consiglio d'Egitto* (1963), ovvero "le cose non sono come sono".[38] Il mascherare la verità con l'arte non è altro per Ciulla che il tentativo di sovvertire una realtà già di per sé ingannatrice, teatro della società ipocrita che detiene il potere contro il quale la menzogna nell'arte e nella vita diventa una sofisticata strada *verso* la verità. La posizione del personaggio rispetto al concetto di verità fa trasparire la sua natura metanarrativa, perché rivela una precisa presa di posizione di Attanasio scrittrice nei riguardi della rappresentazione letteraria del passato. Per molti versi, il relativismo della verità storica evidenziato nel romanzo coincide con la proposta teorica della "historiographic metafiction" di Linda Hutcheon, secondo cui "both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity" (*A Poetics of Postmodernism*, 93). Tramite il suo protagonista, Attanasio partecipa attivamente alla messa in discussione della verità storicamente documentata. In questo senso, sia la descrizione dell'attività artistica del personaggio Ciulla, sia la pratica di scrittura dell'autrice che ne ha manipolato la vicenda, partecipano ad un medesimo percorso ermeneutico di svelamento di verità soggettive, parallele a quelle della storiografia e ugualmente significative.

Il carattere distinto della 'verità' perseguita da Ciulla va interpretato anche alla luce di un distacco intenzionale di Attanasio dalle immagini, primariamente letterarie, di una Sicilia strutturalmente statica e refrattaria al cambiamento, ossia la Sicilia resa proverbiale dalla disillusione di un romanzo come *Il Gattopardo*. L'idea dell'esistenza di un potenziale sommerso presente nei fatti storici si accompagna alla descrizione della campagna elettorale che precederà la breve e intensa vittoria del partito operaio di cui fa parte Ciulla. In quel momento la Sicilia è un luogo in cui tutto diventa possibile:

[38] Leonardo Sciascia. *Il Consiglio d'Egitto* (1963), in *Opere, 1956-1971*, cit., 485-641 (492).

> Un'attesa spasmodica di cambiamento investì la città e la Sicilia tutta, che non era più la stessa di quando tra colera e carestia Paolo Ciulla era nato. Un'accelerazione sociale mise in campo forze sempre escluse da ogni decisionalità: operai e contadini, parecchi dei quali sapevano leggere e scrivere, e una *middle class* di artigiani, commercianti, impiegati governativi che in quelle elezioni popolarono sia le liste dei notabili, sia quelle dei circoli operai. Sono i figli istruiti dei gattopardiani Sedara, dei verghiani mastro don Gesualdo, e, per restare nel racconto, di intraprendenti artigiani come Giuseppe Ciulla, che spesso distanziandosi dall'acquiescenza politica dei padri operano una vera rivoluzione culturale: organizzano circoli e partiti operai, diffondono idee socialiste e anarchiche, capeggiano le rivolte dei Fasci siciliani – la prima rivoluzione dell'Italia unita. Ruolo economico dei padri, e sociale dei figli, disprezzato o ignorato da una lettura tutta nobiltà e latifondo della Sicilia, dove all'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento ogni sviluppo storico era ancora virtualmente possibile. (*Il falsario* 59)

Il riferimento alle letture univoche di una Sicilia vittima del processo post-unitario può essere visto come connesso ad un certo modo canonico di interpretare la storia siciliana attraverso la lente della letteratura.[39] Nel descrivere il fervore politico degli anni precedenti ai Fasci dei lavoratori, il testo di Attanasio in qualche modo si allontana da una visione vicina al gattopardismo, offrendo al lettore la possibilità di trarre da sé il giudizio su un momento storico che conteneva in sé elementi di cambiamento e di apertura sociale. Consapevole della centralità di una pratica narrativa ispirata a fatti storicamente documentati e, tuttavia, libera dal peso del rigore storiografico, Attanasio si limita a sfiorare le diverse fasi dell'utopia politica siciliana del 1889, utilizzando la biografia di Ciulla come chiave interpretativa principale. Ad esempio, dopo aver accennato alle lotte per il controllo dei municipi, caratterizzate da "compromessi, trasformismi, brogli elettorali, ma talvolta anche originali soluzioni per affrontare il nuovo" (*ivi* 60), il testo ritorna a concentrarsi sul ruolo di Ciulla testimone diretto di

[39] Accanto all'interpretazione di Attanasio ne *Il falsario*, il concetto di una storiografia della Sicilia interpretata attraverso le interpretazioni letterarie della 'natura' siciliana affiora nell'articolo di Mark Chu "Sciascia and Sicily: Discourse and Actuality" (1998), in cui l'autore analizza efficacemente la produzione di uno stereotipo della Sicilia restituito negli scritti sciasciani come luogo definito storicamente da un principio di "non-ragione".

Sempre sull'argomento, Matteo Di Gesù ha osservato: "Con un compiacimento a dir poco sospetto si è sistematicamente attinto alla letteratura per cavarne formule atte a spiegare (e spesso a liquidare) fenomeni sociali, avvenimenti storici, conflitti sociali, dinamiche economiche che forse esigerebbero, per essere compresi a fondo, anche approcci di ben altro genere. La scorciatoia di un discorso foucaultianamente 'controllato' e 'ordinato', insomma, sembra essere la strada maestra, comunque la più battuta: ecco i vari -ismi (pirandellismo, gattopardismo), ecco i De Roberto, gli Sciascia evocati a dar man forte agli allibratori di luoghi comuni, ovvero nominati nelle liturgie apologetiche; ecco che uno scrittore (Lampedusa), un romanzo (*Il Gattopardo*) e un monologo (quello recitato da Don Fabrizio a Chevalley) sembrano essere l'ultimo, se non l'unico, strumento per interpretare un secolo e mezzo di violente trasformazioni sociali" (*La tradizione del postmoderno* 89).

eventi significativi per la realtà urbana di Caltagirone, come il discorso del socialista Don Luigi Sturzo alla vigilia delle elezioni del 1889:

> L'occhio di ritrattista del giovane Ciulla, già all'opera come dinamico organizzatore culturale del circolo operaio, colse subito la determinazione del lungo naso del diacono, l'ostinazione del volto angoloso, l'energia di quelle mani affilate, quasi rapaci, che con sapienza teatrale dolcemente modellavano l'aria. (*ivi* 61)

Il cambiamento è illusorio, destinato a durare solo cento giorni; le aspettative del popolo che ha votato in maggioranza il partito operaio saranno contraddette da trasformismi politici e dalla rigidità del potere autoritario del governo. Per il Ciulla di Attanasio, la ricerca della verità e l'allontanamento progressivo dalla politica del partito socialista si legano alla caratterizzazione della propria alterità: opposto alla società che lo ha nutrito di ideologie per poi deluderlo, l'esercizio artistico lo spinge progressivamente a distaccarsi da una realtà siciliana imbevuta di un socialismo che Anna Kuliscioff, in una lettera a Paolo, non esiterà a definire "demagogico" (*ivi* 81).

Gli episodi della vita privata del protagonista, narrati parallelamente all'ascesa e alla veloce disillusione politica, si uniscono al discorso sulla diversità del protagonista accennando a più riprese alla sua condizione di emarginato dalla società perché omosessuale. Quando Ciulla capisce che deve perfezionare la sua arte pittorica partendo dal ritratto del padre, figura autoritaria e inquietante che lo ha ossessionato sin dall'infanzia, incontra il primo dei suoi amanti, un giovane panettiere di nome Prospero:

> Tra reti, uncini e odore di pesce conobbe per la prima volta l'abbandono senza riserve a un altro corpo: morso a cui risponde morso, carezza, lingua, bacio, non alieno corpo di donna che nei postriboli di Napoli più volte aveva tentato inutilmente di forzare (…). A Caltagirone non ne aveva fatto discorso a nessuno, nemmeno a Turi; ma nei suoi ultimi lavori guizzavano vividi, leggibili, tutti i turbamenti dei suoi sensi, le inquietudini della sua mente: scoperto dalla densità violenta del colore, messo a nudo dalla ferita del segno il suo amore diverso. (*ivi* 66-67)

La caduta della giunta socialista a Caltagirone coincide, secondo il testo di Attanasio, con l'inizio dell'invisibilità di Ciulla (*ivi* 76) e, poco dopo, con la rivolta dei Fasci siciliani, notoriamente soppressa nel sangue. Dopo essere stato brevemente arrestato per il proprio coinvolgimento nella protesta contro la decisione di rimuovere la giunta comunale, il Ciulla di Attanasio subisce un ostracismo crescente da parte di quei poteri e di quelle istituzioni che, fino a pochi anni prima, lo avevano sostenuto e vezzeggiato:

> Ritornati saldamente al potere, i notabili l'anno dopo riuscirono a impedirgli di essere assunto come insegnante di disegno nella regia scuola tecnica; un posto che gli spettava di diritto: nessun altro concorrente aveva i titoli accademici che lui aveva presentato (…). Una mattina trovò un biglietto anonimo sotto la porta. Una sola parola, 'Finocchio'. (*ivi* 78)

Attanasio connette la marginalità politica di Ciulla al suo stato, sempre più evidente, di personaggio 'diverso' contro il quale si abbatte la condanna inesorabile della società dei 'notabili'.

Fuggito a Catania, Ciulla finisce in carcere a causa della denuncia per adescamento e corruzione di minore intentata dal padre di un suo giovane amante, Masi. In realtà, l'arresto è motivato da ragioni politiche, perché l'artista aveva collaborato con articoli e caricature al giornale "Il riscatto", sostenitore dell'attivista Giuseppe De Felice, condannato a vent'anni di carcere dopo la rivolta dei Fasci.[40] Dopo la scarcerazione, Ciulla prosegue nella propria costante ricerca di verità e di resistenza al potere, ribellandosi all'ingiustizia personale subita. Questa volta, però, non saranno né la pittura, né la fotografia a dargli la possibilità di opporsi al reale illusorio della società siciliana, bensì la menzogna. Così, in due anni, decide di mettere in giro circa ventimila banconote da 500 lire, facendole pervenire anonimamente nelle case dei poveri e dei derelitti di Catania e provincia:

> Il primo tentativo di falsificazione fu una sorta di scommessa con se stesso – pazienza, perfezione, concentrazione – ma fu anche una rivelazione; in attesa della rivoluzione, che tanto prossima non sembrava, la guerra allo Stato poteva farla a modo suo, spezzando con la sua arte e il suo talento il monopolio della lira: liberamente moltiplicata poteva diventare cibo, vestito, gratuito medicamento. (*ivi* 89)

Come per la contadina Francisca, anche per Ciulla la menzogna diventa funzionale a svelare la verità delle proprie idee. Dopo un'ennesima delusione amorosa e politica, il protagonista lascia la Sicilia per l'estero, passando un brevissimo periodo passato a Parigi e sette anni a Buenos Aires. In una "Notizia" che funge da contrappunto alla settima sezione del testo (che appare del tutto slegata da fonti documentarie) viene inserita la voce diretta di Paolo Ciulla, in corsivo, secondo il metodo già adottato in *Di*

[40] Il testo qui dimostra, nei toni e nello stile, la volontà di far coincidere il punto di vista narrante con quello del Ciulla letterario, polemico nei riguardi delle ipocrisie del potere: "In tribunale aveva *inutilmente* denunciato la montatura politica di quel processo: le continue intimidazioni dei malandrini – e tra loro i testimoni dell'accusa – fino a quella *messinscena* per metterlo politicamente a tacere" (*ivi* 88; nostro corsivo).

Concetta e le sue donne.[41] Quando Ciulla prende voce nel testo, il lettore conosce in retrospettiva i fatti omessi e può confrontarli con la scrittura del protagonista, ennesimo esempio della sua personale interpretazione della verità. La conclusione della lettera, tuttavia, serve da preludio all'ultima parte del testo, in cui il Ciulla di Attanasio si arroga il diritto legittimo di difendere la propria arte menzognera, simboleggiata dall'attività di falsario. È significativa la differenza tra il corsivo (voce del personaggio) e il carattere normale usato nel commento finale della voce narrante, la quale evidenzia la parzialità della verità soggettiva riportata:

> *Ora dimostrerò al mondo che io non sono una bassura che si manda via dalla casa con la scopa! ...Io sono un artista e ve lo provo. E mi son messo a fare il cinquanta pesos falso, dove il mondo (a mie spese) può vedere se sono buono artista e se mi merito di essere cacciato da tutte le parti come un pazzo o cane che a dir si voglia dire! (...) Mia idea non era di arricchire, ma di provare il mio valore in arte. Questa è la verità.*
>
> La verità, certo. Ma non tutta la verità. (*ivi* 126)

Il racconto al passato di Attanasio fa risaltare la propria natura manipolatrice, insieme alla tensione epistemologica del testo, alternativamente vicino e lontano rispetto alla fonte storiografica. L'importanza di evocare la memoria individuale e di ridare potere alle parole dei protagonisti diretti degli eventi domina qui chiaramente la pratica narrativa di Attanasio, come già visto in precedenza per gli altri due testi. L'inserzione della lettera di Ciulla nel corpo del testo esalta il potere parola della parola creatrice e interprete della realtà, echeggiando le affermazioni del cronista Polizzi reinventato in *Correva l'anno*:

> 'La vita', ripeteva alle donne che maliziosamente gli chiedevano quando si sarebbe deciso a sposarsi, 'è bella solo se raccontata. Dentro le parole non c'è freddo, né carestia, né paura: gli uomini possono soffrire senza dolore, mangiare senza pane, morire senza morte.' (*Correva l'anno* 25)

La citazione, ricca di significato, mette in risalto la testualità dell'opera letteraria e spinge il lettore a compiere una riflessione sulla distanza tra le sofferenze narrate e

[41] Si tratta di una lettera scritta da Ciulla nel 1910 e indirizzata al dottor Obdulio Hernandez, medico di riferimento di un ospedale psichiatrico di Buenos Aires dove l'artista siciliano era stato confinato in seguito a varie vicissitudini. La lettera, intenzionalmente data da Ciulla come racconto della propria vita, consta solo di tre pagine e, come nota la voce narrante, "salta a piè pari tutto il periodo della sua vita trascorso tra Catania e Parigi, come non ci fosse mai stato e si fosse trasferito direttamente da Caltagirone nel nuovo mondo. Finalizzata a dare di sé l'immagine di un artista senza macchia e senza peccato, molto tace, in quella lettera, anche sui due anni trascorsi tra San Paolo e Buenos Aires" (*ivi* 123).

quelle 'vere'. Come il personaggio di Polizzi, anche con *Il falsario* Attanasio ha forgiato per sé un ruolo da cronista allo scopo di raccontare la vicenda di una figura trasgressiva nella società siciliana a cavallo tra due secoli carichi di eventi, consentendo nuovamente alla dimensione letteraria di integrarsi ai frammenti storiografici. La coincidenza tra i propri soggetti storici reinventati e l'essenza della pratica di scrittura storica come "verità della finzione" si fa più forte in questo terzo e ultimo esempio di microstoria letteraria siciliana, come risulta chiaro dall'ultima parte del romanzo, in cui l'attività di falsificazione di denaro diventa l'emblema della finzione letteraria.

Al suo ritorno in Sicilia dall'Argentina, Ciulla trova il movimento operaio siciliano definitivamente annientato dalla nuova Confindustria e, indirettamente, dal crescente potere fascista dell'"ex-compagno" Mussolini. Decide di proseguire la propria attività di falsario, invaso dalla rabbia per una società che ha rinnegato gli ideali di giustizia e eguaglianza perseguiti dal socialismo della prima ora. Arrestato nel 1923, accusato dagli ex-complici di calunnie aggravate, non ripudia la propria arte, anzi ne parla con passione al procuratore, rivendicando il talento e il carattere di disobbedienza civile di quel gesto. L'attenzione della voce narrante per il personaggio storico di Ciulla evidenzia (soprattutto nell'ultima parte del testo dedicata al processo) la dimensione etica ed umana del racconto e la lettura politica degli eventi da parte di Attanasio. La menzogna e la falsificazione sono infatti per Ciulla le uniche vie verso una ribellione totale contro uno stato "sordo e lontano" (*Il falsario* 168). Il divario tra l'individuo e la società opprimente e bigotta descritta nel testo è reso evidente dall'inserimento di informazioni tratte dai giornali dell'epoca consultati da Attanasio (ad esempio, *Il Corriere di Sicilia*), i quali minimizzano il fatto ("'un episodio di delinquenza banalissima'", *ivi* 168) e descrivono il falsario come sintesi estrema delle diversità contro le quali il fascismo esercita la propria azione repressiva:

> Nel clima di repressivo richiamo all'ordine del fascismo il giornale forse vuole prendere le distanze da un individuo prototipo di tutte le diversità – politica, artistica, sessuale. (*ivi*)

La climax del romanzo è dunque il processo del 1923, di cui Ciulla viene inizialmente reso il capro espiatorio e successivamente ne diventa l'inconsapevole eroe. L'esito finale del processo reitera l'importanza, nella prospettiva narrante, della menzogna come segno di rivolta civile dell'uomo: giudicato perfettamente sano di mente dalla Corte, il protagonista di Attanasio racconta le motivazioni che lo hanno condotto a falsificare i soldi, cosi come i diversi episodi di demonizzazione politica e personale di

cui è stato vittima. La sentenza dei giudici sarà influenzata non soltanto dalla genialità, ma anche dalla portata etica del falsario, il quale riesce a conquistare la simpatia della Corte, come si legge nel finale:

> Per i giudici della Quinta Sezione Penale del Tribunale di Catania Paolo Ciulla è sì un falsario, ma non un simulatore di verità. (*ivi* 176)

Dopo aver constatato che, al contrario di quanto afferma l'accusa, Ciulla non ha agito per calunniare i propri nemici, i giudici riconoscono nel gesto di falsificazione di banconote un'azione liberatoria nei confronti del potere. Il profondo senso di liberazione e l'ironia – tutta italiana – della vicenda, vengono riassunti dallo stesso Ciulla al pronunciamento della sentenza:

> Finalmente, adesso sì che mi giudicheranno un grande artista. È inutile, a questo mondo bisogna fare qualcosa contro le leggi per acquistare fama. (*ivi* 169)

Il motivo centrale dell'arte menzognera come arma contro il potere apre alla riflessione critica su un tipo di narrazione della storia che non sia tanto basata sulla veridicità, quanto sulle possibilità fornite dal documento e dalla sua manipolazione letteraria. Ciò viene reso possibile, come visto sinora, dalla creazione di un legame di mutua produttività tra il documento e il suo lettore/interprete.

L'ipotesi proposta dal *Falsario* è una questione aperta sulle possibilità di una rappresentazione alternativa della realtà storica di una parte della Sicilia, lontana dal tradizionale fatalismo che impregna opere di alcuni autori di generazione antecedente – come Tomasi di Lampedusa – ponendo piuttosto in primo piano una ricomposizione storico-letteraria delle responsabilità individuali rispetto all'inerzia delle rappresentazioni collettive. I *se* delle possibili scelte attribuite agli eventi individuali e collettivi, definiti così da Attanasio all'inizio del testo, costituiscono l'elemento basilare della ricostruzione biografica di un'"anomalia", resa qui nella sua cifra umano-esistenziale.

Capitolo 3: Silvana La Spina e i corpi testimoni delle donne

3.1 L'importanza di una reinvenzione letteraria del passato e l'identità femminile della scrittura

Silvana La Spina, nata a Padova da padre siciliano e madre veneta e vissuta per molti anni tra Catania e Milano, è oggi conosciuta soprattutto grazie a romanzi come *Morte a Palermo* (1987, vincitore del Premio Mondello Opera Prima), *Uno sbirro femmina* (2007) e *La bambina pericolosa* (2008).[1] Sin dall'esordio, la scrittrice ha tracciato un percorso diversificato, passando dal racconto breve (la raccolta *Scirocco e altri racconti*, 1992), al romanzo-monologo di tendenza femminista (*Penelope*, 1998), sino al pamphlet (*La mafia spiegata ai miei figli*, 2006). Oltre alla pubblicazione di opere di prosa, La Spina ha collaborato con quotidiani a tiratura nazionale, come *La Stampa*[2] e *La Repubblica*.[3] Una simile varietà ha costruito quello che Donatella La Monaca ha definito "sperimentalismo 'a mosaico'" (La Monaca, "Lo sperimentalismo 'a mosaico' di Silvana La Spina" 479), riconducendo la propria lettura critica dei testi di La Spina sotto il principio della disomogeneità.

I romanzi storici *Quando Marte è in Capricorno* (1994), *Un inganno dei sensi malizioso* (1995), *L'amante del paradiso* (1997) e *La creata Antonia* (2001) ricoprono,

---

[1] Gli ultimi due romanzi, con protagonista il commissario Maria Laura Gangemi, sono stati accolti positivamente dalla critica. Vedasi le recensioni di Salvatore Ferlita. "Un'indagine poliziesca sulle brutture di ogni giorno" *La Repubblica - Palermo*, 18 maggio 2007, 8; Maurizio Bono. "L'anima oscura della poliziotta" *La Repubblica - Sezione Almanacco dei Libri*, 25 ottobre 2008, 49; Salvatore Ferlita. "Uno sbirro femmina in una città infetta" *La Repubblica - Palermo*, 31 ottobre 2008, 16; Salvatore Ferlita. "Silvana La Spina" *La Repubblica - Palermo*, 18 luglio 2010, 9.

Secondo Carol Lazzaro-Weis, il romanzo *Morte a Palermo* di La Spina esemplifica il modo in cui i generi letterari sono soggetti a reinvenzione da parte delle scrittrici, in virtù di una sempre maggiore inclusione e epitomizzazione di tematiche femministe: "Italian women write detective novels for the same reasons they are returning to other literary forms – to come to terms with their own past images and to criticise the role of such images in their exclusion, marginalisation, and forced complicity" (Lazzaro-Weis, "*Cherchez la Femme*: Feminism and the *Giallo*" 161).

[2] La Spina ha recensito su *La Stampa* saggi storici incentrati su importanti figure femminili come Giovanna di Spagna e Maria Stuarda, rispettivamente di Edgarda Ferri (*Giovanna la Pazza. Una regina ribelle nella Spagna dell'Inquisizione*, Milano: Mondadori, 1996) ed Antonia Fraser (*Maria Stuart. La tragedia di una regina*, Milano: Mondadori, 1996). L'intervento critico di La Spina verso questo tipo di testi è indicativo di un interesse personale nei confronti di figure storiche femminili divenute famose per la loro portata eccentrica e rivoluzionaria sugli eventi. Vedasi "Giovanna di Spagna, pazza e ribelle" *La Stampa - Tuttolibri*, 1 agosto 1996, 5; "Maria Stuarda, ricami di sventura" *La Stampa - Tuttolibri*, 7 novembre 1996, 5.

[3] La collaborazione di La Spina con il quotidiano *La Repubblica* (edizioni di Milano e Palermo) include una serie di scritti a carattere pamphlettistico pubblicati tra il 2002 e il 2005 e nei mesi di luglio e agosto 2011. in poi. Fino al 27 aprile 2005, i testi prendono spesso la forma di lettere, nelle quali chi scrive è sempre un personaggio fittizio, identificato con un cittadino comune (le figure sono spesso ricorrenti, come la fantomatica casalinga Mariannina Scuffaro); lo/la scrivente si rivolge al Direttore di un quotidiano nazionale o ad un rappresentante della politica locale e discute di argomenti di società e politica contemporanea. I testi pubblicati nel 2011 sono brevissime riflessioni in cui La Spina descrive una creatura bestiale o mitica (la Fenice, l'Arpia, il Minotauro) per riferirsi, sempre con ironia, ai fatti della politica italiana contemporanea. Tutti gli articoli sono inclusi nell'archivio online di *La Repubblica*, http://ricerca.repubblica.it/repubblica?query=silvana+la+spina&view=archivio&testata=&sortby=ddocdatetime&page=1, consultato il 20 marzo 2012.

a tutt'oggi, un ruolo secondario nella produzione dell'autrice e rimangono sostanzialmente ignorati dal pubblico. Ciò può essere spiegato considerando la struttura complessa delle trame, popolate da una miriade di personaggi e situazioni e lo stile faticoso e convoluto adottato dalla scrittrice. Come osserva La Monaca:

> Secondo un impianto narrativo che trova la più evidente amplificazione nell'*Amante del paradiso* (1997), le vicende, molteplici, si addensano parallele con un vorticoso susseguirsi di personaggi e situazioni, sino a quando un'oscura casualità, una sorta di disegno fatale ne determina l'intersecarsi, in un gioco a incastro densissimo di scorribande estrose e creative che, pur godibilissime, impegnano il lettore in uno sforzo di comprensione e sintesi. Si accentua, cioè, in questa seconda fase produttiva della scrittrice, nella tensione dell'indagine conoscitiva, il gusto ludico della scrittura, la compiaciuta riscoperta delle infinite potenzialità combinatorie del microcosmo compositivo all'interno del quale ogni arditezza inventiva è lecita: la storia, la leggenda, il mito possono essere reinventati, riletti alla luce del sentire moderno. (*ivi* 481-482)

Il presente studio prende in considerazione la narrativa storica di La Spina, per il suo rapporto manifesto tra la reinvenzione della Storia e la presenza di questioni di *gender*. I testi ricostruiscono diversi momenti della Sicilia storica servendosi della presenza di personaggi femminili le cui azioni e la psicologia sintetizzano le contraddizioni e le assurdità dei periodi narrati e offrono una critica del dominio patriarcale sulla donna.

La difficoltà di leggere i romanzi di La Spina alla luce di un contesto strutturale e teorico omogeneo, accanto alla scarsità del materiale critico disponibile,[4] sollecitano un'analisi metodica dei testi con l'obiettivo di determinarne la specificità e la valenza discorsiva. A tale scopo, in questo capitolo esamineremo i romanzi *Un inganno dei sensi malizioso* (1995) e *La creata Antonia* (2001).[5] La scelta dei due testi è motivata dalla presenza centrale di figure femminili che incarnano, in modi diversi, una prospettiva critica sulla Storia.

In un'intervista concessa nel 2009[6] in cui è stato chiesto a La Spina di motivare la scelta di ambientare romanzi storici in Sicilia, la scrittrice ha risposto:

[4] Oltre al già citato testo critico di La Monaca, ricordiamo la presenza di La Spina nell'antologia *Carta di donna: narratrici italiane del '900*, a cura di Neria De Giovanni (Torino, SEI, 1996) 217-218; un altro saggio, specificamente dedicato alla narrativa storica dell'autrice, è invece di Gabriella Brooke, "'Si sente la mano femminile?' Feminine Writing and the Concept of History in the Historical Fiction of Silvana La Spina", in *Gendering Italian Fiction*, a cura di Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke (London, Associated University Presses, 1999), 122-136.

[5] I romanzi verranno abbreviati qui come *Un inganno* e *Antonia*.

[6] L'intervista è inclusa nella presente tesi alle pagine 216-230 e viene citata come "Appendice II".

> In questo esatto momento, vorremmo quella scrittura dell'impegno di Vittorini e Sciascia, lei che dice? Io sono puritana, e politicizzata. Proprio in questo momento di grande anarchia c'è bisogno di un grande impegno, ne abbiamo necessità. L'intellettuale impegnato dell'epoca di Sciascia era diverso, si faceva un distinguo tra chi stava dentro e chi fuori dai partiti, e lui aveva ben ragione di alterarsi quando veniva etichettato solo in base al credo politico; la sua letteratura andava al di là della sua politica. Oggi, non essendo incanalati all'interno di nessun partito o apertamente politicizzati, gli scrittori si trovano in una situazione ancora più drastica, in cui l'impegno è banalizzato e non ha senso di essere. Avrò anche una tessera di partito (che si sta sfaldando, comunque), ma più che rifarmi al mio credo politico e personale, io voto *la Storia*, di cui noi abbiamo perso il treno, decisamente, ancora una volta (...).
>
> La Storia, allora, come impegno civile (...). E aggiungo, le donne, che sono le più sganciate e le più arrabbiate tra gli individui che compongono la società italiana, dovrebbero essere loro ad occuparsi della Storia e ricreare questa nobiltà della scrittura che oggi ci manca. (Appendice II, 223-224)

La Spina rivendica l'importanza del rapporto diretto tra la pratica della scrittura e il concetto di "impegno civile", rifacendosi chiaramente ad un discorso letterario già insito nell'opera di altri scrittori che hanno utilizzato la forma del romanzo storico per muovere una critica del presente.[7] Il riferimento alla "tessera di partito" che si sta sfaldando si riferisce all'appartenenza al Partito Comunista, un aspetto del proprio passato impegno politico su cui la scrittrice non si sofferma, esprimendosi invece con amarezza sulla generale atmosfera di oblio in cui versa l'Italia.

L'importanza di scrivere una narrativa storica capace di fare i conti con l'aspetto *civile* della Storia è direttamente connessa da La Spina al ruolo che dovrebbero detenere le scritture femminili. Il riferimento specifico alle donne contiene qui un 'non detto', ossia l'idea che in Italia il primato della letteratura storica si trovi prevalentemente in mano agli scrittori. L'attribuzione di una responsabilità precisa alle scrittrici si lega al fatto che, per la scrittrice, è necessario opporsi alla definitiva scomparsa della letteratura femminile per evitare la cancellazione di una memoria storica collettiva; senza insistere nettamente sul separatismo biologico tra scrittrici e scrittori, il rimprovero amaro di La Spina sembra suggerire che la pratica letteraria delle scrittrici può e deve aspirare a ricreare i legami perduti tra "il treno della Storia" (ambito dal quale le donne sono ignorate o oppresse sistematicamente) e la cifra civile della letteratura.

[7] Si pensi a Leonardo Sciascia, nelle cui opere di impianto apertamente storico, *come Il Consiglio d'Egitto* (1963) *o Morte dell'Inquisitore* (1964) è visibile la correlazione tra recupero del passato e critica del presente. Intervistato da Walter Mauro, lo scrittore ha dichiarato di avere "cercato nel passato della Sicilia, nelle sconfitte del passato, la ragione della sconfitta d'oggi" (Mauro, *Leonardo Sciascia* 3).

Queste dichiarazioni ne precedono altre più specifiche sui presunti confini del genere letterario e sui suoi rapporti con la realtà. Interrogata sul rapporto tra storiografia e narrazione, La Spina ha sancito la propria diffidenza nei confronti dell'etichetta di romanzo storico:

> Nessuno può costruire un romanzo storico in senso stretto. È l'immaginazione del presente dell'autore, trasportata nel passato. Lì Borges è stato chiaro. Il famoso componimento misto di storia e invenzione, per me è assurdo. Si tratta di invenzione, e basta, nonostante tutte le tue documentazioni, in realtà scrivi di te stesso. Sono cose che nelle realtà storiche non avrebbero mai potuto verificarsi (...).
>
> Borges disse, e aveva ragione, che lo spirito inconscio dell'autore vive nell'ambientazione; la storia è inconoscibile, non possiamo sentirne l'odore, il sapore, raccontiamo forse il nostro DNA, ma come si fa a mettere insieme le varie congiunture? (...)
>
> Il nostro smarrimento oggi nasce dal fatto che la storia scorra mobile sotto i nostri piedi, dal fatto che l'unica certezza è che la storia è del tutto inconoscibile al nostro io presente. Il romanzo, come genere misto, in cui c'è teatro e poesia, concede al lettore la sensazione della nostra friabilità, non sappiamo dove andiamo a finire, perché la storia scorre sotto di noi, a nostro discapito. (Appendice II, 220-222)

Accanto all'idea, condivisa con Attanasio, del romanzo storico come forma di racconto di sé, La Spina evoca la nozione borgesiana di "spirito inconscio" dell'autore, capace di costruire tante singole storie private all'interno di una lingua che, attraverso i personaggi, registra le percezioni del soggetto che scrive. Distaccandosi da un'idea di narrativa storica che trae spunto dalla storiografia per innescare il processo inventivo, La Spina insiste sulla nozione di inconoscibilità del passato, implicitamente suggerendo la propria netta distinzione tra la *Storia* come tessuto ideologico e documentario dal quale trarre prospettive critiche e insegnamenti, e *il romanzo storico* in qualità di scelta creativa di interpretazione e reinvenzione della realtà. Questa presa di posizione evidenzia una differenza sostanziale rispetto a quanto visto in Attanasio, soprattutto in un testo come *Il falsario di Caltagirone*, dove il fatto storico ricopre una valenza oggettiva e interagisce con la costruzione della psicologia del personaggio.

Dopo *Quando Marte è in Capricorno*,[8] i romanzi successivi vedono la progressiva sparizione del punto di vista maschile, a favore dell'emergenza di personaggi femminili

[8] In *Quando Marte è in Capricorno* (1994), ambientato nella Sicilia del XIII secolo, il punto di vista è quello del monaco e poeta Iacopo da Lentini che rievoca la sua amicizia controversa con il Gran Cancelliere Pier Delle Vigne (morto suicida dopo essere stato accusato di congiura contro l'imperatore Federico II). Sullo sfondo della narrazione in terza persona, in cui si mescolano frequentemente i pensieri e i ricordi di Iacopo stesso e degli altri personaggi tramite la tecnica del discorso indiretto libero, si svolge una storia dai toni torbidi, dominata dalla presenza inquietante della Chiesa e dalle trame politiche che

la cui sfera soggettiva domina la percezione degli eventi, seppure inserita all'interno di una narrazione prevalentemente onnisciente.

La questione di una 'identità femminile' nella scrittura di La Spina merita qualche osservazione preliminare, sia per quanto riguarda l'attitudine ambivalente dell'autrice verso tale nozione, sia per verificarne successivamente la validità alla luce dell'analisi testuale. L'idea è stata avanzata per la prima volta da Gabriella Brooke nell'analisi dei romanzi storici *Quando Marte è in Capricorno* e *Un inganno dei sensi malizioso*.[9] Brooke si avvale di un'affermazione della stessa La Spina, che in un'intervista del 1995, sembrava suggerire un'equivalenza tra la propria scrittura e la nozione di 'femminilità' della scrittura.[10] Al contrario, in un'intervista datata 2008 pubblicata dopo la pubblicazione di *Uno sbirro femmina*, la scrittrice ha contraddetto quanto affermato in passato:

> Dobbiamo metterci in testa che la scrittura al femminile non esiste. Una donna porta nella scrittura se stessa, e così dal canto suo fa l'uomo. Ma va detto che oggi i maschi sono più tentati dall'avanguardia, dalla voglia di cambiare e di rinnovare. Di sperimentare. Dobbiamo registrare il crollo del femminile a livello letterario. Gli uomini sono molto più autorevoli. Le donne, dal canto loro, dovrebbero riconquistare il territorio. Venire finalmente fuori dalla trappola dell'intimismo. Riappropriarsi ad esempio di tematiche politiche e civili. (Salvatore Ferlita, "Un'indagine poliziesca sulle brutture di ogni giorno" 8)

La Spina qui contrasta le affermazioni del 1995, esprimendo un giudizio sostanzialmente negativo nei confronti delle etichette basate sulla differenza sessuale. Il rifiuto del dualismo maschile/femminile nella scrittura è però contraddetto parzialmente

---

circondavano la corte imperiale. L'azione devastante e coercitiva della Chiesa provocherà la perdita delle memorie di Iacopo da Lentini, nelle quali il poeta ricostruisce la vicenda di Pier Delle Vigne allo scopo di riabilitarne la figura.

[9] Vedasi Gabriella Brooke. "'Si sente la mano femminile?' Feminine Writing and the Concept of History in the Historical Fiction of Silvana La Spina", cit., 122. Brooke introduce il saggio confrontando la scrittura di La Spina con la nozione di negatività della scrittura femminile teorizzata da Julia Kristeva e discussa in un'intervista a quest'ultima, curata da Françoise Van Rossum-Guyon. "A partir de *Polylogue*", *Revue des Sciences Humaines* 168 (1977), 495-502. Per una summa critica del pensiero di Kristeva rispetto alla concezione di linguaggio 'femminile' (non coincidente necessariamente con un 'linguaggio *delle donne*'), è sempre utile riferirsi al libro fondamentale di Kristeva, *La révolution du langage poétique* (1974), in cui si introduce l'idea del dualismo tra il 'simbolico' (linguaggio dei segni e corrispettivo di una 'scrittura' maschile) e il 'semiotico' (ovvero, la dimensione del linguaggio e della scrittura 'femminili', vicina alla *chora* platonica e capace di riportare le parole di una data lingua verso il rapporto ancestrale con la Madre, liberando così il soggetto dalle costrizioni del linguaggio simbolico). Vedasi Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique* (Paris: Les Editions du Seuil, 1974), 22-42.

[10] L'intervista citata da Brooke è stata concessa da La Spina alla giornalista de *L'Espresso* Angiola Codacci-Pisanelli dopo l'uscita di *Un inganno dei sensi malizioso*. Riferendosi al linguaggio profondamente sensoriale adottato nel romanzo, La Spina affermava: "Finalmente mi sono lasciata andare alla mia fantasia di donna, alla gioia di scrivere, e prima ancora di 'cuntare'". Vedasi Angiola Codacci-Pisanelli. "Racconto una Sicilia barocca e al femminile", *L'Espresso*, 18 agosto 1995.

dall'affermazione sugli "scrittori maschi", giudicati capaci di maggiore innovazione rispetto alle scrittrici. Queste dichiarazioni descrivono il rapporto ambivalente di La Spina con la nozione di una scrittura 'sessualizzata', dato che la frase "scrittura al femminile" è rifiutata, mentre il termine "maschi" no. Una presa di posizione simile risulta ancora più complessa se si considera che la maggior parte delle opere pubblicate da La Spina sino ad oggi – dai gialli con protagonista Maria Laura Gangemi al monologo *Penelope*[11] – formano un insieme consolidato in cui si assegna grande centralità ai personaggi femminili, indipendentemente dal genere letterario scelto.

Interrogata nel 2009 sulla questione di un'effettiva presenza femminile nella propria narrativa storica, La Spina ha rettificato, almeno in parte, il proprio punto di vista:

> [In *Quando Marte è in Capricorno*] la visione maschile ad esempio predomina, ero in una fase iniziale, ancora non mi rivelavo come scrittrice donna. Usavo l'ironia per descrivere gli uomini, la scrittura, pur essendo femminile, si nascondeva dietro il motivo poetico, cioè la storia di Iacopo da Lentini. Nei romanzi successivi, invece, ci sono duecento personaggi, sono passata al grottesco e l'ironia è ancora maggiore, mentre la mia identità femminile è apertamente presente. Prima di iniziare, mi sono detta "Ora mostriamoci. " (Appendice II, 214)

> In quanto donna, so che persino la Principessa [una delle protagoniste de *La creata Antonia*], per quanto colta e ricca, è una poveraccia in un mondo maschile, dominato da una precisa ideologia di potere in cui le donne non contano, indipendentemente dall'epoca storica. Però la donna sa che il riscatto può essere nella letteratura, nella lettura… allora lì sa che si può avvicinare all'uomo, ma sa che non può fare la Storia, solo subirla. La donna può raccontarla, ricreare le biografie parallele di se stessa e di altre donne come lei, invece di limitarsi a subire i racconti degli altri. (*ivi* 223)

Dietro la richiesta di motivare la genesi dei romanzi *Un inganno dei sensi malizioso* e *La creata Antonia*, La Spina ha nuovamente evocato la nozione di "identità femminile" della scrittura, in relazione alla necessità di una maggiore presenza delle donne nella letteratura italiana contemporanea, poiché nella scrittura è possibile ritrovare una forma di riscatto storico e sociale senza limitarsi a "subire i racconti degli altri".

[11] Sulla scia di opere che rileggono i miti classici dal punto di vista delle figure femminili, come *Cassandra* (1983) di Christa Wolf e, in Italia, l'opera teatrale *I sogni di Clitennestra* (1981) di Dacia Maraini e *Navigazioni di Circe* (1987) di Sandra Petrignani, *Penelope* (Milano: La Tartaruga, 1998) è una breve prosa poetica in cui la figura mitologica della moglie di Odisseo viene rivisitata in chiave femminista. La Penelope di La Spina si racconta in un monologo esprimendo la propria rabbia contro la violenza maschile sulle donne e criticando la chiusura patriarcale che caratterizza la società a lei contemporanea.

Anche se la scrittrice rifugge le etichette definitive e non assume mai una posizione apertamente conciliante verso la nozione di 'femminilità della scrittura', da quanto visto sinora, è possibile dunque considerare l'elevata presenza di personaggi femminili nell'opera di La Spina come il segnale di una consapevolezza nei confronti del mezzo letterario come potenziale strumento interpretativo del ruolo della donna all'interno di una società e di una letteratura essenzialmente dominate dal patriarcato.

Il ricorso alla narrativa storica si rivela, in questo senso, terreno particolarmente fecondo per una valutazione critica della società patriarcale. Dai romanzi *Un inganno dei sensi malizioso* e *La creata Antonia* emerge una problematizzazione della differenza sessuale come principio ancestrale di prevaricazione e violenza dell'uomo sulla donna sottoscritto dall'azione istituzionalizzante di un dato sistema sociale e politico (monarchia, Chiesa, famiglia, ecc.). La funzione simbolica delle donne descritte da La Spina viene assolta, come vedremo, dai continui riferimenti alla materialità del *corpo*, spesso descritto in situazioni di estrema sofferenza. In entrambi i romanzi, l'alterità del corpo femminile partecipa alla costruzione di una prospettiva critica sulla Storia, spazio che tradizionalmente legittima la presenza e l'azione del patriarcato. Attraverso la mediazione dei loro corpi, per quanto sofferenti e destinati a mantenere una posizione sociale subordinata, le figure femminili dei romanzi assumono il ruolo primario di *testimoni fisiche* della Storia, di cui registrano i movimenti organici e la sostanziale mancanza di razionalità.

3.2 La testimonianza del corpo femminile e il desiderio dell'Altro in *Un inganno dei sensi malizioso* (1995)

L'ambientazione principale del romanzo è la Sicilia del 1600, anche se diversi capitoli spostano la narrazione alla corte del Viceré di Napoli, alla Santa Sede, alla corte degli Asburgo a Praga e, infine, alla corte di Maometto III a Istanbul. La storia si dipana attorno alle vicende di quattro protagonisti, tra i quali spicca Eugenia La Grua ("Suor Trafitta"), una giovane monaca siciliana appartenente a una nobile famiglia con potenti appoggi in Vaticano.[12]

[12] Accanto a questa prima vicenda, si sviluppa la storia del nobile sivigliano Consalvo de Aguilar y Cordova e del suo devoto consulente spirituale Don José: il primo è vittima di un misterioso incantesimo, lanciatogli da una saracena che lo ha incantato con la propria bellezza, gettandolo in un sonno eterno, mentre il secondo accompagna il corpo dormiente del giovane nobile dalla Spagna alla Sicilia, dalla corte di Rodolfo II di Asburgo a Praga sino al palazzo imperiale di Maometto III a Istanbul, allo scopo di cercare (invano) un rimedio contro l'incantesimo. Infine, il romanzo si complica ulteriormente con la storia parallela del giovane parroco catanese Don Crocifisso Giaquinta, di umili origini, ossessionato dall'idea del martirio e da una malsana vocazione al proselitismo e alla conversione di anime peccatrici.

Similmente alla mitica Cassandra, Eugenia soffre di visioni apocalittiche che la lasciano in uno stato di profonda sofferenza fisica e mentale e che le causano l'ostracismo e la diffidenza di molti potenti, dal Viceré al Papa e alla Santa Inquisizione, la quale vorrebbe condannarla perché posseduta dal demonio. Le premonizioni di Eugenia riguardano eventi tragici o catastrofici: un'invasione di Turchi in Sicilia e la violenza barbarica sul convento di monache in cui lei stessa risiede;[13] un'epidemia di peste a Napoli che coinvolge gran parte del clero e della nobiltà cittadina; un incendio che divampa a Roma e la cui potenza distruttiva giunge sino alla Santa Sede; infine, l'omicidio ordito da Maometto III ai danni del fratellastro, il principe Abdul Bassà. Tutte le visioni hanno in comune la presenza misteriosa di quest'ultimo, verso cui Eugenia prova sensazioni contrastanti, tra il terrore e il desiderio; alla fine, il romanzo svela il motivo della ricorrenza di Abdul nella mente di Eugenia, identificandolo in un legame di sangue inaspettato tra i due. Nel momento in cui tutto sembra sul punto di risolversi, la scena si sposta da Istanbul al convento di Aci Trezza dove Eugenia si trova all'inizio della storia: tutti gli eventi tragici e grotteschi sinora vissuti non sono che il frutto della mente della monaca, dal cui occhio sono scaturite non altro che delle mere illusioni. La storia di Eugenia si rivela dunque analoga alla stessa pratica di invenzione di La Spina, per la quale, come abbiamo già appreso dalle interviste, il romanzo storico è esclusivamente il risultato della creatività di un autore o un'autrice.

Il romanzo è suddiviso in capitoli dedicati, oltre che alla storia di ciascun protagonista, anche alla descrizione dettagliata di eventi di natura tragica, come la morte per pidocchiaria di Filippo II di Spagna, il rogo di Giordano Bruno e la congiura dell'imperatore asburgico Rodolfo II di Praga contro il fratello Mattia. Le diverse trame si muovono in modo discontinuo dai fatti storici 'ufficiali' alle vicende periferiche dei singoli personaggi, dando così una visione d'insieme frammentata e caotica. La volontà

Le diverse peregrinazioni condurranno anche Giaquinta alla corte di Maometto III a Istanbul, luogo in cui il giovane fanatico incontrerà gli altri tre protagonisti.

[13] La premonizione di Eugenia relativa ad un episodio di barbara violenza collettiva sulle monache da parte dei soldati turchi riecheggia in parte il racconto di Tancredi ne *Il Gattopardo*, in cui si narra l'irruzione di un gruppo di soldati garibaldini (di cui lo stesso Tancredi fa parte) nel convento di monache del monastero dell'Origlione. L'episodio è descritto dal punto di vista maschile di Tancredi e, diversamente dal romanzo di La Spina, non include alcuna concreta violenza fisica sulle monache. Nel romanzo di Tomasi di Lampedusa, la ricostruzione dell'episodio, narrata con toni leggeri, affascina l'interlocutrice femminile di Tancredi, ossia Angelica che ascolta il racconto del giovane ridendo e "mostrando tutti i denti da lupatta" (*Il Gattopardo* 96). Ciò contrasta nettamente con il testo di La Spina, in cui il carattere di violenza gratuita dello stupro collettivo riemerge in tutta la sua possenza drammatica, perché il punto di vista di chi osserva la scena è quello femminile di Eugenia, resa suo malgrado testimone (anche se solo mentale) della violenza maschile sulle monache inermi. La parziale similitudine tra i due episodi è indicativa, in questo senso, di una reinterpretazione in chiave femminile da parte di La Spina.

di una trasposizione fantastica dei fatti storici e la circolarità di un tempo del tutto 'illusorio' sono comprovate dal fatto che, nonostante la ricca varietà di eventi riportati, il romanzo ignori gran parte delle date e dei riferimenti cronologici puntuali (ad eccezione del 1600, anno del rogo di Giordano Bruno, e del 1598, anno di inizio del romanzo, coincidente con la morte del re spagnolo Filippo II).

Il riferimento ad un "inganno dei sensi" esprime indirettamente la diffidenza dell'autrice verso la presunta esattezza dei fatti storicamente documentati, mentre insiste chiaramente sulla loro manipolabilità e sull'implicita vittoria dello strumento letterario attraverso cui viene messa in atto una continua negazione della 'Storia' stessa.[14] Il tropo dell'illusione sottolinea l'idea centrale, per La Spina, di un'intrinseca inconoscibilità della realtà storica ed è implicito nello stesso titolo riferito che si riferisce all'"inganno dei sensi" di cui cadono vittime molti dei personaggi. Al posto della dimensione conoscibile del passato, La Spina propone un relativismo assoluto in cui l'esercizio inventivo della scrittura consente massima libertà al narratore onnisciente. L''inganno' si riferisce al senso ultimo del romanzo stesso, che dichiara di non rappresentare intenzionalmente gli eventi così come essi *sono*, bensì come essi vengono visti da chi ha scelto di narrarli. In questo modo, il testo mette in discussione l'affidabilità della rappresentazione storiografica e riflette il concetto di *historiographic metafiction* teorizzato da Linda Hutcheon.[15]

L'idea di un susseguirsi di eventi caratterizzato dall'*illusione* potrebbe possedere anche un legame indiretto con il momento storico di produzione del romanzo. Come il precedente *Quando Marte è in Capricorno* (1994), anche questa seconda prova di narrativa storica è stata scritta da La Spina in un periodo caratterizzato da un diffuso sentimento di illusione politica ed economica protrattosi per tutti gli anni Novanta.

[14] Come ha notato Brooke (129), il verso "un inganno dei sensi malizioso" è la traduzione italiana di un verso tratto da un sonetto di Suor Juana Inez De La Cruz, riferito all'idea di Arte in quanto illusione colorata che offre agli occhi un'immagine di bellezza non corrispondente alla realtà del soggetto rappresentato. Nella sua recensione al romanzo, Giorgio Bàrberi Squarotti ha affermato che l'"inganno dei sensi" si richiama al ruolo svolto dalla letteratura allorché si appresta a fare i conti con la Storia. Il romanzo è stato definito dal critico come "una novità abbastanza radicale" che "ha significato e valore proprio nella ricchezza fastosa e grandiosa degli episodi", perché rappresenta "la rivincita dell'invenzione della letteratura". Vedasi Giorgio Barberi Squarotti. "La Sicilia visionaria di Suor Trafitta". *La Stampa - Tuttolibri* 30 settembre 1995.

[15] Come già accennato in precedenza, Hutcheon ha teorizzato negli anni Ottanta una fondamentale mancanza di distinzione tra le convenzioni generiche della storiografia e quelle della narrazione all'interno di determinate opere letterarie appartenenti alla corrente postmoderna. Nel contrastare l'idea di una veridicità assoluta della storiografia, la *historiographic metafiction* "refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses to view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, sygnifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity" (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* 93).

Ricordiamo che questo decennio è coinciso, per l'Italia, con il consolidamento del neoliberismo economico e con l'inizio dell'era politica berlusconiana.[16] Un simile contesto socio-politico potrebbe dunque avere influenzato l'atmosfera surreale e caotica del romanzo e la sostanziale assenza di fiducia nel divenire storico; ciò nondimeno, il testo non presenta alcun riferimento diretto alla realtà contemporanea, né riporta riferimenti precisi al momento storico in cui sono ambientate le varie vicende. Come ha commentato giustamente Neria De Giovanni, si tratta di un romanzo "dove la storia, ancora, è interpretata dalla scrittura, femminile non già come *magistra vitae* ma come serbatoio di contraddizioni, di allucinazione e slittamenti continui dal sogno alla realtà" (De Giovanni, *Carta di donna* 217). Il concetto di *illusione* delimita la contraddizione, persistente in La Spina, tra l'esigenza di narrare determinati episodi della storia siciliana e, d'altra parte, il rifiuto di gestire tale rappresentazione in termini realistici.[17]

L'idea avanzata da La Spina dell'inesistenza del 'puro' romanzo storico che mescola realtà e invenzione è confermata in *Un inganno*, dove la voce narrante attua un continuo passaggio dalla prospettiva onnisciente apertamente consapevole dell'artificiosità della costruzione letteraria alla narrazione intradiegetica espressa soprattutto con il discorso indiretto libero. I momenti in cui il punto di vista onnisciente entra nella mente dei personaggi trasmettono il carattere affabulatorio tipico della narrazione orale. Un esempio è il momento che segue la descrizione della morte tragica del re di Spagna Filippo II:

[16] L'idea di *illusione* ricorre nelle parole di molti commentatori della storia politica italiana di quegli anni. Scrive ad esempio Francesco Ramella a proposito del periodo seguito al crollo della Prima Repubblica: "è in questo periodo che si produce *l'illusione della stabilità*: la sensazione che nulla sia cambiato. La coalizione progressista, prima, e l'Ulivo, poi, vincono dappertutto. In molti collegi la sinistra postcomunista ritorna vicina ai massimi storici raggiunti dal Pci alla metà degli anni Settanta. È in questo momento che si genera anche una sorta di *falso movimento*: il cambiamento dei partiti, l'introduzione di nuovi cartelli elettorali appare rinnovare lo scenario politico locale più di quanto non avvenga nei fatti. Le variazioni delle etichette e delle geometrie competitive non producono un mutamento altrettanto profondo nella classe politica, nei programmi e nella consapevolezza dei mutamenti sociali in corso" (Ramella, *Cuore rosso? Viaggio politico nell'Italia di mezzo* 6-7; corsivo dell'autore).

[17] Il romanzo rinuncia costantemente a qualsiasi rappresentazione 'realistica', privilegia l'esperienza soggettiva degli eventi ed è pervaso da atmosfere ed episodi surreali e da un coro di personaggi. All'idea di 'illusione' si lega quella di un'equivalenza tra vita e sogno, di cui La Spina ha attribuito la genesi al suo amore per Pedro Calderón de la Barca e la letteratura spagnola del Seicento (Todesco, "Intervista a Silvana La Spina", Appendice II, 215 e 221). Il surrealismo coincide spesso nel testo con l'assenza di un confine tra realtà vissuta e realtà sognata, ad esempio nella storia del principe spagnolo Consalvo, addormentatosi sotto l'effetto di un incantesimo, o nei dialoghi allucinati del parroco don Josè con le statuine dei santi.

Don Josè pensa che Consalvo "dorme e crede d'essere sveglio, al contrario mio che veglio e credo di dormire (…). Ma a quanto pare anch'io in quale modo sogno, e nel sogno adesso osservo sul canterano di fronte le statue dei santi che tengo nella mia stanza, per conforto e perché è giusto che ogni buon cristiano li abbia sotto gli occhi, e mi pare persino che la statua lavorata nel gesso di San Sebastiano mi vada seguendo con un filo di pupilla" (*Un inganno* 34).

> Ma torniamo alla notte presente, a questa notte di plenilunio con la luna che illumina la terra, anche dove si soffre e si muore, nei tuguri e nelle regge, sui campi di battaglia e sul letto regale del re Filippo all'Escorial, nudo anch'esso come una branda da accampamento, senza orpello alcuno, vero letto da penitente. (*Un inganno* 34)

Sul piano dello stile, il testo utilizza spesso i verbi al presente o la prolessi con il futuro, spostando costantemente l'attenzione del lettore attraverso il tempo e lo spazio del racconto e costringendolo a immaginare autonomamente la sequenza cronologica degli eventi. La tendenza ad assumere le forme del racconto orale e a negare l'intenzione di una veridicità narrativa è esemplificata dal brano seguente che descrive i postumi di un terremoto di Catania, avvenuto nel 1600 e narrato dal punto di vista di Don Crocifisso Giaquinta:

> Insomma, basta sedersi davanti a una porta di casa e prima o poi arriverà un vecchio dicendo: l'anno scorso a Catania è andata così e così, un terremoto, signor mio, che se ne calò giù la maggior parte delle case. Giusto un anno da oggi (…).
>
> A dire la verità il vecchio mente, il danno non è stato poi così catastrofico. Per un terremoto simile a Catania si dovrà aspettare ancora altri decenni, e allora sì che sarà il vero inferno, la vera allakatalla (…).
>
> Così, in attesa di quel terremoto tremendo, rialziamoci da questo, che per quanto limitato nei danni, ugualmente ha semidistrutto Catania, lasciando lazzariata una buona quantità di abitanti. (*ivi* 119)

I verbi al presente conferiscono al testo un effetto cinematografico, in cui il lettore/spettatore 'vede' e 'sente' in diretta le reazioni all'evento catastrofico a distanza di un anno. Tuttavia, la percezione di sequenzialità dei fatti è solo temporanea, perché il testo ritorna subito dopo a descrivere l'evento del terremoto su cui si è concluso il Capitolo 7. In quel momento, don Crocifisso si trova nella sua chiesa, con la baronessa Matilde di Santa Lucia, che lo ha tentato offrendogli il proprio corpo.[18] L'atto del coito coincide grottescamente con la prima scossa del sisma: l'episodio, che viene ripreso al Capitolo 9, è funzionale a sottolineare l'ironia con cui è descritto il personaggio del

[18] Dopo un anno dal terremoto, si apprende che la baronessa è sopravvissuta al terremoto e ha dato alla luce il figlio frutto della sua unione illegittima con il parroco. Finita in miseria a vivere in mezzo alle 'repentite', le donne più povere e devote della Civita che vivono di stenti e di elemosina, la storia della baronessa viene consumata nel giro di poche pagine con una prolessi, inserita come una lunga digressione al racconto principale dedicato a Don Crocifisso. Rifiutatasi di rivelare l'identità del padre del suo bambino, la baronessa "continuerà a vivere per molti anni nel Conservatorio delle repentite, lavorerà e dipanerà la seta dei bozzoli, diventerà con gli anni sempre più abile e sarà conservatrice per un decennio. Allo scadere del quale un nuovo terremoto la troverà ancora affaccendata. Morirà definitivamente sotto le macerie. La mano destra con ancora al dito un antico anello le sarà mozzata da un ladro. E il ladro la terrà in tasca, nascosta, per tutta la giornata, poi la getterà tra i rifiuti" (*ivi* 127-128).

fanatico religioso Crocifisso. È dunque l'ironia, non la cronologia temporale, a tenere insieme la sottotrama di cui il parroco è protagonista:

> Quando la sua verga ha incontrato la carne pallida della donna tentatrice, quando tutto l'essere suo ha avvertito la scossa primigena dell'uomo in preda alla voglia dei sensi, in quel momento appunto se ne calò il tetto della navata, ruinarono i santi e si sbriciolarono gli angioli di stucco, che guatano dalle loro nuvole finte i fedeli e i peccatori, e mentre tutto questo accadeva don Crocifisso sentì l'urlo della carne crescergli dalle viscere. Stordito e inconsapevole (…) finì per urlare: - Signore muoio, accogli nel tuo regno questo peccatore.
>
> Ma non tutte le preghiere vengono udite. Don Crocifisso Giaquinta non è morto; no, il Signore non l'ha accolto (…) Eccolo uscire in strada, farsi largo tra i corpi riversi e martoriati, ché la città ora fuma, e qua e là appaiono incendi (…). (*ivi* 120)

La visione dei corpi martoriati dal terremoto è solo una delle numerose descrizioni di sofferenza fisica e di orrore che conferiscono al racconto una certa qualità pittorica, oltre che letteraria.[19] Nell'intero romanzo, il corpo umano assume il ruolo di centro nevralgico su cui si riversa l'azione spietata non solo della 'Storia', ma anche della stessa 'Natura' matrigna.[20] L'assenza di un elemento provvidenziale o religioso acuisce inoltre la continua sensazione di casualità con cui gli eventi si presentano al lettore.

La materialità del corpo umano è lo strumento principale attraverso cui il testo caratterizza il personaggio di Eugenia, reso vittima dalla natura catastrofica della Storia. La prospettiva critica del testo si serve del personaggio femminile per lasciare emergere due aspetti primari del romanzo: l'associazione tra il corpo femminile e la sua valenza

[19] Il romanzo presenta diversi momenti in cui prevalgono le descrizioni di ambienti dai toni cupi e di esseri umani affetti da un intrinseco degrado fisico e spirituale. Un esempio è la descrizione dell'incontro fortuito, avvenuto a Roma subito dopo il martirio di Giordano Bruno, tra Eugenia e il pittore Michelozzo da Udine, la cui caratterizzazione si ispira parzialmente alla biografia di Caravaggio: "[Eugenia] sente piuttosto l'odore dolce e acre della carne che va in fumo, ne sente tutto l'orrore, e in quel momento ricorda che per un miracolo soltanto lei medesima non è finita sul palo (...). Così, smunta e vagante, la trova Michelozzo da Udine, pittore di cardinali e certe volte loro sicario, e subito riconosce in lei la giovane che un giorno dipinse nell'atrio del cardinale La Grua (...). Arrivano infine alla grande chiesa di Santa Maria in Lungotevere. Un buio fitto li avvinghia, un buio da tagliarsi con coltello, o spada saracena, tutto d'un colpo. In fondo alla navata un focherello, non dissimile da quello che custodisce il tabernacolo, illumina una frotta di gente: femmine, fanciulli, infima truppa di uomini miserabili, storpi e malandati. E laggiù una tela alta, dieci palmi per sei, solo in parte dipinta con immagini denudate di beati e di diavoli, chi in basso chi in alto, a dimostrare la definitiva scelta che Nostro Signore farà nel supremo momento" (*ivi* 134-135).

[20] Nel testo la dimensione della fragilità fisica dei corpi umani si lega spesso alla rappresentazione della morte per malattia, come nel caso della descrizione della peste a Napoli, che ricorda a tratti alcune pagine manzoniane de *I Promessi Sposi*: "Intanto il maligno contagio già si diffonde per la città, già si alzano i roghi (...) lungo la spiaggia cataste di corpi umani vengono messi sulla legna e subito si dà loro fuoco, si sente il rumore delle ossa che si spaccano, e nell'aria si diffonde l'odore orribile di carne umana che va in fumo" (*ivi* 74).

di testimone della Storia e la configurazione del desiderio dell'Altro come parte di un processo di acquisizione di identità autonoma della protagonista.

Mentre la monaca è intenta a lavorare nell'orto del convento delle clarisse di Aci Trezza, la sua mente premonisce l'arrivo di una masnada di Turchi che violentano e uccidono le monache del convento; i dettagli crudeli e sordidi dell'invasione le provocano un profondo senso di orrore e paralisi fisica. La descrizione iniziale del corpo di Eugenia ne sottolinea la sensualità e il degrado subito all'interno del convento, anticipando così il trauma fisico che sta per seguire:

> Lavora la monaca con lena, e intanto un caldo odore le sale dal basso e si mescola al sudore del corpo, all'odore di carne poco lavata ma pur sempre carne giovane, con sentori di sego e di spezie, che le vengono dai capelli nascosti dietro il soggolo e passati in acqua nanfa, per sfuggire al pestifero avanzare dei pidocchi e all'assalto notturno delle cimici. E l'odore aumenta, a causa dello spavento, che saranno venuti a fare quei maledetti turchi se non a portare lutto dove c'era l'allegria, disperazione dove c'era la pace? Suor Trafitta è immobile, basita come il geco che la guarda dal ramo del fico. Se qualcosa del suo corpo si muove è solo il mantice dei polmoni, che va su e già senza che neanche ci si avveda, e quell'umore sudicio di selvaggio, che esce da tutti i pori e si mescola all'altro, sciropposo e viscido, che cola dalle parti basse, da quel luogo immondo che le monache non debbono mai pronunziare né toccare, poiché è da lì che germina il peccato. (*ivi* 9-10)

Il passo appena citato può essere letto alla luce di una corrispondenza tra il corpo di Eugenia e lo stile della narrazione. Il periodo sintattico mostra un'accumulazione di subordinate, in cui si inserisce un crescendo che corrisponde al graduale aumento della paura del personaggio di fronte alla visione profetica; anche l'inserzione di frasi con discorso indiretto libero ("che saranno venuti a fare quei maledetti turchi?") denota l'ingresso della voce narrante nella mente del personaggio, in un movimento convulso che si conclude con il riferimento all'organo sessuale femminile, visto come origine del peccato e "luogo immondo".

Il punto di vista interno di Eugenia trasmette il suo senso di vergogna e si richiama così ad una prospettiva tradizionale che colloca il corpo femminile entro la sfera del peccato originale di matrice biblica. L'equivalenza tra sesso femminile e peccato testimonia l'intenzione, da parte del testo, di caratterizzare la protagonista attraverso il rifiuto della sessualità e l'attaccamento quasi ossessivo alla norma prescrittiva della regola di castità imposta dalla clausura. Il riferimento al rapporto coercitivo con la sessualità è un elemento di contrasto rispetto alla caratterizzazione del corpo di Eugenia

in quanto entità dedicata esclusivamente a Dio e non alla carne. Nell'evidenziare la negazione della femminilità come parte del sistema religioso istituzionalizzato di cui la donna fa parte, la narrazione si sposta dal piano onnisciente a quello intradiegetico e lascia percepire i pensieri del personaggio mentre prova contemporaneamente orrore ed eccitazione nei confronti della propria corporeità.

D'altra parte, la tipizzazione della donna da parte del testo non si limita a constatarne la tendenza a peccare, ma ribalta il dualismo donna/peccato introducendo l'idea della premonizione come causa diretta dello stato di terrore in cui il corpo si trova. La premonizione è qui intesa come funzionale al ruolo duplice di testimone e di vittima della donna, detentrice di un corpo *debole* e potenzialmente esposto a soprusi ed attacchi esterni. I riferimenti alla "carne giovane" e agli umori provenienti da "quel luogo immondo" non fanno altro che evidenziare lo "spavento" provato mentre la mente di Eugenia vede avanzare dal mare la flotta di invasori turchi, rappresentanti di una dimensione 'altra', portatrice di lutto e disperazione.

L'inserzione del corpo femminile come primo elemento narrativo del romanzo si presenta come un 'eccesso' incontenibile rispetto ai confini normativi e istituzionali vigenti, così come alla stessa coscienza del personaggio: quest'ultima vorrebbe frenare le manifestazioni del proprio corpo sessuato, senza però riuscirvi. Ciò suggerisce che, in Eugenia, il livello subcosciente, toccato subito dopo dalla visione premonitoria, prevale sulla capacità di decidere a partire dalla propria fede, così come prevale la scelta del narratore onnisciente di comporre la sintassi del testo in modo non lineare, bensì caotico e accumulatorio.[21] In tal modo, il testo sottolinea ancora più intensamente la tensione tra la capacità di percezione di Eugenia e l'auto-coercizione imposta alla donna in quanto meccanismo fondamentale che consente la messa in opera del processo di *visione*.

La capacità premonitoria comporta la caduta in uno stato di trance che spinge Eugenia a evocare ricordi della propria infanzia, come la riunione di famiglia dei La Grua in occasione del funerale della nonna baronessa. La descrizione rammenta parzialmente due momenti iniziali del lungo romanzo di Federico De Roberto *I Viceré*

[21] L'idea dell'ingresso dell'inconscio nel processo di scrittura è proposta da Hélène Cixous, influenzata dalla psicanalisi di Jacques Lacan. Sia nel saggio *Le Rire de la Méduse* (1975), considerato il manifesto della corrente della *écriture féminine*, che in *Sorties* (1975), Cixous parla della lingua come principale strumento di creazione della soggettività e avanza l'idea, divenuta centrale al femminismo francese, di una *corporeità della scrittura* come punto di partenza da cui la pratica di *écriture* può scavare per far emergere le "immense risorse del subconscio". Con un invito direttamente rivolto alle donne a far sentire la propria voce e il proprio corpo scrivente, Cixous scrive: "Ecris-toi: il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses resources de l'inconscient." (Cixous, "Le Rire de la Méduse" 43). Vedasi Hélène Cixous "Le Rire de la Méduse", *L'Arc*, 61 (1975), 39-54; Hélène Cixous, "Sorties", in *La Jeune Née*, a cura di Hélène Cixous e Cathérine Clément (Parigi: Union Générale d'édition, 1975).

(1894): il funerale dell'anziana e collerica principessa Teresa di Francalanza, detentrice di tutto il patrimonio di famiglia attorno al quale si scatenano odi, interessi e gelosie, seguito dal successivo raduno del clan dei nobili Uzeda in occasione dell'apertura del testamento della morta.[22] De Roberto descrive entrambi gli eventi con dovizia di particolari e con un'abbondanza di discorsi diretti; nel testo di La Spina, invece, il funerale della baronessa dei La Grua è narrato molto succintamente dalla voce narrante principale, che filtra i ricordi di Eugenia scaturiti dalla visione dell'invasione turca. L'evento, confinato alla sfera privata dei ricordi, serve da elemento narrativo di sintesi per caratterizzare sia il retaggio familiare della monaca, sia l'educazione coercitiva e rigidamente religiosa di tutti i componenti della famiglia.[23]

Dopo l'episodio della visione premonitrice, Eugenia viene rimandata frettolosamente a casa dalla madre superiora, che non vuole alcun problema con le autorità ecclesiastiche e teme gravi conseguenze da parte del Santo Uffizio.[24] Similmente al clan degli Uzeda narrato da De Roberto, anche la famiglia dei La Grua è descritta come un gruppo di gente 'marcita' con il passare del tempo.[25] Tuttavia, a differenza dei *Vicerè*, non esiste, tra i La Grua, un interprete dei 'tempi nuovi' paragonabile alla figura del principe Consalvo di Francalanza, né la caratterizzazione della famiglia di Eugenia serve a sviluppare alcun tema politico, come quello del risentimento sociale e politico nobiliare nei confronti del Risorgimento, motivo centrale ne *I Vicerè*. La descrizione dell'oppressivo ambiente familiare dei La Grua, proprio

[22] Vedasi Federico De Roberto. *I Vicerè* (Milano: Mondadori, 1991), Parte prima, I-IV, 3-113.

[23] "Per tutto il tempo del funerale, il barone padre è stato in un angolo a osservare gli zii senza dire nulla, solo ogni tanto dava un'occhiata alla morta come non vedesse l'ora che sparisse. I parenti dicono che abbia sempre avuto paura della madre, che è stato ai suoi ordini fino alla fine, come un servidore ai comandi del padrone (…). I funerali della nonna hanno portato in casa La Grua un'incredibile scorta di parenti, da Palermo, da Girgenti, da Napoli, da Roma. Specialmente gente di chiesa, ecclesiastici, monaci e monache, e quando non sono monache di chiesa sono monache di casa, zitelle e vecchi parrucconi, che putono di aglio, di grascio antico, di avarizia e malo mangiare (…). Gente che si mette in un angolo e confabula per altre liti; le tonache bianche dei domenicani, le nere dei benedettini, le grigie dei francescani e quelle di colore incerto delle monache di casa, che guardano e valutano i mobili, i quadri, le stoviglie" (*ivi* 11-13).

[24] "Per unanime decisione suor Trafitta sarà dunque mandata nella sua casa natale, per riprendesi e superare la convalescenza, ché forse è a causa della prolungata lontananza dai suoi se la monaca ha le visioni (...). Già la Curia arcivescovile è però al corrente delle turpi immagini della monaca visionaria, già ne sono nate chiacchiere da cortile. E presto da Catania verrà l'arcivescovo in persona, don Fabrizio Chiarandà, a prendere cognizione degli avvenimenti, portandosi appresso quel don Tommasino, canonico della badia di San Giovanni, che tutti sanno qualificatore del Santo Uffizio. E ci saranno inchieste, indagini, le domande si faranno assillanti: Cosa mangiate di regola? Usate carne il venerdì? Quali letture si fanno durante il ritiro? E presto il timore che il demonio, creatura avida di nuove prede, infesti la casa delle clarisse del Santo Spirito si spargerà ai quattro venti" (*ivi* 40-41).

[25] Al suo ritorno la giovane monaca, già orfana di madre da tempo, trova il padre malato di cancrena e completamente in balìa della nuora, mentre questa si dedica a sperperare il patrimonio del marito, che non le ha dato figli perché preferisce la compagnia di un giovane nobile. Degli altri fratelli di Eugenia si sa solo che sono destinati a vite miserabili e dissolute, come la sorella Isabellina, ricoperta di debiti, o il fratello Ottavio, che vive a Palermo e sta morendo di sifilide.

perché collocata all'inizio del romanzo sotto forma di ricordo personale, serve esclusivamente a qualificare la solitudine di Eugenia rispetto al proprio contesto di nascita, oltre che a evidenziare la sua unicità di visionaria premonitrice di sventure.

I ricordi di infanzia aprono nella mente di Eugenia un flusso di coscienza, in cui le immagini di casa La Grua formano una digressione rispetto alla percezione dell'invasione turca e della violenza che ne seguirà. A partire dal ricordo del fratello Francesco e degli altri membri della propria famiglia, la mente di Eugenia evoca il nome del principe musulmano Abdul Bassà, rammentato dal fratello, che lo ha conosciuto durante gli anni di prigione passati ai bagni di Algeri. Il capitolo iniziale di *Un inganno* si presenta così sotto forma di una serie di immagini concatenate, in cui la scena della premonizione funge da 'contenitore' dei pensieri della donna. Le reazioni del suo corpo e l'odore 'di spavento' fanno da preambolo al desiderio mentale di Eugenia verso Abdul, descritto con toni romantici e manieristici, al limite con il melodramma:

> Ma intanto dove sono finiti i turchi? E li cerca con gli occhi, indaga con l'alma. Eccoli infine, scesi ormai sono dal caicco; li comanda un giovane bruno, con una larga fascia sulla testa a mo' di turbante, bello, gli occhi ardenti (Che sia Abdul? Non è così che Eugenia-suor Trafitta lo ha sognato per anni?), un'armatura gli scintilla sul petto, in mano brancica la spada arcuata che nel sole splende e pare d'oro (…). Avanzeranno quei bruti, guidati dal canto delle monache nella cappella. Da principio faranno tutto in silenzio, ché la sorpresa si sa è l'anima dell'assalto proditorio; e sorrideranno guardandosi l'un l'altro, perché il buio della cappella nasconde il bagliore dei loro denti bianchi, da lupo; né le vetrate (…) lasceranno vedere i loro corpi veloci, i muscoli scattanti (Ah, come bellissimi sono! Questo suor Trafitta non può nasconderselo). (*ivi* 17)

La reazione fisica alla visione è accompagnata dal grido di Eugenia; le altre monache vedono i suoi 'occhi sbarrati' e i 'denti digrignanti' (*ivi* 20) e pensano sia 'in preda a infausti demoni' (*ivi* 19). Eugenia viene così immediatamente confinata all'interno della dimensione di follia irrazionale e di desiderio sessuale; quest'ultimo è significato dal riferimento alla 'spada' brandita dai soldati e dalla manifestata ammirazione per la loro bellezza.

L'uso dei nomi nel romanzo porta con sé un certo simbolismo letterario: ad esempio, il nome di Eugenia da monaca è 'Suor Trafitta' e ricorda l'afflizione della 'trafitta vergine' descritta da Torquato Tasso ne *La Gerusalemme liberata*, nel canto

dedicato al tragico combattimento tra i due protagonisti Clorinda e Tancredi.[26] Diversamente da Clorinda, tuttavia, Eugenia lotta con l'immagine mentale, altrettanto violenta, di un invasore straniero, desiderandone la diversità nel contempo.[27] La voce onnisciente del racconto interpreta i pensieri della donna, tesa tra la propria corporeità femminile e una regolamentazione morale entro cui si trova a vivere. Il contrasto tra desiderio e consapevolezza di una latente trasgressione è reso evidente dalla presenza di odori e umori sessuali, contrapposta alla clausura religiosa e di una verginità imposta dalla vocazione. L'unica reazione visibile di questo corpo spaventato è l'umore intimo, a suggerire un'ambivalenza tra la paura della violazione e il desiderio inespresso.

La prima visione di Eugenia assume il duplice ruolo di racconto soggettivo ed esperienziale di un evento – l'invasione e la violenza straniera su un gruppo di monache – e, d'altra parte, apre la strada alla configurazione del corpo della monaca come corpo *desiderante*, immerso nella propria dimensione fisica, anziché, come ci si aspetterebbe, spirituale. Per tutto il corso del romanzo, il dualismo corpo-spirito e il desiderio di un 'Altro' invasore sono due aspetti centrali nella configurazione del personaggio di Eugenia come 'diversa':

> In questo mondo, laido connubio di pene e speranze, bisogna invece rassegnarsi: essere ai margini o al centro dell'attenzione generale. Suor Trafitta lo sa, per questo ha accettato con gioia la vita del chiostro. (…) Ma suor Trafitta, dopo quel che è successo non passerà mai più inosservata, sarà sempre cercata e blandita, odiata e maledetta, poiché ella ha il dono di vedere al di là del velame, di guardare nella faccia stessa del futuro. (*ivi* 46)

Lo stato di isolamento e di marginalità della monaca è corroborato dal fatto che le visioni non vengono prese sul serio, anzi sono considerate come il risultato di misteriose possessioni demoniache e la rendono soggetto pericoloso agli occhi dell'autorità clericale.[28]

---

[26] "Segue egli la vittoria, e la trafitta / Vergine, minacciando, incalza e preme. / Ella, mentre cadea, la voce afflitta / Movendo, disse le parole estreme; / Parole, ch'a lei novo un spirto ditta; / Spirto di fè, di carità, di speme: / Virtù, ch'or Dio le infonde: e se rubella / In vita fu, la vuole in morte ancella.". Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti (Milano: Mondadori, 1992), Canto XII, ottava 65, 285.

[27] Il paragone tra i due testi, peraltro, è significativo a interpretare il romanzo di La Spina come, al tempo stesso, un omaggio e una forma di riscrittura parziale del classico di Tasso. Clorinda è una musulmana che si converte in punto di morte alla fede cristiana, mentre la figura di Tancredi rappresenta appieno l'eroismo cristiano. Il dualismo tra Cristianesimo e Islam si capovolge in *Un inganno*, con la monaca cristiana Eugenia che desidera e, al tempo stesso, teme l'invasore musulmano, del quale viene epitomizzata la violenza dei gesti e dell'aspetto.

[28] La pericolosità sociale della monaca è un'idea che si sviluppa sempre più nel corso del racconto: tutte le premonizioni si avverano dopo poco tempo, causando l'allontanamento di Eugenia dal convento di Aci Trezza al monastero di Santa Chiara di Napoli e, successivamente, la fuga da Napoli a Roma e a Praga,

Da quanto esaminato sinora, è chiaro come Eugenia subisce, anziché apprezzare, il dono della visione. In questo modo, il romanzo accentua l'idea della mancanza di potere d'azione del soggetto femminile di fronte al mistero della visione e dell'immanenza violenta degli eventi.[29] Il suo stato di passività mentale e rassegnazione, tuttavia, cambia man mano che la protagonista che si allontana dal convento siciliano e diventa la testimone di altri fatti storici, come la peste a Napoli, il rogo di Giordano Bruno, la congiura di Praga dell'imperatore Rodolfo contro il fratello Mattia e l'invasione dei Cristiani a Istanbul, durante il regno di Maometto III.

Se il motivo della visione resta centrale a tipizzare la condizione marginale femminile, esso nel contempo fa di Eugenia un personaggio metanarrativo attraverso cui il lettore stesso può diventare testimone sempre più 'attivo' dei fatti narrati. Gli eventi sono descritti con una prospettiva intradiegetica che accentua il tono partecipe della narrazione onnisciente. È il caso, ad esempio delle immagini di miseria e morte causate dalla peste a Napoli, al centro della seconda visione della monaca:

> Vede allora suor Trafitta un'imbarcazione alla fonda del porto di Napoli, una galera grande, di quelle che vengono d'oltremare, con i boccaporti per i cannoni (…) e vede intorno a quella una fitta, lunga schiera di topi galleggiare su legni marci, raggiungere il porto, poi correre giù per la città, su e giù per i vicoli, entrare e uscire da catapecchie (…). E come se non bastasse, le immagini adesso si mutano, di continuo si fondono, come una monaca è usa vederle sulle vetrate di una chiesa, che a una a una hanno un senso, ma il vero senso di tutta l'opera è nell'insieme, nel variare intenso dei colori a seconda del raggio solare.
>
> Ora la monaca vede facce, livide, malate, che vagano per le strade e sputano un muco nero e giallo. Ora il suo occhio entra in un tugurio malandato, dove sul paglericcio un ragazzino trema; vuole bere l'infante, ma la mandibola serrata non permette alla voce di chiedere, e geme, e si torce serpigno. (*ivi* 73-74)

L'occhio visionario della monaca coincide con il punto di vista del narratore onnisciente e racconta una storia in cui le immagini acquistano senso solo nel loro insieme, piuttosto che viste singolarmente. In questo modo, la stessa *narratrice* rivendica per sé la facoltà

---

fino a Istanbul, dove viene data in ostaggio dall'imperatore Rodolfo a Maometto III, insieme alla bara di vetro che contiene il nobile spagnolo addormentato Consalvo de Aguilar.

[29] L'atteggiamento remissivo di Eugenia e l'incapacità di utilizzare strategicamente la propria abilità premonitrice vengono messi in risalto dal punto di vista onnisciente che descrive i pensieri di ciascun personaggio. Ad esempio, mentre la monaca è in viaggio verso Napoli, dove è diretta per sfuggire al controllo dell'Inquisitore Don Fabrizio Chiarandà, la notizia dell'invasione turca al monastero di Aci Trezza ha raggiunto le masse, al punto che se ne sente parlare anche sulla nave su cui la monaca sta viaggiando: "– Chissà cosa si prova ad avere un dono simile – mormora uno dei commercianti (…). Lo ascolta dal suo camerino suor Trafitta, (…) negli occhi un ansito di spavento, e vorrebbe in qualche modo rispondere alla domanda. Vorrebbe urlargli la monaca lo spavento, l'orrore, se l'obbligo del silenzio non la mettesse al riparo. Provarlo bisogna questo dono per poterlo capire" (*ivi* 49).

di reinventare gli eventi secondo la *propria* prospettiva, coincidente con quella del personaggio.

Accanto al tema della visione, il personaggio di Eugenia si caratterizza attraverso la centralità del corpo, capace di provare desiderio oltre che di veicolare il dolore fisico causato dalla visione di eventi tragici. Con l'evoluzione del rapporto mentale tra Eugenia e l'immagine di Abdul nella doppia veste di sopraffattore temuto e di oggetto di fantasia, il tema del desiderio si propone come chiave di lettura del rapporto tra maschile e femminile nel romanzo. Man mano che aumentano le visioni, la figura di Abdul assume contorni sempre più familiari, fino ad acquisire voce e identità proprie:

> Io sono Abdul Bassà, me lo devo ripetere di continuo altrimenti il sogno mi ruba via anche il nome. Sono Abdul il pirata, sono l'orrore di questo Mediterraneo già infestato dai pirati di tutte le nazioni, ma io sono il più furbo e il peggiore, assalto conventi e città. (*ivi* 234)

Nell'uscire dalle visioni della monaca, così come dalla prospettiva illusoria di una Storia ufficiale che tende a cancellare l'individuo, Abdul ricopre il ruolo di sopraffattore violento e di 'Altro' in dialogo con la monaca profetessa.[30]

La storia individuale di Eugenia consente a La Spina di assegnarle il ruolo attivo di 'mediatrice' tra culture diverse. Nei capitoli finali, ambientati a Praga e a Istanbul, il romanzo accenna alla minaccia musulmana che incombe sull'impero di Rodolfo II e, successivamente, all'invasione cristiana di Istanbul per opera di Genovesi e Veneziani, capeggiati da Andrea Doria (in realtà, l'evento, qui collocato nel 1600, si riferisce alla battaglia di Lepanto del 1571). Nello stesso momento, Maometto III prepara una congiura contro il proprio fratellastro, ovvero lo stesso Abdul, perseguitato dal sultano che ne teme le azioni sovversive e dannose per la stabilità del suo regno.

Verso la fine del romanzo, la capacità profetica di Eugenia, che si trova ostaggio di Maometto III per uno scambio di prigionieri voluto dall'imperatore Rodolfo, si interseca con la questione del conflitto tra cristiani e musulmani. Il testo giunge ad un momento climatico durante il quale Eugenia esercita un ruolo realmente oppositivo nei confronti di eventi molto più grandi di lei: nel riconoscere Abdul non più come invasore nemico ma come lontano cugino perduto, la monaca utilizza per la prima e unica volta

[30] Quando la monaca arriva prigioniera su una nave che la conduce da Praga a Istanbul, il principe Abdul la vede e istintivamente prova curiosità e attrazione: "Ed eccolo adesso sulla barca, che si rivolta a guardare, come sapesse che al di là del tempo e dello spazio suor Trafitta è presente alla partenza" (*ivi* 76). Lo sguardo di Abdul è speculare al desiderio di Eugenia precedentemente descritto negli episodi dedicati alle visioni premonitorie, confermando che si tratta di un movimento bidirezionale destinato a far incontrare i due personaggi.

la sua capacità profetica a fini personali. Alla richiesta del sultano di prevedere il futuro del proprio regno, ella prevede l'arrivo dei cristiani a Istanbul, ma decide di reagire con un silenzio strategico:

> Chiude gli occhi adesso suor Trafitta, che non ne può più di tutto quell'orrore. Ma svegliarsi ancora non può, e anzi ancora suda e travaglia, si riempie di odori immondi, di bava e di piscio, gli occhi fuori dalle orbite, i denti di lupa (…).
>
> Finalmente sveglia, suor Trafitta si guarda attorno: niente, neanche una parola uscirà dalla bocca mia, se prima non liberate Abdul, mio cugino corsaro. E sorride, l'ardimentosa; e un riso aspro le trabocca dal cuore. (*ivi* 276)

Mentre il corpo è sede dell'irrazionalità della donna ed è descritto in uno stato di follia visionaria, senza risparmio di dettagli sgradevoli, lo stesso non avviene per la sua mente razionale, del tutto padrona della situazione. Nel momento in cui viene messa al servizio del rapporto diadico con l'Altro, la capacità profetica assume, anche se solo temporaneamente, la valenza di strategia di resistenza individuale contro i meccanismi del potere, incarnato qui dal sultano che tiene prigioniero Abdul e la stessa Eugenia.

La messa in evidenza dell'incontro con l'Altro evoca una parte delle proposte teoriche espresse da Hélène Cixous (1937-) a metà degli anni Settanta ed esemplificate in saggi-manifesto dell'*écriture féminine* come *Le Rire de la Méduse* (1974) o *Sorties* (1975).[31]

[31] Il concetto di *écriture féminine*, nato a partire dalla riflessione innovativa sulla corporeità condotta dalla corrente dei *Gender Studies*, considera la donna come categoria metaforica, come 'altro' rispetto al soggetto maschile e le attribuisce un'alterità indefinibile e sconosciuta da ritrovare nella scrittura del sé che irrompe nel testo. Secondo Cixous, l'aggettivo *féminine* (femminile) non va interpretato come sinonimo di differenza biologica, bensì segnala una diversa concezione estetica della stessa pratica di scrittura, motivata da una volontaria vicinanza alla dimensione corporea e sensuale, piuttosto che razionale e controllata. Da ciò consegue che il corpo femminile si riflette nella lingua della *écriture* in qualità di significante linguistico, dando vita ad un discorso identitario complesso in cui anche il termine 'donna' si pone in rapporto diverso con la sfera semantica del referente 'uomo' (Cixous, *Sorties* 95). Edda Melon riassume la proposta teorica di Cixous come segue: "La differenza tra maschile e femminile non corrisponde, dunque, necessariamente, alla differenza sessuale anatomica. La posizione di Hélène Cixous non è una posizione totalmente *essenzialista*: la differenza sessuale di cui parla – e della quale parlano altre pensatrici francesi – spesso ha già le caratteristiche che in seguito altre/i riterranno di dover distinguere introducendo la nozione di genere. Alla base della concezione di Cixous, come di quella di Luce Irigaray, risiedono le formule lacaniane della sessuazione che definiscono l'appartenenza maschile o femminile (e quindi il rapporto con il godimento fallico e con l'*altro* godimento) come il risultato di un percorso soggettivo nei confronti della legge e del linguaggio. Analogamente, Cixous parla di due economie libidinali differenti, di un rapporto diverso con il debito e con il dono, con il sapere e con il potere." ("Ecriture féminine" 172). Sulle implicazioni della teoria della *écriture* in ambito letterario vedasi Hélène Cixous. *Readings: the poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991). Per una panoramica esaustiva sull'opera di Cixous, vedasi *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, a cura di Verena Andermatt Conley (Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1991).

Parallelamente, suggeriamo che la nozione di 'abietto' teorizzata da Julia Kristeva (1941-), altra importante esponente del femminismo francese contemporanea a Cixous, può servire a interpretare la rappresentazione della soggettività di Eugenia e del corpo come centro di un'alterità irriducibile. Data l'abbondanza delle pubblicazioni di Cixous e Kristeva e la difficoltà di sintetizzare le diverse fasi esplorative della loro ricerca, vorremmo qui limitarci a sottolineare alcuni aspetti funzionali alla nostra analisi del romanzo di La Spina.

Nel caso di Cixous, il punto di contatto con il romanzo può essere identificato nel fatto che l'apertura di Eugenia verso il soggetto maschile e invasore è assimilabile al rifiuto delle dicotomie binarie tipiche nel pensiero occidentale (uomo-donna, maschio-femmina, padre-madre, dentro-fuori, colonizzatore-colonizzato, ecc.); in opposizione a tali impostazioni ontologiche, Cixous esalta la nozione di dissoluzione del sé, significata dall'incontro con l'Altro e dall'ingresso di una 'differenza' nella raffigurazione del corpo femminile. Nel caso specifico di un testo come *Sorties*, Cixous smantella il dualismo tra colonizzatore e colonizzato, riportando la propria esperienza autobiografica di donna dalla doppia identità culturale, perché nata in Algeria da una famiglia francese.

Nel descrivere la *écriture* in qualità di pratica di liberazione del soggetto femminile dalle costrizioni della logica patriarcale, Cixous paragona con toni appassionati la propria concezione di scrittura femminile ad un momento di incontro con l'Altro. Entrambe le esperienze corrispondono, per Cixous, ad un avverarsi simultaneo di 'ingresso/uscita', 'passaggio' e 'soggiorno', momenti percepiti come liberatori e funzionali a collocare la donna che scrive entro una dimensione di alterità che può rivelarsi fonte di incertezza e inquietudine; secondo la concezione cixousiana, chi scrive e sceglie di accogliere l'Altro non può lasciarsi prendere dall'incertezza, perché quest'ultima rappresenta un ostacolo alla creazione di una realtà rivoluzionaria che la donna deve modificare dall'interno attraverso la scrittura e la vicinanza al corpo.[32]

[32] *Sorties* è un testo a metà tra il saggio e l'autobiografia poetica, nel quale Cixous descrive la propria "venue à l'écriture" come segnata dalla ferita causatale proprio dalla sua identità molteplice e apparentemente inconciliabile. La studiosa, piuttosto, sottolinea il vantaggio di tale situazione intrinsecamente 'scissa' e indica nelle nozioni di *incertezza* e *turbamento* due punti di partenza per un ripensamento di una pratica di scrittura inclusiva delle differenze e libera dalle dicotomie linguistiche e semantiche che caratterizzano il pensiero occidentale; conseguentemente, da una simile pratica di scrittura si determina, per Cixous, il rifiuto di fissare i ruoli sessuali e la socializzazione dei soggetti entro dimensioni predefinite: "L'écriture, c'est en moi le passage, entrée, sortie, séjour, de l'autre que je suis et ne suis pas, que je sais pas etre mais que je sens passer, qui me fait vivre, qui me déchire, m'inquiète, m'altère, qui? – une, un, des?, plusieurs, de l'inconnu qui me donne justement l'envie de connaitre à partir de laquelle s'élance toute vie. Ce peuplement ne laisse ni repos ni sécurité, trouble toujours le rapport au 'réel', produit des effets d'*incertitude* qui font obstacle à la socialisation du sujet" (Cixous,

L'idea dell'incontro con l'Altro percepito come l'origine di una frammentazione identitaria del soggetto unitario è presente anche al centro delle teorie di Kristeva, la quale oppone, come Cixous, le concezioni tradizionali di femminilità proposte dal *logos* patriarcale. In *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* (1980), Kristeva (le cui teorie sul linguaggio risentono costantemente dell'influenza della psicologia lacaniana) pone al centro della propria indagine la comparsa di un soggetto non unitario, incapace di intrattenere relazioni determinate con l'oggetto. Nel designare la nozione di 'abietto' Kristeva problematizza il concetto tradizionale di 'soggetto' come entità unitaria e suggerisce un'impostazione psicanalitica. L''abietto' coincide, per Kristeva, con tutto quanto viene rifiutato dall'Io in quanto sgradevole, straniero, scioccante ed avulso da un ideale processo lineare di sviluppo dell'identità:

> L'abietto non è un oggetto dinanzi a me che io possa nominare o immaginare (…). Dell'oggetto l'abietto ha una sola qualità: si oppone a *io*. Ma se l'oggetto opponendosi mi equilibra nella fragile trama di un desiderio di senso che di fatto mi omologa a sé indefinitamente, infinitamente, l'*abietto* invece oggetto caduto è radicalmente un escluso e mi trae dove il senso sprofonda (…)
> Non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. (*Poteri dell'orrore: Saggio sull'abiezione* 4-6)

L'esperienza dell'Io a contatto con l'abietto kristeviano fa parte di una pratica di trasgressione dei limiti e delle regole e presuppone il raggiungimento di una dimensione 'altra'. La contaminazione con l'abietto tende pertanto a problematizzare qualsiasi pretesa di omogeneità psicologica, perché 'contamina', per così dire, l'Io. Quest'ultimo si trova attivamente confrontato con una dimensione identitaria instabile che è il frutto di incorporazioni e repulsioni.

Sia la nozione cixousiana di dissoluzione di sé di fronte all'Altro, che la proposta kristeviana di un soggetto unitario la cui stabilità è minacciata dall'abietto possono servire a definire la rappresentazione del femminile nel testo di La Spina.

Alla fine del romanzo, Eugenia si ritrova alla corte di Maometto III, a Istanbul, e nel *vedere* con la mente Abdul, comprende il motivo di questo eterno ritorno: l'uomo non è semplicemente l'oggetto immaginario di un desiderio fisico represso, bensì un

---

Sorties 158). La ricostituzione di una scrittura *femminile* sicura di sé al punto da accogliere e dare nuovo significato all'incontro dialogico con l'Altro contiene, per Cixous, un tratto spiccatamente liberatorio, perché attribuisce al linguaggio (rivisitato dai riferimenti al corpo femminile) la capacità di uscire dal *logos* patriarcale abitato da dicotomie imposte storicamente dal pensiero occidentale, secondo cui la donna corrisponde inevitabilmente ad una dimensione di alterità peggiorativa.

parente dimenticato, frutto dell'unione tra una nobile cugina della famiglia dei La Grua e il sultano, suo rapitore. Abdul è, in tutti i sensi, l'Altro temuto e cercato da Eugenia attraverso le visioni, mentre agli occhi di lui i tratti della monaca evocano quelli della madre perduta tempo prima:

> Ma non basta, e sta la monaca per aggiungere: ti vedevo nei sogni, o meglio nelle mie visioni, se non fosse che in quel momento parlare delle visioni le pare superfluo, insensato pensiero, e sicuramente privo di una vera fattualità (...). (S)uor Trafitta (...) ora sa perché il pensiero del giovane mai l'ha lasciata negli anni, fu la voce del sangue, pensa, a rinverdirmela di continuo. Per anni non ebbi pace, cugino mio, né la mia anima casta abbentava, ma sempre ti inseguivo nei sogni. Fin da quando ero infante e ci parlò di te nostro fratello Francesco, che ancora bruciava del tuo ricordo. Da allora ti vedevo in quelle visioni, che mi straviavano il corpo e la mente, ad Acitrezza, a Napoli, a Roma. Di continuo ti vedevo arrancare a capo dei tuoi nerboruti compagni, portando dovunque distruzione e morte; ma ero io che ti vedevo, cugino, io sola. Stregata dal ricordo tuo. (*ivi* 257-258)

Dopo aver percepito il carattere negativo dell'incontro con l'Altro (significato dall'orrore per le violenze testimoniate) il corpo di Eugenia, indicativo di per sé dell'alterità irrazionale femminile, si confronta finalmente con l'elemento destabilizzante rappresentato da Abdul. Nel trovarsi di fronte all'oggetto temuto e desiderato nelle proprie visioni, la protagonista, per così dire, si rifiuta di ripudiare del tutto la possibilità di una fusione con l'abietto, arrivando a considerarlo parte di sé. Nella doppia caratterizzazione di corpo visionario e desiderante, Eugenia arriva dunque a incarnare il superamento della dicotomia tradizionale tra soggetto e oggetto, perché il suo sguardo (proiettato nel futuro) comprende e, contemporaneamente, è compreso dal contatto con l'Altro.

La dimensione del desiderio, insita nella presenza ricorrente di Abdul, nasconde un legame ancora più forte tra la monaca e l'Altro, ossia un rapporto guidato dalla "voce del sangue" che unisce la donna siciliana al proprio antenato-invasore.[33] Intervengono

[33] Il concetto di "voce del sangue" è ripreso da La Spina ne *L'amante del paradiso* (1997), romanzo storico ambientato all'epoca della decadenza musulmana in Sicilia, tra il 1034 e il 1040. La voce narrante principale de *L'amante del paradiso* è il Gran Vizir Al-Whalid, attraverso il quale si concretizza la prospettiva critica dell'intera opera. In una lettera indirizzata al basileus di Costantinopoli, Al-Whalid esprime il proprio rammarico nel rendersi conto che, con la dipartita dell'ultima dinastia musulmana da Palermo, fallisce il tentativo di un sincretismo culturale e religioso tra le due culture. L'elemento chiave del sincretismo è, per il Gran Vizir, la "asabiyya" o "voce del sangue", definito come "spirito di corpo, come colla di un popolo, sua forza vitale; e se quella manca o finisce, ogni popolo muore" (*L'amante del paradiso* 184). In *Che cos'è questa Sicilia?* (1945), Sebastiano Aglianò ha accennato al concetto di "voce del sangue" per caratterizzare lo spirito di unità tra i membri di una famiglia siciliana: "Varie sono le forze che agiscono sul nucleo familiare siciliano e non sempre complementari l'una all'altra: primo, la voce del sangue, che è intensa e violenta, ma è anche scarsamente articolata nella coscienza del singolo e

qui due aspetti, che si completano vicendevolmente. Il dono della premonizione rimanda implicitamente a una sessualità negata dalla condizione monacale: l'occhio che penetra nel futuro può, infatti, apparire sostitutivo di una pratica del desiderio, continuamente contraddetta dal voto di clausura. D'altra parte, il fatto di ritrovare "la voce del sangue" nell'incontro con un principe musulmano *in virtù* del dono profetico investe il personaggio di Eugenia del ruolo di testimone attiva del proprio tempo, perché le visioni racchiudono un carattere di resistenza sociale nella misura in cui spingono la monaca cattolica a confrontarsi con l'alterità religiosa e culturale musulmana, oltre che sessuale, rappresentata da Abdul.

Si può offrire una lettura dell'episodio che conferma, in La Spina, l'esigenza di problematizzare la natura dell'oppressione maschile sulla donna alla luce di una riflessione culturale, in questo caso dotata di un contesto storico. Allorché il corpo profetico di Eugenia viene posto in relazione con il desiderio dell'Altro, esso destabilizza la logica patriarcale che considera l'identità cristiana come naturalmente nemica di quella musulmana. La proposta narrativa di un legame familiare tra i due personaggi dissolve la possibilità di un'attrazione sessuale e diventa parte integrante del meccanismo di sovversione dello status quo verso cui il testo tende: contro la visione iniziale della famiglia La Grua, descritta come coercitiva della protagonista, si impone un legame di sangue inatteso con un rappresentante della religione islamica, nemica storica del Cattolicesimo. L'incontro tra Eugenia e Abdul, reso possibile dapprima a livello mentale e successivamente nell'incontro tra i due personaggi a Istanbul, si trasforma nella ragione primaria dietro le visioni premonitorie, durante le quali il corpo della donna viene messo alla prova in diversi modi. La realtà storica di violenza di cui Eugenia è testimone coincide con la società patriarcale che ha spinto alla scissione traumatica tra cristiani e musulmani, oltre che alla perpetrazione di soprusi sulle donne da parte degli uomini. Dalla stessa realtà, tuttavia, emerge la possibilità di un ricongiungimento con la metà maschile della dicotomia, anche se solo nello spazio illusorio del racconto. Lo strumento che permette un dialogo diverso tra uomo-invasore e donna-vittima è proprio il corpo di Eugenia che si fa corpo *significante*, affacciato sia sugli eventi della 'grande Storia', sia inclusivo di una storia personale.

---

talvolta ha addirittura del ferino" (Aglianò, *Questa Sicilia* 85-86). Dalla citazione si evince nell'autore un forte carattere di essenzialismo, corroborato (almeno non apertamente) non dall'osservazione concreta della realtà sociale siciliana del secondo dopoguerra, bensì da immagini restituite dalla letteratura. Aglianò osservava una realtà di fatto assai più variegata e disomogenea rispetto a quanto descritto, la quale però non viene abbracciata nel testo nella sua interezza: ciò non è possibile, anche se l'autore non lo ammette. L'accezione sommaria di una "voce del sangue" siciliana appartiene dunque ad una dimensione socio-culturale falsata e riassunta da affermazioni compendiate.

Secondo Gabriella Brooke, il personaggio di Eugenia rappresenta il sovvertimento, da parte del testo, dell'originale mito di Cassandra, la principessa di nobile stirpe troiana che si rifiuta di giacere con Apollo e viene per questo punita dal dio che le impone il dono di pronunciare profezie che non verranno mai credute.[34] Per Brooke, è proprio l'attrazione erotica repressa di Eugenia nei confronti di Abdul a provocare le visioni profetiche: a partire da un rifiuto solo apparente di una sessualità contraria ai dettami della Chiesa, la giovane monaca si ritrova, come Cassandra, a scontare il 'peccato' di prevedere gli orrori futuri del proprio tempo senza essere creduta.

Notiamo tuttavia che in *Un inganno* la dimensione del desiderio non è limitata alla materialità del corpo femminile; legandosi problematicamente al tema della visione profetica e della conoscenza storica, la ricorrenza di Abdul nelle visioni di Eugenia supera la logica binaria del desiderio/peccato proposta da Brooke. Se si ammette che la 'colpa' di Eugenia – ossia, il fatto di provare desiderio nonostante il veto monacale – sia l'unica responsabile della capacità profetica, il rischio è di minimizzarne le implicazioni simboliche, perché è proprio tale capacità a consentire a Eugenia la visione di eventi futuri che altri non vogliono o non possono verificare. L'ordine razionale superiore a Eugenia, il cui presupposto è quello di mantenere un determinato status quo, non accetta l'irrazionalità delle profezie; nel romanzo, si fa spesso riferimento a uomini e a donne di potere che si sentono minacciati dall'inesplicabilità dei fenomeni premonitori, perché non sono in grado di controllarle.[35]

Se il desiderio è, come abbiamo già osservato, una delle componenti che motivano la ricorrenza dell'invasore Abdul nelle visioni profetiche e nelle reazioni del corpo di Eugenia, la novità del testo di La Spina non risiede solo nella rilettura del mito di

[34] Brooke suggerisce che, a partire dall'idea di un patriarcato che ammonisce quelle donne che tentano di sfidarne l'autorità, in *Un inganno* viene operato un ribaltamento del mito che contraddice diversi valori patriarcali, come per esempio la castità della donna di clausura: "Through her choice of characters and their motives, La Spina mocks and deconstructs patriarchal values. For example, in an ironic twist of the original myth and tale, both her characters are obsessed with erotic love, the greatest sin of all in the bigoted patriarchal society in which they live (…). In La Spina's novel, Suor Trafitta appears on the surface also to reject her sexuality. It becomes increasingly clear, however, that it is her powerful erotic attraction to the mysterious Abdul that triggers her prophetic ecstasies" (Brooke 130).

[35] Ad esempio, di fronte alla madre superiora del convento di Napoli, che la minaccia di una condanna presso la Santa Inquisizione domenicana, Eugenia reagisce con il silenzio, pur intuendo il carattere rivoluzionario delle sue profezie: "Suor Trafitta sobbalza. Dunque è questo che finalmente si vuole, che finisca tra le mani dei padri domenicani, che vada a incaprettarsi nel nodo scorsoio della Santa Inquisizione (…). Tace, ma vorrebbe parlare. Dire che le sue visioni si mutano poi in reali accadimenti, raccontare vorrebbe all'arcigna superiora ciò che accadde al convento del Santo Spirito (…). E narrare lo stupro, la violenza. Avvisarla vorrebbe, che anche allora nessuno le ha creduto, preferendo reputarla malata (…). Ma invece tutto quello che ha visto è accaduto realmente, senza differenza alcuna. (…) È stato in quegli attimi di sconforto (...) che suor Trafitta ha compreso. La superiora ha paura" (*ivi* 106-107).

Cassandra, come ha suggerito Brooke, bensì nell'aver creato una corrispondenza tra l'alterità storicamente determinata del corpo femminile, desiderante e visionario, e la sua capacità di conferire senso ai singoli eventi attraverso l'esperienza di un volontario contatto con l'Altro. Ciò rivela l'intenzione, da parte del testo, di narrare un momento della storia siciliana ponendo al centro femminile una donna il cui compito è quello di incarnare un'istanza di sincretismo culturale tra cristianesimo e paganesimo. Eugenia diventa, in questo senso, strumento narrativo funzionale alla reinvenzione letteraria della Storia.

Dal punto di vista di una problematizzazione della differenza sessuale, la ricerca dell'Altro attraverso il duplice atto di desiderare e di premonire coincide, nel personaggio della monaca, con un intento del soggetto femminile di esercitare la volontà di vedere e di esperire personalmente gli eventi, sottraendosi al destino di passività che la 'grande Storia' ha riservato per tutte le donne come Eugenia. In questo senso, il motivo della premonizione crea una parziale corrispondenza tra la configurazione dell'alterità della protagonista e la voce narrante principale: il personaggio di Eugenia diventa lo strumento narrativo 'contenitore' attraverso cui la stessa *narratrice* rivendica la propria capacità di sconvolgere la linearità e la presunta logicità degli eventi, attraverso l'accumulo caotico di deviazioni dalla Storia ufficiale scritta dal patriarcato, sebbene ciò avvenga solo nello spazio limitato di un testo di finzione e, dunque, illusorio.

La conclusione del romanzo riporta al centro del discorso il tema dell'illusione e interrompe bruscamente lo svolgersi risolutivo degli eventi narrati. La vicenda di Eugenia "monaca visionaria che chiese al sultano di liberare il corsaro Abdul" (*ivi* 278) è ridotta a essere solo una delle tante storie narrate da un vecchio sconosciuto al religioso Don Crocifisso, il quale ha lasciato Istanbul oltre un decennio prima. Con una sorta di forzato colpo di spugna, il racconto si sofferma brevemente sul tema simbolico della visione fornendo al personaggio del religioso un'uscita teatrale senza tuttavia offrire una reale conclusione alla sottotrama di cui è stato protagonista:

> Don Crocifisso sente il cuore battere con minore intensità, si sente svenire, forse persino morire. Una lacrima gli scorre sulla guancia destra, ma chi mai riuscirà a vederla, così, a occhio nudo? Chi mai? Nessuno, nessuno. (*ivi* 279-280)

Lo spazio bianco che segue segnala graficamente la rottura totale del fragile equilibrio narrativo sinora mantenuto. Dapprima, il testo riafferma la nozione di inconoscibilità

della realtà, a significare che l'*inganno* è, primariamente, quello della finzione narrativa; subito dopo, l'illusione è confermata dal ritorno al momento iniziale del romanzo:

> Per la verità, nessuno non è detto. Magari qualcuno lo potrà, un giorno; in tal caso vedrà quella lacrima nello specchio divino, dove come dice il santo ogni cosa appare per adesso rovesciata. Mentre dopo, quando saremo tutti morti, lo specchio dell'occhio di Dio sarà davanti a noi con grande chiarezza. Ma per ora vediamo poco. Anzi niente.
>
> Nel convento del Santo Spirito sulla timpa di Acitrezza è ora di Compieta, le monache si affannano in cappella (…).
>
> [E] questa invece sono io, Trafitta La Grua dei baroni di Mezzograno e Missilmanna, che ho visioni e sento voci e vivo storie, e molte volte mi fermo sul più bello del lavoro e delle preghiere e mi avvio per altre contrade, in una specie di nebbia simile al sogno (…).
>
> Credo (…) che le storie che vivo e racconto le ritroverò tutte intere nell'occhio di Dio; perché ogni storia è una vita, ogni storia è la verità, anche quando tutto al mondo sembra falso. Così in quell'occhio limpido, smisurato le vedrò sicuramente un giorno impresse senza infingimenti. Un giorno. Sì, un giorno. (*ivi* 280-281)

L'occhio di Eugenia, così come prima quello di Crocifisso, coincide con il movimento circolare del testo e con lo sguardo creatore di chi ha narrato la vicenda sino all'ultima pagina. Il romanzo riafferma così la propria natura illusoria e distante da una dimensione realistica della Storia e rivendica, al tempo stesso, il diritto del testo letterario ad esprimere la propria *verità*. Il ruolo di testimone della protagonista, insieme alla potenzialità critica delle premonizioni, restano validi solo all'interno di un mondo reso possibile esclusivamente dalla finzione letteraria. Il personaggio della monaca ricopre, fino all'ultimo, la propria funzione di figura metanarrativa, riacquistando una propria voce solo per offrire la conclusione del lungo 'inganno' somministrato al lettore; in questa ottica, la sola, reale possibilità di riscatto del soggetto femminile dipende dalla volontà creatrice della *voce narrante* che si presenta come ancora più profetica del proprio personaggio, perché capace di sovrapporsi alla femminilità passiva di Eugenia e di reiterare l'idea totalizzante di un divenire storico fatto di 'infingimenti'.

3.3 La disillusione storica svelata dal 'mostro' femminile ne *La creata Antonia* (2001)

Come per *Un inganno dei sensi malizioso*, anche la trama de *La creata Antonia* presenta una certa irregolarità strutturale e ripete la strategia narrativa già vista in precedenza, con una voce narrante onnisciente che entra nella mente dei personaggi e filtra le loro emozioni e sensazioni fisiche. Il romanzo possiede alcune differenze

sostanziali rispetto al precedente: al profondo senso di artificiosità del racconto si sostituisce qui una maggiore centralità delle figure femminili, alle quali il testo assegna il compito di epitomizzare gli effetti dolorosi della Storia a partire da spunti tematici più concreti, come ad esempio il potere coercitivo della famiglia e della Chiesa e l'idea dell'Illuminismo mancato della Sicilia. Inoltre, se la parola chiave di *Un inganno* è certamente 'illusione', associata alla visione premonitoria e allo spunto positivo dell'incontro con l'Altro, ne *La creata Antonia* tutto ruota attorno al concetto di 'disillusione' e di inesistenza della Storia. Le due protagoniste femminili, la serva Antonia e la Principessa Ignazia di Roccaromana, incarnano due prospettive narrative simmetriche, in continuo dialogo tra loro: la prima coincide con il punto di vista della voce narrante principale, che si mescola ai pensieri della serva e allo svolgimento della sua storia personale, mentre la seconda consiste nella narrazione in prima persona di Ignazia, monaca in un convento di clausura e vera voce critica del testo.

La storia è ambientata a Catania tra il 1794 (anno della morte del viceré di Palermo, Principe di Caramanico) e il 1799 (nascita della brevissima Repubblica Partenopea) e descrive un periodo di forti contraddizioni politico-sociali per la Sicilia, seguito al fallimento di una rivolta giacobina e alla restaurazione del regno borbonico. Si tratta, com'è noto, dello stesso periodo storico narrato da Sciascia ne *Il Consiglio d'Egitto* (1963). Alcuni dei personaggi del romanzo sciasciano sono inclusi ne *La creata Antonia*, come l'avvocato Francesco Paolo di Blasi, scrittore di trattati di ispirazione illuministica e rivoluzionario giacobino finito sulla ghigliottina nel 1795. Un terreno comune tra i due romanzi include l'idea della Storia (siciliana e non) come di una sequela ininterrotta di imposture, nozione tematizzata da Sciascia attraverso la ricostruzione dell'impostura compiuta dall'abate Vella con la creazione dei due falsi codici, *Il Consiglio di Sicilia* e *Il Consiglio di Egitto*.

Il romanzo di La Spina adotta riflessioni metadiscorsive sulla necessità di fare coesistere la 'grande Storia' dei protagonisti con le vicende di personaggi minori:

> La verità è che al mondo da sempre c'è la Storia e c'è la storia. Nel senso che c'è la Storia che tutti ricorderanno, e quella che ricorderanno in pochi; c'è quella fatta da tanti e quella fatta da pochissimi. Anche se poi le stesse storie piccole e grandi alla fine confluiranno in quell'unico tessuto o libro che è la Storia tutta (…).
>
> Ma anche chi non ha sul collo il peso di un intero Stato e della Storia come il Papa, chi tutto sommato ha sul collo come Antonia solo la sua storia minima, può avere oggi una faccia pallida e cadaverica. (*Antonia* 58)

Apparentemente il romanzo di La Spina partecipa ad un discorso simile a quanto già visto nel capitolo dedicato a Maria Attanasio, in cui la reinvenzione letteraria serve a riscattare l'assenza delle donne dalla storiografia. Tuttavia, rispetto ad Attanasio, nell'analisi che segue vedremo che La Spina rivela una serie di ambivalenze rispetto alla legittimazione effettiva dei soggetti femminili in quanto rappresentativi di una reinvenzione critica della Storia.

Il testo mette in rilievo a più riprese l'equivalenza 'donna = passività' nel descrivere una società caratterizzata dal naturale abuso fisico e morale nei confronti del genere femminile. L'idea della donna come 'naturalmente' debole e destinata a mantenere un ruolo sociale secondario ricorre in qualità di concetto interiorizzato dalla collettività delle donne di classe inferiore, destinate a restare all'ombra dei grandi eventi. Sono numerosi gli esempi in cui il punto di vista narrante caratterizza la *femmina* in termini denigratori e misogini che presuppongono una condizione sociale naturalmente inferiore:

> Le parole di femmina, si sa, sono spesso parole al vento. E se questo possiamo dirlo di tutte, anziane, giovani, belle, brutte, gravide, sante (…) perché non dirlo anche di una regina. Di Maria Carolina di Napoli ad esempio che solo ierlaltro ha detto coram populo: 'Mai ci sarà pace con i francesi.' Ma ora a verifica dell'assunto che le parole di femmina sono parole al vento, anche per lei è arrivato il momento di ritrattare ogni discorso. (*ivi* 38)

> Quanto a questo non c'è poi differenza, pensano le serve; in effetti, disgraziate siamo tutte. Sì, tutte noi serve di casa Roccaromana, che stiamo qui a travagliare dall'alba al tramonto. (*ivi* 65)

In entrambe le citazioni, la voce narrante introietta i pensieri di donne di classi diverse; se, per la Regina Maria Carolina, l'inconsistenza delle parole femminili si traduce in un capovolgimento politico (perché anche lei dovrà accettare, suo malgrado, la pace con i francesi), nel caso delle serve di casa Roccaromana si evidenzia la consapevolezza amara di un'inferiorità di classe destinata a permanere. In entrambi i casi, il testo enfatizza la natura incontrovertibile della condizione subordinata femminile; una frase come "le parole di femmina sono parole al vento" suggerisce, infatti, che la donna è vittima di una sottomissione biologicamente predeterminata, indipendentemente dalla classe sociale alla quale appartiene.

Il pessimismo e l'impossibilità di modificare le sorti della società siciliana del tempo si integrano all'idea generale di una condizione femminile destinata a restare

marginale. Il testo assegna al personaggio della serva Antonia (indicata con i termini dialettali "trovata" e "creata") la consapevolezza mentale sulla miseria innata della natura umana e sull'assenza di una provvidenza divina.[36]

All'inizio del romanzo, Antonia lavora come sguattera in un convento di clarisse ed è vittima di soprusi e angherie varie. Nonostante condivida con le altre donne della sua stessa classe sociale la condizione di miseria sintetizzata dal termine "disgraziata", i riferimenti continui alla sua capacità di 'sentire' con i propri sensi gli eventi suggeriscono un'alterità che può essere paragonata alla capacità visionaria di Eugenia in *Un inganno*. Ad esempio, mentre è rinchiusa nei sotterranei del convento per aver fatto accidentalmente cadere degli orinali, Antonia assiste, impotente, all'omicidio misterioso di una monaca, madre Addolorata dei principi di Roccaromana (sorella di Ignazia):

> L'odore della morte, pensa Antonia, che a quel pensiero urla 'Aiuto! Mamma mia', e non sa che l'odore è solo nella sua mente; non sa la trovata che da questo momento in poi, ogni volta che in futuro proverà paura, sentirà quell'odore. Ma per questo c'è tempo (…).
>
> Uno, due, tre colpi. E ogni volta che il ferro arriva al petto, quella urla portandosi le mani al cuore massacrato. E l'urlo rimbomba per la sala del Capitolo. Urlo non più umano ma di bestia offesa, come in definitiva dev'essere di tutte le bestie che muoiono. O forse l'urlo è di Antonia.
>
> Povera bestia anche lei che assiste pazza alle pazzie di una monaca – ma chi? Conversa? Professa? Novizia? La trovata non è riuscita a riconoscerla – e urlando batte la testa contro la porta. (*Antonia* 12-13)

La configurazione di Antonia in qualità di testimone di eventi violenti, capace di sentire come "l'odore fradicio della paura" o il "puzzo di marcio" (*ivi* 37), è funzionale a caratterizzare il mondo di miseria sociale dal quale la serva proviene, una dimensione umana in cui abbondano gli episodi di esplicita violenza maschile nei confronti delle donne. Un altro esempio è la descrizione del tentato stupro di una serva più giovane che lavora in una fattoria dove Antonia lavora dopo essere stata cacciata dal convento:

> Antonia è accanto allo stagno, al braccio ha un paniere (…). E intanto pensa la ragazza che al mondo il male non regge a lungo, che prima o poi il suo danno lo fa. Che *l'uomo è una bestia*. 'Anzi' ha detto la 'zza Sara alle due

[36] Ad esempio: quando sente parlare della condanna a morte dell'avvocato giacobino Di Blasi, accusato di voler "levare tutta la robba ai ricchi e impiantare una repubblica" (*ivi* 24), Antonia reagisce dapprima con curiosità, poi con il silenzio: "'Lo ammazzarono?' chiede Antonia. 'Per grazia di Dio sì' dice il monaco, che subito dopo sospira, dice: 'Oddio oddio, dove finì il buonsenso, il soccorso divino per gli uomini giusti. Possibile che Dio non ha occhi per proteggerci? E che niente vede il Padreterno laddove si trova?' E intanto che parla la faccia del monaco si gonfia come per maligna soddisfazione, gli occhi torpidi si accendono (…). Antonia a quel punto è uscita di casa. Lei non ha bisogno del monaco per sapere che Dio non ha occhi per guardare le sventure degli uomini. Che Dio in un certo qual senso è orbo la trovata lo sa già da sé" (*ivi* 25).

> trovate 'non c'è uomo che prima o poi non lo diventi' (…). Da allora il massaro è una bestia. Specie in giornate come queste: quando piove appunto; ché con l'umido le ossa gli dolgono, l'anima sua si arraggia (…).
> E adesso le pare sia lei, Lucietta, a lanciare quel grido 'Antonia! Antoniaaaaa!'. Perciò la trovata ora si alza da terra e corre, casca tra la pioggia e corre, scivola tra il fango che si attacca alle vesti, (…) e corre. E nel buio galline capre conigli, la trovata Lucietta nuda, che grida 'No! Don Cola, don Cola fermatevi!'. Ma don Cola non si ferma, e arranca sopra di lei, già scorticata a carne viva e lazzariata dalle frustate dello stesso don Cola. Così lo vede Antonia: nudo e selvaggio come un caprone, con la panza rizza di peli neri, il membro in resta. Allora mormora preghiere: Bellamadre salvaci, santa Rita e santa Rosalia vi affido l'anima mia. E nella sua testa nascono odori grevi, uno sturbo la stravolge. (*ivi* 26-27; nostro corsivo)

Il testo partecipa stilisticamente alla costruzione di Antonia in quanto vittima consapevole della natura maschile innatamente bestiale: la scena del tentato stupro di Lucietta adotta una sintassi dai ritmi concitati che rispecchiano la paura e la reazione istintiva della serva.[37]

Nonostante il romanzo sia intitolato *La creata Antonia*, il testo assegna non alla serva, bensì alla monaca-principessa Ignazia di Roccaromana il compito di sintetizzare la critica del periodo storico narrato e, in questo modo, 'scalza' il punto di vista di Antonia sugli eventi, operando una progressiva marginalizzazione del personaggio.

Anche per personale ammissione di La Spina (Appendice II, 223-234), il personaggio di Ignazia è stato costruito sulla base di fonti storiografiche[38] ed è ispirato alla figura storica della monaca di clausura Isabella Tomasi, conosciuta nelle agiografie

[37] Dopo aver tentato di uccidere lo stupratore, Antonia viene cacciata dalla fattoria e, dopo alterne vicende, torna al convento di clarisse dove conosce Ignazia e ricomincia a subire le angherie delle monache. Il punto di vista che descrive il ritorno al convento mescola la voce del narratore onnisciente ai pensieri di Antonia stessa, soprattutto nelle frasi che descrivono la cattiveria delle monache: "E subito al ritorno in convento sono ricominciati i patimenti e le angherie. E con giusta rampogna, a sentire le monache, visto che la ragazza ha azzoppato il fattore di Camopietro, è andata vagabonda con attori, e di lei frate Mariano del convento (…) ha detto che era maligna e magàra. Che metteva idee libertarie nella testa di tutti. 'Insomma, care sorelle provvedete meglio allo spirito delle vostre trovate se non sapete al corpo, ché quello si sa lo nutrite a forza di brodaglie e nerbate'. E in effetti è andata così, brodaglie e nerbate per Antonia, giudicata capatosta libertaria. 'Ora te le insegniamo noi la libertà e la rivolta' le ha detto madre Esterina, magra e maligna e gli occhi di mosca, frustandola con la zotta in mano a levapelo" (*ivi* 43).

[38] Per ricostruire la figura di Ignazia a partire dalla biografia di Isabella Tomasi, La Spina ha tratto spunto dal saggio storico di Sara Cabibbo e Marilena Modica, *La santa dei Tomasi* (Torino: Einaudi, 1989). Il testo connette un dettagliato resoconto delle vicende familiari dei Tomasi al percorso individuale di Isabella, caratterizzato dai "momenti soggettivi di una vita spirituale e materiale tesa al raggiungimento della perfezione cristiana" (Cabibbo, *La santa dei Tomasi* xi). Attraverso un intreccio di testimonianze testuali eterogenee che vanno dal testamento del duca capostipite, alle lettere delle sorelle di Isabella, fino agli scritti personali di quest'ultima, l'analisi storico-filologica di Cabibbo e Modica svela come l'accumulo dei documenti pubblicati per consolidare l'influenza sociale della famiglia Tomasi sia alla base di un processo che ha trasformato "una vicenda particolare in una storia esemplare" (*ivi* 40). La Spina è partita dalla biografia della Tomasi per ampliarne gli aspetti problematici, come l'influenza di una famiglia oppressiva e la clausura imposta per secoli a generazioni di donne.

come Suor Maria della Crocefissione e descritta unanimemente da numerose fonti storiche ufficiali come "beatificata".[39] È interessante osservare che le due autrici del saggio al quale La Spina si è ispirata abbiano comunque cercato di allontanarsi dalle precedenti ricostruzioni biografiche, sottolineando il carattere strategico dell'immagine di mistica promossa dalle agiografie precedenti. Nel saggio, il processo di beatificazione al quale Isabella Tomasi è stata sottoposta nel corso dei secoli viene, infatti, gradualmente smontato dall'ipotesi secondo cui la Tomasi intenzionalmente non oppose a che si diffondessero le voci sul suo misticismo, al fine di mantenere un certo grado di autonomia decisionale all'interno del convento di Palma. Il testo di La Spina rovescia ulteriormente la costruzione di un'Isabella Tomasi 'beata', riconducendo il personaggio di Ignazia verso una dimensione profondamente umana nelle sue esternazioni contro la costrizione del convento. Pur non direttamente, il romanzo si oppone al trattamento riservato a Isabella Tomasi dalla Storia ufficiale patriarcale, perché suggerisce che il carattere di ribellione della monaca sia stato ignorato volutamente dalle fonti.

Nel romanzo, Ignazia è descritta come donna dall'indole inquieta e "smaniusa" (*ivi* 41) che, costretta a una "prigionia di serva" (*ivi* 42), sceglie di prendere con sé Antonia poco prima di pronunciare i voti definitivi e la coinvolge nella sua personale lotta contro il regime monacale. Davanti alla serva, la monaca si ribella alla regola del convento, smette di mangiare e si abbandona a crisi di preghiera e estasi drammatica. Il rapporto con Antonia diventa, all'interno di un generale scenario tragico, il tentativo di dare corpo alla propria ribellione contro la monacazione forzata e contro il senso di disillusione rispetto ad una società in realtà poco illuminata. Come il corpo di Antonia, anche quello di Ignazia è funzionale alla rappresentazione della coercizione femminile,

[39] Lontana antenata dell'autore del *Gattopardo* e figlia dei duchi fondatori di Palma di Montechiaro, in provincia di Agrigento, Isabella Tomasi (1645-1699) passa alle cronache come la "serva di Dio" suor Maria della Crocefissione, benedettina della comunità del SS. Rosario, ancora oggi venerata come "beata" dalla comunità di Palma per essere stata protagonista di esperienze mistiche, quali estasi di preghiera, regressioni allo stadio infantile, dialoghi e scambi di missive con il demonio, ecc.; a seguito di simili episodi è stato avviato un processo di canonizzazione ancora oggi incompleto. Isabella Tomasi è stata menzionata da diversi scrittori siciliani per spiegare l'immagine di devozione cristiana che caratterizza storicamente la comunità di Palma di Montechiaro e per contestualizzare il legame storico tra l'aristocrazia siciliana del Seicento e le alte sfere del clero siciliano e romano tra XIV e XVII secolo. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, discendente di Isabella Tomasi, l'ha identificata con l'immaginaria "Beata Corbèra", antenata dei Principi di Salina de *Il Gattopardo*: "Abitudini secolari esigevano che il giorno seguente al proprio arrivo la famiglia Salina andasse al monastero di Santo Spirito a pregare sulla tomba della Beata Corbèra, antenata del Principe, che aveva fondato il convento, lo aveva dotato, santamente vi aveva vissuto e santamente vi era morta" (Tomasi, *Il Gattopardo* 99). Anche Leonardo Sciascia accenna alla Tomasi e al monastero di Palma di Montechiaro ne *La corda pazza*; infine, Andrea Camilleri sceglie il monastero per il suo romanzo-inchiesta *Le pecore e il pastore*. Vedasi Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* in *Opere* (Milano: Feltrinelli, 1965) 99; Leonardo Sciascia. "Dal monastero di Palma", in *La corda pazza. Scrittori e cose di Sicilia* (1970), poi in *Opere 1956-1971*, cit., 1008-1012; Andrea Camilleri, *Le pecore e il pastore* (Palermo: Sellerio, 2007).

in questo caso identificata con l'obbligo dell'oppressione conventuale. La monaca ribelle "esagera in penitenze" (*ivi* 94), si abbandona a crisi di preghiera e di pianto, si tortura con il cilicio, smette di mangiare, di bere e di lavarsi, utilizzando il proprio corpo come strumento di resistenza passiva alla coercizione del convento:

> Dicono le storie dunque che quando (...) fu comunicato a Ignazia di Roccaromana che, per testamento paterno, sarebbe stata anche lei consacrata monaca clarissa, la ragazza di allora disse no. La faccia dura e senza cedimenti disse anzi: 'Non andrò in convento, come ha fatto mia sorella. Piuttosto andateci voi, madre. Ché ormai siete vedova, e forse avete grossi peccati da farvi perdonare.'(*ivi* 41)

> È stato da quando mia madre è andata via, e con lei la mia serva Antonia, che io, (...) vivo qui. Stesa bocconi in cappella, con le braccia allungate sul pavimento, senza parlare, senza mangiare, possibilmente senza manco bere. (*ivi* 53)

L'unica attività di Ignazia è quella intellettuale: insegna ad Antonia a leggere i testi dei filosofi illuministi e scrive molte lettere. Il punto di vista narrante, per gran parte, è quello della stessa Ignazia che racconta la genesi della propria clausura e il contrasto profondo tra l'educazione liberale ricevuta da bambina e la successiva imposizione del convento. Se per una donna di bassa estrazione sociale come Antonia, il corpo sente "l'odore della paura" perché esposto principalmente al rischio di una violenza fisica, per la nobile Ignazia, il corpo diventa veicolo degli effetti di coartazione psicologica causati dall'obbligo del velo:

> 'Giuro che in quel momento impazzirò' ha detto il giorno innanzi la monacazione alla sua serva Antonia, una ragazza con la faccia pallida e gli occhi grandi di anima spersa che le son venuti con gli anni e la disperazione. E Antonia in quel momento si è inginocchiata, e ha pregato a voce alta: Atto di dolore, mio Dio mi pento e mi dolgo con tutto il cuore per avervi offeso. Ma a quella vista la novizia principessa non ha più retto, si è messa a urlare 'Vattene bestia'. (*ivi* 44)

Nella seconda e nella terza parte, il romanzo lascia sempre più spazio alla storia personale della monaca, affidandole la narrazione in prima persona. Ignazia, che si descrive come "eccezionalmente dotata" sin dall'infanzia (*ivi* 53), ha un carattere ribelle e arrogante e porta avanti la propria vendetta contro i genitori, in particolare contro un padre defunto il quale, dopo averle insegnato i valori dell'Illuminismo, è morto lasciando nel testamento un ordine perentorio di clausura a vita.

Ignazia è vittima di una "pazzia illuministica" sin da quando, bambina, è stata esposta a quelle che la voce narrante, con una prospettiva da *ancien régime*, definisce le

"idee francesi" (*ivi* 56). Il suo livello di autonomia rimanda a una consapevolezza individuale ben più definita rispetto alla coscienza di Antonia vista poco prima, perché diverso è lo stato di subordinazione della monaca-principessa, paragonato a quello della serva. Diversamente da Antonia, Ignazia si oppone attivamente alla propria condizione di reclusa attraverso la scrittura, che le consente di riaffermare la libertà della propria mente e la cultura dei Lumi di cui fa parte. La sua voce è pertanto portatrice di una critica della storia, oltre che direttamente rivolta contro il potere che l'ha rinchiusa in convento:

> Del resto *lo stesso illuminismo fu per noi più che altro una moda*. Il bisogno di non mostrarsi ridicoli e sorpassati (…). Fu una ventata di novità arrivata col viceré Caracciolo – non siete d'accordo anche voi?
>
> Ma ormai l'inganno è finito. Ora è chiaro che noi siciliani non siamo mai stati veri illuministi. *Forse perché odiamo ogni rinnovamento* e abbiamo paura del nostro popolo. Quando poi nessun popolo è più servile e pauroso del nostro, abituato a baciare la mano che lo bastona. Persino in convento è così. Anzi, le serve di convento sono le peggiori (...). Tutte così, tranne Antonia. Per questo quando la scelsi s'allarmarono, dissero di lei che era pazza e magàra, eccellenza, non sapete in quali guai vi state cacciando. Ma io avevo visto nei suoi occhi la fiamma (...). Così le insegnai tutto quel che sapevo: letteratura, matematica, un poco di francese. (*ivi* 56; nostro corsivo).

Non mancano qui i riferimenti a opere come *Il Consiglio d'Egitto* e *Il Gattopardo*. La nozione dell'Illuminismo assunto sotto forma di moda dalle classi alte è già presente nelle parole del giovane avvocato giacobino Di Blasi sciasciano.[40] Contemporaneamente, l'amarezza di Ignazia nel constatare la tendenza dei siciliani a rifiutare il cambiamento riflette il famoso dialogo tra il Principe di Salina e Chevalley, in cui il primo sostiene con veemenza che "i Siciliani non vorranno mai migliorare per la semplice ragione che credono di essere perfetti" (Tomasi, *Il Gattopardo* 211).

Il punto di vista di Ignazia spesso chiama direttamente in causa il lettore nel comunicare la propria disillusione verso la società che l'ha generata, come nel seguente esempio:

> [N]on sapranno mai niente di me. Neppure perché da allora me ne sto qui, bocconi, sul pavimento della cappella. Chiedendo e supplicando perdono a Dio onnipotente. Piuttosto ditemi: verrà mai qualcuno a liberarmi, a vendicare quel che è stato fatto a me? (*ivi* 57)

[40] "Ma se vi riferite al sentimento come ad un elemento dell'uguaglianza, di cui anche la moda è inconsapevole frutto, allora vi dico che in qualche modo ne partecipo anch'io". Vedasi Leonardo Sciascia. *Il Consiglio d'Egitto* (1963), in *Opere, 1956-1971*, cit., 485-641 (528).

L'alterità della monaca, concretizzata tramite l'atteggiamento nichilista e i toni di disillusione amara, fa del personaggio un'allegoria critica di qualsiasi resoconto storico ufficiale che rivendica, per la Sicilia, la possibilità di "magnifiche sorti e progressive".

Oltre alla narrazione in prima persona, il romanzo integra in diversi capitoli le lettere di Ignazia, indirizzate ad altri protagonisti dell'epoca, come il canonico De Cosmi e il fratello Vincenzo, entrambi diversamente coinvolti nel tentativo di portare avanti la rivoluzione giacobina tanto agognata, volta a rovesciare il governo di Ferdinando I di Borbone. Le lettere conferiscono spessore narrativo al personaggio e offrono una riflessione che sintetizza la visione critica del testo nei confronti della Storia siciliana.

La mancata realizzazione dei principi illuministi è, secondo Ignazia, parte di un'ancora maggiore ingiustizia sociale, quella che non consente alle donne di partecipare attivamente alla Storia. Particolarmente esemplificativo è un passaggio che testimonia la visione della storia siciliana interiorizzata da Ignazia:

> *Non sono santa*, eccellenza, e se proprio volete pensatemi semplicemente come una di quelle donne, che nate o vissute in un'altra classe avrebbe avuto altra sorte. Fossi nata in Francia (...) e borghese ora sarei una donna che scrive proclami per la Rivoluzione. Ma sono nata a Catania, aristocratica e monaca. Forse dovrei dire: sono donna, in una terra che non ama le donne. (…) Del resto, credete davvero, illustrissimo, che i siciliani cambieranno se come tutti temono – e alcuni sperano – Napoleone sbarcherà in Sicilia? (…) Quando sapete che gli stessi gabellotti dopo i feudi si compreranno il titolo nobiliare dal re, e tutto tornerà immobile come sempre? (…) forse sono realmente un mostro, illustrissimo. Forse sono solo un disgraziatissimo prodotto di questo secolo e di questa società che non muta. E che istruisce i figli alla grandezza del pensiero e poi li chiude in un convento. (*ivi* 81-82; nostro corsivo)

La negazione della propria santità sancisce definitivamente il distacco tra il personaggio di Ignazia e la figura storica che l'ha ispirata, ovvero quella della 'beata' Isabella Tomasi.

Inoltre, la citazione evidenzia un punto centrale nella costruzione del personaggio come voce critica del romanzo: Ignazia è stata istruita a leggere e a pensare, ma lo stesso sistema sociale che ha consentito tutto questo l'ha poi reclusa in convento. Un simile punto di vista evoca, per molti versi, l'idea foucaultiana di una società che istruisce e punisce i soggetti, producendo meccanismi disciplinari auto-regolamentati dai quali è impossibile uscire. Il romanzo conferma peraltro la propria prospettiva pessimista sull'assenza di una possibilità di auto-legittimazione per le donne, a dispetto dell'educazione ricevuta o dell'appartenenza ad una classe alta. Diversamente dalla

contadina Francisca di *Correva l'anno* di Attanasio, in questo romanzo di La Spina la *differenza* femminile viene concepita in modo estremamente negativo. Il corpo femminile è, secondo il punto di vista di Ignazia, rappresentativo di una mostruosità impossibile da evitare, perché inerente alla società maschilista siciliana, dedita alla cancellazione della donna dal corpo sociale.

La costruzione di Antonia e di Ignazia tematizza, in modi diversi, l'irrazionalità assegnata dal romanzo al corpo e alla mente femminili e rappresenta due volti della subordinazione femminile. Laddove Ignazia assurge al ruolo di interprete della propria storia e, indirettamente, della Storia collettiva, Antonia incarna la controparte fisica 'offesa', con il risultato di ricadere entro una dimensione di passività, comune alle altre donne della sua stessa classe sociale. Mentre, nel caso di Antonia, il testo estremizza a più riprese la condizione di vittima della ragazza,[41] Ignazia si presenta al lettore come una donna che maltratta il proprio corpo per manifestare un tipo di 'follia' che è parte del meccanismo di ribellione contro la coercizione conventuale.[42] La rivolta della monaca-principessa viene tuttavia ridimensionata dal desiderio di espiare una colpa personale, che viene svelata alla fine del romanzo: l'omicidio testimoniato da Antonia in convento all'inizio è stato commesso da Ignazia, che ha ucciso la sorella maggiore morente perché spinta dal desiderio di vendicarsi della madre che l'ha obbligata a prendere i voti. Gli atteggiamenti di Ignazia, alla luce della sua colpa personale, lasciano dedurre che la donna non è detentrice di una reale liberazione, né fisica né spirituale, nonostante la sua predominanza nel testo offra utili spunti di riflessione per una critica del periodo storico. L'apparente libertà mentale di questa monaca affetta dalla "pazzia illuministica", esemplificata dalla narrazione in prima persona, coincide, di fatto, con la

[41] Quando subisce i soprusi delle monache in convento, Antonia ha la "faccia pallida e gli occhi di anima spersa" (*ivi* 44); quando il principe di Roccaromana Vincenzo la schiaffeggia, incapace di dimostrare altrimenti l'attrazione provata per lei, Antonia è descritta come "una gatta che geme" (*ivi* 129). Infine, quando il principe la scopre a leggere di nascosto i libri dei pensatori illuministi, decide di tenerla prigioniera e tenta di abusare di lei: "'Guarda Antonia, eccoli, Rousseau, Voltaire, il nostro Francesco Paolo Di Blasi; eccoli lì' dice il principe con gli occhi lucidi di bestia come sempre sono gli uomini. 'Guarda, ragazza mia, i libri che mia sorella madre Crocifissione ti insegnò a leggere. Credi ancora alle loro parole di uguaglianza, libertà e fraternità? E non dirmi di sì, disgraziata. Dimmi piuttosto chi verrebbe a difenderti se io ti scannassi. Chi, Antonia? (…) E Antonia, seminuda pel caldo, le mani legate al ferro del letto, dice: 'Nessuno, eccellenza. Ma questo non vuol dire che la libertà e l'uguaglianza non esistono'. E a quelle parole il principe la schiaffeggia, le dice pazza, mula giubba di serva, e intanto il sangue le cola sul mento, sul collo; il principe raccoglie quel sangue con le dita, con la lingua" (*ivi* 244).

[42] L'immagine del corpo coatto di Ignazia e le descrizioni della sua follia masochistica coincide con l'ammissione di un'inerente debolezza fisica della donna, opposta alla capacità di espiare le proprie colpe attraverso la purificazione spirituale. In una delle lettere indirizzate al fratello Vincenzo, Ignazia afferma: "Voglio nutrirmi dell'odio verso l'abuso e l'ingiustizia che nutrono le anime forti. Ho bisogno di temprarmi l'animo visto che il corpo è così debole." (*ivi* 116); in un'altra lettera, Ignazia ammonisce il fratello: "E non ditemi che sono pazza; altrimenti vi dirò che la pazzia è un ottimo scudo alla verità" (*ivi* 126). Oltre ad accentuare Ignazia come soggetto 'Altro' rispetto al sistema coercitivo in cui ella si trova, l'equivalenza tra la follia e la capacità di svelare la verità contiene vaghi echi pirandelliani.

scelta di colpevolizzare il corpo confermando il suo stato di prigionia fisica e intellettuale.

Il romanzo conferma la propria ambivalenza nella caratterizzazione dei personaggi femminili anche attraverso il meccanismo di progressiva esclusione dal testo della donna di classe inferiore, di cui abbiamo accennato in precedenza. Ad esempio, quando la madre di Ignazia pretende di assumere Antonia a Palazzo allo scopo di toglierla alla figlia, il testo accentua l'idea della serva come di un oggetto di scambio privato nel rapporto conflittuale tra la Principessa madre e la monaca:

> Anche Antonia si alza, mano sul petto ansante, occhi lucidi, e nel cuore un oscuro presentimento: cosa accadrà ora che la principessa madre è venuta? Cosa sarà adesso di me orfana e trovata? (…) E se proprio vuole sapere la sua sorte si inginocchi e chieda. La risposta è questa: Antonia andrà a vivere a palazzo Roccaromana, e sarà la nuova serva della principessa madre. E non protesti ora la ragazza o dica cose inopportune, come 'Non voglio. Non voglio lasciarvi'. A quelle parole la monaca le ha dato uno schiaffo così forte che alla ragazza è parso di svenire. (*ivi* 48-49)

Gli stessi principi illuministi di eguaglianza ammirati da Ignazia vengono smentiti dal suo comportamento nel gestire la "strana amicizia" (*ivi* 47) con Antonia: la legittimità della violenza fisica nei confronti della serva è consentita dalla classe sociale superiore di Ignazia, che esercita chiaramente un suo privilegio. In questo modo sembra non esserci alcuna differenza tra lo schiaffo della monaca e altre manifestazioni di violenza contro Antonia, come le sberle del principe di Roccaromana (*ivi* 244) e le angherie e le "nerbate" (*ivi* 43) subite in convento. Anche l'insegnamento della lettura e della scrittura rappresenta, in questo frangente, un tipo di conoscenza intellettuale imposta dall'alto della posizione indubbiamente egemonica ricoperta dalla monaca-Principessa, dato che, fino alla fine del romanzo, la lettura e la scrittura non rappresentano per Antonia una via di uscita dal proprio stato di marginalizzazione sociale.[43] Il testo reitera

[43] Durante una cena a Palazzo Roccaromana, quando ormai la serva ha lasciato Ignazia al convento per servire sua madre, quest'ultima apostrofa la "creata istruita" definendola "una bestialità" (*ivi* 78), perché considera la scelta della figlia di insegnarle a leggere e a scrivere alla stregua di un mero capriccio; la stessa Antonia, tuttavia, sembra non capire le possibilità offerte dall'istruzione, ad esempio quando una serva la insulta sprezzante perché le ritrova in mano il *Contrat social* di Rousseau e Antonia reagisce con il silenzio e con la preghiera: "È diventata rossa di rabbia la trovata, ha chiuso gli occhi e i pugni, e ora con quel libro in mano, il *Contrat social* per l'esattezza, prega: Madonna aiutami. Madonna dei Sette Dolori levami dal martirio di essere serva tra le serve invidiose. Che potendo mi renderebbero orba, ciunca e mutola (…). E nel pregarla la ragazza ha negli occhi la Madonna della sua stanzetta sotto il dammuso, con lo sguardo distratto al Cielo, ma il cuore trafitto e ancora pieno di interesse per le sventure delle trovate come lei. 'Madonna' ripete Antonia, 'Vergine dei Sette Dolori, che ci faccio con 'sto libro in mano?' E la Madonna nella sua mente ha risposto: 'Leggilo Antonia, com'è giusto'. 'Ma è libro proibito e giacobino!'. E la Madonna ha sospirato: 'Tanto meglio'" (*ivi* 88). Antonia non trae alcun insegnamento

così l'inutilità dell'educazione illuminista impartita da Ignazia ad Antonia, perché evita di assegnare a quest'ultima una consapevolezza intellettuale sufficiente a farle rifiutare la propria condizione sociale, relegandola entro una dimensione di ignoranza destinata a rimanere tale.[44]

La prospettiva critica della Storia offerta dalle lettere di Ignazia suggerisce che, per una donna del suo tempo, l'unica possibilità di affermare la propria autonomia individuale si concretizza attraverso il ricorso alla scrittura. La sua parola scritta non ha meramente la funzione di svelare il rapporto conflittuale tra l'io di Ignazia e l'autorità della famiglia, ma ricopre anche una fondamentale funzione metanarrativa. La finzione letteraria assegna pertanto al personaggio il compito di agganciare la propria denuncia di testimone-vittima all'esperienza del lettore-testimone:

> Penso che se sono vissuta fino a ora è stato per portare a termine questa storia. (…) E che forse tutte, tutte le vite e le storie di questo mondo esistono per riversarsi in un'unica storia che le comprende tutte: la mia, *quella della donna che ha scritto questo libro*, quella di Antonia (…) E naturalmente, le vostre storie (…). Per tutti i tuoi sogni, lettore, ego te absolvo.' (*ivi* 253; nostro corsivo)

È molto importante qui sottolineare che la storia inventata di un personaggio viene equiparata alla *storia* di chi le ha dato voce, cioè quella di La Spina stessa.

Nell'evidenziare la propria natura artificiale, il testo si eleva a strumento interpretativo di una realtà presente *altra* rispetto alla finzione narrativa, suggerendo l'esistenza di un'identità femminile che utilizza la voce critica di Ignazia per giustificare la propria pratica inventiva. In un'ottica di critica della Storia, la principessa-monaca appare, in un certo senso, come una figura anacronistica rispetto al tempo in cui viene collocata dalla finzione romanzesca, rivelando la propria tensione narrativa verso una critica del sistema sociale oppressivo entro cui le donne sono inserite: il ruolo di donna 'illuminata' (sebbene rinchiusa nello spazio oppressivo del monastero) contrasta con il suo essere metafora di una condizione femminile innatamente soggiogata, contro la

---

dal libro, il suo personaggio rimane agganciato all'idealismo della fede religiosa, come dimostra il fatto che ella cerchi una risposta nella preghiera, preferendola alla lettura.

[44] Quando Antonia legge Rousseau, il punto di vista onnisciente del romanzo conferma il divario tra il realismo concreto dei testi illuministi e l'immaginazione romantica della serva: "Lasciamo che quei pidocchi diventino parole sulla pagina bianca e che in quei pidocchi, che poi sono parole o viceversa, Antonia scopra la meraviglia della mente umana, che riesce con chiarezza a concepire l'ingiustizia dei tempi. Anche l'ingiustizia della sua vita di serva trovata. Obbligata a pulire dove gli altri sputano (…) e ogni tanto alzando gli occhi dalla pagina le pare persino di vederlo quel signor Rousseau: alto bello magnifico su un bianco destriero come tutti gli uomini di libero pensiero. E non sa invece che Rousseau è piccolo, brutto, rincagnato, invidioso, isterico, irresponsabile coi figli che ha abbandonato quasi subito" (*ivi* 119-120).

quale l'istruzione ricevuta può solo in parte fornire una forma di autonomia intellettuale. La stessa voce di Ignazia conferma questa contraddizione:

> Ma io (…) ho chiesto: 'Perché m'avete chiuso in convento, padre?'. E allora nel sogno lui si voltò, con la faccia scura di quando era arrabbiatissimo. 'Perché eri un mostro' rispose 'Pensaci: una dama illuminata, ma ti pare possibile?' (*ivi* 152)

Entro una dimensione di inevitabile marginalità storica e culturale, la differenza di genere viene concepita come ulteriore elemento di negatività e subordinazione, accanto al motivo di un 'essere donna' sintomatico di una mostruosità impossibile da evitare, nonostante l'istruzione ricevuta o l'appartenenza a una classe alta. La figura di Ignazia assume il compito, in tal modo, di perfezionare la caratterizzazione estrema di donna come vittima già iniziata nella prima parte del romanzo con il personaggio di Antonia; nel biasimare apertamente la società siciliana, dedita alla cancellazione della donna dal corpo sociale, Ignazia rivela una visione unilaterale della Storia, a partire dalla propria esperienza di soggetto al quale viene negata la possibilità di riscatto individuale.

Il risultato complessivo offerto dal romanzo di La Spina è alquanto lontano dal potenziale sovversivo della *écriture féminine*, che auspica una liberazione del significante 'donna' a partire da un tipo di scrittura che supera le dicotomie; anche se il testo adotta il punto di vista interno delle protagoniste, non lo fa per caratterizzare il loro corpo a entità trionfante, bensì per riprodurre il dualismo tradizionale tra forza maschile e debolezza femminile.

Se si guarda al rapporto tra i due romanzi analizzati e alla presenza di tropi legati alla critica del dominio rispetto al *gender*, è utile osservare la tendenza di La Spina a mantenere una prospettiva ambivalente nella rappresentazione del corpo femminile. In entrambi i testi, i corpi sono assimilabili alla concezione di *sub-iecti* foucaultiani, "superfici eloquenti in cui si inscrive il potere" (Natoli, *La verità in gioco* 68). La configurazione dei corpi femminili di Eugenia, Antonia e Ignazia è quella di entità messe in forma e rese oggetto dal potere esercitato dalle istituzioni con le quali esse interagiscono. Abbiamo però visto che, poste di fronte all'azione disciplinare del potere, le tre protagoniste tendono a interiorizzarne gli effetti, senza presentare alcuna sostanziale forma di auto-legittimazione. La rappresentazione del corpo femminile risulta così problematica nei due romanzi, perché è sintomatica di una tensione tra l'istanza dell'alterità femminile e la ricaduta verso un discorso che condanna la donna al ruolo di vittima della Storia.

I due testi qui analizzati veicolano, in parte, un'istanza critica nei confronti del potere e della violenza esercitati dal patriarcato sulle donne. Tuttavia, se da un lato tale istanza corrisponde all'adozione di strategie di sopravvivenza del corpo e della mente (i corpi dei personaggi femminili sono descritti a più riprese come folli, visionari o drammaticamente passivi) e costituisce l'emblema di una resistenza al potere, dall'altro lato essi appaiono problematicamente ricondotti verso una dimensione essenzialmente debole e verso un discorso che li condanna al ruolo di testimoni passivi della storia. Il tema della visione, sviluppato in *Un inganno*, acquista un proprio spazio di azione sovversiva solo all'interno della finzione narrativa, come si desume dalla conclusione del romanzo, mentre permane un generale senso di determinismo nella lettura della Storia siciliana: come la monaca, anche la Sicilia è rappresentata nelle vesti di vittima di diversi colonizzatori. La donna, sebbene dotata di un'alterità che le consente di leggere nel futuro, non assurge mai pienamente al ruolo di interprete attiva degli eventi, restando al centro di un'illusione letteraria resa possibile dal potere della scrittura e soggetta a continui slittamenti tra realtà e sogno.

In *La creata Antonia*, l'alternativa possibile alla passività femminile nei confronti del potere è offerta solo in minima parte dal rapporto di complicità intellettuale tra Antonia e Ignazia. Permane invece un'idea di disillusione e fatalismo congenito all'identità storica della Sicilia in quanto luogo statico e remissivo di fronte ai poteri che vi si succedono, una terra in cui le donne, vittime del corpo sociale, manifestano le tracce più evidenti del dominio sui soggetti. Le azioni e i pensieri delle donne di La Spina consentono, per molti versi, un paragone con il pessimismo che descrive le donne verghiane, ad esempio Mena dei *Malavoglia*, la quale, pur non essendo realmente soggetto passivo, appare schiacciata dalla propria condizione subordinata di donna di povere origini, destinata a rimanere tale. La caratterizzazione dei personaggi femminili di La Spina reitera la subordinazione della donna rispetto al corpo sociale che ne condiziona i comportamenti: siamo pertanto lontani dall'idea postmoderna di un soggetto femminile come processo, definito da Rosi Braidotti come "fatto di spostamenti e negoziazioni continue tra diversi livelli di potere e desiderio, vale a dire tra scelta involontaria e pulsioni inconsce (…)" (Braidotti, *In metamorfosi* 33). Le figure di Eugenia, Antonia e Ignazia propongono sì una Sicilia femminilizzata, eccentrica, visionaria e limitatamente ribelle, ma trasmettono anche l'idea dolorosa di una donna siciliana *soggetta* alla sopraffazione e priva di qualsiasi realistico riscatto.

Capitolo 4: Maria Rosa Cutrufelli e le verità cercate dell'io femminile

4.1 La centralità del *gender/genre* nella letteratura 'a firma femminile'

Maria Rosa Cutrufelli (Graniti, 1946) è probabilmente uno dei nomi maggiormente citati quando si discute del rapporto tra la letteratura e la scrittura femminile in Italia. L'intensa produzione saggistica e giornalistica della scrittrice siciliana (nata in provincia di Messina ma residente a Roma da oltre trent'anni) è servita sicuramente a consolidarne la popolarità e la presenza editoriale.

Sin dagli esordi, il lavoro di Cutrufelli si caratterizza per l'indagine sistematica del rapporto donne-letteratura e per l'interesse verso la riscoperta di una letteratura femminile in Italia. Tale ricerca si ricollega, nel pensiero di Cutrufelli, alla rivendicazione di uno status socio-politico della scrittura in qualità di strumento funzionale a capovolgere quella che la stessa scrittrice ha definito la "spoliazione simbolica" della donna ("Creazione e critica letteraria al femminile" 69), ossia la cancellazione del mondo e dell'esperienza femminili perpetrata attraverso la loro metaforizzazione nell'arte e nella cultura occidentali. La posizione critica di Cutrufelli trova soprattutto uno spazio di azione all'interno dei diversi momenti del femminismo, il cui contesto critico si è evoluto dall'iniziale fase della militanza degli anni Settanta alla rivendicazione sistematica di una diversa "dimensione della conoscenza" (Gelli, *Voci di donne* 16) degli anni Ottanta, culminata in Italia con la nascita del "pensiero della differenza sessuale", movimento filosofico teso a riaffermare un discorso linguistico e culturale auto-legittimante che abbia per soggetto attivo la donna.[1]

L'interesse di Cutrufelli verso un allargamento dei saperi del femminismo si è riflettuto in diversi saggi, pubblicati soprattutto negli anni Settanta e influenzati dalla partecipazione attiva al movimento.[2] A partire dai primi anni Novanta, la produzione di

[1] Il movimento è stato animato soprattutto dalla comunità filosofica "Diotima", nata a Verona tra il 1983 e il 1984, che si ispira alle teorie della femminista francese Luce Irigaray. Bianca Gelli sintetizza così il passaggio, in Italia, dalle teorie femministe militanti al "pensiero della differenza sessuale": "La declinazione italiana della differenza sessuale ha una connotazione più marcatamente politica, orientata alle pratiche. Essa riprende da Irigaray la critica alla filosofia occidentale, demistificando il sapere filosofico come sapere falsamente neutro-universale (in realtà pensiero di un soggetto sessuato al maschile) e da qui muove un percorso diretto alla costruzione di una pratica politica. (…) Le teoriche della differenza sessuale ribadiscono la necessità, l'irriducibilità e l'originarietà del duale: la differenza sessuale è il fondamento ontologico del soggetto, e il corpo sessuato è l'origine non solo fisica ma anche simbolica del soggetto donna. Da esso comincia la possibilità di una significazione, di una produzione dell'ordine simbolico" Vedasi Bianca R. Gelli, *Voci di donne: discorsi sul genere* (Lecce: Manni, 2002), 73-74.

[2] Cutrufelli esordisce nel 1974 con *L'invenzione della donna* (Milano: Mazzotta, 1974), una sorta di compendio critico onnicomprensivo delle diverse rappresentazioni del femminile nell'arte e nella cultura. Lo stesso anno esce *L'unità d'Italia: Guerra contadina e nascita del sottosviluppo del sud* (Verona: Bertani, 1974), di cui parleremo più avanti. Le opere degli anni successivi sottolineano l'interesse globale della scrittrice verso problematiche storiche e sociali legate all'oppressione di genere in ambiti specifici, come la condizione femminile in Africa nera (*Donna perché piangi? Imperialismo e condizione*

diversi romanzi[3] ha evidenziato la versatilità della scrittrice nel coniugare la creatività letteraria all'elaborazione critica di questioni centrali già presenti nella saggistica degli inizi. Mentre quest'ultima sancisce l'importanza di Cutrufelli, collocandola sicuramente tra le più importanti esponenti del femminismo in Italia, la produzione letteraria consente il confronto diretto con le strutture canoniche di diversi generi, senza limitare la prospettiva della scrittrice entro i confini di una dimensione politica oppositiva o ghettizzante.[4]

Sin dagli anni della partecipazione al movimento femminista, le critiche della scrittrice si sono mosse contro l'esclusione sistematica della scrittura femminile dal *mainstream* italiano e a sfavore di una presunta neutralità della letteratura. Alcuni anni fa, in occasione dell'uscita del romanzo *D'amore e d'odio* (2008),[5] la scrittrice ha

---

femminile nell'Africa Nera, 1976), lo sfruttamento del lavoro femminile (*Operaie senza fabbrica: inchiesta sul lavoro a domicilio*, 1977) o il mercato della prostituzione (*Il cliente: Inchiesta sulla domanda di prostituzione*, 1981). Per una bibliografia completa delle opere di Cutrufelli, vedasi Edvige Giunta. "Maria Rosa Cutrufelli", in *Feminist Writers*, a cura di Pamela Kester-Shelton (Detroit: St. James Press, 1996), 124-126, e Donatella La Monaca. *Scrittrici siciliane del Novecento* (Palermo: Flaccovio, 2008), 97.

[3] La produzione narrativa di Cutrufelli comprende sperimentazioni con il genere *noir* (*Complice il dubbio*, 1992 e *Il paese dei figli perduti*, 1999), letteratura di viaggio (*Mama Africa: storie di donne e di utopie*, 1993 e *Giorni d'acqua corrente*, 2002) e narrativa storica (*La briganta*, 1990; *La donna che visse per un sogno*, 2004; *D'amore e d'odio*, 2008).

[4] È utile, a questo proposito, riportare alcune osservazioni di Carol Lazzaro-Weis sul rapporto tra la scrittura femminile e le forme generiche evolutosi nel passaggio dal femminismo militante al progressivo riflusso dei generi letterari. In particolare, il capitolo "Feminism and its Literary Discontents" del libro *From Margins to Mainstream* (cit., 1-31) analizza la relazione, spesso tormentata, fra teorie letterarie di impronta femminista e ricezione dei testi. Per quanto riguarda il ruolo delle scrittrici italiane contemporanee rispetto alle teorie del femminismo 'storico', la conclusione parzialmente raggiunta da Lazzaro-Weis promuove un approccio che evita le classificazioni basate sulla differenza sessuale, ma che al tempo stesso ribadisce la necessità di ricercare una specificità insita nel carattere distintivo delle scritture a firma femminile. L'idea che emerge, vicina alla prospettiva di Cutrufelli, è quella di leggere i testi delle donne come manifestazioni di una tradizione esplicitamente distinta rispetto a quella maschile: "Although genre criticism has in the past offended certain sensibilities, some contemporary theories on genre indicate ways to create a literary framework to examine women's literary production and female difference (…). First, however, we need to re-examine the ever-widening gap between current theory and practice in more general terms and to define the critical act in terms that enable us to perform it. We need a theory of genre that starts by validating women's writings in reference to works by other women and, at the same time, does not assume the separation from or innate oppositionality of women's writing to literary conventions" (Lazzaro-Weis, *From Margins to Mainstream*, 18-19)

[5] *D'amore e d'odio* (Milano: Frassinelli, 2008) è un romanzo che ripercorre ottant'anni di storia italiana (dalla Prima guerra mondiale alle soglie del ventunesimo secolo) attraverso le vite di sette donne protagoniste, le cui vicende sono narrate da personaggi secondari che intrecciano le proprie storie con quelle delle protagoniste. La strategia formale utilizzata assegna ad ogni capitolo una voce che dialoga con un immaginario interlocutore che risponde, obietta e insinua dubbi rispetto a quanto gli o le viene detto. Si tratta però di una forma solo parzialmente dialogica, perché il testo non riporta le risposte e le varie reazioni degli interlocutori al racconto principale. Le trame, inoltre, non sono mai direttamente gestite secondo il punto di vista femminile delle protagoniste, la cui voce rimane filtrata da quella dei narratori principali di ciascun capitolo.

Il romanzo non è stato incluso nella presente analisi per ragioni di praticità e di spazio e verrà adeguatamente analizzato in altra sede. Da notare, tuttavia, che si tratta di un esperimento narrativo peculiare, lontano dagli obiettivi della presente ricerca: prima di tutto, il romanzo non contiene riferimenti alla Sicilia e al Sud in quanto entità storico-sociali (l'isola è menzionata solo in un capitolo e funge da mero luogo di ambientazione per una delle storie); in secondo luogo, la costruzione del soggetto

dichiarato che "non esistono donne scrittori, come spesso si dice violentando le regole della grammatica; ci sono solo donne scrittrici e basta" (Ferlita, "L'altra metà dei romanzi" 16). La necessità di distinguere la pratica letteraria femminile da quella maschile corrisponde, nella visione della scrittrice e saggista, al bisogno di lasciare emergere la prima, trasformandola in uno spazio di riflessione sulla differenza sessuale.[6]

Nel contribuire a numerosi dibattiti sull'esistenza vera o presunta di una letteratura femminile in Italia, Cutrufelli ha spesso evidenziato l'esigenza di esaminare la specificità dei testi delle donne, argomentando l'esistenza di un "capovolgimento di ottica operato dalle poetesse e dalle scrittrici" che "sconvolge l'ordine stesso del pensiero e della rappresentazione" ("Creazione e critica letteraria al femminile" 70). La scrittrice considera la 'presa di parola' delle scrittrici come una conferma della diversa posizionalità delle donne rispetto agli uomini (*ivi* 71) e distingue nettamente la "letteratura femminile" dalla "letteratura a firma femminile"; nel preferire la seconda, Cutrufelli circoscrive indirettamente anche i termini della propria attività artistica e intellettuale:

> Le donne come paesaggio, gli uomini come paesaggisti: questo è il passato (per quanto recente, tanto recente da sconfinare a volte ancora nell'oggi). Il cambiamento è avvenuto quando le donne sono diventate consapevoli di poter creare un proprio 'paesaggio'. (…) Un processo ancora in corso che ha portato a discutere di letteratura 'a firma femminile', di una letteratura cioè che non nasconde il sesso dell'autore o dell'autrice dietro una presunta neutralità della scrittura e che tuttavia rifiuta di essere catalogata secondo impropri criteri di genere sessuale. Altra cosa è infatti la 'letteratura femminile', categoria che raggruppava (e continua a raggruppare) in un'unica ombra, compatta e indistinta, tutte le opere prodotte dalle donne e che ha storicamente assunto una connotazione limitata e limitante, quasi un genere letterario a parte e minore, caratterizzato da un'attenzione pressoché esclusiva ai sentimenti. (*ivi* 70)

La scrittura è un terreno sul quale si determina, da un lato, la ridefinizione radicale di una distinta soggettività femminile e, dall'altro, l'evidenziazione della differenza

---

femminile non raggiunge appieno il livello di consapevolezza storica dimostrato invece dalle protagoniste de *La briganta* e *Canto al deserto*.

[6] I diversi lavori di critica e curatela di antologie dedicate esclusivamente a scrittrici, accanto a numerosi progetti di rilevanza nazionale, confermano l'impegno di Cutrufelli in tal senso, teso ad alimentare la ricerca costante di spazi di legittimazione e visibilità della letteratura delle donne. Un esempio è l'antologia *Il pozzo segreto: 50 scrittrici italiane*, una raccolta di racconti pubblicati tra il 1990 e il 1993 sulla rivista *Tuttestorie*, fondata dalla stessa Cutrufelli insieme a Marisa Rusconi e diretta da Cutrufelli sino al 2002.

sessuale storicamente costruita per mezzo di un processo creativo.[7] In un intervento presentato al convegno "Donne e scrittura", tenutosi a Palermo nel 1988, Cutrufelli chiarisce ulteriormente che la "firma femminile" non corrisponde ad una specifica cifra letteraria basata sull'opposizione tra i sessi ed invita chiaramente a ricondurre il discorso critico sulle opere "a firma femminile" verso una dimensione interpretativa capace di cogliere, attraverso gli aspetti tematici e formali di un testo, i modi in cui esso rappresenta l'esperienza creativa (e non soltanto *politica*) di chi scrive:

> Per leggere criticamente le donne, è necessario un occhio esercitato a cogliere da una parte le caratteristiche formali del testo, ma dall'altra le novità tematiche, e di come poi queste si rispecchino nelle scelte strutturali dell'opera. (Cutrufelli, "Scritture, scrittrici. L'esperienza italiana" 241)

Le idee messe in campo da Cutrufelli sono utili a contestualizzare la specificità della sua narrazione storica all'interno di una dimensione volta a includere la memoria soggettiva delle donne nel flusso della Storia ufficiale collettiva. A riprova di quanto affermato negli scritti teorici, la pratica letteraria di Cutrufelli associa la problematizzazione della differenza sessuale alla sperimentazione formale che dà conto di un preciso intento creativo.

4.2 L'impulso autobiografico e l'importanza dell'esperienza nella reinterpretazione della Storia

In questo capitolo analizzeremo i romanzi *La briganta* (1990) e *Canto al deserto: storia di Tina, soldato di mafia* (1994), con l'intento di identificare gli elementi che mettono in correlazione la riflessione critica su determinate problematiche femminili e il contesto storico-sociale siciliano.[8] Nel duplice ruolo di intellettuale e di scrittrice, Cutrufelli

[7] Nonostante l'articolo "Creazione e critica letteraria al femminile" contenga diverse osservazioni di carattere generale e non si riferisca mai esplicitamente alla propria esperienza di autrice, è facile intuire nei toni e nelle argomentazioni le tracce della doppia identità di Cutrufelli, saggista *e* narratrice intenta a definire i modi in cui l'esperienza singola e collettiva delle donne si trasforma in processo di narrazione, acquistando una propria legittimità (*ivi* 75). Nel ricordare che l'autonomia distintiva delle opere femminili si è forgiata soprattutto durante gli anni Novanta del Novecento, Cutrufelli scrive: "Numerose sono, in questo periodo, le ricerche che si avventurano nel passato non soltanto per recuperare le presenze nascoste nelle pieghe della storia letteraria, ma per costruire una vera e propria genealogia ideale, una tradizione letteraria che contempli e contenga anche il pensiero e la parola femminile." (*ivi* 71). La ridefinizione dello status della letteratura "a firma femminile" e la ricerca di una "genealogia ideale" si sono concretizzate, per Cutrufelli, nella sua instancabile attività di scopritrice e curatrice di opere spesso dimenticate dalla critica *mainstream*, appartenenti sia alla scena italiana che a quella internazionale. La rivista *Tuttestorie* è un esempio del carattere 'attivo' della pratica di Cutrufelli, definibile innanzitutto come pratica politica, oltre che culturale.

[8] *La briganta*, prima edizione (Palermo: La luna, 1990); *Canto al deserto. Storia di Tina, soldato di mafia* (Milano: Longanesi, 1994). I titoli verranno d'ora in poi abbreviati rispettivamente in *Briganta* e *Canto.*

occupa uno spazio rilevante all'interno della letteratura siciliana del secondo Novecento, un contesto in cui, come lei stessa ha affermato in una recente conversazione,[9] le scrittrici "sono sempre state fuori contesto rispetto agli scrittori, quasi sempre ridotte a nota a piè di pagina" (Appendice III, 230). Con l'obiettivo di contrastare l'invisibilità della letteratura femminile del Sud, Cutrufelli ha evidenziato in diverse occasioni il contributo di scrittrici siciliane come Maria Messina all'arricchimento della produzione letteraria regionale del Novecento.[10] Infine, nel tentativo di definire la propria esperienza di autrice rispetto a possibili legami identitari con la Sicilia, Cutrufelli non ha espressamente rivendicato un'appartenenza netta al macro-genere della letteratura isolana, affermando però l'importanza delle proprie origini siciliane che la portano a sentirsi "divisa tra varie appartenenze".[11] In quanto siciliana "particolare", divisa tra la madre fiorentina e il padre messinese, ha anche detto di aver percepito una certa "meridionalità" dentro di sé, sin da bambina (Appendice III, 228).

L'inclusione di Cutrufelli nel contesto del presente studio non è soltanto motivata dalle sue origini siciliane, nonostante l'elemento autobiografico vada preso in considerazione in qualità di parte integrante del processo narrativo, come vedremo nell'analisi di *Canto al deserto*. Si tratta, piuttosto, di una scelta metodologica il cui scopo è quello di esaminare l'importanza della scrittrice nell'ambito di una ricerca incentrata su questioni parallele di *genere femminile* e *genere letterario*.

I riferimenti a *La briganta* si basano sull'edizione Frassinelli, 2005.

[9] L'intervista concessa da Cutrufelli nel corso della presente ricerca è riportata in questa tesi alle pagine 231-236 e citata come "Appendice III".

[10] La scrittrice ha affermato: "Io rendo ancora grazie a Leonardo Sciascia, il quale, parlando dell'opera di Maria Messina, disse: 'Attenzione a non considerarla un'allieva di Verga. Maria Messina è una Mansfield siciliana'. Questa è stata un'operazione culturale importante. Lo scrittore di Racalmuto non ha messo la Messina in un angolo, ma ha cercato di capire qual era la sua voce autentica, nell'economia della letteratura siciliana' (…). Ripenso sempre al caso di Maria Messina: le donne che affollano le sue pagine sono vittime, ma dentro covano una ribellione che è diversa da quella che un uomo immagini possa fare una donna. Questo 'di più' di esperienza è quello che trovo spesso nelle scrittrici siciliane (…). La scrittura civile, dell'impegno vero, in Sicilia ci rimanda subito a Sciascia e oggi a Vincenzo Consolo. In questi due romanzieri c'è un'etica dello scrivere che è subito riconoscibile, le donne, a mio parere, hanno un'altra maniera di raccontare, un altro approccio all'etica della scrittura" (Ferlita, "L'altra metà dei romanzi" 16). Il "di più" delle scrittrici rispetto agli scrittori non è approfondito da Cutrufelli, tuttavia esso può essere spiegato riferendosi all'idea di una soggettività della scrittura femminile distinta da quella maschile.

[11] Per la scrittrice, diversamente dalla differenza di *gender*, l'appartenenza regionale non costituisce, di per sé, un paradigma distintivo tra autori e autrici. A proposito dei vantaggi e svantaggi del regionalismo in letteratura, Cutrufelli ha recentemente affermato: "Se è vero che il regionalismo ha dei grossi difetti, esso ha anche qualche virtù, ad esempio ha permesso alla letteratura italiana di sviluppare una lingua più ricca; tuttavia il rischio è quello che il regionalismo diventi un vezzo o una cosa identitaria. Personalmente, sono contro le identità come legami fissi, che portano alla difesa a tutti i costi, alla fortezza ideologica e alla chiusura verso l'altro. Il regionalismo può essere entrambe le cose, sia sentirsi dentro le proprie origini per arricchire un patrimonio comune, ma anche può trasformarsi in una chiusura verso l'altro e quindi in un impoverimento" (Appendice III, 230).

Entrambi i testi sfidano le rappresentazioni convenzionali del mondo femminile proponendo le vicende di due antieroine che si oppongono, in misura diversa, alla costruzione sociale della loro subordinazione. I contesti storici scelti da Cutrufelli (rispettivamente, il periodo post-unitario nel Sud d'Italia e la criminalità minorile di stampo mafioso nella Sicilia degli anni Novanta del Novecento) favoriscono una critica storica e culturale del Meridione, considerato come spazio tradizionalmente teso a marginalizzare e oggettivizzare le donne. In questo senso, le due opere rivelano il proprio carattere di letteratura civile, perché fanno risaltare la problematicità della condizione femminile nel Sud d'Italia. Mentre l'ambientazione de *La briganta* non è specificamente riferita alla realtà storico-geografica siciliana, rimanendo entro i confini di un generico 'Sud' immerso nella disillusione post-risorgimentale, in *Canto al deserto* le descrizioni degli ambienti mafiosi di Gela tra gli anni Ottanta e Novanta servono a denunciare il carattere repressivo del patriarcato mafioso siciliano e a narrare il dramma identitario di una giovanissima donna intrappolata nell'illusione di una propria emancipazione dal sistema di potere che la circonda.

L'inserimento dei romanzi *La briganta* e *Canto al deserto* nella presente ricerca serve ad enfatizzare il carattere ibrido della narrativa storica di Cutrufelli rispetto ad un romanzo storico presumibilmente 'generico', preso in esame sinora secondo un approccio non esclusivo. Il carattere sperimentale dei testi consiste primariamente nell'assunzione del racconto in prima persona, attraverso il quale l'autrice amplia il punto di vista sugli eventi narrati e rivendica la legittimazione dell'esperienza femminile della Storia.

Come ha osservato Margherita Ganeri a proposito del crescente successo di biografie ed autobiografie (realistiche o romanzate) di scrittori e intellettuali italiani,[12] per molti autori contemporanei di romanzi storici l'adozione della biografia o dell'autobiografia si è rivelata un'efficace strategia narrativa che unisce il carattere confessionale della narrazione in prima persona alla ricostruzione del passato, arricchendo la presenza di dati storici con l'emozione partecipativa di chi scrive. In particolare, Ganeri si riferisce al concetto di 'Necessità' mutuato da *L'inconscio politico* (1981) di Frederic Jameson, per spiegare la tendenza verso un tipo di narrazione storica sempre più personalizzata e memoriale, attribuendola al generale cambio del paradigma romanzesco causato dalle teorie post-strutturaliste e alla conseguente insorgenza di

[12] Ganeri. "Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno", *Moderna* - "Il Romanzo e la Storia", 8: 1-2 (2006), 17-33.

forme sempre meno 'pure' di romanzo in cui gli elementi storiografici si mescolano al racconto di finzione.[13]

La corrispondenza tra fatti pubblici e privati assume un carattere ancora più significativo se si guarda alla produzione femminile di romanzi storici in Italia.[14] La narrazione autobiografica, laddove inserita in un contesto storico dettagliato e selezionata in funzione dell'invenzione letteraria, si è spesso trasformata in strategia funzionale al processo di rivendicazione della memoria storica femminile, intessendosi di ricordi privati relativi a vicende familiari e affettive. Nel racconto autobiografico, l'esigenza di dare spazio ad una 'storia minima' corrisponde all'evoluzione interiore dell'Io narrante; parallelamente, la storia minima acquista valore attraverso la ricostruzione di eventi collettivi, la cui percezione è filtrata dalla narrazione intradiegetica.

La strategia autobiografica non è certamente esclusiva della letteratura postmodernista, ma si può già identificare in opere seminali della letteratura femminile italiana del Novecento, come *Una donna* (1906) di Sibilla Aleramo e *Cosima* (1937) di Grazia Deledda. A tale proposito, Neria De Giovanni identifica la tendenza ad ampliare la voce autobiografica nelle narrazioni di scrittrici attive durante il periodo immediatamente successivo al Neorealismo, osservando:

> Nelle scrittrici che passarono la loro giovinezza negli anni Trenta, la storia esterna era rappresentata dai grandi drammi storici della Guerra, della Resistenza. In quasi tutti i romanzi della Cespedes, della Cialente, della Manzini, scritti prima del '68, le vicende narrate hanno come tempo della

[13] Scrive Ganeri: "L'ipotesi che propongo è che alcuni recenti resoconti (auto)biografici siano casi di romanzi storici, intesi nell'accezione dell'*historical narrative*, cioè di narrazioni fondate sul conflitto ermeneutico tra passato e presente, se tale conflitto viene letto alla luce del concetto jamesoniano di 'Necessità'. Mi riferisco in particolare alle pagine de *L'inconscio politico* in cui Jameson presenta la storiografia come una forma di narrazione legata all''emozione' che ristruttura il 'materiale inerte' dei dati cronologici 'nella forma della Necessità'. (…) L'autobiografia è una forma diversa dalla narrazione storiografica proprio anzitutto in quanto testimonianza di vita vissuta. L'indizio di una connessione nascosta non deriva perciò dall'osservazione del metodo rappresentativo, ma da un ascolto delle motivazioni pragmatiche sottese alla scrittura" (Ganeri, "Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno" 22-23).

[14] Sono numerosi gli esempi di scrittrici italiane del secondo Novecento che hanno fuso insieme romanzo storico e punto di vista autobiografico, ispirandosi più o meno apertamente a episodi della propria vita; si pensi, ad esempio alle saghe familiari di Fausta Cialente (*Le quattro ragazze Wieselberger*, 1976), Rosetta Loy (*Le strade di polvere*, 1987), Clara Sereni (*Il gioco dei regni*, 1993) e Mariateresa Di Lascia (*Passaggio in ombra*, 1995). Numerose studiose di matrice anglo-americana si sono occupate di dare spazio a scrittrici italiane nelle quali l'impulso autobiografico si accompagna alla narrazione della Storia. Tra le pubblicazioni più importanti ricordiamo: Carol Lazzaro-Weis, "Stranger Than Life? Autobiography and Historical Fiction", in *Gendering Italian Fiction*, cit., 31-48; C. Lazzaro-Weis, "History, Fiction and the Female Autobiographical Voice", *Romance Languages Annual*, 7 (1996): 273-278; Graziella Parati, *Public History, Private Stories: Italian Women's Autobiography* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996); Claire Marrone. *Female Journeys: Autobiographical Expressions by French and Italian Women* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2000).

> storia quello che va dal fascino al secondo dopoguerra. L'ambientazione storica è collocata in un momento cruciale della vita nazionale e nella fase adolescenziale del vissuto biografico delle autrici. Eppure i fatti storici hanno scarsa rilevanza nel narratore; essi sono accennati in sommari di poche righe e la loro presenza dipende strettamente dallo sviluppo della vita privata dei personaggi. L'avvenimento storico, il dato di cronaca, è fornito dalla scrittrice soltanto in quanto (e se) la sua conoscenza accresce la comprensione dello sviluppo interiore dei protagonisti. Con parole ormai abusate, si potrebbe concludere che è il privato a fare la storia.

Anche Carol Lazzaro-Weis ha assegnato un ruolo di primo piano al rapporto tra l'autobiografia e la ricostruzione storica nell'analisi di tre romanzi altamente significativi nell'ambito della narrazione storica prodotta tra gli anni Ottanta e Novanta: *Le strade di polvere* (1987) di Rosetta Loy, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) di Dacia Maraini e *La briganta* (1990) di Maria Rosa Cutrufelli, opere capaci, secondo Lazzaro-Weis, di sviluppare tematiche femministe dando conto di un'esperienza storica che è simultaneamente privata e collettiva (Lazzaro-Weis, *From Margins to Mainstream* 143). In un articolo intitolato "History, Fiction and the Female Autobiographical Voice", Lazzaro-Weis suggerisce che l'elemento autobiografico può arrivare a costituire una frontiera distintiva tra la narrazione storica maschile e quella femminile:

> Despite the fact that one cannot speak of the historical novel to Italianists without evoking reference to Manzoni, Italian women writers have dominated the form. The return to the historical novel by feminist writers such as Dacia Maraini and Maria Rosa Cutrufelli, among others, has invited comparisons between these writers and women writers of previous generations as well as analyses of distinctions between the male and the female historical novel. (Lazzaro-Weis, "History, Fiction and the Female Autobiographical Voice" 274)

Si tratta di un'osservazione importante per la nostra analisi dei romanzi storici di Cutrufelli. Il carattere unico delle narrazioni autobiografiche femminili attribuito da Lazzaro-Weis non consiste semplicemente nella presenza di un dato elemento affettivo o emotivo che consente di amplificare la ricostruzione di eventi collettivi. Il punto di vista autobiografico femminile, secondo Lazzaro-Weis, indica piuttosto la presenza di un preciso intento *epistemologico*, attraverso cui un Io narrante mescola il racconto privato ad una critica della Storia, ampliandone le possibilità interpretative; in questo senso, anche la frase che per De Giovanni è abusata, ossia "il privato diventa pubblico",

si rivela essere molto di più di un mero slogan dai vaghi echi femministi, perché rimanda ad una concezione interamente nuova di conoscenza storica.

Nel caso della nostra analisi di Cutrufelli, il fulcro della narrazione storico-autobiografica è costituito precisamente dalla narrativizzazione e reinterpretazione di specifiche *esperienze storiche* delle donne. È qui importante approfondire i termini sotto cui consideriamo il concetto di 'esperienza', parola chiave nel contesto di diversi studi letterari di matrice femminista. Nel periodo in cui Cutrufelli esordisce con *La briganta*, la questione di una revisione dell'epistemologia della Storia alla luce del femminismo è stata già abbondantemente esplorata nel corso dei due decenni precedenti. La definizione del concetto di 'esperienza' emerge dagli scritti di storiche provenienti dall'area dei *Gender Studies* come Joan Wallach Scott e di filosofe femministe come Teresa De Lauretis. Pur provenienti da discipline accademiche profondamente diverse, Scott e De Lauretis avanzano interessanti ipotesi di analisi dell'esperienza femminile in rapporto alle differenze di genere rappresentate in ambiti vari (non soltanto la storiografia, ma anche le scienze sociali, la letteratura, il cinema o le arti visive).

L'articolo "Experience" di Scott (1992) entra in conflitto con le precedenti rivendicazioni del femminismo degli anni Settanta, secondo cui l'esperienza delle donne è un elemento irrinunciabile nel processo di comprensione della condizione femminile e dell'eventuale acquisizione di una parità sociale e politica; Scott, al contrario, accusa una simile visione di eccessiva ingenuità, sostenendo che l'esaltazione estrema delle 'esperienze' femminili rischia di impedire un tipo di analisi concreta dei processi storici e sociali. Per Scott, è necessario piuttosto storicizzare in modo sistematico i processi di rappresentazione, acquisizione e ricostruzione dell'esperienza delle donne attraverso le diverse epoche.[15] Già in "Gender and the Politics of History" (1988), Scott inserisce il

[15] L'articolo "Experience" fa parte di una raccolta di saggi curata da J. Scott e da Judith Butler, *Feminists Theorize the Political* (1992). Scott esprime la propria perplessità verso gli studiosi che ricorrono all'esperienza considerandola "uncontestable evidence and as an originary point of explanation [or] a foundation upon which analysis is based" ("Experience" 24). Per Scott, un simile approccio consente senz'altro la produzione di teorie che affrancano gruppi sociali storicamente subordinati (come le donne), senza tuttavia garantire un'analisi esaustiva dei sistemi ideologici attraverso cui le identità, le differenze e le stesse singole esperienze acquistano significato. L'alternativa proposta è la seguente: "It is not individuals who have experience, but subjects who are constituted through experience. Experience in this definition then becomes not the origin of our explanation, not the authoritative (because seen or felt) evidence that grounds what is known, but rather that which we seek to explain, that about which knowledge is produced" (*ivi* 26). Rendere visibile l'esperienza seguendo il modello del femminismo militante degli anni Settanta equivale, secondo Scott, a nasconderne la storicità, risultando complessivamente in una serie di strategie controproducenti. Al contrario, Scott, nel riferirsi alla teoria foucaultiana del nesso 'potere/sapere' che dà luogo a precisi discorsi di natura sociale e disciplinare, asserisce che l'esperienza corrisponde ad un "linguistic event" (*ivi* 34). Vedasi J. W. Scott. "Experience", in *Feminists Theorize the Political*, a cura di Judith Butler e Joan Wallach Scott (New York: Routledge, 1992), 22-40.

termine ‘experience’ nel quadro di una metodologia di ricerca storiografica volta a indagare essenzialmente sul piano linguistico e sociale il modo in cui la sfera privata delle donne (in ambiti come la famiglia, la sessualità e i comportamenti sociali) equivale ad una forma di ‘creazione pubblica’. Scott riconosce le contraddizioni inerenti all’idea diffusa di considerare le donne “historical actors” (centrale, ad esempio, alle teorie della “Her-story”) e all’istanza femminista di una generalizzata corrispondenza diretta tra sfera pubblica e dimensione privata. Tale corrispondenza rischia di condurre, secondo Scott, verso un “exclusionary concept of history”, perché aspira idealisticamente all’attribuzione di una specificità di ciascun soggetto nel quadro di un dato progetto di ricerca storica (“Gender and the Politics of History”, 24). Ciò nondimeno, Scott ammette la possibilità di includere il *gender* tra le categorie analitiche della *history* e ribadisce l’urgenza di assumere le donne come soggetto di ricerca storica e di considerare i rapporti tra i sessi “a primary aspect of social organization” (*ivi* 25). Scott conclude le proprie riflessioni affermando:

> The realization of the radical potential of women’s history comes in the writing of histories that focus on women’s experiences *and* analyze the ways in which politics construct gender and gender constructs politics. Feminist history then becomes not the recounting of great deeds performed by women but the exposure of the often silent and hidden operations of gender that are nonetheless present and defining forces in the organization of most societies. With this approach women’s history critically confronts the politics of existing histories and inevitably begins the rewriting of history. (*ivi* 27)

Per Scott, che proviene dall’area della storiografia, è fondamentale dare risalto all’aspetto sociale dell’esperienza, il cui potenziale si esprime nella ricerca delle “hidden operations of gender” avveratesi nel corso del tempo. In questo senso, troviamo una certa corrispondenza tra la proposta di Scott e la microstoria teorizzata da Carlo Ginzburg: quello che per quest’ultimo è l’*hapax*, ovvero l’anomalia nascosta da cui partire per ricostruire l’evento storico, equivale in parte alla singola *experience* socialmente e linguisticamente costituita investigata da Scott. Chiaramente, la differenza di intenti permane, perché Scott, a differenza di Ginzburg, osserva il *gender* come una categoria di analisi storica a sé stante e aspira ad un’ampia rivisitazione della storiografia secondo una prospettiva di differenza sessuale.

Già dalla metà degli anni Ottanta anche la semiologa e filosofa femminista Teresa De Lauretis ha discusso il concetto di ‘experience’ in più occasioni. De Lauretis, affermatasi soprattutto per i suoi studi sulla soggettività di genere, identifica un legame

paradigmatico tra il concetto di 'experience' e la formazione di un 'discorso' (termine inteso alla luce delle teorie di Foucault) nel contesto di una definizione del femminismo come pratica innanzitutto storica, politica e filosofica. Per De Lauretis esiste la necessità di ridefinire in termini teorici l'esperienza, rendendola funzionale a sostenere la rivalutazione del soggetto femminile. Opponendosi all'idea che l'esperienza rappresenti un concetto usurato e conservatore nello studio delle differenze di genere, in *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984), De Lauretis afferma che la difficoltà reale, per le teorie del femminismo, consiste nel teorizzare l'esperienza, concetto che è insieme sociale e personale, e nel costruire il soggetto femminile a partire dalla rabbia politica e intellettuale (*Alice Doesn't* 166). Per De Lauretis è dunque importante reinserire i concetti di 'soggetto' ed 'esperienza' nell'ambito di una teoria semiotica di matrice femminista che posiziona le donne entro una specifica dimensione sociale e storica:

> I should say from the outset that, by experience, I do not mean the mere registering of sensory data, or a purely mental (psychological) relation to objects and events (…). I use the term not in the individualistic, idiosyncratic sense of something belonging to one and exclusively her own even though others may have 'similar' experiences; but rather in the general sense of a *process* by which, for all social beings, subjectivity is constructed. Through that process one places oneself or is placed in social reality, and so perceives and comprehends as subjective (…) those relations – material, economic, and interpersonal – which are in fact social and, in a larger perspective, historical. (*ivi* 159)

Secondo De Lauretis, il processo di costruzione del soggetto, reso possibile dall'inclusione dell'esperienza, dà luogo alla nozione di un sé in continua evoluzione, in contatto con le cause materiali ed esterne degli eventi. È importante sottolineare qui che dalle osservazioni di De Lauretis emerge l'idea di una presenza *attiva* del soggetto nella società. Il movimento bidirezionale tra la sfera soggettiva e quella collettiva conferisce una luce sempre nuova e mutevole allo stesso evento e entra direttamente in contatto con la formazione di discorsi rappresentativi che assegnano diverso valore ai medesimi eventi. In questo modo, la rappresentazione letteraria o storiografica di un determinato gruppo sociale all'interno di un dato contesto storico, ad esempio "le donne della borghesia nobiliare durante il periodo del Risorgimento in Italia", assume caratteristiche diverse a seconda del maggiore o minore risalto che lo storico e il narratore attribuiscono alle singole esperienze di vita di uno o più soggetti.

Quanto descritto sinora sul piano delle teorie proposte si mostra valido se confrontato con la pratica testuale di Cutrufelli. Sia ne *La briganta* che in *Canto al deserto* la rappresentazione dell'esperienza è strettamente connessa ad una riflessione critica sulla Storia condotta secondo la prospettiva autobiografica femminile. La forma dell'autobiografia finzionale consente il passaggio cruciale dalla sfera 'oggettiva' del singolo fatto storico alla dimensione interiore dominata da un soggetto narrante, attraverso cui si conferisce una motivazione individuale alla rievocazione storica e si stabilisce continuità tra il 'particolare' delle storie individuali quotidiane e l''universale' degli eventi che fanno da sfondo.

Nei due testi che analizzeremo l'elemento autobiografico amplia l'effetto liberatorio di una narrazione storica soggettiva, quasi al limite del racconto confessionale. Se nella teorizzazione letteraria Cutrufelli argomenta già efficacemente la necessità di una corrispondenza tra la scrittura e l'esperienza del singolo corpo di chi scrive, con l'analisi testuale vedremo come tale corrispondenza è esemplificata dalla centralità dell'esperienza femminile come punto di partenza per una critica sociale più ampia e articolata.

4.3 Memoriale di un dilemma: il 'travestimento' risorgimentale e la problematizzazione dell'identità di genere ne *La briganta* (1990)

Un ruolo chiave nella formazione di Cutrufelli è sicuramente svolto dalla partecipazione al movimento femminista italiano degli anni Settanta, iniziata durante un momento storico nel quale un'irrigidita cultura nazionale andava sempre più confrontandosi con le rivendicazioni di visibilità ed autonomia intellettuale sollecitate da numerosi gruppi di donne, soprattutto nelle grandi città.[16] Dopo aver lasciato la Sicilia, terra di origine del padre, Cutrufelli si trasferisce a Bologna ancora molto giovane e, soprattutto durante il periodo universitario, entra in contatto con gli ambienti del femminismo militante (Giunta, "Maria Rosa Cutrufelli" 125) e partecipa alla gestione di un gruppo di azione politica e culturale, già avviato in Sicilia.

[16] Sulle diverse fasi del movimento femminista italiano sviluppatosi nei centri di Milano, Roma, Bologna e altre città sono stati pubblicati numerosi studi. Citiamo qui solo alcuni titoli rappresentativi utili per una contestualizzazione storica del fenomeno nel suo insieme: oltre al già citato *Voci di donne: discorsi sul* genere, a cura di Bianca R. Gelli (2002), ricordiamo *The Lonely Mirror: Italian Perspectives on Feminist Theories*, a cura di Sandra Kemp e Paola Bono (Londra: Routledge, 1993), in cui sono presenti studi che ricoprono vari ambiti, dal sociale al letterario e allo psicoanalitico; citiamo anche un compendio utile come *I movimenti femministi in Italia*, a cura di Rosalba Spagnoletti (Roma: Savelli, 1971) e un testo dedicato al fenomeno importante del femminismo milanese, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso*, a cura di Anna Rita Calabrò e Laura Grasso (Milano: Fondazione Badaracco – Franco Angeli, 1985).

Dall'esperienza dell'attivismo, Cutrufelli trae gli strumenti critici che servono a contrassegnare una ricerca ad ampio raggio sulla costruzione sociale della donna, caratterizzata da uno sguardo inclusivo di questioni storiche, sociologiche, economiche e familiari.

Nel 1974 pubblica il saggio *L'unità d'Italia: guerra contadina e nascita del sottosviluppo nel Sud*, incentrato sulle ragioni dello sfruttamento economico delle masse contadine seguito all'unificazione del 1861; quest'ultima, infatti, aveva provocato la liquidazione del sistema feudale a favore di un'egemonia borghese ugualmente dannosa per il popolo. Contro l'idea di un Sud d'Italia immobile e fatalmente destinato al sottosviluppo a causa della sua natura precapitalistica, Cutrufelli critica duramente il processo di unificazione, ritenendolo il vero responsabile dell'ineguaglianza (*L'unità d'Italia* 11-13). Cutrufelli si esprime negativamente anche nei confronti della storiografia di matrice gramsciana, ispirata alle idee della sinistra operaia e all'idea di "un'immagine statistica e convenzionale del Meridione che non corrisponde alla realtà" (*ivi* 26). La ricerca d'archivio che costituisce la base del libro mette in luce la scarsità di informazioni documentarie disponibili sulle ribellioni intraprese dalle classi subalterne contro la borghesia meridionale, che era alleata con quella settentrionale allo scopo di sopprimere il rischio di una guerra civile. La nascita del fenomeno del brigantaggio e la sua successiva repressione a seguito di insurrezioni organizzate in diverse regioni (Sicilia, Calabria, Puglia, Basilicata e Molise) rappresentano il fulcro dell'indagine dell'autrice, che attribuisce a questi eventi le ragioni profonde di una definitiva "sconfitta del meridione" (*ivi* 13).

Il saggio include due appendici, contenenti rispettivamente i verbali dell'interrogatorio al brigante Carmine Crocco (*ivi* 207-210) e un estratto dalla sua autobiografia (*ivi* 213-273), insieme ad un breve paragrafo che esamina il fenomeno del brigantaggio femminile (*ivi* 162-163). In questo si legge che le "brigantesse" rivestivano un inusuale ruolo di primo piano, costituendo "parte integrante dei quadri organizzati del brigantaggio" (*ivi* 162). Le annotazioni critiche di Cutrufelli si basano sull'osservazione di testimonianze fotografiche dell'epoca e su testi storiografici minori.[17] Contrariamente ai toni assunti nel resto del saggio, si può notare in questa sezione un particolare coinvolgimento emotivo,[18] che sottolinea come le brigantesse del

[17] Nel paragrafo sulle brigantesse Cutrufelli cita il testo di Michele Cianciulli. *Il brigantaggio nell'Italia meridionale dal 1860 al 1870* (Tivoli: Officine Grafiche Mantero, 1937), 33-37. Un altro testo utilizzato è di Francamaria Trapani. *Le brigantesse* (Roma: Canesi, 1968).

[18] "La storia delle brigantesse, che qui abbozziamo appena, meriterebbe uno studio a parte, per l'importanza che riveste anche dal punto di vista di una storia dei movimenti femminili in Italia. I loro

Meridione si opponessero, oltre che al sistema economico e sociale borghese, anche ad una specifica morale patriarcale. L'inserimento della sezione consente a Cutrufelli di mettere in evidenza il carattere sessista dell'epoca storica analizzata:

> Con spavalderia si denudano davanti agli esterrefatti soldati italiani, come per dire: Avanti, e adesso sparate, sparate addosso a una donna. Molte si salvano così dalla fucilazione, o vengono risparmiate perché incinte (…). Esse non esitano a vendicarsi del brigante che le ha tradite e umiliate: ma così facendo, non intendono vendicare il loro 'onore', ma l'affronto fatto alla loro dignità di essere umano. Non accettano più di essere usate e messe da parte (…). Il razzismo e il sessismo più bieco e feroce si scatenerà contro di loro: in un'epoca così puritana le brigantesse, dopo morte, verranno fotografate nude e queste foto circoleranno senza suscitare il minimo scandalo. Naturalmente in questo atteggiamento di ripulsa e disprezzo totale c'è molta ambiguità. Così per alcuni le brigantesse saranno sempre e soltanto donne bellissime (…). Per altri, esse sono sempre e soltanto contadine rozze e brutte, spinte dai loro primitivi e animaleschi istinti a prostituirsi al primo venuto (…). (*ivi* 163)

Con tono partecipativo, l'autrice evidenzia che, persino nella morte, le brigantesse sono ridotte alla dimensione di oggetti, vittimizzate dallo sguardo patriarcale. Attraverso una dura critica della storiografia che si è occupata del fenomeno del brigantaggio femminile, Cutrufelli rivela una propensione verso il metodo di ricerca storiografica sviluppatosi sulla scia della prima onda del femminismo degli anni Settanta (Marotti, "Revising the Past: Feminist Historians/Historical Fictions" 51-55), un approccio attento a sviscerare le questioni inerenti alla condizione delle donne del passato alla luce delle rivendicazioni sociali e politiche contemporanee. Cutrufelli stessa, tuttavia, proprio perché soggettivamente coinvolta, tende a privilegiare un'interpretazione ideologica e generalizzata delle fonti consultate, piuttosto che a mantenere toni obiettivi.

Il saggio *L'unità d'Italia* rappresenta la base tematica che ha ispirato successivamente la stesura de *La briganta* (1990), in cui è evidente l'intenzione della scrittrice di proseguire e ampliare la riflessione critica sul brigantaggio già avviata negli anni Settanta. Già oggetto di diversi saggi,[19] il romanzo verrà esaminato in questo

---

atteggiamenti (…) sono chiari insulti alla morale dell'epoca: vestite spesso col più pratico abbigliamento maschile, le gambe divaricate (in pieno Ottocento!), fucili ed armi tenute con la massima disinvoltura. Si stenta a credere che queste donne siano contadine meridionali, le stesse che storici e scrittori ci descrivono con tanti bei particolari come succubi dei loro uomini, reazionarie nel loro immobilismo e fanatismo religioso" (*ivi* 162). Il riferimento polemico di Cutrufelli alla condizione subordinata delle contadine descritta dagli scrittori può essere ricondotto, ad esempio, alla *Nedda* verghiana, descritta come "povera figliuola, raggomitolata sull'ultimo gradino della scala umana", con gli occhi "offuscati dall'ombrosa timidezza della miseria" (Verga, "Nedda", in *Nedda e altre novelle* 14).

[19] Vedasi: Monica Rossi. "Rethinking History: Women's Transgression in Maria Rosa Cutrufelli's *La briganta*", in *Gendering Italian Fiction*, cit., 202-222; Cinzia Di Giulio. "Travesties of Risorgimento in

capitolo allo scopo di evidenziare il tentativo, da parte di Cutrufelli, di sottrarre la figura della brigantessa alla rappresentazione dominante della storiografia patriarcale che ne ha fatto una vittima piuttosto che un soggetto storicamente legittimato. Tale processo, come mostrerà l'analisi testuale, viene messo in atto dall'uso della forma autobiografica, attraverso cui Cutrufelli ricostruire l'esperienza soggettiva della Storia di un'immaginaria 'briganta'.

In un'intervista a Monica Rossi, Cutrufelli ha attribuito all'assenza di testimonianze documentarie sul brigantaggio femminile la propria scelta di proseguire, dopo molti anni, una ricerca iniziata negli anni Settanta (Rossi, "Rethinking History" 210-211). Nella postfazione al romanzo, la scrittrice sintetizza il proprio approccio nei confronti di una 'grande Storia' fatta di tante storie individuali, simile per molti versi al tentativo di dare vita ai frammenti storiografici già osservato nei testi di Maria Attanasio:

> Per mesi frequentai l'Archivio di stato, spulciando il 'Fondo giudiziario sul brigantaggio nell'Italia meridionale' e tentando di decifrare i verbali dei processi (quell'impossibile calligrafia ottocentesca!). A poco a poco riuscii a forzare la porta che ci divide dal passato, a entrare in quel mondo e in quel linguaggio, a figurarmi sensazioni e panorami, a scorgere i lineamenti d'ogni singolo uomo e di ogni singola donna… Ora riuscivo a vederli. Uno per uno. Una per una…le contadine, la tessitrice calabrese che al suo processo aveva detto: 'Sono briganta, non donna di brigante' (evidentemente la coscienza di sé non è appannaggio esclusivo del nostro tempo, come credono alcuni). Finché un giorno, in mezzo alla folla, scorsi la 'mia' briganta. (Cutrufelli, "La briganta e io" in *Briganta*, 155-156)

La necessità di inventare proviene a Cutrufelli dal confronto con la limitatezza del documento storiografico, da cui scaturisce il processo di finzione letteraria. Tuttavia, il punto di partenza per ogni storia rimane pur sempre il frammento documentario, indicativo di un essenziale, seppur minimo, riferimento alla realtà: in questo caso, Cutrufelli trova l'ispirazione per la sua protagonista in una frase pronunciata da una donna durante il processo che la vede imputata, ovvero "Sono briganta, io, non donna di brigante" (*ivi* 156) e in una nota a margine, trovata per caso tra le pagine d'archivio, relativa ad una donna colta, di classe nobile, che aveva partecipato al brigantaggio (Rossi, "Rethinking History" 211-212).

Maria Rosa Cutrufelli's *La briganta*", in *Risorgimento in Modern Italian Culture*, a cura di Norma Bouchard (Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson, 2005), 133-48. Una breve analisi de *La briganta* è inoltre presente nel saggio di Maria Ornella Marotti "Revising the Past: Feminist Historians/Historical Fictions", in *Gendering Italian Fiction*, cit., 49-70.

Come il saggio pubblicato nel 1974, anche *La briganta* descrive i postumi del Risorgimento e ne rivede criticamente l'immagine tradizionale in quanto guerra di 'liberazione' del territorio italiano dalle invasioni straniere, ottenuta grazie al governo piemontese dei Savoia. La vicenda centrale si inserisce in un periodo nel quale, a seguito delle pesanti tasse imposte dal nuovo governo e all'introduzione del reclutamento militare obbligatorio, si fanno strada numerosi movimenti di rivolta che vedono alleati i nobili e i contadini e provocano la nascita del brigantaggio in Sicilia e nel resto del Mezzogiorno.[20] Nel romanzo, i briganti provengono dal mondo contadino e, nella maggior parte dei casi, aderiscono alla causa del legittimismo borbonico, ovvero combattono contro il nuovo regime instauratosi dopo la vittoria dei Mille e la nascita del regno di Vittorio Emanuele II con l'obiettivo di restituire potere alla monarchia di Ferdinando II di Borbone.

La prospettiva critica del testo è affidata al racconto in prima persona di una nobile meridionale di nome Margherita (il cognome rimane ignoto, per scelta dichiarata della voce narrante). Costretta nel 1860 a sposare un uomo molto più anziano di lei che le proibisce di tenere una propria biblioteca; esasperata, lo uccide con la complicità di una serva e fugge sulle montagne di un innominato paesino del Sud d'Italia,[21] trovando rifugio in una masseria occupata da un gruppo di briganti legittimisti. Tutto avviene nel 1861, anno precedente all'inizio dello stato d'assedio che porterà alla sospensione della Costituzione e all'eliminazione violenta del brigantaggio dapprima in Sicilia e poi nell'intero Meridione. Margherita ha scelto la macchia per raggiungere il fratello Cosimo, con il quale mantiene un forte legame affettivo. Cosimo è membro del gruppo guidato da Carmine Spaziante (la cui rappresentazione si basa essenzialmente sul brigante Carmine Crocco, di cui Cutrufelli ha letto il diario conservato presso l'Archivio di Stato). Per poter assumere un ruolo attivo nella guerriglia e sentirsi accettata dagli altri, Margherita si veste con abiti maschili e partecipa ad una serie di attacchi contro

[20] Vedasi Francesco Renda. *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Vol. 2 (Palermo: Sellerio, 1985), 55, 63, 150-152.

[21] Contrariamente a quanto è stato scritto in diversi articoli e persino in alcune edizioni straniere del romanzo, Cutrufelli non ha ambientato la storia in Sicilia, evitando volutamente di concentrare la trama in un luogo geografico preciso. L'ambientazione corrisponde invece ad un'idea simbolica di Sud immerso nella disillusione del periodo post-unitario: "La Sicilia ha avuto un'altra storia rispetto al resto del Meridione post-unitario, ossia è stata al centro delle conseguenze degli eventi iniziati sull'isola all'indomani dello sbarco dei Mille a Marsala. Nel libro si vuole narrare di un dopo-Sicilia e, in base a quest'idea, l'ambientazione è un Meridione non definito in cui si vive il disincanto nei confronti dell'unificazione, perché dopo questi fatti niente è stato più come prima (ad esempio, dopo i fatti di Bronte e la 'conquista' del Sud avvenuta con l'unificazione). Nonostante il libro abbia legami forti con quanto è avvenuto in Sicilia, vuole anche espandere l'idea di un Meridione interamente coinvolto nella disillusione" (Appendice III, 228).

l'esercito del Regno d'Italia; arrestata nel 1863 dopo la sconfitta del proprio gruppo d'azione, istintivamente si spoglia davanti al plotone della Guardia Nazionale per non essere fucilata, rivelando così la propria identità di donna. Dopo aver subito l'umiliazione del processo e aver visto condannati i pochi compagni sopravvissuti all'arresto, viene condannata all'ergastolo; nella primavera del 1883, viene spinta da uno storico (la cui identità rimane anonima) a raccontare le proprie memorie e intuisce che questa è l'unica possibilità di riacquistare una voce autonoma sugli eventi vissuti.

La dimensione della memoria autobiografica conferisce al testo la forma di 'documento storico', ispirato a fonti reali. All'inizio del romanzo, la scrittura delle proprie memorie è presentata come unica possibilità di liberazione dallo stato di prigionia fisica e mentale in cui si trova la protagonista:

> Io che, durante il processo, non dissi una parola, adesso desidero che mi si ascolti e che la mia voce esca dalla cella che trattiene il mio corpo. Oggi quest'evasione mi è permessa: ho carta, inchiostro, penna e un passato da narrare e recuperare dal fondo del mio stesso oblio. Forse domani qualcuno capirà quanto ciò sia più inebriante di un'evasione reale, che enorme libertà sia il prendere la parola (…). Ora, inaspettatamente, il tempo si è schiuso di nuovo davanti a me, sono libera di rivolgermi agli altri direttamente e di comunicare da pari a pari. Perché coloro che leggeranno queste pagine saranno mossi dalla volontà di conoscere e conoscermi, non di giudicare e punire, e in questa volontà di conoscenza almeno saremo in pari. (*Briganta* 2)

Con echi foucaultiani, Cutrufelli attribuisce alla protagonista la piena consapevolezza del legame tra *parola* e *conoscenza*. La scrittura precede, nelle intenzioni di chi la pratica, alla lettura da parte di quanti vorranno sapere: il valore epistemologico della testimonianza scritta in prima persona risiede, secondo la briganta di Cutrufelli, nella potenziale ricezione delle sue parole da parte di chi vorrà conoscere la sua storia e si interrogherà sui fatti narrati. Sollecitata dalla curiosità di un anonimo storico "che coltiva non solo la scienza ma anche la pietà (…) più interessato alle parole che alla miseria ostinatamente muta del mio corpo" (*ivi* 3), Margherita accetta di narrare la storia della sua vita. La figura dello storico è parzialmente assimilabile alla stessa Cutrufelli che, come già Attanasio in *Correva l'anno*, si 'traveste' da cronista (e da uomo) per scavare nella memoria dei fatti giudiziari relativi ai processi contro i briganti e per reinventare una vicenda a partire dalla scarsità di dati storiografici a disposizione. Una simile trasgressione del confine identitario di genere sottolinea, peraltro, la complessità

dell'operazione di interpretazione e reinvenzione del frammento storiografico compiuta da Cutrufelli.

Il contesto di scrittura nel quale si è mossa l'autrice è suggerito da Margherita stessa, che esordisce con osservazioni significative sulla differenza tra la propria storia di vita e la Storia tutta:

> I nostri filosofi hanno spesso deplorato l'incertezza e la vanità della Storia, poiché essa è conoscenza di ciò che fu fatto e non di ciò che si deve fare. Dispensatrice di pregiudizi antichi, maestra di errori e di scelleratezze, così l'hanno definita dimenticando che in essa vive anche una ricerca, concreta perché misurata sulle esperienze umane, delle vie della giustizia (…). Furono gli atti del processo a colpire lo studioso. Il mio silenzio lo stupì più delle mie colpe, seppe che ancora vivevo sepolta in questo penitenziario e volle conoscermi (…). Per l'uomo di scienza io non ero altro che un'anomalia da registrare, una stravaganza della Storia. Ancora oggi non so fino a che punto egli creda all'utilità della mia testimonianza. (*ivi* 4-5)

Esordendo in questo modo, Cutrufelli problematizza la figura dello storico e, al tempo stesso, legittima la propria pratica di reinvenzione.[22] Come la protagonista, anche il testo va contro le convenzioni della divisione tra i sessi e l'esclusione delle donne dalla ricerca storica; Margherita, in qualche modo, resiste allo sguardo invasivo e maschile dello storico che vuole classificarla. La sua indecisione è parallela alla titubanza della stessa scrittrice, la quale ha aspettato a lungo prima di cimentarsi con la creazione di una figura femminile in grado di sostenere il peso del racconto, assumendo la voce narrante principale. Il fatto che Margherita sia consapevole di essere vista dalla Storia (di cui lo storico è il rappresentante) al pari di "un'anomalia da registrare", fa comprendere che, al contrario, la sua intenzione è del tutto opposta: la sua scelta di raccontare la propria biografia è, infatti, del tutto autonoma e non sollecitata dalla curiosità morbosa di uno sguardo esterno. In questo modo, il testo sottolinea il carattere

[22] Il riferimento alla riconquistata capacità di raccontare con le proprie parole la realtà sociale di provenienza ricorre, come vedremo, anche in *Canto al deserto*, con la figura di un'anonima giornalista-narratrice che raccoglie informazioni sulla vita della giovane criminale Tina. In entrambi i testi, emerge chiaramente la presa di posizione specifica di Cutrufelli stessa, auto-proclamatasi velatamente, nei due romanzi, una *narratrice* di storie. A differenza di *Canto al deserto*, tuttavia, *La briganta* presenta un livello ulteriormente complesso di interpretazione soggettiva della Storia, perché la voce narrante racconta la disobbedienza femminile e, in tal modo, rivela la presenza di un punto di vista femminista contemporaneo, sovrapposto a quello della protagonista Margherita. *La briganta* è stato definito, più che un romanzo storico propriamente detto, un "romanzo di costume" in cui l'intenzione di raccontare una ribellione femminile supera l'intento di effettuare la ricostruzione dei fatti a partire dalle fonti storiografiche. Vedasi a proposito l'articolo di Laura Lilli. "Mi sono data alla macchia", *La Repubblica - Palermo*, 22 dicembre 1990, 16.

anticonformista della presenza femminile all'interno di un contesto solitamente riservato al mondo maschile.[23]

L'intento sovversivo del testo è affiancato dalla ricostruzione delle scelte radicali di Margherita, ripercorse nel memoriale. Si tratta di decisioni dettate dalla ribellione al sistema patriarcale che le ha imposto il matrimonio, negandole la possibilità di coltivare il proprio intelletto. Nel ricordare la madre, colta nobildonna "ammirata dai suoi corteggiatori per l'ingegno e la cultura" (*ivi* 7) e amica di diversi sostenitori della Repubblica Partenopea del 1799, Margherita racconta di aver ricevuto, grazie a lei e contro il volere del padre, un'educazione completa, contrariamente alle usanze dell'epoca, perché "alle fanciulle in genere non s'insegna neanche a scrivere per timore che possano aver carteggi con gli amanti" (*ivi* 8). Il testo manifesta la propria insofferenza nei confronti della natura innatamente dispotica di un sistema di costruzione sociale dei sessi, il quale prescrive per le donne una passività obbligatoria e un'automatica rinuncia alla coltivazione della propria sfera intellettuale. Ciò si conferma quando Margherita, alla morte della madre, viene data in matrimonio ad un 'galantuomo' e accetta per sfuggire al controllo del padre:

> Io non sapevo niente della realtà e della vita, mia madre mi aveva insegnato a leggere e a sognare ma non a difendermi. Mi mancava qualsiasi esperienza del mondo, degli uomini, dei rapporti fra gli uomini. Mio padre, nelle clausole del contratto matrimoniale, pensò al patrimonio, ma 'patrimonio' era per me una parola priva di interesse, se non di senso. (*ivi* 10-11)

Si percepisce qui l'insofferenza della donna nei confronti del mondo patriarcale, simboleggiato dal padre e dal marito, che negherà a Margherita di continuare a leggere e a coltivarsi. L'imposizione del 'matrimonio' è preceduta dalla perdita concreta di una

[23] La donna riflette sul fatto che molti altri briganti, 'sepolti vivi' come lei, hanno già narrato le loro memorie (*ivi* 5), chiedendosi con amarezza "Ma può una donna commuovere o addirittura interessare una platea di uomini, ché tali immagino saranno i lettori di queste pagine?" (*ivi*) La domanda retorica, rivolta idealmente al lettore o lettrice, pone il problema dell'autorità del giudizio di chi legge, avanzando l'ipotesi pessimistica di un pubblico composto da soli lettori uomini. Se, come immagina Margherita, "scrivere le proprie memorie è per una donna cosa ardimentosa, forse ancor più che l'andar briganteggiando per i monti" (*ivi*), i lettori vengono messi di fronte al carattere intrinsecamente sovversivo di un testo la cui funzione è quella di colmare le lacune della Storia ufficiale, sfidando le norme sociali che assegnano esclusivamente al brigante *maschio* la capacità di narrare gli eventi. Osserviamo che la sfida del testo si rivolge anche alla nozione di una cultura destinata agli uomini e gestita da un mercato editoriale di esclusivo dominio patriarcale.

mater, evento che prepara, dal punto di vista della trama, la scelta successiva di negare del tutto la propria femminilità e di travestirsi da uomo.[24]

La ribellione nei confronti del sistema patriarcale si compie quando Margherita, in seguito alla decisione del marito di distruggere la sua biblioteca personale, decide di ucciderlo e di fuggire in cerca del fratello Cosimo, che è latitante nei boschi perché si è unito ad un gruppo di briganti. Quest'ultimo le offre di rifugiarsi in un convento, ma rimane deluso quando Margherita dichiara la propria intenzione di unirsi al gruppo di briganti, assecondando per la prima volta il proprio desiderio di libertà. Come altri uomini prima di lui, anche Cosimo tenta di riportarla sulla strada della convenzione sociale, senza però riuscirvi.[25] Rappresentante di un universo maschile che vuole frenare la voglia di autonomia di Margherita, Cosimo rimane comunque passivo di fronte alla scelta della sorella, anche se questa dà origine ad una separazione tra i due, resa ancora più evidente dall'impossibilità di conciliare la differenza tra generi. Il distacco da Cosimo e da una femminilità prescritta e automaticamente passiva è confermato dalla ribellione di Margherita nei confronti del 'matrimonio-patrimonio', visto come una violenza fisica.[26] Quando Cosimo prende congedo dalla sorella prima di partire per una missione a Roma che lo porterà alla morte, il divario tra maschile e femminile si fa evidente:

> Quando l'ora tarda ci costrinse a lasciarci, solo allora Cosimo disse: 'Se ti aveva offesa, non eri tu che dovevi ucciderlo. E non eri tu che dovevi pagare. Perché mi hai fatto questo torto? (*ivi* 93)

Il gesto di vendetta di Margherita riecheggia per molti versi la descrizione offerta da Cutrufelli nel saggio *L'unità d'Italia*, in cui le brigantesse "non esitano a vendicarsi del

[24] Come già osservato altrove (Di Giulio, "Travesties of Risorgimento in *La briganta*" 136-137), Cutrufelli avvicina non a caso i termini 'matrimoniale' e 'patrimonio', il primo derivato da *mater* (madre), il secondo da *pater* (padre); l'etimologia dei due termini è rivelatrice di un sistema sociale che autorizza l'uomo a fare della donna un oggetto.

[25] "Avrei dovuto essergli riconoscente per quel suo stare dalla mia parte in maniera totale, incondizionata. Ma le lacrime che finalmente mi velavano gli occhi erano lacrime d'impotenza. Tutto era stato inutile, dunque: questo fu il pensiero inatteso che mi si affacciò alla mente. (…) L'ansia di protezione di Cosimo mi sottraeva alle mie responsabilità, mi riportava indietro, mi rendeva impotente, spettatrice passiva della mia vita stessa. Ed era proprio questo che non volevo" (*ivi* 31-32). Il sostegno incondizionato di Cosimo è comunque contraddetto dal fatto che persino lui, per quanto aperto e amorevole nei confronti della sorella, tende a esercitare un controllo sulla sua vita, cercando di convincerla a rifugiarsi in un convento.

[26] "Ci eravamo lasciati con qualcosa di non risolto fra di noi, un interrogativo, un enigma che inquietava il suo animo, e quel mio silenzio ostinato che l'offendeva. Ma come parlargli di un matrimonio per lui ovvio, anzi necessario? (…) 'Se ti aveva offesa…' mi aveva chiesto Cosimo, ma nella domanda c'era un'affermazione. Non si era sbagliato. Sì, era stata un'offesa a guidarmi la mano, una violenza consumata sul mio corpo. Nessuna offesa mi avrebbe però dato forza sufficiente a colpire, colpire fino a uccidere, se la mia disperazione non fosse cresciuta, giorno dopo giorno, fino a diventare odio" (ivi 139).

brigante che le ha tradite e umiliate: ma così facendo, non intendono vendicare il loro 'onore', ma l'affronto fatto alla loro dignità di essere umano" (Cutrufelli, *L'unità d'Italia* 163). Con l'omicidio del marito, Margherita ha chiaramente rivendicato il proprio diritto all'indipendenza e alla dignità, sfidando una prescrizione sociale non scritta che regola la divisione netta tra ruoli sessuali. Ciò equivale ad un rifiuto della posizione di passività assegnatale dalla società patriarcale, incarnata qui dal fratello. L'incapacità di Cosimo di comprendere le ragioni profonde dell'omicidio compiuto dalla sorella sancisce definitivamente la sua appartenenza al mondo del 'patrimonio': l'offesa è, per Cosimo, necessariamente legata ad una punizione per mano maschile. Il legame affettivo tra fratelli viene dunque annullato e si fa drammaticamente fallimentare, perché influenzato da differenze insormontabili.

Nel capitolo "Marzo 1861" lo sguardo interno sulla storia privata di Margherita si amplia a comprendere i fatti della Storia. La dissoluzione delle sue speranze di libertà, alimentate dall'iniziale accettazione del matrimonio, corrisponde alla caduta delle aspettative popolari nei confronti dell'avvento di Garibaldi e del nuovo regno savoiardo, rivelatosi ancora più oppressivo e ingiusto del precedente regno borbonico:

> Ancora quasi non era stata data notizia dello sbarco dei mille, un pugno di uomini, e già un Regno si dissolveva col rovinio cieco di una frana che scende a valle. Ma già da tempo tutta l'Italia ribolliva: al Nord, attorno al Piemonte e al Re Galantuomo, s'andava organizzando un nuovo stato: al Sud, mille confusi intrighi, mille interessi diversi ordivano una comune tela per la rovina dei Borboni (…). E poi d'un tratto Garibaldi, il dittatore, fu sul continente. Avanzava veloce e i liberali gli aprivano la via, mentre il popolo veniva sedotto con le promesse più inverosimili (…). Al cadere del miraggio cominciò a scorrere il sangue. (*ivi* 23)

Il testo definisce il Re savoiardo un "Galantuomo", stesso termine utilizzato in precedenza per il marito di Margherita, caratterizzando così entro la stessa categoria due uomini le cui azioni comportano, direttamente o indirettamente, degli effetti negativi sulla vita della protagonista. La critica della figura di Garibaldi contrasta con la sua immagine popolare di condottiero illuminato, vicino ai desideri delle masse. Ciò si riflette anche nel fatto che l'esercito dei Mille è citato volutamente con la 'm' minuscola: così facendo, la voce narrante personalizza definitivamente il proprio giudizio ostile nei confronti dell'impresa garibaldina, costituita da "mille confusi intrighi" e "mille interessi diversi" e, dunque, sminuita nelle intenzioni e negli effetti. Anche successivamente, il punto di vista di Margherita sui fatti della Storia associa la tragedia privata del matrimonio alla disillusione ideologica dell'invasione garibaldina;

significativamente, i due eventi avvengono entrambi nel 1860, operando così un accostamento tra storia privata e evento collettivo.[27]

Nonostante la vicenda di Margherita sia profondamente connessa alla lotta contadina e alla rivendicazione di diritti sulle terre amministrate da una borghesia rampante e connivente con il nuovo Regno d'Italia, al centro del romanzo vi è soprattutto il suo dilemma personale di donna che tenta di uscire dal sistema sociale che la relega ai ruoli subordinati di figlia, moglie e sorella, accostati all'esperienza di *briganta*. Il testo svela gradualmente il proprio intento critico creando un parallelo tra lo stato di costante smarrimento e indecisione di Margherita, la cui identità femminile viene messa in discussione, e la sconfitta morale e politica dei movimenti libertari nel Meridione, resi vittime non solo dalla transizione traumatica dal regno borbonico a quello dei Savoia, ma dalla stessa incertezza del movimento di ribellione.

Il racconto del periodo trascorso con la banda di Spaziante presenta alternativamente Margherita in preda a momenti di disagio e di eccitazione. Inizialmente, il brigantaggio è visto dalla protagonista come possibilità di emancipazione personale, inaugurata con il travestimento e con la rinuncia "anche all'ultima parvenza di femminile decoro" (*ivi* 45). Come già abbiamo osservato per la contadina Francisca di *Correva l'anno*, anche per Margherita gli abiti maschili simboleggiano una nuova vita e preludono, nelle sue intenzioni, l'inizio di un processo di cambiamento irreversibile:

> Il seno si perdeva nella camicia bianca, larghissima, e scompariva del tutto sotto il giubbetto colorato. Poi rifeci la treccia e la nascosi sotto un berretto a cono ornato di nastri. E a ogni indumento entravo in un tempo e in una dimensione nuova: la verità è che non stavo indossando un abito, ma una vita (…). Finalmente strinsi l'ultimo laccio: provavo una curiosa sensazione con i calzoni stretti sui fianchi e i capelli nascosti dal berretto. Ma in fondo era soltanto una maschera che mi aiutava a ingannare la sorte, nient'altro che un gioco propiziatorio. (*ivi* 45-46)

[27] "Fu così che scelsi la reazione, io che m'ero infervorata alle letture patriottiche, ai nobili ideali di redenzione e di unità patria. Scegliendo le montagne, avevo scelto – senza rendermene conto – la reazione. Il tempo è opaco mentre lo si vive e non permette una consapevolezza piena delle proprie azioni (…). Io avevo sognato l'Italia e la Costituzione, la fine della monarchia assoluta e dei tiranni. Ma quando il sogno era diventato realtà, m'ero unita agli uomini della reazione: questo il nome dato al legittimismo e, al tempo stesso, alle sollevazioni contadine che la bandiera bianca dei Borboni tentò di coprire in quegli anni" (*ivi* 35). L'ultima frase fa dubitare che le azioni dei contadini che avevano deciso di diventare briganti fossero tutte motivate dal legittimismo. Come ha notato Renda (*Storia della Sicilia*, Vol. 2, 62-63), la povertà che era seguita agli eventi del 1860, accentuata da leggi-capestro (come l'imposta sul macinato del 1869), aveva causato una crescita esponenziale nel numero dei reati di omicidio e furto negli anni immediatamente successivi all'unità e allo sbarco dei Mille; il brigantaggio, non solo in Sicilia ma anche nel resto del Mezzogiorno, viene dunque visto dallo storico come il risultato drammatico di condizioni economiche disperate nelle quali versava la popolazione, più che legarsi direttamente a rivendicazioni di carattere politico.

La scelta del brigantaggio spinge Margherita a nascondere la propria femminilità, simboleggiata dal seno nascosto e dai capelli coperti sotto il cappello. La fuga dal matrimonio e, dunque, da una femminilità eteronormativa, equivale ad una strategia di travestimento che la affranca temporaneamente dall'oppressione patriarcale entro cui è stata costretta in precedenza. Tuttavia, nonostante l'apparente senso di libertà raggiunta, si tratta di una strategia che mostra tutta la sua fragilità e che lascia trasparire la sua mancanza di convinzione rispetto allo stile di vita prescelto.[28]

Anche l'azione armata è solo superficialmente una via verso la libertà: ad esempio, nel giorno del suo "battesimo del fuoco" (*ivi* 48), Margherita è costretta a fuggire alla vista di alcuni carabinieri che cercano di inseguirla e sparano per colpirla. L'esperienza la lascia tutt'altro che spaventata, anzi rafforza il suo senso di appartenenza alla vita prescelta:

> Mentre scappavo, udivo il rumore degli spari e non provavo niente, nemmeno un'ombra di paura, soltanto mi sembrava d'avere acquistato in un sol attimo una estrema lucidità, che era nella mente ma anche del corpo. (*ivi* 49)

Nel descrivere la fuga dai soldati che attaccano il gruppo di briganti e li costringono a lasciare la masseria, la voce narrante è nuovamente carica di eccitazione e rievoca il pericolo di morire come "un'attesa spasmodica, intollerabile. Era la voglia di far precipitare gli eventi per esserne, finalmente, al di là" (*ivi* 59). Poco dopo, la visione della prima, vera scena di morte testimoniata dalla briganta contraddice la sicurezza apparente ostentata in precedenza:

> Guardavo con gli occhi di un'ubriaca o di una persona trasportata di colpo nel mezzo di un incubo. Per svegliarmi, mi passai una mano sul viso, sulla giacca ruvida, sui calzoni: mi sembrò di toccare un altro, un intruso (…). Non era la morte, quella. Era molto di più. (*ivi* 65)

L'effetto estraniante della violenza implicitamente suggerisce che si tratta di una dimensione con cui Margherita non può identificarsi completamente; al tempo stesso, la testimonianza della morte la conduce verso una sorta di sdoppiamento, in cui si

[28] Lo smarrimento di Margherita si fa più netto quando questa paragona se stessa alle altre brigantesse che abitano nella masseria occupata dal gruppo di Spaziante: ad esempio, durante la vestizione in abiti maschili, emerge in tutta la sua forza il divario di classe tra l'impaccio di Margherita e lo sguardo di "maliziosa ironia" (*ivi* 46) della Bizzarra, una brigantessa la cui sicurezza del proprio ruolo le consente di aggirarsi "vestita da uomo, con due pistoloni in cintura" (*ivi* 44) e di prendere parte a tutte le azioni di battaglia.

percepisce la presenza di un 'altro da sé', reso concreto dal travestimento in abiti maschili.

Il dilemma identitario di Margherita trova il suo culmine nella problematizzazione dell'appartenenza di genere. Se già il travestimento ha già reso labili i confini di un'identità netta, l'attributo di soggetto 'in bilico' tra mascolinità cercata e ricaduta entro la fragilità del proprio corpo femminile si riconferma, per Margherita, tramite l'attrazione fisica verso altre donne e, in particolare, verso Antonia, compagna di Carmine Spaziante.

Dopo aver ricevuto la notizia di una momentanea vittoria del re Francesco e della ricostituzione di un governo monarchico a Roma, il gruppo di briganti festeggia nel vicino paesino di Torrearsa, dove si è conclusa positivamente la prima vera azione punitiva contro l'esercito savoiardo. Mentre Cosimo parte per Roma per raggiungere il Re e promuovere la causa dei briganti, Margherita, pur combattuta tra desiderio e imbarazzo, si avventura in un lupanare insieme ad altri uomini del gruppo di Spaziante. La partenza del fratello precede l'episodio, quasi a suggerire che la sua assenza liberatoria autorizza Margherita a osare ancora di più nel suo tentativo di imitare comportamenti maschili. L'esperimento, tuttavia, non fa altro che confermare il disagio della donna rispetto ad un 'abito' sociale che non le appartiene completamente. L'attrazione verso i corpi femminili si fa crescente e, al tempo stesso, terrorizza Margherita, evidenziando così il carattere irrisolto del ruolo assunto:

> Io mi ero pentita della mia audacia, ma non potevo più tornare indietro, impossibile ormai rinunciare all'impresa (…). Forse è vero, pensai, sono indemoniata, è Satana che mi porta (…). Le donne stavano raggruppate attorno a un divano che occupava tutto un angolo della sala, un ammasso indistinto di carni e di sete (…). Di colpo io persi ogni timore e mi sentii trasportare da quel palpitare nudo e scoperto, da quei seni tremanti. Avrei voluto afferrare con le mie mani quella paura vivida e bianca che mi affascinava e in quell'affanno terrorizzato affondare con forza le dita e la faccia e tutta me stessa. Saliva dentro di me un impulso, una volontà di violenza che non avevo ancora mai provato. (*ivi* 102-104)

La mancanza di una coscienza di sé si amplifica per Margherita attraverso una differenza biologica insuperabile, dato che il corpo della donna, a differenza di quello di un uomo, non può mettere in pratica gli atti di violenza/sesso desiderati. La fascinazione per i corpi femminili è sintomatica di una brutalità mai provata prima, assimilabile ai rapporti tra uomini e donne prestabiliti dal sistema sociale; anche in assenza dell'organo sessuale maschile, tuttavia, l'istinto di Margherita può essere paragonato a quello di un

uomo. Ugualmente, osserviamo che, accanto alla tentazione di usare violenza contro quei corpi, il riferimento a Satana indica che Margherita è perseguitata dall'idea di peccato connesso al desiderio omosessuale. In questo modo, si rafforza per lei l'impossibilità di trovare una propria consapevolezza di *gender* e di aderire totalmente all'universo maschile.

La difficoltà di superare le costrizioni della costruzione sociale del genere si fa maggiormente evidente nei riferimenti al rapporto ambiguo tra Margherita e Antonia, inizialmente descritta come figura materna e mediatrice tra la briganta e il capobanda Spaziante.[29] L'attrazione per Antonia non viene mai espressa verbalmente, ma rimane tra le righe in qualità di sottotesto, quasi a suggerire implicitamente che anche la voce narrante ha assunto un temporaneo 'travestimento' e non intende chiarire il proprio posizionamento a riguardo. Il disagio di Margherita, espresso dal suo ruolo passivo di spettatrice, emerge dalla descrizione del misto di sentimenti provato osservando la coppia; quando Antonia le parla di Carmine, Margherita è combattuta tra un senso di fascinazione e gelosia e, insieme, di ripudio:

> E parlava di quella barba ricciuta che copriva una bocca avida, di quei fianchi possenti che non lasciavano scampo. Non mi piacevano quelle confidenze, ma Antonia seguitava a stringermi le mani senza accorgersi che mi irrigidivo e mi scostavo (…). La lasciavo provando un senso di leggero fastidio assai simile a un risentimento o a un'insofferenza astiosa. Poi scuotevo le spalle: che m'importava degli amori di due villani? (*ivi* 74-75)

La certezza della propria classe viene utilizzata come appiglio contro una situazione psicologica che Margherita non sa come gestire, combattuta dal desiderio represso per l'altra.[30] L'interesse per Antonia è qualcosa dal quale la protagonista sente di doversi allontanare, per timore di sconfinare in un territorio estraneo, dominato dall'attrazione fisica per la donna e, contemporaneamente, dalla voglia di imitare la mascolinità definita di Carmine.[31]

---

[29] Quando questa è ferita, Antonia la cura con unguenti ed erbe e agisce da 'scudo' tra la protagonista e il mondo del gruppo di briganti (*ivi* 33-34), tanto che la voce narrante dice di essere "tornata bambina e fiduciosa, sorbivo da lei la vita" (*ivi*). Più avanti, Margherita confessa di avere visto Carmine sotto una luce nuova grazie ai "rossori" e ai "sorrisi" di Antonia (*ivi* 42) e di avere notato la natura famelica dell'uomo, intrisa di "possesso cupo e geloso, che contrastava grandemente con la spensieratezza di lei" (*ivi* 74).

[30] L'incapacità di aderire completamente all'attrazione percepita verso Antonia si nota chiaramente quando Margherita dice di "temere la seduzione dei gesti d'amore di Antonia, la gioia piena delle sue risate infantili. E temevo quel desiderio scoperto, intenso e grave, sul volto di Carmine" (*ivi* 75).

[31] Un'ulteriore ambiguità del testo nei confronti della rappresentazione dei generi è esemplificata dal fatto che, contrariamente a Carmine, menzionato sempre con il proprio cognome, sia Margherita che Antonia ne rimangono prive. Si può suggerire, a tale proposito, che il testo voglia consolidare la natura a-storica

Nel capitolo "Agosto 1861", il gruppo di briganti entra vittorioso in una cittadina dove viene accolto in un palazzo nobiliare di proprietà del conte di Lenge, sostenitore della causa borbonica. Durante la festa in onore dei briganti l'attrazione di Margherita per Antonia, fino a questo momento solo accennata, si esplicita sotto forma di fragile resistenza della protagonista nei confronti di una costruzione sociale eteronormativa. Dopo essere stata scambiata per un uomo, Margherita si sente euforica (*ivi* 123) e assume un comportamento galante e protettivo verso Antonia, che è in attesa di un figlio e, per questo, tenuta a distanza dal compagno Spaziante:

> Le feci bere un sorso del mio vino, poi le scelsi alcuni bocconi di carne da una pentola che ancora fumava sul fuoco. Le mie premure fecero sorridere le serve e le cameriere, che ci scambiarono per amanti (…). Ma il cappello a un tratto mi cadde e le trecce si precipitarono sulle spalle. Antonia rise di cuore allo sbalordimento delle serve, che non sapevano se mostrarsi più scandalizzate o incuriosite. (*ivi* 124)

Subito dopo, l'imbarazzo per il travestimento svelato sollecita Margherita a tagliare le trecce e a spargerle su un letto "in un gesto di lutto per una vecchia me stessa" (*ivi* 125), asserendo così con forza la propria volontaria rinuncia alla femminilità eterosessuale entro cui la costringe il proprio corpo.

Il continuo spostamento di Margherita tra la tentazione verso atteggiamenti 'maschili' e il rifiuto lacunoso della propria femminilità è parallelo al progressivo crescere del senso di disillusione storica da lei provato nei confronti dell'esperienza di brigantaggio, presentata alla fine come l'ultimo, fatale 'travestimento'. Così come la fuga di Margherita dall'eterosessualità è destinata a fallire, a causa della fragilità interna delle sue convinzioni, anche il movimento legittimista del gruppo guidato da Spaziante verrà sconfitto. La vicinanza con il capo dei briganti provoca in Margherita una serie di sentimenti contrastanti: accanto all'ostilità verso la forza bruta di possesso che l'uomo rappresenta, segue la consapevolezza che, come lei, anche Carmine è una figura reietta, incapace di stabilizzare, con la sua azione, l'apparente successo delle classi contadine.[32] Il punto di vista di Margherita su Carmine ne svela la debolezza e

---

delle due donne, intrappolate, seppure in modi diversi, dentro una 'grande Storia' guidata dalla presenza nominale maschile. Il cognome, d'altro canto, può essere visto come il segno di un'appartenenza ad un dato 'clan' patriarcale da cui sia Margherita che Antonia risultano svincolate. L'unica donna di cui il testo rivela il cognome è Maria Orsola Cardona, ovvero la Bizzarra. Tuttavia, dopo essere stata presentata per la prima volta con il proprio nome per intero, questa ricorre nel testo sempre con il soprannome, indicativo di un'inevitabile posizione sociale stravagante e periferica.

[32] L'assimilazione con Carmine viene confermata soprattutto quando Margherita comprende che la causa dei briganti è destinata a essere sconfitta dal nemico savoiardo. Il brigante, chiaramente analfabeta, le chiede di leggergli che cosa scrivono i giornali che sostengono la reazione e si mostra ossessivamente

l'inadeguatezza rispetto al sistema di potere con il quale egli si trova a che fare. Ad esempio, quando Carmine è invitato a festeggiare al palazzo del conte di Lengi, il ricordo dell'evento è descritto da Margherita con toni amari che trasmettono la coscienza di una sconfitta presentita:

> In mezzo a tutti quei galantuomini, la barba incolta di Carmine faceva un curioso effetto. Isolato dai suoi, circondato dai nobili in pompa magna, mi sembrò quasi un ostaggio, una preda, una vittima destinata al sacrificio. Era il momento del massimo trionfo, ma proprio allora io vidi di nuovo il contadino e non più il generale, non più il capopopolo. Altri ormai conducevano il gioco e con millenaria sapienza guidavano la giostra. (*ivi* 117-118)

Nella visione di Cutrufelli, la figura di Carmine è sintomatica di una disillusione nei confronti della Storia ancora più amara rispetto a quella offerta da figure come Tancredi ne *Il Gattopardo* o come il principe Consalvo de *I Vicerè*; laddove questi simboleggiano il cinismo e la tendenza al trasformismo politico delle classi alte costrette a fronteggiare la minaccia risorgimentale, il brigante incarna la condizione disperata delle classi basse, incapaci di capovolgere il proprio destino nonostante la rivolta sociale. Carmine è, infatti, chiaramente inadatto a ricoprire sino in fondo il ruolo di capo vittorioso, perché è incapace di liberarsi dalle frontiere di classe che lo limitano.[33] La voce narrante di Margherita, in qualità di prospettiva unica degli eventi, presagisce contemporaneamente la propria ricaduta entro il sistema eteronormativo (simboleggiata dall'impossibilità di convincere se stessa del proprio travestimento) e sente vicino il ritorno del regime dei Savoia, che stringe un assedio attorno al movimento dei briganti nell'intero Meridione. Si tratta, in entrambi i casi, di un "vecchio ordine" caratterizzato da "norme secolari e immutabili", definito da Margherita come "una sensazione spiacevole che mi faceva sentire a disagio, di nuovo impacciata nei miei abiti maschili come il primo giorno che li avevo indossati" (*ivi* 119).

---

attaccato ad ogni parola o frase: "Sentivo il suo corpo accanto al mio tendersi in uno sforzo di comprensione e provavo una grande pena: per lui, per me, per tutti noi. Carmine sapeva, e anch'io ormai lo sapevo, che ogni vittoria era un passo avanti verso la fine di un sogno. Verso il risveglio. E si trattava poi realmente di vittorie?" (*ivi* 109).

[33] L'unica voce autenticamente rappresentativa dell'ideale di rivolta e di libertà popolare si rivela essere quella della Bizzarra, che disapprova l'amicizia tra Spaziante e il conte di Lenge. Poco prima di sparire, da sola, sui monti, la briganta si confida a Margherita, dicendole che la libertà dei briganti deve coincidere con l'indipendenza dai signori, perché tra i due gruppi esistono differenze incompatibili di interessi e ideali: "Ci chiamano briganti e briganti dobbiamo restare. Sui monti, non nei palazzi, alla tavola dei signori" (*ivi* 123).

Il brigantaggio, inizialmente presentato in qualità di scelta liberatoria per le classi sociali più deboli e per Margherita, si rivela essere fallimentare tanto quanto la fuga della protagonista dalla costrizione sociale di una femminilità imposta, perché il potere monarchico del nuovo regime si dimostra più forte dell'ideale di libertà perseguito dai briganti come Carmine. Messa di fronte all'umiliazione di Spaziante, la voce di Margherita rievoca la sua sconfitta insieme a quella di lui, esprimendosi con inusuale lucidità:

> Una corsa disperata verso una morte che non avrebbe accresciuto altro che l'ignominia: a questo si riduceva la mia avventura, la fantasia di libertà che mi aveva spinto sui monti a combattere, senza volerlo, una guerra non mia? (…) Se un rimpianto provavo, era per tutto quello che il destino non mi aveva concesso: la tranquillità dell'animo, prima di ogni cosa. E la capacità d'oblio. (*ivi* 132)

La tragedia personale di Margherita coincide con la sua capacità di ricordare non solo gli eventi, ma le sensazioni scaturite da essi, condensate dal confronto con Spaziante e con i suoi sogni di libertà infranti. Come Margherita, anche l'apparente vittoria dei briganti non è dunque altro che un'anomalia destinata a spegnersi, in coincidenza con la "Legge Pica"[34] e con la minaccia dello stato d'assedio in tutte le zone occupate dalle masse ribelli:

> Da lì, di nuovo insieme, saremmo partiti per un'azione comune (…). Una lunga dittatura che sarebbe culminata di lì a breve (…) con lo stato d'assedio per tutto il Mezzogiorno d'Italia. Frutto strano e mostruoso del nuovo regime costituzionale. Quelle garanzie statutarie che rappresentavano il progresso politico sognato da tanti meridionali (me compresa), si erano trasformate nel loro esatto contrario, nella loro stessa negazione. (*ivi* 134)

Se per i briganti la sconfitta si tradurrà nell'arresto, seguito ad una sparatoria (durante la quale Antonia perde la vita), per Margherita il confronto diretto con i soldati della Guardia Nazionale coincide con la disfatta definitiva del suo travestimento: con Antonia morente tra le braccia, la donna sceglie di spogliarsi e di rivelare il proprio corpo di donna, al fine di essere risparmiata dal fuoco nemico. Una simile rinuncia equivale alla resa nei confronti di un potere più grande ed invasivo rispetto a qualsiasi strategia di resistenza, come testimoniano le parole di Margherita a commento dell'episodio:

[34] La Legge Pica, promulgata il 15 agosto 1863, puntava alla repressione del brigantaggio. Vedasi Francesco Renda. *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Vol. 2, 55.

> Perché avevo evitato la morte? Perché avevo rivendicato (e conquistato) il diritto di vivere esibendo la mia femminilità, i miei seni nudi? (…) Era così forte in me il desiderio di continuare una vita dura, tormentata da ricordi luttuosi? Una vita senza scopo e senza meta (…). Io invece mi ero alzata e mi ero scoperta il seno perché non ero in grado di sparare, di reagire con tutta quella furia che pure mi riempiva il cuore. Mi era impossibile dare la morte, ma nemmeno potevo accettarla. (*ivi* 136-137)

Il testo indica qui l'impossibilità, per la donna, di aderire completamente alla violenza in quanto dimensione riservata al mondo maschile. La ribellione di Margherita nei riguardi del mondo maschile si riflette anche nella scelta di non aderire attivamente alla violenza delle armi. La svolta assunta dal testo è profondamente ambigua, perché sembra suggerire che la scelta di arrendersi sia direttamente legata al fatto che Margherita è una donna e, dunque, 'naturalmente' portata a non esercitare la violenza sino in fondo. Il ricorso alla propria corporeità femminile, negata sino a questo momento, risulta contraddittorio rispetto alle attese di una ribellione totale del soggetto femminile, perché relega la protagonista in una dimensione identitaria irrisolta, da cui riemerge chiaramente la tendenza verso la passività delle azioni e degli intenti. Durante il successivo arresto e il processo, si rafforza ulteriormente la subordinazione di Margherita in quanto figura decentrata rispetto al resto dei briganti: il suo corpo viene setacciato da "dita nemiche" (*ivi* 141) e violato al punto tale che la donna prova vergogna di sé. Margherita è, in definitiva, vittima di una doppia esclusione, causata dal suo essere *donna*, ancora prima che *briganta*, mentre viene minimizzata la positività rivoluzionaria della sua scelta di travestirsi e di unirsi alla lotta politica. Ciò risulta particolarmente chiaro al processo, durante il quale Margherita viene processata non come 'briganta', bensì come comune delinquente, colpevole principalmente dell'omicidio del marito (*ivi* 142). Mentre scompare la *briganta* Margherita, riemerge la donna nobile e alienata dalla sua stessa classe sociale, un individuo il cui corpo viene fatto oggetto dello sguardo freddo dell'accusa giudiziaria. Questa dice di leggere, dal suo volto, "la precoce depravazione dell'animo (…), la superbia del delitto, il disprezzo delle leggi della società. Gli zigomi sporgenti, le occhiaie livide, le labbra violacee manifestano la sua immoralità" (*ivi* 144). Il sistema di potere, in altre parole, nega a Margherita la possibilità di mantenere la propria posizione dislocata rispetto alla norma, costringendola a ricadere nel proprio ruolo di corpo femminile passivo e sede di un'innata negatività; lo stesso avvocato difensore del resto è descritto come "sopraffatto dalla sua coscienza di cittadino e patriota" e afferma che "il reato comune

aveva preceduto il politico e in seguito aveva tolto il secondo a pretesto del primo" (*ivi* 142-143).

La ricostruzione storica del periodo successivo all'Unità d'Italia serve al romanzo come pretesto per confermare la tesi del saggio *L'Unità d'Italia*, ossia la definitiva sconfitta di tutti gli ideali di libertà e uguaglianza per le masse contadine. Rispetto al saggio, tuttavia, la prospettiva critica di Cutrufelli si amplifica attraverso il racconto dell'esperienza soggettiva del Risorgimento in forma di autobiografia femminile. La reinvenzione della Storia ne *La briganta* arriva così a fare coincidere eventi traumatici a livello collettivo con la dislocazione personale di Margherita da un *gender* all'altro. Il romanzo, in tal senso, si oppone al punto di vista maschile offerto in altri romanzi storici siciliani antecedenti, dedicati al Risorgimento, quali *Il Gattopardo* e *I Vicerè*, in cui la riflessione sulla Storia è sintetizzata dalle voci del Principe di Salina, di Tancredi e del Principe Consalvo. Tuttavia, similmente a queste opere, anche Cutrufelli conferma l'adesione al tema dominante della disillusione, spostato sul doppio binario della differenza di classe e di genere: laddove Margherita sperimenta l'amarezza della sconfitta del proprio sesso e cerca invano di trasgredire i confini della costruzione sociale del genere, Carmine, rappresentante delle classi popolari, incarna la lotta senza speranza del mondo contadino contro l'esercizio del potere oppressivo da parte del governo dei Savoia. Le due prospettive non sono destinate a incrociarsi, perché Margherita, in quanto appartenente alla classe nobiliare, non aderisce sino in fondo alla lotta contadina, ma sfrutta, per così dire, l'esperienza del brigantaggio per tentare di risolvere il proprio personale conflitto con il mondo patriarcale simboleggiato prima dal marito e poi dal fratello. La fine del romanzo mostra risolutivamente l'impossibilità, per la donna, di sfuggire al sistema sociale che opera la costruzione del genere femminile relegandolo in posizione secondaria rispetto al mondo maschile. L'atto di scoprire il proprio corpo rinvia verso una forma di auto-preservazione e conferma la difficoltà derivata dalla scelta precedente di 'indossare' una *mascolinità* e una *Storia* per lei egualmente incompatibili; come gli abiti maschili, anche gli eventi storici ai quali Margherita assiste sono retaggio esclusivo del patriarcato, che esercita tutta la propria repressiva violenza contro gli individui 'diversi' come lei. Qualsiasi tentativo di contrastare il sistema di potere patriarcale, inclusa l'esperienza del brigantaggio e la strategia del travestimento, fallisce per Margherita, non soltanto a causa della forza maggiore di una reiterata differenza biologica, ma anche a causa

dell'assenza di una piena coscienza di sé, che la porta a non intervenire mai in modo autonomo sulla propria vita, se non attraverso la scrittura.

Il parallelo tra personale e collettivo suggerisce indirettamente che anche il Meridione, come Margherita, è metaforicamente prigioniero di una forma di *femminilità passiva* rispetto alla forza dirompente e invasiva del Regno d'Italia, che ha represso i tentativi di autonomia delle regioni del Sud, imponendo un regime di coercizione. Similmente a Margherita, anche la Sicilia e il Meridione del periodo post-unitario vengono pertanto condannati a rimanere intrappolati nel passaggio di consegne del potere da una monarchia all'altra e a perdurare nella propria condizione di *oggetti* della Storia.

4.4 Cronaca di un io in esilio: il racconto di una moderna eroina 'travestita' di *Canto al deserto* (1994)

Canto al deserto. Storia di Tina, soldato di mafia si inserisce all'interno del filone letterario dedicato alla mafia, delineatosi in Sicilia soprattutto a partire dagli anni Cinquanta (Mazzamuto 46-48) e successivamente consolidato da Sciascia in romanzi come *Il giorno della civetta* (1961) e *A ciascuno il suo* (1966). Cutrufelli amplia qui la prospettiva sul fenomeno mafioso e ne narra un aspetto specifico, ovvero la marginalità della donna derivata dall'appartenenza al mondo della criminalità organizzata. Come già ne *La briganta*, il testo fornisce una riflessione attiva sulla differenza e l'identità di genere, questa volta inserita nel contesto mafioso che tradizionalmente esclude le donne in quanto soggetti non attivi.[35] Nel romanzo viene adottata una visione sociale ed emotiva della mafia, caratterizzata dall'attenzione particolare verso le conseguenze tragiche di una vicinanza al mondo mafioso sulla vita della gente comune. Cutrufelli significativamente sceglie di indagare nel rapporto tra le donne e la mafia attraverso il mondo della criminalità minorile, ricondotto verso la dimensione di un particolare 'mondo offeso' dell'infanzia, funzionale a rafforzare l'effetto di testimonianza e di denuncia sociale della narrazione storica della scrittrice.

[35] La doppia esclusione delle donne nel mondo mafioso è un fenomeno affrontato dalla sociologia solo in tempi relativamente recenti. Vedasi Teresa Principato "Lo psichismo mafioso femminile fra tradizione e trasformazione", in *Come cambia la mafia: esperienze giudiziarie e psicoterapeutiche in un paese che cambia*, a cura di Girolamo Lo Verso (Milano: Franco Angeli, 1999), 83-91.

La maggiore consapevolezza nei confronti dell'invisibilità femminile in ambito mafioso ha comportato anche l'arricchimento del genere letterario dedicato al fenomeno della mafia nel suo complesso, con un sempre maggiore numero di scrittrici che assegnano, nei loro romanzi, uno sguardo socio-culturale diverso dall'esclusività della prospettiva maschile. Pensiamo, per esempio, al romanzo di Amelia Crisantino, *Cercando Palermo* (Palermo: La Luna, 1990) e ad alcune opere di Silvana La Spina, come ad esempio *Scirocco ed altri racconti* (Milano: La Tartaruga, 1992) e il *noir La bambina pericolosa* (Milano: Mondadori, 2008).

Diversamente dal romanzo precedentemente analizzato, ambientato in un generico e simbolico Meridione privo di riferimenti precisi alla Sicilia, *Canto al deserto* attinge all'attualità di cronaca dell'isola, inserendo la vicenda in epoca contemporanea, nell'ambiente delle locali cosche mafiose di Gela. Il testo descrive lucidamente un angolo della provincia siciliana degli anni Novanta invaso dal degrado e dalla violenza e si presenta come un'inchiesta narrata in prima persona, in cui un'anonima scrittrice-giornalista racconta il proprio ritorno dopo vent'anni a Gela, dove è nata e da cui si è volutamente allontanata come tanti altri siciliani in esilio. La giornalista indaga sulla vita di Tina, soprannominata "a masculidda" ("la maschietta"), una ragazzina che è nata e cresciuta in una famiglia mafiosa la quale, dopo aver assistito impotente alla morte del padre ucciso dalla mafia, decide di diventare il capo di una banda di criminali minorenni, per poi tentare di inserirsi nell'organizzazione e di acquisire uno status pari a quello di un uomo.[36]

Il testo si presenta dunque come il racconto di una duplice esperienza soggettiva femminile, perché conferisce legittimità alla vicenda di Tina attraverso il resoconto in prima persona della narratrice. Con l'obiettivo di scrivere un libro sulla vita di Tina, quest'ultima ne esplora il contesto sociale e familiare e tenta di contrastare il silenzio che la circonda. Attraverso le diverse voci di chi ha conosciuto la ragazzina e la sua famiglia, la narratrice raccoglie diverse testimonianze, in una sorta di *collage* fatto di ipotesi e supposizioni, oltre che di aneddoti banali, dichiarazioni reticenti o critiche da parte di chi l'ha conosciuta.

L'importanza del romanzo nell'ambito dell'intera opera di Cutrufelli è già stata ampiamente discussa sia dalla critica, sia dalla stessa scrittrice che ha chiarito la centralità del tema autobiografico dell'esilio dalla Sicilia in quanto chiave interpretativa del romanzo.[37] La storia della narratrice in *Canto al deserto* coincide, per molti versi,

[36] La figura di Tina è ispirata alla storia di Emanuela Azzarelli, conosciuta come "la Bonnie di Gela", una ragazzina divenuta protagonista delle cronache locali e nazionali degli anni Novanta per aver guidato una banda di giovanissimi criminali al servizio delle cosche gelesi. Durante la presentazione del romanzo di Cutrufelli, la giovane Azzarelli, che pur essendo analfabeta e non avendo letto il libro, sapeva che Cutrufelli si era ispirata alle sue vicende, ha aggredito la scrittrice per averla descritta in modo, secondo lei, 'sbagliato' e deviante. Cutrufelli ha poi descritto in svariate occasioni l'episodio. Vedasi Anna Maria Mori. "Se una notte d'autunno…", *La Repubblica*, 13 novembre 1994, 32; vedasi anche M. R. Cutrufelli. "Nascere in un grembo di carta", *Bollettino d'italianistica*, 3:2 (2006), 241-247.

[37] In "Nascere in un grembo di carta", Cutrufelli riassume così le motivazioni dietro *Canto al deserto*: "Ero un'emigrante, ma di quella razza particolare che parte sempre e non arriva mai. Ero una meticcia immaginaria (…). E ogni volta, a ogni rientro, vedevo crescere le contraddizioni, crescere la violenza. Cresceva anche il potere mafioso. Forse fu allora che cominciò a tentarmi l'esplorazione e a sedurmi l'idea di ancorare la mia scrittura - luogo di eterno attraversamento – nei porti immaginari dell'isola. Fu allora che accolsi dentro di me il primo germe di un altro libro e cominciò a crescere il seme di una storia diversa, di una narrazione che mettesse accanto il chiaro e lo scuro, che trovasse la gugliata di sutura o,

con la storia personale di Maria Rosa Cutrufelli. L'autrice, che si è auto-definita una "meticcia immaginaria" fuggita da una Sicilia in cui ha sentito il bisogno di tornare tramite la scrittura (Cutrufelli, "Nascere in un grembo di carta" 245), fa spiegare dalla narratrice di *Canto al deserto* le ragioni della propria ricerca, dopo che un giovane capitano dei carabinieri le ha detto di sentirsi, come lei, un "siciliano in esilio" (*Canto* 50):

> Il siciliano errante. La diaspora e l'isola promessa, la nostra terra di missione. Andare e tornare. Un'oscillazione perenne, il nostro vizio segreto. Per quale altro motivo, altrimenti, sarei qui a frugare in una storia così disperatamente siciliana? Per cos'altro, in realtà, se non per questa inconfessabile fantasia, per questa mia perversa e romantica ostinazione a considerarmi ovunque in terra d'esilio? (…) Questi, mi dico, non sono tempi di emigrazione ma di mobilità: la memoria e il sentimento dell'esilio stanno solo nell'irrequietezza di chi vive altrove. (*ivi*)

Per la narratrice, il senso del *nostòs* e la capacità di memoria coincidono con un'appartenenza desiderata a causa della distanza obbligatoria. Chi ha scelto di andare via dalla Sicilia, in altre parole, riconosce il "mito del cuore" (*ivi*) dell'esilio ed è capace di indagare sulla propria terra d'origine. Il ritorno in Sicilia provoca un rinnovato senso di comprensione del presente alla luce del passato. Verso la fine della ricerca di indizi che la portano verso Tina, emerge la necessità di ripensare al proprio rapporto con l'isola di origine:

> È come se non mi fossi mai mossa da questo luogo. Le emozioni di un ieri lontano si sono saldate a quelle di oggi, il tempo si è compattato in un unico blocco (…). L'isola mi tiene saldamente avvinta al suo presente. (*ivi* 220)

L'atto di rievocazione del passato si realizza principalmente in una reiterazione della presa di coscienza femminile, che vent'anni prima aveva spinto la narratrice ad allontanarsi dalla Sicilia, in cerca di una ridefinizione della propria identità; la ricerca su Tina innesca lo stesso cammino di crescita che l'aveva condotta a fuggire vent'anni prima, portandola inevitabilmente a tornare sui propri passi:

---

viceversa, il filo spezzato fra il dritto e il rovescio di un'unica trama. Con questa ambizione io mi accostai all'universo inquietante delle donne di mafia (…). 'Canto al deserto' è il romanzo con cui ho tentato il confronto: due modi diversi d'essere donna, due opposti destini, un'identica ansia di imprimere nel mondo il proprio segno, una potente volontà di esserci che rende pericolosamente labile il confine fra bene e male, fra emancipazione positiva ed emancipazione negativa, fra potere e libertà" (Cutrufelli, "Nascere in un grembo di carta" 245).

> Allineo sulla scrivania gli arnesi del mestiere – carta, penna – e insieme, i ricordi. Il primo lavoro. I capelli lunghi di un ragazzo. Come ho potuto credermi al riparo dalle nostalgie dell'ieri? Da dove mi veniva tanta scriteriata certezza? Come ho osato tornare indietro? Evito di forzare le tende polverose che non scorrono sui binari e mi rassegno alla luce elettrica e ai rimpianti. Anche se, invece, avrei bisogno di una zona franca, libera da questi sentimenti ingombranti. Vorrei un tempo neutro, da cui condurre impunemente le mie scorrerie in un oggi che lascia a malapena affiorare i segni del passato. (*ivi* 68)

Similmente a *La briganta*, l'uso della narrazione autobiografica di *Canto al deserto* è indicativo della ricerca di una legittimità *storica* all'interno di un contesto sociale che automaticamente esclude le vicende private, soprattutto quelle che hanno al proprio centro l'esperienza delle donne. L'indagine dell'anonima giornalista-narratrice, che si estende parallelamente sul proprio sé in esilio e sulla vita di Tina, arriva a contenere una riflessione sulla realtà della mafia in Sicilia, uscendo così dalla dimensione puramente privata del racconto.

Il romanzo si sviluppa in una forma simile a quella diaristica, con diversi capitoli che seguono la narratrice man mano che ricostruisce la vita della protagonista. Il testo narra la propria realizzazione man mano che vengono accumulati i dati sulla vita di Tina; in questo modo il ritorno al passato della narratrice coincide con la ricostruzione di un presente dominato non direttamente dalla sua soggettività, bensì da un'altra figura femminile che funge da filtro alla scrittura autobiografica vera e propria.[38]

La narratrice condivide con Tina una dimensione di alterità. Gli indizi disponibili su Tina ne restituiscono un'immagine quasi da eroina leggendaria, mescolata all'impressione di realismo dato dagli elementi di cronaca e dai riferimenti precisi; se la giovane criminale è, come l'ha definita Graziella Parati, una "elusive entity" ("The Impossible Return: Women, Violence and Exile" 259), anche la narratrice confessa il proprio senso di disagio derivato dalla mancanza di un'appartenenza al contesto culturale siciliano.[39]

---

[38] La natura auto-referenziale del testo è stata sottolineata da Giada Fricano, secondo cui *Canto al deserto* "si costituisce (…) non tanto, o non solo, come romanzo su Tina, ma soprattutto come cronistoria di esso: le pagine di questo romanzo altro non sono che il resoconto dettagliato dei giorni spesi dalla giornalista a cercare il materiale per scrivere il suo libro". Vedasi Giada Fricano. "Maria Rosa Cutrufelli - Canto al deserto. Storia di Tina, soldato di mafia", in *Lo specchio di carta*, settembre 2006, http://lospecchiodicarta.unipa.it/cutrufelli/canto.htm, consultato il 28 marzo 2012.

[39] La narratrice descrive il proprio stato come caratterizzato dalla "transitorietà" e dal "ambiguo nomadismo" (*Canto* 36). L'idea del nomadismo può essere ricondotta alla proposta teorica di Rosi Braidotti, la quale adotta il termine "nomade" per identificare un soggetto dall'identità frammentata e in continua negoziazione del proprio sé. Come vedremo, tale proposta risulta utile a interpretare il posizionamento incerto e problematico di Tina rispetto ad un ordine sociale convenzionalmente concepito

L'incontro diretto con Tina, evento che la narratrice desidera e teme al tempo stesso, arriva alla fine del romanzo, quando il suicidio 'liberatorio' della ragazzina chiude anche la riflessione personale della narratrice sul senso del proprio ritorno.

L'identificazione con la protagonista avviene, per la narratrice, con la consapevolezza di descriverne la condizione marginale e disadattata e, attraverso ciò, reinventare il proprio modo di essere:

> È questa incapacità di adattamento – totale, assoluta – ad attirarmi. Questo eccesso di negazione – del proprio destino e del proprio corpo – che alla fine diventa una forza pericolosa e sconosciuta, esorbitante. Questo mi attira. Ma è su questo terreno indefinibile e scivoloso che si giocherà il nostro confronto? Perché è chiaro che, prima o poi, un confronto dovrà avvenire. Per questo sono tornata, per un faccia a faccia che non riesco a immaginare. Ancora devo individuare il codice d'accesso alla sua vita. E inventarmi, nel frattempo, un linguaggio. Gesti e parole che possano far da ponte tra me e lei. (*Canto* 44)

Come Tina, anche la narratrice è incapace di adattarsi alla propria presenza in Sicilia, a causa della sua condizione di esilio volontario. Indagare e scrivere della vita di un altro soggetto femminile marginale diventa l'unico modo per scendere a patti con la propria identità frammentata e per riscattarsi dall'accusa dell'amico Ignazio, che le fa capire di considerarla una "traditrice" e le dice "Ma tu, prima te ne vai e poi torni per raccontare queste storie? Che bisogno c'è" (*ivi* 36). La scrittura della vita di Tina consente invece alla narratrice di rispondere dichiarando "Non sono una forestiera. Non vengo da fuori" (*ivi* 37). Come abbiamo già visto per *La briganta*, il punto di vista soggettivo di chi narra proclama apertamente il proprio diritto alla parola, in questo caso utilizzato per raccontare una Sicilia violenta e diversa da quella stereotipata "dei greci e dei normanni", "delle granite, della pignolata di Messina, dei frutti di martorana o dei flagellanti della Settimana Santa" (*ivi* 36).

Accanto al motivo autobiografico della scrittura come reazione all'esilio e al senso di estraniamento, il romanzo contiene un'originale riflessione sull'identità femminile in rapporto alle dinamiche socio-culturali del mondo mafioso, anch'esso parte di un retaggio culturale tipicamente attribuito alla Sicilia.

La struttura del testo rispecchia, in parte, lo schema del romanzo di formazione, cioè mostra il percorso di vita della protagonista dall'infanzia all'età adulta e discute la possibilità di una progressiva consapevolezza psicologica. Il personaggio di Tina è,

---

secondo il dualismo 'maschile-femminile'. Vedasi Rosi Braidotti. *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, traduzione e cura di Anna Maria Crispino (Roma: Donzelli, 1995), 7.

come Margherita, intrappolato in un sistema patriarcale che impone alla donna uno status naturalmente passivo e subordinato e la esclude da qualsiasi spazio pubblico.[40] Diversamente dalla protagonista de *La briganta*, tuttavia, Tina accoglie come proprio il sistema di violenza mafioso per rivendicare una propria autonomia e distinguersi dal tradizionale stereotipo di debolezza femminile. La lotta personale della ragazzina si compie attraverso l'assunzione di atteggiamenti maschili: si veste come un ragazzo, porta sempre con sé la pistola e idolatra il padre, un piccolo boss locale che la tratta come un maschio e la tiene lontana dal mondo femminile della casa, portandola con sé dal barbiere, al bar, a giocare a biliardo, ecc. Nelle parole della narratrice, Tina considera il padre come un modello esemplare, "l'uomo onorato e cercato da tutti, che tutti salutavano e riconoscevano nei bar (…). Meglio di un divo della tivù" (*ivi* 66). I valori trasmessi dalla figura paterna fanno sì che Tina rinunci definitivamente alla propria identità di genere, nell'illusione di poter conquistare altrettanto rispetto all'interno del mondo maschile mafioso da cui proviene il genitore.

Quando il padre viene ucciso da un clan rivale sulla soglia di casa, la ragazzina ha solo otto anni e si chiama ancora "Cettina", nome che ripudierà subito dopo perché "da bambina piccola, da femminuccia" (*ivi* 19). L'episodio della morte del padre rappresenta una sorta di rito di passaggio fondamentale che segna la transizione di Tina dal mondo dell'infanzia all'età adulta e, insieme, dal mondo femminile a quello maschile.[41] L'omicidio, che è narrato interamente dalla prospettiva della bambina, provoca in lei un iniziale "vuoto profondo e doloroso" (*ivi* 26) e subito dopo una reazione anomala di freddezza e severità contro sé stessa e contro il fratello minore, terrorizzato:

> Svelta, dal fondo dell'armadio in camera da letto Cettina tirò fuori le armi: un fucile da caccia – il solito calibro dodici a canne mozze – e una pistola. Bella, si sviò a pensare rigirandola tra le mani (…). Nel tornare indietro si fermò davanti a Francesco che stava tartagliando qualcosa. Il volto rigato di lacrime, il bambino la fissava con una concentrazione furiosa, paonazzo (…). Le fece rabbia. 'Qui non si piange', gli disse dura. 'Vattene di là,

[40] Ad esempio, il testo ad un certo punto descrive un momento in cui la narratrice attraversa la piazza di Gela, descritta come spazio tradizionalmente precluso alla presenza femminile: "Mi avvicino fendendo la folla, attraversando di sbieco la piazza, luogo di uomini. Luogo di maschi. Maschi intenti ai loro affari. Folla di *masculi* affaccendati. Qui si svolgono trattative e riunioni, si viene assunti, avvicinati – come si dice nel gergo mafioso – e reclutati" (*ivi* 137).

[41] Messa di fronte alla tragedia, Tina vede il padre cadere sotto i colpi di pistola e, con lui, la propria vita che si riduce in frantumi. Il testo ripete numerose volte il verbo 'cadere', sottolineando così il senso di smarrimento percepito dalla bambina: "Suo padre cadde riverso. Insieme a lui cadde il tavolino con l'inutile telefono e si rovesciò sul pavimento. Cadde il vaso di vetro. Caddero gli animaletti di ceramica comprati al mercato. Cadde la foto del matrimonio appoggiata a una pesante cornice di metallo, vuota. Cadde la cornice. Cadde la casa intera" (*ivi* 25).

> vattene da Saveria'. Lei doveva affrettarsi. Ma uscire, attraversare la soglia sbarrata dal corpo del padre, era un'operazione terribilmente difficile. Per quanto si sforzasse, i suoi occhi non riuscivano ad abbracciare tutta la scena e a trovare una via di fuga. (*ivi* 26)

Tina deve oltrepassare il corpo del padre, soglia simbolica frapposta tra la casa, luogo di sicurezza domestica e infanzia, e il mondo esterno, una dimensione ostile in cui è necessario muoversi armati e mettere da parte la paura. L'ammirazione per la pistola, simbolo di violenza maschile, la rabbia nei confronti del fratello che piange spaventato e l'idea "strana e prodigiosa" (*ivi* 27) di cambiare il proprio nome in "Tina", sono tutti gesti che preludono alla transizione psicologica della ragazzina verso il mondo maschile, incarnato dalla figura idealizzata del padre.[42] La posizione marginale di Tina consiste, secondo la narratrice, nella sua incapacità di adattarsi, ancora prima che al mondo esterno, al suo stesso corpo di futura donna, iniziando a portare i capelli cortissimi e i vestiti smessi dei cugini maschi e tenendo nascosti i seni sotto bende strettissime perché questi sono il segno di "un'odiosa vulnerabilità" (*ivi* 44). L'uso di abiti maschili diventa una strategia corporea e psichica di travestimento, che la spinge a ridefinire la propria identità di genere e a prendersi gioco del sistema di autorità patriarcale che si fa ingannare dalle apparenze; come commenta la narratrice:

> Le piaceva quel momento, quando si rendevano conto dell'equivoco e scoprivano d'avere per le mani una ragazzina, una donna, e si trovavano in difficoltà, non sapevano più cosa fare. Il suo sesso diventava un'arma da giocare contro gli sbirri. (*ivi* 45)

Il rifugio dal senso di disadattamento della propria condizione femminile, percepita come debole e dipendente, proviene a Tina dalla volontà di entrare nell'organizzazione mafiosa, sapendo che "essere femmina non poteva costituire impedimento, non per lei" (*ivi* 67) e che, per farsi accettare, dovrà prendere ordini e "scendere da capo a soldato pur di acquistare un prestigio riconosciuto e adulto" (*ibid.*). Accettando la scala gerarchica mafiosa, essenzialmente patriarcale, Tina rinuncia definitivamente alla

[42] Al momento dell'uccisione del padre, il testo assume temporaneamente il punto di vista della stessa Tina per confermare il loro legame affettivo e l'identificazione di quest'ultima con l'universo maschile. Nonostante la ragazzina urli il nome della madre, è al padre che sente di doversi relazionare: "Perché lei era il figlio del cuore, il figlio che non si può mai rinnegare, anche se femmina e cocciuta e stramba" (*ivi* 25). Il rifiuto del mondo femminile, rappresentato dalla madre (rimasta immobile di fronte all'omicidio del marito) e la rinascita come maschio di Tina coincidono più avanti con un'ulteriore presa di coscienza nei confronti del modello paterno, che non è completamente riconducibile ad una figura vincente. Quando un bambino le confessa che da grande vorrebbe diventare come suo padre, si legge nel testo: "Quello era un sogno che riconosceva. Anche se lei non aveva mai voluto, non voleva essere come suo padre. Non voleva finire ammazzata da uno sconosciuto. Più di lui, voleva essere. E vincere, a qualsiasi costo. Vincere sulla morte di suo padre" (*ivi* 126).

propria femminilità subordinata e si piega, in quanto *donna*, ad un sistema di autorità che non le consente di attuare appieno la trasformazione. A distanza dall'episodio della morte del padre, quando Tina è già un'affermata capobanda, il romanzo esprime una generale critica della falsa emancipazione delle donne siciliane coinvolte nel mondo mafioso:

> E davvero deve essere cambiato qualcosa se una ragazzina può mettersi in testa di diventare soldato di mafia, di entrare da protagonista nel più violento degli universi maschili, di far sua la legge spietata del padre. Un bell'argomento per chi volesse sostenere che le strade dell'emancipazione portano dritte all'inferno. (*ivi* 120-121)

Diversamente dalla protagonista de *La briganta*, che gradualmente si distacca con terrore e disgusto dalla violenza della guerra e del mondo maschile, Tina esercita la violenza e aspira a conquistare un ruolo di comando, inserendosi in una gerarchia di tipo militare che la relega al ruolo di 'soldato'. In diverse occasioni Cutrufelli ha evidenziato il senso di fallimento insito nel tentativo di emancipazione di Tina, definendola "un'emancipazione perversa" ("In the Kingdom of Persefone" 105). L'attrazione verso il mondo mafioso coincide paradossalmente con una falsa liberazione per Tina, che confonde la sete di libertà con la violenza criminale. Come molte altre donne di mafia, la protagonista di *Canto al deserto* è, per l'autrice, la vittima esemplare di "un machismo femminile, che nel mondo sommerso dell'illegalità si sostituisce al desiderio di esistere, alla fame di cittadinanza che è comune a tutte le donne del nostro tempo" ("Nascere in un grembo di carta" 245).

La narratrice del romanzo definisce Tina come "l'eretica" (*ivi* 81), perché la trasgressione della ragazzina, innanzitutto rivolta al mondo maschile mafioso, si estende anche al tentativo di capovolgere la propria condizione di invisibilità. La lotta di Tina non si limita perciò a perseguire un ruolo di potere, perché punta verso un livello più ampio di autoaffermazione di un'identità mascolinizzata. I gesti di rivendicazione, secondo la logica della criminalità organizzata, le servono ad ottenere un posto di rilievo all'interno della comunità mafiosa. Il testo ribadisce in più punti la posizione esterna della protagonista rispetto ai tradizionali schemi sociali che regolano i rapporti tra i sessi:

> 'Un maschio, perfettamente'. Non ha dubbi Ignazio. E non solo per quel vestirsi da uomo, non solo per l'attaccamento maniacale e morboso ai simboli della mascolinità (…). E nemmeno per le costrizioni cui piegava il suo corpo. Bensì proprio per l'ossessione del comando e del rispetto. Non il

> rispetto che può pretendere una femmina da un maschio – questa è la tradizione – ma il rispetto come lo intendono gli uomini. E che significa timore. (*ivi* 46)

Quando nel romanzo la narratrice accenna al primo arresto di Tina, descrive il suo orgoglio per la prima impresa condotta in modo del tutto autonomo, sottolineando il comportamento esibizionista e vanesio della ragazzina. Questa sfugge ai giornalisti che vogliono intervistarla, fingendo "sprezzo e noncuranza" (*ivi* 45) e, contemporaneamente, mostra compiacimento nel ritrovarsi coperta di attenzioni. Più avanti, la volontà di rendersi visibile agli occhi della propria comunità entra in contrasto con una realtà di miseria e sofferenza. Per farsi apprezzare dall'amica Giovanna, Tina progetta di andare a trovarla su una macchina Alfa 164 (un'auto 'grande', da uomo adulto), vestita con una giacca di pelle nera che le consentirebbe "un ingresso spettacolare" (*ivi* 104):

> Sognava lo sfarzo di un'entrata da par suo. L'Alfa 164 e la giacca di pelle nera. Un'accoppiata eccezionale. L'occasione giusta per darsi un tono, per provare quella parte che i giornali si erano inventati per lei. Un personaggio, scrivevano (…). Già si sentiva addosso gli occhi disapprovanti ma ammirati di Giovanna. Invece, quando era andata a tirarla fuori dall'armadio, aveva trovato la giacca verde di muffa (…). Aveva stretto i pugni per reprimere un'inconsulta voglia di gridare. I giornali scrivevano che lei era un boss, che comandava ed era obbedita, temuta, rispettata. Scendevano dal nord i giornalisti per intervistarla. Chissà cosa si immaginavano, che guadagni, che soldi, che vita. Eccola la sua vita, costretta a marcire in quello schifo. (*ivi* 104-105)

La constatazione della propria condizione è indicativa della condizione marginale di Tina e della tensione a imitare il mondo maschile dal quale è esclusa. A questo, il testo fa seguire numerosi riferimenti alla vanità della ragazzina, che vuole essere parte dell'universo mafioso dedito al comando e al 'rispetto' dell'autorità; ciò entra in diretta opposizione con la vanità delle altre donne, una dimensione da cui Tina vuole chiaramente allontanarsi. La narratrice immagina i pensieri della protagonista, che osserva le clienti dell'amica parrucchiera Giovanna e le paragona a se stessa:

> Tina rabbrividì di disgusto. Rosso sulle labbra, rosso sulle unghie, rosso sulle guance. Per non parlare di tutte le protesi che si mettevano addosso: e i tacchi e il reggicalze e il reggiseno. Una malattia, un male oscuro delle donne, giovani o vecchie, cos'altro poteva essere quella fissazione di nascondere, correggere, inventare altezze e misure e colori? La sua vanità era diversa. La sua vanità era quella inconfessabile fantasia di vedersi sopra un giornale con l'Alfa e la giacca di pelle nera. (*ivi* 105)

Il rifiuto del corpo femminile e il travestitismo di Tina suggeriscono l'instabilità della sua identità di genere, derivata dall'adesione al sistema di violenza mafioso e dal rifiuto del corpo femminile, percepito come involucro debole che le impedisce di conquistare la libertà e il rispetto desiderati. Nel tentativo di imitare il modello paterno, la ragazzina crede di poter mettere da parte la propria femminilità e di *diventare maschio* tramite una *performance* esterna che la spinge a idealizzare il genere maschile attraverso la sua stilizzazione estetica. L'idea di un'identità di genere arbitraria, generata da un sistema sociale che definisce la differenza sessuale come frutto di una *performance* (e non come dato biologicamente innato) corrisponde a quanto proposto dalle teorie *queer* e, in particolare, da Judith Butler, ritenuta la principale esponente di questa corrente teorica. In *Gender Trouble* (1990), Butler considera le categorie di 'sesso', 'genere' e 'sessualità' alla stregua di entità modellate storicamente attraverso una serie di atti rituali o *performance*. Da qui deriva l'idea che l'appartenenza ad un dato 'sesso' non è biologicamente predeterminata; per Butler, attenta interprete delle teorie di Foucault, sia il genere che la sessualità non sono altro che il frutto delle costruzioni performative derivate da regimi disciplinari e prescrittivi, i quali spingono ciascun individuo ad *assumere* un determinato atteggiamento sessuale. Butler suggerisce la necessità, per il soggetto, di trovare coerenza tra le costruzioni sociali del genere che lo circondando e la propria identità corporea che corrisponde ad un'identità di genere maschile o femminile solo apparentemente 'innata'.[43] Secondo una simile prospettiva, ogni espressione di appartenenza ad un dato genere sessuale altro non è che un atto di mascheramento con il quale può emergere tensione tra la dimensione esterna del corpo con quella interna di una presunta adesione ad un sesso biologico pre-esistente.[44]

[43] "That disciplinary production of gender effects a false stabilization of gender in the interests of the heterosexual construction and regulation of sexuality within the reproductive domain (…). According to the understanding of identification as an enacted fantasy or incorporation, however, it is clear that coherence is desired, wished for, idealized, and that this idealization is an effect of a corporeal signification. In other words, acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this *on the surface* of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means (…). In other words, acts and gestures, articulated and enacted destre create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of the regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive sexuality" (*Gender Trouble* 172-173; corsivo dell'autrice).

[44] La proposta di Butler corrisponde all'idea che non esista alcuna volontà autonoma individuale nell'atto performativo. Non esiste dunque, per Butler, alcun individuo capace di incarnare volontariamente un dato discorso di genere. Al contrario, è il discorso che produce e forza gli individui ad effettuare una determinata *performance*: "That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality" (*ivi* 136).

Nel caso di Tina, il ricorso agli abiti e agli atteggiamenti maschili è una *performance* che tende a mascherare l'appartenenza al sesso biologico femminile, nel tentativo di contrastarne il canone estetico. Possiamo interpretare il suo disgusto per la femminilità tradizionale e il rifiuto del corpo attraverso la proposta di Butler, che efficacemente argomenta l'insorgenza della problematicità inerente al nodo "sex/gender".[45] Nel momento in cui, come nel caso di Tina, esiste una differenza tra l'anatomia del corpo e la *performance*, il risultato della mascherata è un'illusoria omogeneità, equivalente a quella che Butler definisce "gender parody" (*ivi* 175).

Quando la narratrice intervista Michele, lo zio omosessuale della ragazzina, questi le mostra una foto che ritrae Tina vestita con minigonna e tacchi alti, e truccata in modo esagerato:

> 'Una mascherata', fa l'uomo, compiaciuto, mi sembra, della mia sorpresa (…). In effetti, penso, quell'abbigliamento, quel trucco trasformano il volto malizioso di Tina in una severa maschera greca. I suoi lineamenti regolari, gli zigomi alti, le labbra carnose, le palpebre abbassate che lasciano filtrare uno sguardo obliquo e attonito, tutto il suo volto acquista una drammatica fissità. E non le dona la gonna, nonostante le gambe siano belle e slanciate: su di lei è un autentico artificio. (*ivi* 95)

La foto rivela in che misura Tina si trovi lontana da qualsiasi stereotipo di femminilità; diversamente dagli abiti maschili, che risultano naturali sul suo corpo, l'abbigliamento femminile si rivela essere "una mascherata" o, secondo il suggerimento di Butler, una "gender parody". Il carattere farsesco del "costume da donna" rappresenta simultaneamente tre dimensioni contingenti del corpo di Tina: il corpo inequivocabilmente femminile, l'identità di genere maschile e la *performance* che corrisponde alla dimensione anatomica. La natura ingannevole della *performance* di genere emerge dalla dissonanza tra gli abiti e il corpo che li indossa, tra il rifiuto della femminilità da parte di Tina (che vuole essere considerata come un maschio) e la convenzione sociale prescrittiva su cui si basano gli stessi generi. Il travestimento da donna non solo lascia intravedere la falsità della *performance* femminile e la mancanza

[45] "The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed. But we are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity and gender performance. If the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performer, and both of those are distinct from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance. As much as drag creates a unified picture of 'woman' (…), it also reveals the distinctness of those aspects of gendered experience which are falsely naturalized as a unity through the regulatory fiction of heterosexual coherence. *In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency*" (*ivi* 175; corsivo dell'autrice).

reale di un'unitarietà, ma mette drammaticamente in risalto la natura problematica del personaggio, perché decreta l'impossibilità, per Tina, di unificare la *performance* all'anatomia della propria identità incerta.

Anche l'inadeguatezza della ragazzina rispetto alla *performance* sociale maschile emerge chiaramente in più momenti del testo. I diversi episodi sono veicolati attraverso la prospettiva onnisciente della narratrice e descritti in forma di presente storico: in questo modo, i 'dati' raccolti nel corso dell'inchiesta vengono presentati sotto forma di *flashback* rispetto al 'qui e ora' del racconto principale. La posizione di alterità assoluta di Tina rispetto al sistema eteronormativo di riferimento è espressa, oltre che dall'episodio della fotografia sopraccitato, anche dal tentativo di crearsi artificialmente un organo sessuale maschile. Dotata di un corpo "da ragazzino, senza seno e gli slip da maschio", Tina cerca goffamente di fabbricarsi un pene artificiale con un mucchio di stracci infilato nel costume da bagno e resta sdraiata in spiaggia, senza nuotare, per proteggere il "monticello che le cresceva precario sull'inguine" che nasconde "un immaginario turgore" (*ivi* 91). Il linguaggio utilizzato evidenzia il dramma del desiderio irrealizzato di mascolinità, irraggiungibile come la femminilità artificiosa della foto. Ancora una volta, la falsità del travestimento corrisponde ad un'amara delusione per Tina, perché è il suo stesso corpo a tradirla: l'organo fittizio si sgonfia a causa del sudore che bagna gli stracci, rendendoli "una piccola bozza pietosa" e si rovescia su Tina "in una fitta di disagio che le toglieva le forze" (*ivi* 92).

La ridefinizione di sé come maschio passa anche attraverso il possesso della pistola del padre, simbolo di potenza e violenza maschili e rappresentativa dell'ingresso nel mondo della criminalità organizzata. La pistola è un feticcio che Tina considera "un'eredità" (*ivi* 41), descritto nel testo in modo da evidenziare il contrasto tra l'innocenza infantile della ragazzina e l'ammirazione per l'arma:

> La conosceva alla perfezione ormai, ci aveva preso confidenza. La beretta tremava, grave nella sua mano di bambina nonostante la lega leggera. Ma lei continuava ad allenarsi con tenacia (…). La pistola le piaceva più del fucile, perché poteva stringerla e sentirla sua nella contrazione del pugno. (*ibid.*)

L'ossessione per l'arma, che Tina gelosamente pulisce e lucida "col tocco rapido e indeciso di una carezza" (*ibid.*), indirettamente suggerisce un parallelo con l'organo sessuale maschile artificialmente costruito, perché anche la pistola, oltre a segnalare il legame solido con il modello paterno, è simbolo di virilità e di appartenenza ad un mondo dal quale le donne sono solitamente escluse. Il possesso della pistola consente a

Tina l'assunzione del comando su una banda di maschi tutti più grandi di lei. Con loro, la ragazzina inizia a esercitare piccole attività criminali per conto dei boss della zona, come il cognato Nele, "un mafioso a tempo pieno" (*ivi* 64). Il carattere di *performance* di cui è intrisa l'arma trova riscontro nella descrizione di una sorta di rito iniziatico durante il quale Tina si riunisce con i suoi compagni in un bunker abbandonato alle porte di Gela, definito "adatto a battesimi occulti e cerimonie iniziatiche" (*ivi* 83), e permette a ciascuno di essi di prendere in mano la pistola per assaporarne il senso di comando:

> Si sfilò dalla cintura la beretta e la passò a Francesco. Francesco la tenne un poco tra le mani e la passò al compagno accanto. Passava di mano in mano, la beretta calibro nove di Tina, i ragazzi la toccavano, provavano l'impugnatura, la lisciavano adagio con la punta delle dita, finché la pistola tornò a lei: Allora Tina si rizzò in piedi: era giunto il momento di mostrare la sua abilità, di far valere ancora una volta le sue attitudini, di affermare i suoi talenti. Per questi talenti lei era, indiscutibilmente, un capo. Alzò con entrambe le mani la beretta (…). Sparò. Come sempre la sua carne assorbì il colpo. (*ivi* 84-85)

Il successo di Tina come capo capace di compiere violenze pari a quelle maschili viene contraddetto nel romanzo dal fatto che un compito importante assegnatole dal boss locale (una rapina in una gioielleria) venga risolto non da lei, bensì dal fratello Francesco, che spara al gioielliere, uccidendolo. Messa di fronte alla propria incapacità di assumere pienamente il controllo del proprio sé violento, Tina è "irritata, nervosa. Non per quello che era accaduto, ma perché era accaduto a Francesco" (*ivi* 116). L'invidia di Tina verso il fratello, il quale ha compiuto la missione nonostante la paura e l'inesperienza, lascia intravedere la delusione di Tina che sente invaso il proprio spazio, la propria capacità di esplorare il mondo maschile nel quale aspira entrare.

L'abbigliamento maschile, il rifiuto del proprio corpo debole e il possesso della pistola sono tutti segnali di una corrispondenza mancata rispetto all'illusione di conseguire con successo la *performance* di genere. La "mascherata" di Tina in abiti femminili si rivela essere un fallimento, così come i ripetuti tentativi di trasformarsi in un maschio a tutti gli effetti: esclusa da entrambi i sistemi di costruzione sociale del genere, la protagonista non trova spazio all'interno della società mafiosa patriarcale. La ricerca di un'identità di genere alternativa alla propria è, come ne *La briganta*, destinata a fallire per Tina, perché la cultura patriarcale e, in particolare, quella del mondo mafioso, separa rigidamente i due generi sessuali senza consentire alcuno scarto dalla norma. Ciò significa che, secondo l'ottica del romanzo, la debolezza femminile è una

componente chiave del sistema sociale mafioso in Sicilia, perché consente agli esponenti del potere maschile di mantenere il dominio sulle donne, comprese quelle che vengono coinvolte nell'attività criminale.

La marginalizzazione progressiva di Tina diventa definitiva quando, dopo aver violato gli arresti domiciliari (ai quali è condannata dopo un ennesimo furto con scasso), diventa latitante e viene considerata una traditrice dalla stessa banda di criminali che l'aveva precedentemente 'educata' e assoldata. Costretta a nascondersi nelle campagne fuori Gela, Tina vive con la certezza che "la sua morte, per qualcuno, è diventata un lavoro da sbrigare in maniera rapida ed efficace" (*ivi* 221) e sceglie di anticipare le mosse dei suoi nemici. In una situazione simile, la pistola smette di essere un simbolo di auto-legittimazione e diventa un oggetto ingombrante, con "un che di estraneo, misteriosamente ostile. (…) La canna sfiora il livido e preme sul fianco, ma è un peso inevitabile di cui Tina non può più disfarsi" (*ivi* 224). Quando Nele viene ucciso in un'imboscata, Tina si ritrova sola a fronteggiare l'inevitabilità della sua condizione di animale braccato, non più sicura della propria identità di genere 'mascolina': "Fuggire è impossibile. È riattraversare la soglia sbarrata dal corpo del padre. Una volta si può attraversare, non più di una volta. Qualcosa si è inceppato, dentro di lei" (*ivi* 214). La soglia, che le aveva consentito temporaneamente di acquisire rispetto e comando nel mondo maschile, le viene ora preclusa e rivela il carattere effimero del suo desiderio di libertà e autonomia rispetto al sistema.

La scelta finale del suicidio, che coincide con l'incontro con la narratrice voluto dalla stessa Tina, segnala l'unico, vero gesto di ribellione portato a termine con successo, perché descrive la volontà del personaggio di mantenere viva la propria memoria attraverso il racconto dell'altra. Quando la narratrice le porge il plico con tutti gli appunti e i ritagli di giornale che riguardano la sua vita, Tina lo restituisce dicendole "Ti servirà" (*ivi* 227) e si mostra sulla sua moto, nel gesto finale del salto in un burrone.

In conclusione, suggeriamo che il romanzo non scompone il sistema di rappresentazione sociale della donna perché non assegna una voce propria al personaggio di Tina. La sua storia viene, infatti, costantemente filtrata dagli interlocutori della narratrice, la cui prospettiva domina l'intera ricostruzione e permette al personaggio di sopravvivere solo attraverso lo spazio del racconto. Da questo punto di vista, nonostante la trama di *Canto al deserto* si presenti sotto forma di recupero di una 'storia minima' femminile, essa finisce per ricalcare il sistema egemonico secondo cui le donne non diventano mai completamente padrone delle proprie storie; a riprova di

ciò, il testo si conclude con la narratrice che viene investita dalla stessa Tina del compito di conservare il dossier sulla sua vita, perché sta a lei mantenere viva la sua memoria. Sia dal punto di vista della descrizione di una *performance* fallimentare, che dal punto di vista formale, la figura di Tina resta oggettivizzata dallo sguardo altrui e non raggiunge mai pienamente l'autonomia di soggetto storico rivendicata dalla narratrice come pretesto per il racconto. Il ritorno in Sicilia diventa invece strumentale per quest'ultima, perché conferisce nuovo senso alla propria identità di donna e di scrittrice di storie.

Per una parziale conclusione: l'isola delle madri nomadi

Genere letterario e differenza sessuale

I capitoli precedenti hanno delineato il contributo di Maria Attanasio, Silvana La Spina e Maria Rosa Cutrufelli all'evoluzione delle forme tradizionali di romanzo storico di ambientazione siciliana. Nonostante la necessità, per ragioni pratiche, di ricondurre la ricerca alla definizione di 'romanzo storico siciliano *femminile*', da ciascun testo sono emersi numerosi elementi legati allo specifico "tasso di letterarietà" (Fortini, "Critica femminista e critica letteraria in Italia" 180) delle autrici, piuttosto che alla loro identità di genere.

Nell'introduzione, abbiamo ipotizzato di poter esaminare la narrativa storica di Attanasio, La Spina e Cutrufelli secondo una prospettiva di 'differenza' culturale e di genere che distingue i testi dalle forme antecedenti di romanzo storico in Sicilia.

Abbiamo altresì proposto che la mancanza di un 'canone' letterario 'delle madri' costituisce un punto di forza nelle tre scrittrici, spingendole verso la costruzione di una scrittura dall'identità culturale e letteraria relativa e in continua trasformazione, paragonabile alla nozione di "soggetto nomade" proposta da Braidotti. Da qui, abbiamo avanzato l'ipotesi di scritture della Storia intenzionalmente trasversali rispetto alla produzione dei 'padri'. Al Capitolo 1, la proposta di una 'singolarità femminile' del romanzo storico siciliano è equivalsa all'analisi di due aspetti legati alle due diverse accezioni di 'genere'.

Dal punto di vista dell'appartenenza al genere del romanzo storico, l'analisi ha permesso di identificare diverse strategie di "re-visione" e di "reinvenzione", anticipate dalle proposte di Cutrufelli e Lazzaro-Weis al Capitolo 1. Tali strategie approfondiscono e attualizzano consapevolmente la linea maestra della narrativa storica avviata in Italia dal modello manzoniano, quasi duecento anni fa. Le sperimentazioni sul genere comprendono la commistione tra finzione e storiografia (Attanasio), la narrazione onnisciente a carattere psicologico (La Spina) e la forma autobiografico-diaristica (Cutrufelli).

La scelta di adottare la forma del racconto onnisciente in terza persona costituisce, ad esempio ne *Il falsario di Caltagirone* o *La creata Antonia*, il principale mezzo di indagine di realtà storiche della Sicilia. In altri casi, la critica della Storia si traduce in una meditazione pseudo-autobiografica, come nel caso di *Canto al deserto*. Tutto questo

dimostra la duttilità dello stesso genere letterario, secondo la proposta di Margherita Ganeri descritta al Capitolo 1.

Allo scopo di evidenziare ulteriormente la soggettività "nomade" delle autrici rispetto alle opere antecedenti, abbiamo deciso di includere nel presente lavoro testi anomali, come *Di Concetta e le sue donne* e *Canto al deserto. Storia di Tina, soldato di mafia*. Anche se si tratta di opere difficilmente classificabili sotto l'etichetta di 'romanzo storico classico', sia per i temi affrontati che per le modalità stilistiche, i testi mostrano chiari legami con una riscrittura della Storia patriarcale concretizzata attraverso la prospettiva di una differenza di genere, perché ricostruiscono le biografie di due soggetti femminili marginali da parte di narratrici *interne* che intendono preservarne la memoria. L'attenzione alla Storia, sia in *Concetta* che in *Canto al deserto*, si esplicita nell'approfondimento di storie individuali di donne e, ancora maggiormente, si dedica a rappresentare la frattura tra l'ostilità dell'ambiente sociale che circonda le protagoniste e la loro inclinazione a esistere in quanto agenti autonomi del proprio presente. Una simile operazione letteraria è intimamente connessa con altri testi femminili del Novecento, come *Artemisia* (1947) di Anna Banti, un testo considerato come il primo, vero "romanzo storico al femminile" italiano (De Giovanni, *Carta di donna* 6), in cui l'attenzione alla realtà e al dato documentale si accompagnano alle motivazioni profonde di un 'io-donna' narrante intento a recuperare la memoria di un altro soggetto femminile.

Per quanto riguarda il 'genere' inteso come differenza sessuale, i testi di Attanasio, La Spina e Cutrufelli contengono configurazioni problematiche di figure maschili e femminili, ai quali viene assegnata una centralità nuova. Le opere si dimostrano, ancora una volta, trasversali rispetto alla costruzione stereotipa della differenza sessuale che ha caratterizzato gran parte della produzione letteraria maschile.

La prospettiva psicologica e la tendenza a narrare il dissidio tra condizione femminile e società hanno dato vita a personaggi la cui alterità coincide spesso con una rivolta individuale. La contadina Francisca travestita da uomo di *Correva l'anno*, il Paolo Ciulla, artista omosessuale emblema di molteplici diversità ne *Il falsario di Caltagirone*, la monaca-principessa ribelle in *La creata Antonia* o la protagonista de *La briganta*, sono tutte figure dislocate o, secondo la nozione coniata da Linda Hutcheon, "eccentriche",[1] rispetto al proprio contesto storico e sociale. Laddove la critica del

[1] Il termine "ex-centric" è coniato da Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism* (1988) per definire in particolare gli scrittori e le scrittrici le cui opere riflettono la loro appartenenza a culture che sono state sradicate dalle proprie origini e spostate verso i confini. La stessa nozione si estende, più generalmente, al

gender assume la forma di narrazione autobiografica e diaristica, come nel caso di *Canto al deserto,* la costruzione graduale di una presa di coscienza soggettiva coincide con la connessione intima tra il personaggio principale e l'io narrante. In definitiva, sia in Attanasio che in Cutrufelli, la centralità di un soggetto 'altro' rispetto alla prescrizione coincide con una critica della condizione storica marginale dei soggetti stessi.

È diversamente significativo l'esempio dei romanzi di La Spina, in cui non c'è centralità assoluta dell'essere umano e sia uomini che donne fanno egualmente parte di un meccanismo sovrastato dalla figura del narratore onnisciente. In particolare, in *Un inganno dei sensi malizioso*, la Storia è vista dall'autrice come dimensione del tragico o del grottesco, il cui senso è esclusivamente legato alla volontà creatrice del narratore e al carattere illusorio della letteratura. In questo romanzo, come pure ne *La creata Antonia*, la soggettività problematica delle protagoniste accentua la loro natura di individui privi di un io storicamente legittimato. Adottando parzialmente l'accezione di 'abietto' di Kristeva e la proposta di Cixous relativa ad un'identità che si dissolve a contatto con l'Altro, abbiamo osservato che le donne narrate da La Spina sono soggetti frammentati, la cui caratterizzazione è tuttavia lontana da una prospettiva coscientemente critica del dominio patriarcale. Le protagoniste di La Spina acquistano una legittimità non di *soggetti* storici, ma di *personaggi*: la produttività della nozione di 'nomade' si verifica dunque solo a livello testuale, perché esse assumono i caratteri di maschere tragiche i cui corpi testimoniano gli eventi. In questo modo, diversamente da Attanasio e Cutrufelli, La Spina intrattiene un rapporto ambivalente con le tipizzazioni classiche del femminile, perché, in entrambi i romanzi, ripropone una serie di dicotomie tra la donna e le dimensioni dell'irrazionalità, della sensualità fisica o del peccato, principalmente esplicitate dai riferimenti al corpo. Queste femminilità sofferenti finiscono, nella loro irriducibilità, per farsi metafora stessa di una Sicilia femminilizzata, vittima di una Storia patriarcale che l'ha sequestrata a sé stessa, brutalizzandola nel corpo e nello spirito.

---

senso di dislocazione degli stessi testi postmodernisti, in cui l'identità unitaria del soggetto viene costantemente problematizzata. Scrive Hutcheon: "The centre no longer completely holds. And, from the decentered perspective, the 'marginal' and what I will be calling the 'excentric' (be it in class, race, gender, sexual orientation, or ethnicity) take on new significance in the light of the implied recognition that our culture is not really the homogeneous monolith (that is middle-class, male, heterosexual, white western) we might have assumed. The concept of alienated otherness (based on binary oppositions that conceal hierarchies) gives way, as I have argued, to that of differences, that is to assertion, not of centralized sameness, but of decentralized community – another postmodern paradox." Vedasi Linda Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (London: Routledge, 1988), 12.

Nonostante le differenze tra le rappresentazioni delle questioni di *gender* nelle tre autrici, possiamo identificare un importante terreno comune che sancisce l'allontanamento dei testi dalla produzione maschile antecedente e, più generalmente, dalla metaforizzazione stereotipa di un'umanità siciliana immobile nel proprio fatalismo divulgata da altri esempi di letteratura a spiccato carattere regionalista, come quelli discussi al Capitolo 1. Suggeriamo, a tale scopo, che le narrazioni storiche di Attanasio, La Spina e Cutrufelli presentano una dislocazione dalla presunta omogeneità della Storia in direzione di una disomogeneità di soggetti dall'identità frammentata in modi molteplici. Tale dislocazione avviene per mezzo di personaggi la cui soggettività è ripetutamente descritta come problematica sede di esperienze e di negoziazioni tra l'identità individuale e la società.

Nel caso dei testi di Attanasio e Cutrufelli, la dislocazione è più apertamente diversa dalla tradizionale metaforizzazione del maschile e del femminile presente in alcune opere antecedenti, perché si avvia a partire dalla manifesta soggettività *femminile* delle scrittrici; in particolare, nel caso di Cutrufelli, il percorso politico dell'autrice è una componente essenziale del suo posizionamento rispetto alle differenze di genere. Per i romanzi di La Spina, invece, le figure maschili e femminili non sembrano dislocarsi coerentemente dalle dicotomie classiche di genere. Abbiamo già visto, infatti, che esse sono descritte piuttosto come delle estremizzazioni degli stereotipi: le donne sono inequivocabilmente vittime, mentre gli uomini sono irrimediabilmente carnefici o, come ne *La creata Antonia*, pari alle "bestie".

La dislocazione dei soggetti rispetto alla Storia fa delle narrazioni prese qui in esame delle opere in cui la dimensione storica 'esplode' allo scopo di rivelare l'esperienza umana e, con essa, i possibili conflitti di tipo sociale e psicologico. I testi che abbiamo analizzato si incaricano, infatti, di rappresentare, primariamente, degli individui compresi in un rapporto complesso con il proprio presente, perché, come abbiamo osservato nei capitoli precedenti, essi confermano la propria alterità rispetto al contesto siciliano del loro tempo. L'attenzione particolare verso le figure eccentriche diventa peraltro parte di questo processo, che è insieme ri-costruttivo e de-costruttivo di determinate epoche storiche.

Tre esempi, in tal senso, sono rappresentati da Paolo Ciulla, protagonista de *Il falsario di Caltagirone*, dalla monaca-principessa Ignazia di *La creata Antonia* e dalla giovane Tina di *Canto al deserto*.

Tutti e tre mostrano un'insofferenza nei confronti del sistema sociale in cui si trovano e definiscono la propria relazione con il mondo a partire dalla propria irriducibile natura non unitaria e, al tempo stesso, sessualizzata. Inoltre, seppur in modi diversi, tutti e tre attraversano una serie di conflitti sociali determinati dalla non appartenenza alla costruzione convenzionale del proprio sesso: Paolo Ciulla è omosessuale e, per questo, ostracizzato dal corpo sociale di appartenenza; Ignazia si ribella al sistema conventuale mortificando e annullando la propria femminilità; infine, Tina tende (invano) alla mascolinizzazione artificiale per sentirsi accettata dall'ambiente patriarcale mafioso.

La Sicilia che fa da contesto alle vicende di Paolo Ciulla, Ignazia e Tina è descritta come una terra storicamente degradata, in cui i rappresentanti del 'Potere' (a seconda dei casi, lo Stato, la Chiesa, la mafia) hanno la principale responsabilità di eventi sociali e politici negativi ed esercitano una specifica azione di 'normalizzazione', concetto mutuato dalle teorie di Michel Foucault: la soggettività trasversale dei tre personaggi si definisce perciò a partire dalla loro rivolta nei confronti di tali processi di normalizzazione.

La dislocazione sinora descritta si riflette anche a livello testuale, perché sia le biografie di Paolo Ciulla e di Tina, che la rappresentazione letteraria di Ignazia (ispirata alla figura storica di una monaca siciliana 'beata', come abbiamo osservato al Capitolo 3) rinviano alla necessità, per le voci narranti, di interpretare delle identità sostanzialmente diverse e, tramite ciò, di fornire un punto di vista critico della Sicilia del loro tempo.

A partire dalla succitata idea di una dislocazione dei soggetti sia rispetto agli stereotipi culturali sul maschile e sul femminile, sia nei confronti della presunta omogeneità della Storia, proponiamo la corrispondenza tra i testi e alcuni aspetti della teoria di Braidotti sul "soggetto nomade", ipotesi già anticipata nell'introduzione al presente lavoro. Il soggetto nomade di Braidotti è un individuo la cui identità storica, culturale o di genere non si presenta come fissa o coesa, bensì è il risultato di continui passaggi strategici da uno stato di consapevolezza all'altro. La filosofa italo-australiana, che ha elaborato la propria teoria a partire dal contatto produttivo con il post-strutturalismo francese e con la psicanalisi lacaniana, ha adattato al proprio percorso di femminista le idee assunte da filosofi come Gilles Deleuze e Félix Guattari, introducendo l'elemento centrale del soggetto nomade come primariamente soggetto

femminile, la cui caratteristica è quella di trovarsi nel mezzo di un conflitto tra inconscio e ambiente sociale esterno:

> Prendo l'inconscio come garanzia di non chiusura nella pratica della soggettività. Esso distrugge la stabilità del soggetto unitario mutandone e ridefinendone di continuo le basi. Lo vedo come un ritorno continuo di paradossi, contraddizioni interne e intime idiosincrasie, che inoculano instabilità nel cuore del sé.
>
> Il soggetto nomade è contrassegnato da una strutturale non aderenza a regole, ruoli e modelli. Tenere conto delle strutture inconsce è decisivo per l'intera pratica della soggettività femminista proprio perché esse permettono forme di disimpegno e disidentificazione dall'istituzione socio simbolica della femminilità. (Braidotti, *In metamorfosi* 54)

Il concetto di soggetto nomade condivide con il femminismo di Braidotti la medesima esigenza di ridefinire la soggettività dell'individuo in base alle sue variazioni multiple e discontinue.

Le figure al centro dei testi di Attanasio, La Spina e Cutrufelli sono dei soggetti nomadi dal punto di vista di una prospettiva critica della differenza di genere. Come abbiamo discusso in particolare nei Capitoli 2 e 4, la problematizzazione del *gender* diventa parte integrante della narrazione di Attanasio e Cutrufelli, nei cui testi l'identità sessuale equivale ad una drammatica 'gabbia sociale' da cui i protagonisti cercano di uscire. Nel caso dei testi di La Spina, esaminati al Capitolo 3, il problema dell'appartenenza di genere non viene risolto in modo diretto, perché le protagoniste di entrambi i romanzi manifestano la drammaticità del loro essere donne e, dunque, vittime sostanzialmente designate dei processi storici descritti.

I raccordi e le differenze con la cultura letteraria dei 'padri'

Parallelamente al 'nomadismo' nella rappresentazione dei personaggi in qualità di soggetti dislocati e frammentati, proponiamo che anche il rapporto tra le tre scrittrici e gli esempi precedenti di romanzo storico può essere visto come una relazione 'nomade', ossia soggetta a spostamenti continui di riavvicinamento e allontanamento da scelte formali e stilistiche canoniche proprie di autori considerati come i 'padri' del romanzo storico moderno. Ciò si riflette, in particolare, nella rappresentazione della Sicilia come spazio narrativo privilegiato per una critica storica a carattere più universale.

Contrariamente alle premesse iniziali, infatti, l'analisi ha permesso di constatare che il rapporto tra Attanasio, La Spina e Cutrufelli e gli autori antecedenti non è

puramente oppositivo, ma piuttosto testimonia una relazione di dialogo strategico sul piano delle forme e dei riferimenti.

L'approccio microstorico di Maria Attanasio è, come abbiamo visto, dedito al recupero di frammenti storiografici funzionali alla manipolazione letteraria. Ciò testimonia un'indiscussa vicinanza alla letteratura dell'impegno etico e politico dei romanzi-inchiesta di Sciascia, nei quali il documento ricopre un ruolo chiave nella ricostruzione della Storia a partire da un 'paradigma indiziario' vicino alla pratica storiografica di Ginzburg. Come per *Morte dell'inquisitore* (1964) o *L'affaire Moro* (1983), anche Attanasio gioca con la tortuosità del reale per dare forma ad una narrazione che relativizza la 'verità', riportandola verso una dimensione artistica: significativa è, in tal senso, l'integrazione, sia in *Correva l'anno* che ne *Il falsario di Caltagirone*, tra l'io narrante cronista e il materiale eterogeneo della storiografia. Attanasio, in un certo senso, va ancora oltre la pratica sciasciana del romanzo storico, esasperando l'uso del documento storiografico sino a farne un semplice anello funzionale al ben più complesso meccanismo creativo. Nei due testi succitati, così come in *Di Concetta e le sue donne*, la rappresentazione del passato coincide, secondo la tendenza neostoricista e postmoderna, con l'ammissione che l'indagine sui fatti della Storia può avvenire soltanto attraverso la ricostruzione letteraria o, come ha proposto Jameson, "per mezzo delle immagini e dei simulacri pop di quella storia, che come tale resta irraggiungibile per sempre" (Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* 42).

Inoltre, similmente a quanto avviene sia per la narrativa storica di Sciascia, sia per il Consolo de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1978), i racconti di *Le pietre di Pantalica* (1988) e *L'olivo e l'olivastro* (1994), Attanasio si concentra su episodi scelti della storia siciliana con lo spirito di chi vive la realtà dell'isola dall'interno, difendendo il proprio diritto di esprimersi sulle 'cose di Sicilia'; più specificamente, nel recuperare le memorie sommerse e gli episodi marginali della storia siciliana, Attanasio costruisce l'identità della propria scrittura sul localismo particolare, ponendo al centro delle opere il territorio di Caltagirone. L'autorevolezza della sua prospettiva critica è così commisurata al suo farsi interprete delle 'cose di Caltagirone'; la scelta di ambientare tutti i testi di impianto storico nel luogo in cui la scrittrice è nata e vive testimonia di un legame emotivo tra la pratica narrativa e la propria formazione identitaria come donna e come artista.

Tuttavia, in Attanasio emerge la visione di una Storia siciliana diversa dalla terribilità e dal fatalismo onnipresenti nelle opere oggi considerate classiche, da Verga a Sciascia: il tentativo di opporsi allo stereotipo di un'isola immobile e sempre uguale a sé stessa si concretizza per mezzo dei soggetti 'nomadi' di cui abbiamo detto precedentemente. Se la Storia siciliana rimane sostanzialmente pervasa dalle ingiustizie e dal degrado, i protagonisti di Attanasio (Francisca, Concetta e Paolo Ciulla) sono, a livello personale, soggetti dotati di piena autonomia storica, capaci di sovvertire, nel proprio contesto, le condizioni di precarietà sociale e di marginalizzazione a cui la Storia li obbliga. Essi sono, per così dire, i rappresentanti di una Sicilia lontana sia dalla prospettiva di rassegnata immobilità del Principe di Salina che dal trasformismo cinico di Tancredi, facendo pensare piuttosto al personaggio sciasciano di Diego La Matina, sintesi estrema dell'uomo in rivolta contro il Potere.

I romanzi di La Spina mostrano chiari legami stilistici e tematici con la produzione maschile antecedente. Il narratore onnisciente dei due romanzi è superiore allo storiografo e, dunque, contrariamente ai già citati romanzi storici di Sciascia, la realtà del documento non viene mai considerata come parte fondamentale del processo creativo. La storiografia è solo una fonte di dati accessori la cui esattezza può sempre essere sottoposta a modifiche (ad esempio, la morte di un re, il verificarsi di un terremoto o la data di una battaglia). Piuttosto si inserisce frequentemente il tema dell'assurdo e del fantastico, contro i quali il tempo storico risulta uno tra i tanti elementi messi a servizio dell'affabulazione.

Le atmosfere di profondo pessimismo e la caratterizzazione dei personaggi con abbondanza di lessico del corpo e del suo degrado permettono di ritrovare in La Spina echi de *I Vicerè* (1894) di De Roberto. Le vite degli individui vengono descritte come innatamente segnate da una sequela di sconfitte, o disseminate da un senso sottile di disperazione e di inevitabilità. Soprattutto ne *La creata Antonia* l'illusione della Storia mostra più apertamente i propri effetti negativi sui singoli individui, lasciando intravedere similitudini con il fatalismo de *Il Gattopardo* (1958) di Tomasi di Lampedusa. Rispetto a *Un inganno*, ne *La creata Antonia* si concretizza ancora di più l'esaurimento del narratore onnisciente verso le speranze di cambiamento politico per l'isola, insieme al crescente senso di sfiducia nel presunto progresso storico.

Al Capitolo 3 abbiamo già visto che il rapporto con la narrativa sciasciana è ben visibile ne *La creata Antonia*, la cui trama riecheggia la critica dell'Illuminismo mancato dei siciliani presente ne *Il Consiglio d'Egitto* (1963). Inoltre, come Attanasio,

anche La Spina si dedica alla costruzione di una poetica pessimista del localismo siciliano ne *La creata Antonia*, senza però investire la propria scrittura di una particolare autorevolezza interna. Il localismo di La Spina si concentra in particolare sulla rappresentazione della città di Catania, raffigurata come il supremo simbolo del degrado morale in cui versa l'intera società siciliana di fine Settecento; similmente alle donne del romanzo, Catania è un territorio in disfacimento, condannato alla violenza e alla corruzione dei corpi e privo di qualsiasi possibilità di redenzione.[2] In *Un inganno dei sensi malizioso*, testo che celebra l'illusione della Storia a vantaggio dell'invenzione letteraria, la decadenza della Sicilia è più generalizzata, perché fa parte di un'ancora maggiore corruzione morale identificata con il doppio potere dello Stato monarchico e della Chiesa ed estesa all'intera area mediterranea, da Roma a Istanbul.

Il debito forse più visibile dei testi di La Spina nei confronti di autori siciliani che l'hanno preceduta è l'uso particolare della lingua, paragonabile agli esperimenti di italiano e dialettismi dei romanzi di Consolo, da *Il sorriso dell'ignoto marinaio* a *Retablo* (1987). Come abbiamo visto al Capitolo 3, La Spina fonde la lingua del narratore onnisciente con la prospettiva intradiegetica dei personaggi. La sintassi si arricchisce spesso di periodi paratattici che esprimono l'accumulazione caotica dei pensieri di ciascun personaggio e rendono ambiguo il confine tra narrazione onnisciente e punto di vista interno. Inoltre, l'uso dei dialettismi e degli ispanismi, soprattutto in *Un inganno dei sensi malizioso*, segnala la presenza dello sguardo empatico e partecipativo del narratore onnisciente; da qui, si comprende la rinuncia ad uno stile lineare e conciso, a favore di frasi lunghe, di una sintassi vicina all'oralità e di una globale dimensione affabulatoria del racconto.

Rispetto a quanto osservato per le altre due autrici, i testi di Cutrufelli non mostrano similitudini evidenti con romanzi storici di scrittori antecedenti, spingendosi piuttosto verso la creazione di un discorso più marcatamente femminista sulla Storia.

Ne *La briganta*, la Sicilia non è concretamente presente, mentre la disillusione politica del periodo post-unitario si riflette integralmente nella costruzione di un Sud simbolico la cui frammentarietà rispecchia la frattura interiore della protagonista Margherita, che tenta di sottrarsi al dominio della propria classe e del proprio sesso.

[2] Per ragioni di spazio, ci limitiamo qui a suggerire un'ulteriore possibilità di ampliare l'analisi della rappresentazione di Catania ne *La creata Antonia*. La città è dominata dal machismo degli uomini e dalla corruzione morale delle donne, il cui scopo sembra essere unicamente quello di esercitare i propri liberi costumi. La natura decadente di Catania nel romanzo ricorda, a tratti, la "Natàca" brancatiana, affetta da indolenza della morale e da inguaribile 'machismo' degli uomini. Ci riserviamo di trattare questo tema in altra sede.

Similmente, in *Canto al deserto*, il conflitto individuale e la ribellione di Tina evidenziano il sistema patriarcale della mafia; in questo caso, la Sicilia degli anni Novanta e, in particolare, la città di Gela, rispecchiano la corruzione e la violenza della vita di Tina. Cutrufelli, pertanto, spoglia la Sicilia di qualsiasi connotazione mitica o simbolica e, con questo, si allontana in modo definitivo da qualsiasi rappresentazione stereotipa di una sicilianità femminile passiva.

Il motivo del ritorno dall'esilio di *Canto al deserto* si rivela essere l'unico spunto analitico del rapporto tra Cutrufelli e le tematiche della sicilianità letteraria. Il viaggio in Sicilia come punto di partenza per una meditazione introspettiva è, notoriamente, il tema centrale al romanzo di Vittorini *Conversazione in Sicilia* (1941). Come il protagonista vittoriniano Silvestro, anche per la narratrice anonima di Cutrufelli il viaggio a Gela, città "familiare e sconosciuta" (*Canto* 11) equivale ad uno spostamento nel tempo e nello spazio. La narratrice, descritta come soggetto "nomade" e sradicato, intrattiene conversazioni con parenti, amici e persone che hanno conosciuto Tina, così come con sé stessa. Il riavvicinamento graduale alla propria identità siciliana frammentata coincide, in questo modo, con un'indagine di tipo empatico nei confronti di Tina, anche lei soggettività ugualmente complessa di cui il testo recupera la memoria.

Dal lavoro svolto abbiamo potuto verificare che l'assenza delle madri dalla letteratura siciliana del Novecento trova un valido contrappeso nelle tracce distintive di una presenza femminile, sintetizzata dalla narrativa storica di Attanasio, La Spina e Cutrufelli. Le opere esaminate qui e scritte tra il 1990 e il 2007 rappresentano un contributo specifico all'ambito di una modalità letteraria duttile e in continua evoluzione, non certamente riconducibile ad alcun concetto di genere esclusivo o prescrittivo, come del resto suggerisce l'ipotesi di Ganeri circa la duttilità del romanzo storico come *modo*. La presenza di soggetti dislocati e 'nomadi' dall'identità frammentata, così come il 'nomadismo' delle scrittrici nei confronti della cultura letteraria dei 'padri' siciliani di generazione precedente, evidenziano uno sguardo innovativo sulla Storia, restituita in alcuni dei suoi caratteri meno stereotipi e maggiormente problematici. Ancora di più, l'autonomia delle opere rispetto alla tradizione antecedente, insieme alla specificità delle questioni di *gender* rispecchiano, nelle tre autrici, il profondo e complesso carattere di de-regionalizzazione della letteratura siciliana, un processo rispetto al quale la scrittura delle donne può certamente vantare il proprio primato.

Appendice I

Intervista a Maria Attanasio (Caltagirone, 18 giugno 2009)

Maria Attanasio (Caltagirone, 1942), è autrice di poesie (*Interni*, 1979; *Nero barocco nero*, 1985; *Amnesia del movimento delle nuvole*, 2003) e di alcuni romanzi e racconti storici: *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile* (1994), *Di Concetta e le sue donne* (1999), *Piccole cronache di un secolo* (insieme a Domenico Amoroso, 1997), *Il falsario di Caltagirone* (Premio Vittorini 2001). Partendo dal concetto di microstoria in relazione al rapporto tra scrittura e memoria storica, Attanasio tratteggia qui un discorso sulla genesi della propria narrazione, riconducendola all'idea di una ricerca storiografica incentrata sulle tracce e sui soggetti marginalizzati dalle cronache ufficiali. Ne emerge una visione composita, vicina all'idea di una memoria dei frammenti, già teorizzata da Carlo Ginzburg, e di una *cultural history* dei luoghi e degli individui minori, entrambi concetti declinati in modalità diverse dal romanzo storico italiano del secondo Novecento, da Elsa Morante a Vincenzo Consolo e Sebastiano Vassalli.

La dimensione locale delle narrazioni di Attanasio manifesta inoltre l'importanza della dimensione autobiografica nella scrittura storica e trasmette l'idea – mutuata da Attanasio da un autore come Sciascia – del romanzo come metafora del proprio vissuto etico e politico.

D. *Nei suoi libri l'interesse per la storia è innanzitutto un interesse per il documento, il frammento. Perché?*

R. La specifica collocazione storica, ma anche sociale e umana, de *Il falsario di Caltagirone*, di *Concetta e le sue donne*, e delle mie precedenti narrazioni storiche, nasce da una ricerca non solo tra le carte d'archivio, ma anche tra verbali e relazioni di direttori didattici e presidenti di tribunali, statuti di partiti e associazioni, bollettini scientifici e produzione artistica; tra i giornali locali soprattutto, da cui nitidamente emergono il costume, la mentalità, i rapporti relazionali tra istituzioni e individui; vivide tracce di un vissuto, che nessuna fonte ufficiale potrà dare con la stessa intensità, la stessa ricchezza di dettagli.

E' questo oscurato *resto* che cerco, per ricostruire la dimensione sociale e relazionale di quelle biografie che, diventando narrazione, si fanno personaggio, come quelle di Paolo Ciulla o Concetta La Ferla. Ritrovando, insieme alla mentalità e alle

modalità di vita collettiva in uno specifico spazio-tempo, anche il senso di una storia altra della Sicilia, che, vista dal basso (dal fervore interclassista di strade, piazze, mercati), assolutamente contraddice la rappresentazione, divenuta ormai quasi folklore, di una Sicilia politicamente e socialmente immobile.

Il fatto che un movimento politico, una rivoluzione di classe, siano stati perdenti non significa che non siano mai esistiti; le ragioni dei vinti, purtroppo, restando sempre oscurate nei libri di storia dei vincitori, come è accaduto, ad esempio, con i Fasci siciliani 1891-1894. Fu un grande movimento di massa, e come tale avvertito anche nella coscienza dei contemporanei, tanto è vero che Anna Kuliscioff e Filippo Turati in una lettera descrivevano a Engels cosa stava succedendo in Sicilia, chiedendogli consiglio su come il neonato partito socialista doveva porsi al riguardo; un evento, guardato dai massimi esponenti del socialismo internazionale, come una vera e propria rivoluzione di classe – come, di fatto, fu – non una jacquerie come spesso, minimizzandola, i libri di storia la vogliono far passare. Fu peraltro fu la prima rivoluzione di classe dell'Italia unita; negli ultimi decenni dell'Ottocento c'era, infatti, in Sicilia (soprattutto nelle realtà urbane) un grande fermento; quel dinamismo sociale e ideologico che ho cercato di rendere nel romanzo *Il falsario di Caltagirone.* Che si prolungò, progressivamente smorzandosi però, fino al tutto il primo decennio del Novecento. A Caltagirone, in quegli anni, operava Sturzo, che propugnava un cooperativismo cattolico, a Catania De Felice (l'organizzatore dei Fasci), un ribollente socialista che, divenuto sindaco, organizzò la città come una piccola repubblica socialista, municipalizzando persino i forni: venivano da tutta Italia per assaggiare il bianchissimo e proletario pane catanese.

D. *È interessante notare il dinamismo della realtà locale da lei raccontata, in tutti i romanzi, da* Piccole cronache di un secolo, *a* Il falsario di Caltagirone, *a* Di Concetta e le sue donne. *Da qui mi viene da dire che l'interesse del suo sguardo è per le realtà urbane, non tanto per una visione regionale omogenea.*

R. Caltagirone, come tutte le 42 città demaniali siciliane (cioè non infeudate, ma dipendenti direttamente dal re), è stata un esempio di forte, e storicamente radicata, autonomia amministrativa locale: dal Conte Ruggero a Mussolini. Non a caso, è la città di Sturzo, nelle cui teorizzazioni politiche, grande attenzione e centralità hanno le autonomie locali, dopo l'Unità d'Italia divenute tutte l'oggetto di una (op)pressione uniformante da parte del governo centrale; con Crispi prima, e lo statalismo

mussoliniano dopo, si giungerà alla totale liquidazione di ogni spazio di autonomia, benché rimarrà fortemente radicato, fino all'avvento dell'omologazione postmoderna, un forte senso di appartenenza e di assoluta specificità, anche linguistica, nei cittadini delle diverse aree urbane.

L'autonomia amministrativa delle città demaniali (e Caltagirone era una potentissima e superba città demaniale), era grande, e forte il senso d'identità e appartenenza alla città. Il fatto di essere demaniale (cioè, con libere istituzioni, come il senato, sindaco, corte capitaniale, ecc.), consentiva alle città, attraverso il pagamento di contributi al sovrano di turno, di ottenere importanti privilegi: l'esenzione delle tasse, l'abolizione del dazio durante le fiere, la possibilità di battere ed emettere monete, di eseguire condanne capitali.

Orgogliose e gelosissime di "privilegi" e libertà civiche, queste città erano sempre in forte competizione fra loro: Caltagirone contro Catania, Messina contro Palermo, quest'ultima contro Termini Imerese, e così via; da qui, la totale assenza di una coscienza politica che oltrepassasse le mura cittadine: la patria non è la Sicilia, ma la propria città; ma da qui anche uno sviluppo storicamente diversificato tra città demaniali e città feudali, tra dinamismo urbano e immobilismo rurale. E la difesa a oltranza, in ogni città demaniale, della specificità del gruppo di appartenenza e dell'autonomia urbana; che, col passare del tempo, è diventata mentalità, costume.

In fondo, anche la protagonista di *Di Concetta e le sue donne* resiste con tutte le sue forze alla logica centralizzata e centralizzante, maschilista, del Partito comunista; una microstoria, attraverso cui ho cercato di raccontare la dimensione dinamica, innovativa, di militanza di classe e di genere, che, anche qui, in Sicilia, tra gli anni Sessanta e Settanta de Novecento, ebbe luogo.

D. *La Sicilia e la scrittura, la grande storia e le microstorie: cosa mi può dire a proposito?*

R. Con *Il Gattopardo* – un grande libro ma fazioso – attraverso lo sguardo di una classe morente la letteratura ha restituito l'immagine di una Sicilia immobile e arretrata, che tutta quanta l'isola, ancora adesso, si trova cucita addosso; diventata ormai prefabbricato e folklorico fondale di film e romanzi contemporanei – *La mennulara* di Simonetta Agnello Hornby ne è un esempio.

La storia della Sicilia è territorialmente molto meno compatta e omogenea rispetto a ciò che certi romanzi ci portano a credere; ci sono, infatti, altri punti di vista su di

essa, che individuano la dimensione fortemente dinamica delle realtà urbane sia a livello economico che culturale; ma si tratta pur sempre libri specialistici, non divulgativi, che restano in un ambito di esperti. E che peraltro restituiscono solo la macrostruttura degli eventi.

Per scrivere *Il falsario* (come ho già detto, ma mi piace ribadirlo) sono andata a frugare non solo tra le carte d'archivio, ma soprattutto in biblioteche ed emeroteche, trovando le più svariate notizie per ricostruire lo spirito del tempo e l'esatta condizione umana e storica a Caltagirone, tra l'Unità d'Italia e l'avvento del fascismo; e scoprendo, proprio attraverso le notizie in apparenza più banali, le informazioni più marginali, aspetti di un'epoca che sfuggono a ogni rappresentazione storica generale. In un numero del giornale del Partito operaio che veniva pubblicato a Caltagirone nei primi anni Novanta dell'Ottocento, ad esempio, si richiedeva con forza l'apertura serale della biblioteca comunale, per consentire a chi lavorava di poterci andare; una notizia minima, che ti induce però a trarre delle conseguenze: se veniva fatta tale richiesta (che, ancora oggi, nel Duemila, viene riproposta), dietro doveva esserci un'avanzata coscienza di classe e sociale che ovviamente non poteva essere esclusiva di Caltagirone ma comune in Sicilia, o almeno in parte di essa.

Da piccole pubblicazioni locali vedi perciò cose inaspettate, anche a livello di storia generale; leggendo i *Bollettini* stampati dal Comune di Caltagirone (dove si trascrivevano per filo e per segno gli interventi dei consiglieri comunali, della giunta, le interpellanze e le rimostranze dei cittadini; un'usanza magnifica, completamente perduta dopo i Fasci Siciliani) si possono, infatti, ricostruire esattamente pezzi di vita collettiva, e, insieme, lo sviluppo della coscienza sociale e le dinamiche politiche e di classe.

Attraverso la microstoria puoi vedere le venature della macrostoria, ma non è possibile il contrario. I punti nodali di essa sono importanti, ma non fondamentali nelle mie narrazioni; le esistenze oscurate che ci sono dentro, invece sì. Mi interessa capire come la grande storia, in esse, si fa carne: lavoro, gioia, relazione, dolore, difficoltà. Vita. Variegata vita persa e dispersa, di cui nelle mie scritture, cercando in vecchie cronache locali, tento di ricomporre i frammenti, colmando con l'immaginario il non conosciuto di un'esistenza.

D. *Pensando alle cronache locali di allora, mi chiedo dunque: oggi chi scrive queste cronache?*

R. Nessuno. Non esiste più memoria. Solo presente. Tutto è effimero, anche i computer: la loro memoria ha la durata temporale di un programma. Si sfasciano, impazziscono, vanno in tilt per i virus o per l'evoluzione informatica che azzera le fasi precedenti del suo sviluppo, rendendo illeggibile, irreversibilmente oscurando ciò che si pensava di avere sottratto all'oblio. Ne ho avuto personale e irrimediabile esperienza. Avevo copiato sui dischetti dei documenti scritti nella prima metà degli anni Novanta, con il programma di videoscrittura *VS4.* Che non esiste più. In giro non ce n'è alcuna traccia, neanche tramite *Internet*, niente: oltrepassato, annullato, totalmente azzerato dai programmi di videoscrittura più evoluti. E quei documenti non posso più aprirli. Seppelliti in quei dischetti: muti, indecifrabili, come un antico alfabeto perduto. Se li avessi trascritti a penna, sulla carta, li avrei ancora. Una metafora, se vuole, di una contemporaneità tutta, drammaticamente, al presente.

Forse nasce da ciò la mia esigenza espressiva di inserire pezzi veri e propri di documenti nelle mie narrazioni, di fare un ibrido tra saggio, storia e racconto; nei miei romanzi anche la più piccola e marginale nota è, infatti, parte integrante del testo.

D. *Come si costruisce il racconto, partendo da così tanti diversi frammenti, da tante fonti?*

R. Il racconto si costruisce attraverso le interferenze più strane: in partenza non sai mai quale dettaglio documentario ti servirà, rispetto al personaggio e alla scelta di scrittura. Le ricerche perciò sono sempre sterminate. Per la scrittura di un racconto ambientato in epoca contemporanea, tutto è molto più semplice, anche se…

Per *Il sogno e l'approdo,* (un selleriano libro collettivo sul tema dello straniero) ho scritto un racconto, definito "orwelliano" dalla critica, dal titolo *Il decalogo di Nordìa*; anch'esso, a suo modo, una narrazione storica: l'ipotesi di una storia futura, a partire da quella tremenda che stiamo vivendo adesso, che dolorosamente coinvolge le nostre biografie di contemporanei; debbo aggiungere però che per me il romanzo storico, al passato o al futuro, è sempre un'autobiografia temporalmente dislocata.

Una scrittrice che amo è Anna Banti, a lei mi ricollego in queste mie considerazioni sul romanzo storico come romanzo indirettamente autobiografico; il suo *Artemisia,* ad esempio, non è solo la storia della pittrice caravaggesca Artemisia Gentileschi, ma, attraverso questa ricostruzione biografica, il racconto di un trauma, la guerra, e di una rinascita alla scrittura e alla vita della stessa autrice.

D. *Questo mi suggerisce allora che la dimensione del testo storico non è, come suggeriscono i Neostoricisti, una dimensione puramente testuale, ma anche conoscitiva. Studiosi come Ginzburg sono spesso entrati in conflitto con i Neostoricisti proprio perché rivendicano la dimensione epistemologica del testo stesso, perché è pieno di rimandi e di tracce della "cosa in sé", alla realtà. Se si ricostruisce un pezzo di storia a partire dai frammenti, di fatto si conosce qualcosa che prima non si sapeva, e la dimensione del testo di storia sconfina, contribuisce a nutrire una memoria…*

R. Sì, d'accordissimo ma attenzione; io non parlo di testi di storia, mi riferisco ai testi dell'immediato: sono quelli – i frammenti, la notizia minima, il dettaglio marginale – che fanno lo specifico di conoscenza per la mia scrittura. Questo mi interessa, non tanto i testi di storia ufficiale.

D. *Quindi, marginali i personaggi, marginali le vicende, ma con la tensione verso una dimensione umanista e universale. Possiamo identificare una linea diretta Manzoni-Sciascia-Attanasio?*

R. Sì. Ma passando anche attraverso Stendhal e Marguerite Yourcenar.

La *Storia della colonna infame, Morte dell'Inquisitore,* ma anche *Il rosso e il nero,* e *L'opera al nero,* sono stati per me per me altamente formativi; e fortemente paradigmatiche, le loro storie di vissuto al margine della grande storia. Una direzione di sguardo che conservo in tutti i miei libri. Particolarmente esemplari sono, a mio parere, in questo senso, le storie minime raccontate in *Piccole cronache di un secolo* – ricercate insieme a Domenico Amoroso, ma autonomamente scritte.

D. *Quali sono stati i testi importanti di storia e storiografia che l'hanno influenzata?*

R. I libri degli storici siciliani contemporanei, ma anche gli storici siciliani del passato, dal Mongitore a Evangelista Di Blasi al Marchese di Villabianca. Nella ricerca storiografica sono un'onnivora; leggo di tutto: dai trattati di pittura ai libri di costume, di cucina, di antropologia, scientifici. Ma a influenzarmi e a guidarmi nella scrittura sono i libri di filosofia, e quelli degli utopisti di ogni tempo.

Dato che non scrivo libri di storia, ma debbo fare agire e pensare dei personaggi, renderli reali, dar loro un corpo, una voce, raccontarli nel loro quotidiano, per me sono fondamentali quelle che vengono definite "fonti storiografiche primarie"; le più disparate. Un esempio; il preciso e dettagliato riferimento del passaggio a Caltagirone, e della conversione, a Messina, di un personaggio storico che era il Conte Trahun,

restituito nel racconto lungo *Lo splendore del niente* [in *Piccole cronache di un secolo*], mi è venuto inaspettatamente dalla lettura di una cronaca meteorologica settecentesca, dopo un sacco di ricerche senza successo in monografie, enciclopedie e libri di storia.

D. *Sciascia o Consolo ?*

R. Io amo follemente la dimensione visionaria e la strutturazione metaforica della narrativa di Vincenzo Consolo, a cui mi sento molto vicina quando scrivo poesia. Sono, infatti, una dissociata *biscrittora*: a volte poesia, a volte narrazione; devo dire però che amo altrettanto la trasparenza, la concisione, e l'allusività espressiva della prosa di Sciascia: quella profondità e leggerezza a cui, come narratrice, aspiro; ho scritto un saggio anni fa, dal titolo *Passione e leggerezza nella scrittura di Sciascia.* Recentemente ho riletto tutti i suoi libri, restando ancora una volta fortemente impressionata dalla loro strutturazione ossimorica: la leggerezza della parola per rappresentare l'oscuro, il tremendo del potere.

D. Se *vogliamo, la sua scrittura è però forse più vicina a Consolo, anche per il discorso di far rientrare nella narrazione pezzi interi di documenti, come ne* Il sorriso dell'ignoto marinaio.

R. In questo senso è vero ma Consolo, nella sua prosa, è espressivamente molto più barocco e avventuroso, procedendo in ardite sperimentazioni linguistiche. Per me l'ambito di massima libertà espressiva è la poesia, nella scrittura narrativa sono meno ardita.

D. *Mi sembra che questo calarsi in mentalità, frammenti e "esistenze resistenti" sia un tentativo di ricostruire il passato come oggetto di inchiesta. In questo c'è un'influenza dello sguardo contemporaneo, o una sorta di "inquinamento" del giudizio su un dato contesto storico? Oppure siamo lontani dalla percezione crociana del passato come eterno monito che invita a leggere la storia con gli occhi del presente?*

R. Se leggere la storia con gli occhi del presente vuol dire accettare quello che è successo come fatale e immutabile destino, non sono per niente d'accordo; e si vede chiaramente in ciò che scrivo. Non è così. Non è vero che c'è l'inevitabilità di un destino nel passato storico, che tutto doveva necessariamente accadere in un certo modo. Erano necessari i campi di concentramento, le camere a gas? Sono state fatte

delle scelte. La responsabilità è di coloro che hanno determinato e compiuto quelle scelte: non c'era alcun obbligo, potevano essere altre.

Per questo penso che i "se" e i "ma" abbiano un valore fondamentale nell'interpretazione e nel giudizio sulla storia passata. Dentro il passato c'era la possibilità di scelta; accettarlo come inevitabile, vuol dire accettarne errori ed orrori, disporsi a chiudere occhi e mente di fronte ad essi, ad accettarne cinicamente la ripetizione…tutto essendo ovvio e necessario. Una concezione hegeliana e fascista della storia. Dobbiamo invece chiederci su come le cose avrebbero potuto diversamente evolversi, non per falsare il passato, ma per interrogarci sulla potenziale fattualità plurale di un evento, di una situazione.

D. *Quando ha pensato di scrivere un romanzo storico ambientato a Caltagirone, si è sentita "in dovere" di "fare i conti" con altre scritture della Sicilia storica? In fondo, la Sicilia è inflazionata da molti fantasmi che ci portiamo dietro.*
R. Passando dagli uomini alle donne, il romanzo storico ha avuto una mutazione. Di mentalità, di angolazione di sguardo. Le donne scrivono romanzi storici prevalentemente senza quei sentimenti di rassegnazione al potere o di fatalismo esistenziale a cui ci hanno abituato i fantasmi letterari che lei ha richiamato. Anzi, nelle loro, nelle nostre narrazioni c'è sempre la presenza di un'esistenza minore, al femminile, che fronteggia e si oppone alla grande storia. Alla storia scritta dai padri, dai mariti. C'è inoltre un altro fatto: le scrittrici siciliane, se devono raccontarsi e raccontare la muta e oscurata storia delle madri, scrivono romanzi storici. Esemplare è Dacia Maraini che, quando decide di far luce sulla parte siciliana di sé, scrive *La lunga vita di Marianna Ucrìa*.

D. *E in quello che scrivono le donne, non c'è forse una sorta di "onda politicizzante"? Non si rischia un punto di vista esageratamente e limitatamente femminista, di parte?*
R. La rivendico, l'onda politicizzante. Sono faziosa, parziale. Poeta e comunista.

D. *Ma dunque come vede l'atto di conciliare l'impegno politico con la scrittura? Non importa, allora, fare i conti con quella che oggi sembra una tendenza comune, cioè rivendicare la propria assoluta indipendenza ideologica quando si scrive? Penso ad esempio alle diverse polemiche succedutesi negli anni rispetto ad uno scrittore politicamente "esposto" e impegnato come Sciascia, oppure al fatto che durante gli*

anni Sessanta e Settanta la critica tendeva a giudicare bene o male determinati autori in base ai loro legami più o meno evidenti con la politica. Oggi sembra che ci siano molti più scrittori a-politici rispetto al passato.

R. Non posso certo dirmi a-politica, anzi, proprio il contrario. Rivendico la mia matrice ideologica. Più che mai oggi. Non si tratta di un'etichetta: essere comunista significa mettermi sempre, nella scrittura come nella vita, dalla parte dell'uomo; e nella mia scrittura, questo, significa assumere il punto di vista di Francisca, di Ciulla, di Concetta. E dei resistenti di ogni tempo all'ingiustizia del potere.

Un punto di vista, l'uomo, che oggi va più che mai ribadito perché viviamo una profonda crisi dei valori di un mondo a carattere antropocentrico, mentre sempre più forte e invasiva è la dittatura dell'economia e dei media; tanto che, nel momento stesso in cui ti poni a difesa dei diritti dell'uomo e della libertà d'espressione, ti definiscono settario e comunista. Se essere settario vuol dire non accettare la mercificazione dell'uomo, della sua esistenza, dei suoi linguaggi, allora io sono felicemente, irriducibilmente, settaria. E conclamata comunista. Perché l'arte, se è tale, non può che essere sempre dalla parte dell'uomo.

D. *Possiamo però giudicare il prodotto artistico attraverso l'ideologia, quindi compiere il processo inverso.*

R. Non penso si possa giudicare il prodotto artistico in base all'ideologia; l'arte non è solo contenuto, ma anche e soprattutto, forma. Scriveva Rafael Alberti che anche parlando della neve si può fare la rivoluzione: prendi Majakovskij, poeta e rivoluzionario; o Vittorini, che era apertamente comunista ma lontanissimo nella scrittura da ogni forma di realismo socialista. O Consolo, con la destrutturante e appassionata poesia delle sue impegnatissime e rigorose narrazioni.

Ritengo che si debba separare quello che è lo sguardo sul personaggio, sull'uomo e sulle cose, da quelle che sono le modalità espressive con cui questo sguardo viene rappresentato. Il linguaggio non è mai né di destra, né di sinistra; se nasce da una profonda esperienza di verità, si traduce sempre in una radicale esperienza di libertà espressiva.

Fondamentale, nella mia narrativa, è stata la lunga pratica di lettura e scrittura di poesia, che ancora adesso dura. Pur nelle forme espressive più diverse (da Pagliarani a Luzi, da Ginsberg a Eliot, da Yeats a Milo De Angelis), se si è veri poeti, persiste

sempre, e sempre nei versi traspare, quel nucleo di verità e di passione che motiva la scrittura. Lo stesso vale per la narrativa.

Non amo l'avanguardia, ma mi capita di rileggere e riflettere sempre più spesso sul lavoro che gli avanguardisti negli anni Sessanta hanno compiuto sul linguaggio poetico e sul linguaggio *tout court*, mostrandone la connotazione mistificante e mercificata. Oggi ci troviamo totalmente immersi dentro la logica espressiva di un mondo che umanizza borse e mercati che piangono, ridono, sono depressi, euforici, forse hanno persino orgasmi! Mentre invece gli umani sono disumanizzati linguisticamente, definiti delle "risorse" (talvolta "da rottamare"). Penso sia assolutamente necessario, tornare a porre l'uomo al centro della scrittura poetica e della narrativa, attraverso la dimensione creativa di un linguaggio e un pensare non omologati.

D. *E per raccontare determinati episodi di storia siciliana, come si inserisce questa visione del linguaggio?*

R. Se voglio restituire la Sicilia e determinati pezzi della sua storia, mi apro alla pluralità di forme ed esperienze narrative, accettando, con umiltà, l'idea che, oltre la mia, esistono altre scritture, altri modi di dire, di raccontare, da cui apprendere, con cui confrontarmi.

Per quanto riguarda lo specifico delle mie narrazioni, l'esperienza della poesia mi porta a un'intransigente disciplina, a un forte controllo della parola: a un linguaggio parco, essenziale, ma (almeno spero sia questa la sua finalità espressiva), intenso, lucidamente appassionato; a leggere la realtà dei fatti di una determinata epoca, di un determinato luogo ma solo apparentemente locali, perché dotati di una dimensione rappresentativa che simultaneamente coniuga emozione e concetto, esistenza e mondo.

Todesco, Serena. "Intervista a Maria Attanasio", *Paleokastro*, 3:2 (2011), 21-28.

Appendice II

Intervista a Silvana La Spina (Aci S. Antonio, 23 luglio 2009)

Silvana La Spina, nata a Padova da padre siciliano e madre veneta, si dichiara prima di tutto una scrittrice "mediterranea", legata a filo doppio alle opere degli autori spagnoli del Seicento e alla scrittura del portoghese Josè Saramago; il suo romanzo siciliano è, a detta della scrittrice, un romanzo "mediterraneo e femminile, opposto alla tristezza maschile del romanzo ottocentesco".

Il nostro discorso si sposta progressivamente dai romanzi *La creata Antonia* e *Un inganno dei sensi malizioso* verso una discussione generale sui generi letterari, sulla fattibilità del romanzo storico in Sicilia e sulle tematiche che accompagnano La Spina e la distinguono da molta parte della narrativa storica contemporanea: realismo magico, suggestioni tratte dal grande romanzo picaresco del Seicento, interventi spagnoleggianti o arabeggianti e un certo "gusto del narrare per il narrare"; oltre a questi aspetti, sottolineiamo la presenza di una certa critica storica restituita attraverso affreschi corali, la mancanza di una caratterizzazione per i singoli personaggi individuali perché, a detta della scrittrice, concentrerebbero su di sé l'attenzione del lettore, facendogli perdere il senso di caos globale che è la Storia stessa.

La Spina è dunque intenzionata (e lo dice apertamente) a confondere il lettore e a fargli godere la caotica ambientazione, i colori, i costumi di un'epoca.

D. *Quali sono gli scrittori ai quali la scrittrice La Spina si rivolge idealmente nella sua ricostruzione storica della Sicilia? A quali modalità narrative si rapporta?*

R. Io ho una forte formazione angloamericana, i miei autori sono stati Melville, Hawthorne, pochi francesi, ma sempre molti spagnoli. Saramago, prima di tutto. Il visionario Borges, Cervantes, i suoi romanzi e il libro sulla sua vita [non ricorda il titolo], Calderón de la Barca (inconsciamente, il tema del sogno che è rientrato nel mio *Inganno*), ma anche i testi sul Mediterraneo di Braudel, quello su Filippo III e la tesi su Filippo II.

D. *Quando ha scritto* Un inganno*, lei viveva ancora in Sicilia, invece per* La creata Antonia *la stesura si è svolta a Milano. Come si sono svolte le ricerche, se ci sono state?*

R. La ricerca sul Settecento giacobino a Catania l'ho fatta con l'ausilio dei libri degli storici, o ancora, Villari. La rivolta giacobina a Caltagirone era un progetto di Sciascia, il suo eterno romanzo, quando lo conobbi lui mi disse "l'avrei sempre voluto fare un romanzo sulla rivolta giacobina a Caltagirone", ma poi finì per scrivere *Il Consiglio d'Egitto*; parliamoci chiaro, io detesto le ricerche, mentre lui le amava… Eppure, gli stessi personaggi ricorrono in me e in lui, solo che Sciascia porta con sé il gusto della ricerca meticolosa, mentre io detesto girovagare tra i testi, se scrivo qualcosa ho bisogno di avere i libri che mi servono, sotto mano. Non sono un tipo che va in giro per diecimila biblioteche fino a trovare quello che cerco, appena inizio a fare le prime fotocopie, inizio a inventare e a rimescolare i fatti. Sciascia finì per capire, e io con lui, che l'ambientazione a Caltagirone era troppo riduttiva. Non puoi metterci di tutto, è sempre un posto piccolo. Per questo, la storia di *Antonia* scelsi di ambientarla a Catania, caotica e ideale. Sciascia mi disse "se vuoi, prendere qualcosa dalle mie ricerche, fai pure", ma io gli dissi che avrei lasciato perdere.

C'è da dire che in romanzi come *La creata Antonia* e, ancora di più, in *Un inganno dei sensi malizioso* e *L'amante del paradiso* mi sono divertita a metterci proprio di tutto; soprattutto ne *L'amante*, c'è la tradizione islamica da *Mille e una notte*, così come la tradizione spagnola del Seicento. La letteratura spagnola non è altro che un derivato del mondo islamico, non a caso Cervantes fu schiavo ad Algeri e soggiornò a Tunisi per diverso tempo, le influenze arabe nella sua lingua e nel suo immaginario sono innegabili.

È un immaginario lontano da un testo come *I vecchi e giovani*, ad esempio, o anche da De Roberto. Anche pensando a Tomasi di Lampedusa, è giusto per me dire che fu un reazionario, solo che era talmente fuori tempo che diventò avanguardistico; come Borges, che era talmente superato da diventare nuovo, la sua cultura da anni Venti venne *vista* come innovativa, anche se mi sembra ironico, perché quello di cui lui scriveva esisteva già da decenni!

D. *Oggi si parla molto di romanzo storico mescolato ai generi del "fantareale" o del noir. Ad esempio, nella raccolta "Fantareale", pubblicata dalla Scuola di scrittura "Omero", sono stati inseriti giovani autori di racconti in stile kafkiano che spesso uniscono descrizioni e ambientazioni iperealistiche di impianto storico ad eventi straordinari che rompono qualsiasi aspettativa di solidità temporale o spaziale da parte del lettore. Cosa pensa di questa dispersione ed evoluzione del genere storico?*

R. Mi viene in mente che uno scrittore come Buzzati già aveva anticipato i temi del magico e del fantastico, questa mescolanza di cui lei mi parla mi fa venire in mente i suoi romanzi. Si ritorna sempre al passato, in qualche modo.

D. *Due dei suoi romanzi storici forse più completi, cioè* La creata Antonia *e* Un inganno dei sensi malizioso, *sono, a mio parere, critici senza essere ideologici. Contengono numerosissimi spunti di riflessione, tali da confondere e affascinare al tempo stesso il lettore. L'immagine di una Sicilia decadente e caotica, unita al realismo magico dei personaggi e delle situazioni e a figure femminili fortemente centrali, sono elementi di grande interesse per me. Al tempo stesso, nei due romanzi leggo un sottofondo di critica politica e storica che resta in tensione per sottrarsi ai processi di ideologizzazione banale o a semplicistiche conclusioni moraleggianti. Ho letto* Quando Marte è in Capricorno, *provando in qualche modo a reperire la genesi di motivi dei romanzi successivi in questo suo primo esperimento, mi potrebbe dire qualcosa in merito?*
R. Eh, ma lì la visione maschile ad esempio predomina, ero in una fase iniziale, ancora non mi rivelavo come scrittrice *donna*. Usavo l'ironia per descrivere gli uomini, mentre la scrittura, pur essendo femminile, si nascondeva dietro il motivo poetico della storia di Iacopo da Lentini. Qui (negli altri due romanzi), invece, ci sono duecento personaggi, sono passata al grottesco e l'ironia è ancora maggiore, mentre la mia identità femminile è apertamente presente. Prima di iniziare, mi sono detta "Ora mostriamoci".

D. *Il punto di vista corale, soprattutto, pervade in queste due opere, è un sintomo di un'idea generale di "caos storico"?*
R. Io ce l'ho proprio di natura, anzi devo dominarla questa tendenza al caos. Da una voce, ne nasce sempre un'altra. Tutti i personaggi per me sono facili, la difficoltà è mettere insieme la trama. Ad esempio, in *Antonia* volevo raccontare il fallimento del Settecento in Sicilia, dunque l'idea centrale era già in me molto forte e presente. In *Un inganno* volevo dire che il Seicento siciliano è per me puramente mediterraneo e islamico, ma una volta deciso il tema, in entrambi i casi, mi sono chiesta "E ora?" Quando comincio a inventare un personaggio, ne nascono altri, è ovvio. Eugenia, la suora mistica con le visioni, è stata la prima, volutamente e automaticamente, è da lei che sono nati gli altri.

D. *I personaggi delle mistiche e delle monache dalla religiosità esaltata, come Eugenia o la Principessa di Roccaromana, mi sembrano lontani dalle figure della tradizione canonica, inusuali, per non dire non siciliani, perché vanno contro l'immagine della donna siciliana dalla passività spiccata restituitaci tante volte dalla letteratura.*

R. Verissimo, se ci pensa, anche la mia *Penelope* (1998) è così, è attiva, si ribella, se ne va, si muove. Ma in fondo l'*Artemisia* di Anna Banti non è anche lei un personaggio attivo e ribelle? È un segno della ribellione della Banti stessa contro la cultura del suo tempo. Credo, comunque, che chiunque si occupi di romanzo storico sia, in realtà, molto maschile.

D. *In che senso?*

R. Le scrittrici di romanzi storici sono donne "maschio", per la visione che hanno del mondo. Pensiamo a Yourcenar con il suo Zenone. Sono donne non manierate, simili alla dea Atena. In me c'è la follia generale, il grottesco, i fanatici, il gioco del raccontare con ironia. Il Seicento è uno dei secoli più avventurosi, belli e folli della storia dell'uomo. Il movimento di Spagna e Inghilterra, solo per dirne una, le conquiste degli imperi… nel Seicento succede di tutto. Mentre il Settecento è il secolo delle corti, il Seicento è il secolo degli uomini e delle donne avventurose, gente che per non morire andava in America a conquistarla, si travestiva, affrontava i regimi. La donna diventa uomo nel Seicento. Non c'era la vera tirannia che iniziò nel secolo successivo, tutto sommato gli uomini e le donne seicenteschi potevano farsi da sé, andavano per le città, si mettevano in gioco. È anche il secolo delle grandi sante e dei dottori della Chiesa, il secolo di Lutero. Un secolo magmatico; da dire che, in Italia, nessuno ambienta i romanzi in questo periodo con questa ricchezza che io ho tentato di restituire, eppure ci sono talmente tante cose da dire. Il nostro legame con la Spagna ci costringe, anzi *mi* costringe a guardare a questo secolo decisivo.

D. *Secondo lei, perché è produttivo ricorrere alla Sicilia oggi per raccontare la Storia? Penso a Camilleri e ai suoi numerosi epigoni e alla fioritura del romanzo storico "di consumo" degli anni Novanta. Con tutti i suoi limiti e i punti di vista parziali, Camilleri ha comunque il merito di avere preso degli aneddoti locali e di avervi dato un corpo storico.*

R. Sono personaggi, oserei dire, brancatiani. Sicuramente con un merito tutto loro, ma con una dimensione critica riduttiva.

D. *Ma perché, secondo lei, il mercato va alla ricerca di opere come quelle proposte da Simonetta Agnello Hornby, in cui viene venduta un'immagine della Sicilia vicina quasi al romanzo da appendice? In questa prospettiva, che ruolo resta ai documenti?*

R. Il problema, per me, è che in Italia non esiste la distinzione tra letteratura alta e bassa, i grossi editori confondono la gente, per alimentare i guadagni. Confondono i romanzi di appendice con il romanzo alto, volutamente. Un Philip Roth in altri paesi non viene certo assimilato con Ken Follett, ma nemmeno Follett vuole essere considerato come Roth, sa bene quanto gli è lontano! Nei paesi anglosassoni, per esempio, i livelli letterari sono ben definiti, come per dire, ognuno sta al posto suo. La letteratura angloamericana ha ben chiara l'immagine di chi "fa lo scrittore", mentre in Italia c'è un problema di giudizio, perché non si sa bene chi deve autorizzare lo scrittore a essere tale, dato che intervengono altre dinamiche, non certo letterarie. In America, chiunque faccia lo scrittore può ancora vivere con la propria dignità professionale, pur sapendo quale ruolo ricoprire nell'economia del sistema. La nostra invece è una tradizione curiale, altisonante, che mantiene vivo il problema di chi e cosa va autorizzato, ma senza stabilire apertamente i livelli critici. Basta un'ambientazione di un certo tipo, e vieni catalogato.

D. *Geograficamente, dunque? Ad esempio, il nostro regionalismo letterario sembra contrastare i fenomeni di contaminazione presenti all'estero, come nei paesi anglosassoni. Lì, con le letterature postcoloniali, l'etichetta esiste solo in parte ed è una convenzione all'interno del grande mare della letteratura "inglese" o "americana".*

R. Chi scrive letteratura in inglese oggi, in America come in Inghilterra o altrove, ha a che fare con diversissimi tipi di contaminazioni. Vorrei ritornare sul discorso dei livelli e dell'appartenenza ad un certo status letterario, se mi permette: ad esempio, se pensiamo al canone occidentale di Harold Bloom, come possiamo spiegarci la sua permanenza? Si tratta pur sempre di una relativizzazione di comodo. In fondo, per Bloom quello era il suo status, il suo canone, mentre tanti altri esempi di produzioni letterarie successive hanno dimostrato che si può andare oltre.

D. *Leggendo i suoi romanzi, ho reperito precisi elementi che potrei ricondurre al "genere letterario" del romanzo storico siciliano del canone, ma contemporaneamente*

l'impressione generale che ne ho ricavato è che essi abbiano più debiti nei confronti di una letteratura di respiro europeo. Cosa potrebbe dirmi a riguardo?

R. I miei romanzi riportano grandissimi debiti nei riguardi della letteratura europea. La letteratura appartiene a me, come all'autrice inglese, o spagnola. Posso certamente dire, in questo senso, che i miei romanzi sono "europei". Prima di iniziare ogni romanzo storico, sapevo di essere sul punto di scrivere qualcosa di anzitempo. Testi senza un'adattabilità contemporanea. La coralità, il caos e gli elementi di cui dicevamo prima, non sono stati del tutto veicolati nei *noir* o nei saggi che ho scritto dopo, sono rimasti piuttosto in sordina, perché l'editore aveva paura che uscissi con una caotica rappresentazione. Se posso dirlo, mi tengono "sotto scacco", certi aspetti della mia pratica di scrittura non venderebbero se fossero inseriti nei *noir* di ambientazione contemporanea, con protagonista Maria Laura Cangemi.

Purtroppo siamo in tempi orrendi, le donne oggi non sono autorevoli, non hanno potere decisionale in ambito letterario. Direi, senza temere di esagerare, che le donne non contano nulla oggi in Italia, e non solo in ambito editoriale.

D. *Se si esclude forse il sottobosco di Internet, la critica italiana oggi è decisamente in crisi, concordo. Le piccole case editrici, dal canto loro, resistono, oppure ricorrono a autori stranieri, dai quali nasce spesso un tipo di critica più costruttiva. Certi autori di romanzi storici, per restare al tema del genere, in Italia vendono in modo diverso grazie ad un certo, presunto "esotismo". Tornando al romanzo storico… Potrebbe darmi una sintesi personale sulla modalità narrativa, pensando al contesto siciliano e al retaggio delle opere rese canoniche nel Novecento?*

R. Ma il romanzo storico *non esiste*. Nessuno può costruire un romanzo storico in senso stretto. È l'immaginazione del presente dell'autore, trasportata nel passato. Lì Borges è stato chiaro. Il famoso componimento misto di storia e invenzione, per me è assurdo. Si tratta di invenzione, e basta, nonostante tutte le tue documentazioni, in realtà scrivi di te stesso. Sono cose che nelle realtà storiche non avrebbero mai potuto verificarsi.

Un'Antonia oggi potrebbe esistere, ma certamente non nel Settecento, sarebbe stata una povera servetta rognosa, senza riscatto. Le donne nel passato della letteratura cos'erano se non delle vinte o delle passive? Pensiamo a *Pamela* di Richardson, tanto per menzionare un personaggio femminile reso centrale dalla voce di un uomo… Borges disse, e aveva ragione, che lo spirito inconscio dell'autore vive nell'ambientazione; la storia è inconoscibile, non possiamo sentirne l'odore, il sapore,

raccontiamo forse il nostro DNA, ma come si fa a mettere insieme le varie congiunture? In realtà il romanzo storico è autobiografico, ma soprattutto fantastico per eccellenza. Ad esempio, la tradizione spagnola e terrificante dei *Promessi Sposi* è anche in Manzoni, che cercava di raccontare odori e sapori di un'epoca inquietante.

Pensando all'incontro tra narrazione storica e Sicilia, mi viene in mente un periodo che è di importanza centrale, ma che nessuno vuole raccontare, ossia quello di Salvatore Giuliano, un momento in cui tutte le potenze e gli interessi politici internazionali convergevano sull'isola. Molti invece scelgono di raccontare la Sicilia che può piacere al Nord.

D. *Qualche esempio?*

R. La maggior parte delle opere pubblicate vanno in questa direzione, anche Camilleri. La Sicilia dei cliché, stabilita da Verga e da tutti gli altri. Da questo punto di vista, sento di provenire letterariamente da un "altrove", non riesco proprio ad assimilarmi all'immagine di un'isola da cartolina.

C'è da dire che per dieci anni mi sono occupata di storia delle religioni, e in me questo si è mescolato con l'interesse per la storia, contribuendo al caos emotivo e personale che si percepisce nei miei libri. Un primo libro, mai pubblicato, che è una fiaba (ma non per bambini), contiene i miti e le suggestioni di Grecia e India, uniti a riflessioni sull'ebraismo; tutto il testo è ancora lì, aspetta di essere pubblicato.

Il mio Crocifisso Giaquinta, personaggio di *Un inganno*, lugubre e da incubo, simile ad un novello Domenico da Guzmán, è un segno di queste suggestioni; il tema del sonno e del sogno, unito all'interesse per il mito, ritornano sempre in questo romanzo. Il sogno di Calderón de la Barca è anche quello che contiene la storia di *Un inganno* e irretisce il lettore, le visioni di Guzmán diventano quelle di Eugenia o riecheggiano nei riferimenti alle sante mistiche seicentesche, come Santa Teresa D'Avila. Dato che provengo dal caos e so che molto è destinato a rimanere sepolto, quando scrivo, faccio numerosissime stesure per ogni romanzo. In fondo, so che restano in me le tracce della tensione verso le storie, verso la ricostruzione dei miti, la fascinazione per i misticismi. È terrificante ma necessario, avere a che fare con tutto questo. Le donne eccentriche, come Eugenia o la Principessa di *Antonia*, sono figure che mi stanno dentro costantemente.

D. *In* Antonia *si percepisce la propensione a fare del personaggio della suora la vera voce critica del testo, mentre la servetta diventa una figura sempre più marginale e secondaria. Mi sbaglio?*

R. Prima di completare *Antonia* (che ho scritto diciotto volte prima di ultimarne la bozza finale), sapevo di voler assolutamente raccontare il Settecento, in modo affrescato, multi sfaccettato. Chi poteva raccontare il Settecento? Avevo bisogno di qualcuno che veicolasse l'intera storia. Ora, una ragazzetta ignorante non può chiaramente pensare e giudicare un periodo storico così complesso. A un certo punto, mi sono detta "ci siamo" e sono arrivata a capire cosa volevo, cioè prendere il personaggio di classe bassa e farne un pretesto per l'intero racconto.

Una donna di cultura come la Principessa di Roccaromana, anche se resa debole dal suo essere *femmina* in una società maschile, era sicuramente più autorizzata a giudicare l'individuo del Settecento, così come l'epoca; lo fa attraverso le lettere, le parole, i silenzi, il disprezzo, l'aristocrazia del suo essere. Una volta capito che potevo affidare ad Antonia un ruolo strumentale, è stato facile anche abbandonarmi al personaggio di Ignazia. Questo mi ha peraltro permesso di evidenziare il motivo della colpa da espiare, trasferita anche sul lettore, anche se in ultima istanza io lo assolvo.

D. *Perché scegliere di ritrarre una donna così controversa e, al tempo stesso, così ridotta suo malgrado a incarnare la passività estrema del mondo femminile? Perché il motivo della colpa?*

R. Non per niente io sono una puritana, Melville e Hawthorne non sono passati a caso dalla mia biblioteca. La Principessa ha una *colpa da espiare* e ciò le consente di esercitare, contemporaneamente, il proprio giudizio sulla società e il proprio disprezzo, così come di compiere le scelte drastiche. Sconfina dalla dimensione storica perché, nonostante tutto, voglio dotarla di una voce attualizzata.

D. *Anche la figura di suor Trafitta in* Un inganno *esce dalla mera dimensione della Storia. Le donne religiose rimangono impresse nell'immaginario del lettore sensibile, direi, proprio per la loro intensità caratteriale e morale, pervasa da una sorta di mistero esistenziale. Ma, le chiedo, per la Principessa l'espiazione non equivale al perdono né tantomeno al riscatto individuale. È una storia privata dove Dio non c'è. Non ascolta. Perché ha scelto di insistere su questa specie di "abiezione" del soggetto?*

Cosa rende necessario fare della monaca una figura che rifiuta il mondo e che si auto-rifiuta?

R. In quel modo, un personaggio come Ignazia, autrice di lettere confessionali, si racconta e esce dalla dimensione della religiosità prescrittiva, perché il vero dialogo non è con Dio, ma piuttosto con la propria interiorità. L'insistenza sulla colpa proviene dal fatto che, personalmente, ho sempre avuto in me l'idea del "terrore di Dio", sin dall'infanzia ho sempre percepito il *timor dei*. Sul piano della creazione letteraria rispetto all'idea di un'assenza di riscatto, penso di potere dire che il nostro smarrimento odierno nasce dal fatto che la storia scorre mobile sotto i nostri piedi, dal fatto che l'unica certezza che abbiamo riguarda una Storia del tutto inconoscibile al nostro io presente. Il romanzo, come genere misto, in cui si mescolano il teatro e la poesia, concede al lettore la sensazione della nostra friabilità, non sappiamo dove andiamo a finire, perché la Storia scorre sotto di noi, a nostro discapito. Questo ricorre anche nei miei romanzi *noir*: la figura del commissario Cangemi, per dire, sia come donna che come individuo, manifesta in superficie quelle che sono le tracce del proprio danno interiore subito, mostra apertamente la propria fragilità umana. Porta con sé un segreto, un danno interno. Questo perché le donne hanno sempre un trauma alle spalle.

D. *I suoi scritti di impegno sociale e politico (come gli articoletti satirici su* La Repubblica *o il pamphlet* La mafia spiegata ai miei figli*) dimostrano anche un tipo di scrittura decisamente diversa rispetto ai romanzi. Cosa può dirmi a proposito?*

R. Quello che conta, per me, è certamente cambiare genere, ma non metodo. Quando scrivo, il "divertimento" della letteratura è presente solo in parte, perché per me scrivere *è* un impegno. Il romanzo storico, indubbiamente, mi interessa di più per il discorso sul magma caotico dal quale trarre una ragione d'essere e di scrivere. Raccontare la Storia è un'esigenza, un obbligo morale, per me. Ecco perché sto progettando di riprendere presto con la Storia, mi vorrei impegnare a raccontare il periodo di Salvatore Giuliano, un momento importantissimo per la Sicilia.

D. *Come si pone nei confronti del rapporto tra scrittura e ideologia? In questo momento di grande disordine socio-politico, come vede il nodo attraverso cui si muove la letteratura italiana di oggi?*

R. In questo esatto momento, vorremmo quella scrittura dell'impegno di Vittorini e Sciascia, lei che dice? Io sono puritana, e politicizzata. Proprio in questo momento di grande anarchia, c'è bisogno di un grande impegno, ne abbiamo necessità.

L'intellettuale impegnato dell'epoca di Sciascia era diverso, si faceva una distinzione tra chi stava dentro e chi fuori dai partiti, e lui aveva ben ragione ad alterarsi quando veniva etichettato solo in base al credo politico, perché la sua letteratura andava al di là della sua politica. Oggi, non essendo incanalati all'interno di nessun partito o apertamente politicizzati, gli scrittori si trovano in una situazione ancora più drastica, in cui l'impegno è banalizzato e non ha senso di essere. Avrò anche una tessera di partito (che si sta sfaldando, comunque), ma più che rifarmi al mio credo politico e personale, io voto *la Storia*, di cui noi abbiamo perso il treno, decisamente, ancora una volta.

Per dirne una, io adesso abito a Milano, ma non vedo (e lo dico, protestando) alcun segno di riconoscimento, per dire, del Risorgimento. Ironicamente, l'unico ente che ha rispetto e memoria di questi eventi è la Chiesa milanese, come nella migliore tradizione italiana. Per cui, ad esempio, il cardinale Tettamanzi propone iniziative per onorare la memoria e l'identità di chi è morto, proprio in quelle strade. Un'istituzione altrimenti controversa come la Chiesa, di fatto, mantiene l'impegno civile, mentre la società laica tende a dimenticarsi di tutto, il passato vergognoso della città, l'uccisione a ombrellate del ministro Brina e altri episodi vergognosi del genere. Oggi la gente nemmeno sa chi è Foscolo, non legge, non si informa. Chi andava a Milano, un tempo, si abbeverava alla fonte della Storia italiana… Prima di trasferirmi, pensavo che avrei trovato questo stesso spirito e invece ho trovato ancora la città di Manzoni, spagnoleggiante, un luogo pre-Risorgimentale in cui tutto è fermo e la memoria è sepolta, addormentata. Al massimo, è la città delle rivolte del pane.

La Storia, allora, come impegno civile. Ammiro, per dire, il grande Tabucchi, che con i suoi racconti, non è semplicemente "impegnato", è autore di una letteratura nobile, che va ben al di là dell'impegno retorico. E aggiungo, le donne, che sono le più sganciate e le più arrabbiate tra gli individui che compongono la società italiana, dovrebbero essere loro ad occuparsi della storia e ricreare questa nobiltà della scrittura che oggi ci manca. In molti casi, ogni scrittrice finisce per concentrarsi sul sé, sui propri fatti personali, anche quando scrive di storia, penso ad esempio alla proliferazione di libri sul Sessantotto visto dagli occhi delle protagoniste.

D. *Quindi, secondo lei, il fatto di rifarsi alla propria storia personale trasmette l'idea di una visione comune del tutto assente?*

R. Tra poco non avremo più nemmeno quella visione particolare, gli individualismi, da come la vedo, saranno perduti nel grande marasma culturale e linguistico europeo. Non so, mi sento abbastanza pessimista su questi aspetti.

D. *Anche la lingua è un aspetto essenziale delle sue ricostruzioni storiche. L'italiano, nei romanzi, acquista delle potenzialità inattese. Come se, invece di utilizzare direttamente il dialetto o le forme ibride per rievocare il colore locale, lei abbia ripreso la pratica linguistica di un poeta del popolo come Domenico Tempio o l'opera dell'abate Meli. Mi può commentare, ad esempio, le scelte linguistiche di un romanzo come* La creata Antonia*?*

R. Non potevo esimermi, non potevo parlare di Catania senza considerare la mia tradizione, ricordandomi che è la città del machismo e di Brancati, radicata storicamente anche attraverso la lingua dei suoi intellettuali, delle persone che l'hanno resa unica. La mescolanza di italiano, dialettismi, lingua alta e bassa, sono un omaggio a tutto questo.

D. *Secondo lei, oggi la nostra letteratura ha più che mai un carattere regionale? Possiamo parlare di un rapporto diretto tra evoluzione dei generi letterari (romanzo storico, noir, autobiografia) e regionalizzazione?*

R. Posso dire solo qualcosa rispetto al *noir*, perché per il romanzo storico non vedo questa tendenza, per fortuna. Il nostro "giallo regionale" è, al massimo, un *noir* mediterraneo minore, mentre il vero *noir* o poliziesco, secondo me, nasce essenzialmente dal Protestantesimo di matrice germanica e anglosassone, derivato poi nella letteratura americana di autori come Chandler. Siamo lontani, in quel senso, dalle atmosfere di Jean-Claude Izzo e della sua Marsiglia, così come Izzo porta in sé tratti profondamente diversi da Camilleri, che riprende il *noir* cercando di imitare Sciascia.

Il *noir* mediterraneo, per noi cattolici, è ben differente dal genere poliziesco in senso stretto, che per me nasce addirittura dalle innovazioni di autori come Melville o Poe, persino da Dickens e dalle atmosfere delle città e nelle metropoli. Mentre Dickens, per esempio, racconta le metropoli che nascono, gli autori italiani degli ultimi duecento anni non si sono mai allontanati dalla dimensione provinciale stile Piero Chiara; in questo senso, l'opera di Camilleri corrisponde ad una specie di piccolo Decamerone locale. Da bravi cattolici non abbiamo l'idea della metropoli, per cui non si può parlare di *noir* siciliano. Le nostre sono città solo relativamente e le azioni dei personaggi rimangono impregnate di una fortissima mentalità cattolica. Raccontare la Sicilia attraverso il

mistero si può, anche se per me è una sfida costante. La dimensione urbana dei miei *noir* c'è, nella Palermo inquietante o nella Catania corrotta dei nostri anni. Questo mi proviene dalla riflessione già affrontata con i romanzi storici, dove le città siciliane (come la Catania di *Antonia*) hanno una dimensione urbana non diversa da quella di Napoli o Praga. In questo, sono voluta uscire, o almeno ho tentato di uscire, dalla dimensione regionale dell'isola come territorio chiuso. La Sicilia, anche in *Un inganno* deve poter trasmettere quel senso di calderone di storie e persone, in contatto con il resto del Mediterraneo. Ciò contiene sempre il rischio implicito di dissolvere la presunta identità siciliana, il localismo, ma non è necessariamente un pericolo, perché da questo calderone si può far risalire la dimensione del racconto verso un'identità più alta, certamente più ampia rispetto a quella della regione geografica.

D. *Ciò potrebbe mostrare al meglio il fatto che si tratta di un racconto universale, proprio perché non più legato alla geografia dei luoghi. Possiamo allora credere ad un tipo di ambientazione siciliana specificamente opposta alla concezione verghiana della società? Possiamo proporre che il punto di vista dei poveri e dei vinti diventa anche quello degli eccentrici? Se penso al personaggio di Antonia come puramente allegorico, nonostante il determinismo della società in cui il testo la inserisce, noto una differenza sostanziale rispetto alle figure di Verga. Mi sbaglio?*

R. Verga faceva le foto prima, da bravo verista, ma soprattutto esercitava tutto il suo sguardo di maschio paternalista. In quanto donna, so che persino la Principessa, per quanto colta e ricca, è una poveraccia in un mondo maschile, dominato da una precisa ideologia di potere in cui le donne non contano, indipendentemente dall'epoca storica. Però la donna sa che il riscatto può essere nella letteratura, nella lettura… allora lì sa che si può avvicinare all'uomo, pur sapendo che non può fare la Storia, ma solo subirla. La donna può raccontarla, ricreare le biografie parallele di se stessa e di altre donne come lei, invece di limitarsi a subire i racconti degli altri.

D. *Gli storici siciliani hanno raramente parlato delle donne. Jole Calapso, storica di Palermo, è una delle poche ad avere scritto un libro sulle donne siciliane rivoluzionarie vissute dai primi del Novecento ad oggi. Mi può dare un parere in merito?*

R. Non conosco il libro, ma mi viene in mente, per associazione, il lavoro di ricerca di Marinella Fiume oppure un testo che ho usato per *La creata Antonia*, dedicato a Isabella Tomasi e scritto da Sara Cabibbo. La Cabibbo si è occupata della figura di Suor

Crocifissa, l'antenata di Tomasi di Lampedusa che è, poi, la "Beata Corbera" citata da *Il Gattopardo*. Dato che il Settecento è un grande secolo di sante, monache e mistiche che viaggiano, scrivono, fondano conventi, posso certamente dire che per me è stato importante riferirmi al testo di Cabibbo per la mia Ignazia/Suor Crocifissa.

D. *Sono rari oggi, in Italia, i romanzi storici al femminile che contengono apertamente la riflessione sulla differenza sessuale, al contrario di quanto avviene in altri paesi, in cui il postmoderno e il riflusso dei generi letterari hanno sollecitato la produzione di narrazioni storiche con chiaro intento femminista. Cosa ne pensa? Possiamo attribuire un preciso intento di questo tipo nei suoi romanzi storici in cui le figure centrali sono delle donne che sintetizzano la problematica centrale di ogni opera?*
R. Non c'è apertamente, anche se mi viene da dire provocatoriamente "come si fa a non essere femministi?" Come si fa a non prendere le parti delle donne nella rivisitazione letteraria della Storia?

Quando sono usciti i miei romanzi, sono stati accolti come "postmoderni", anche se la critica è sempre stata molto parca nei miei confronti. È stato detto che la storia, nei miei romanzi, è un organismo vivo, cangianti. Alcune recensioni sono state lusinghiere, ad esempio Barberi Squarotti ha scritto un bellissimo articolo su *Un inganno*.

Devo dire che, trattandosi di romanzi piuttosto complessi, capisco benissimo perché la gente finisca per preferire il romanzo di Camilleri sotto l'ombrellone. Lì c'è l'intento di intrattenere, a differenza dei miei romanzi, dove ci sono punti di vista diversi e c'è un messaggio. Camilleri stesso si sarà sorpreso all'inizio, di tutto quel successo. È stata sicuramente un'operazione efficace dal punto di vista commerciale. *Il re di Girgenti*, forse, è l'unico (ma sempre, volutamente non complicato) in cui compare una critica più netta della Storia, anche se rimane l'amore per l'aneddoto, per quella serialità tiepida che in me non c'è. L'immagine della Sicilia di questi romanzi è rassicurante, quella non cambia mai. Non riesco a rapportarmi, come scrittrice e come donna, a questo genere di scritture.

D. *Quindi, è possibile andare oltre quell'immagine.*
R. Sicuramente! Lo scopo della letteratura non è solo di intrattenere il pubblico, anzi, tutt'altro. Credo manchi una critica capace di occuparsi di letteratura in senso trasversale, invece di vivisezionare ogni singolo scritto. D'altra parte, possiamo fare un

distinguo, se si parla di scrittura e Sicilia. Il messaggio di Camilleri c'è, in realtà. È un messaggio di ripetitività, perché la Sicilia dei suoi romanzi è sempre la stessa.

D. *Trova delle similitudini con la visione fatalista e immobile di Tomasi di Lampedusa?*
R. Già con *I Vicerè* di De Roberto eravamo pervasi da una visione di questo tipo. La Sicilia, invece, può essere descritta in modo opposto, può essere sottoposta a una "redenzione" se la si inserisce nel contesto mediterraneo e ispano-islamico. Politicamente, siamo intrisi di Mediterraneo soprattutto oggi, il legame con la Spagna ci porta ad andare oltre gli stereotipi. In *Un inganno* per me non si trattava di dire qualcosa di nuovo ideologicamente, non ho certo questa pretesa; mi sforzo però di rinquadrare la Sicilia in quella che è stata la sua identità più forte. Ecco perché ho voluto restituirla attraverso personaggi problematici e dinamici che, in qualche modo, danno una chiave di lettura diversa, non predeterminata, sulla Storia. Anche con *L'amante del paradiso*, del resto, ho voluto parlare del mondo islamico in Sicilia ampliando quello che avevo accennato in *Un inganno*. In quel romanzo ho scelto il momento della decadenza araba, non di maggior fulgore. Con l'arrivo dei bizantini, gli arabi piangono perché devono abbandonare un'isola che è ormai la loro terra. Quando ormai hanno avuto i loro morti, le loro moschee, ho percepito che era importante trasmettere il profondo senso di abbandono, di desolazione, di fine della Storia, perché è un sentimento che fa parte di noi, della nostra identità sincretica. Il Gran vizir protagonista de *L'amante del paradiso*, del resto, esprime bene questa mia idea, perché quando è in procinto di lasciare l'isola in mano ai bizantini, si chiede "Cosa lasceremo a questi siciliani?"

D. *Quindi, per lei, era importante veicolare non soltanto il punto di vista dell'invaso, ma anche la prospettiva dell'invasore, che è, di fatto, un siciliano naturalizzato.*
R. Certamente, la ricostruzione del periodo passa attraverso la duplicità, il dialogo e gli scontri tra civiltà molto simili tra loro. Quando gli arabi erano già in fallimento completo, la decadenza dell'impero si poteva percepire nell'aria. Il Gran vizir scrive a un imperatore che non risponde mai, si sfoga, ma non riceve risposta. In lui c'è il pessimismo, il laicismo più totale rappresentato da questa ferita reciproca tra siciliani e musulmani. Il fallimento che era già proprio della civiltà decadente dell'Islam, ci è stato trasmesso come parte di un'eredità. La *asabiyya*, intraducibile parola che vuol dire più o meno lo "spirito di sangue", tiene insieme l'impero: il vizir mette parenti in posti di potere, si adopera per irretire tutto e tutti e mantenere il proprio status politico. Però sa

che la *asabiyya* muore quando interviene il tradimento esterno, perché l'impero si allarga fuori dai legami di sangue e potere. Mentre scrivevo, ripensavo a Vico e a Ibn-Haldun, il filosofo arabo, studiato dallo stesso Vico, e pensavo a come, un tempo, i legami tra storia, filosofia, critica erano ben presenti nella mente dei lettori, la gente si interessava a queste cose. Nel mio romanzo ho cercato di mettere tutta la profonda malinconia di una vicenda in cui la Storia ci macina tutti, andandosene per conto suo. Però, nel macinare, la Storia fa romanzo. In questo senso, non siamo noi che scriviamo il romanzo storico, è il passato che diventa narrazione e mi aiuta a dare forma al presente.

Appendice III

Intervista a Maria Rosa Cutrufelli (conversazione Skype, 20 ottobre 2011)

(La conversazione è stata condotta con alcune domande-guida che la scrittrice ha sviluppato. I temi principali includono il concetto di impegno, il rapporto tra scrittura e storiografia connesso a *La briganta*, la situazione della letteratura femminile in Italia e l'identità regionale).

Impegno e letteratura

Ho sviluppato l'idea della scrittura come responsabilità mutuandola da Consolo. La responsabilità è un concetto diverso dall'"impegno", che vedo più come un'etichetta di comodo. La responsabilità è profonda, devi prenderti cura del tuo immaginario, di ciò che produci, della lingua.

Regionalismo

Una volta venne pubblicata un'intervista a Consolo sulla rivista Mesogea, dove lui dice che la letteratura italiana nasce in una civiltà comunale, è una letteratura dei piccoli spazi, di piccoli comuni. Concordo con lui che tutto questo arriva prima del regionalismo, che è giunto come una sorta di "tarda evoluzione" della civiltà comunale.

Se è vero che il regionalismo ha dei grossi difetti, esso ha anche qualche virtù, ad esempio ha permesso alla letteratura italiana di sviluppare una lingua più ricca; tuttavia il rischio è quello che il regionalismo diventi un vezzo o una cosa identitaria. Personalmente, sono contro le identità come legami fissi, che portano alla difesa a tutti i costi, alla fortezza ideologica e alla chiusura verso l'altro. Il regionalismo può essere entrambe le cose, sia sentirsi dentro le proprie origini per arricchire un patrimonio comune, ma anche può trasformarsi in una chiusura verso l'altro e quindi in un impoverimento. Resta da dire che il regionalismo è una caratteristica storica italiana di cui si deve tenere conto.

Identità e rapporto con la Sicilia

Come siciliana "particolare", di madre fiorentina, sono divisa tra varie appartenenze. Però ho scelto l'isola del padre e non Firenze, che vedo più come una seconda patria. Questo è il risultato del fatto di aver sentito, sin dall'infanzia, la meridionalità dentro di me. Mi sento meridionale e non continentale sin da piccola, per questo la mia è stata una scelta naturale.

Mio padre era scienziato, emigrato dalla Sicilia a Bologna, dove lavorava come direttore dell'istituto di igiene ed esperto di inquinamento atmosferico. Tornavamo in Sicilia spesso, il legame con l'isola non era mai spezzato. Ogni volta che ci tornavo, mi rendevo conto, anche stando a Bologna, che essere meridionale era un peso, che esisteva il razzismo. Da qui è scaturita la mia graduale presa di coscienza e la sfida a mantenere una mia personale forma di meridionalismo, un mio retaggio personale.

Da adulta, ho confermato la sfida, scegliendo di insegnare in Sicilia per tre anni, per poi andare via, anche se sono andata in Africa, dunque sempre più a sud... Andare in Sicilia "da grande" era una necessità e una scelta consapevole.

La briganta

Ne *La briganta* ci sono nomi geografici veri, ma potrebbe trovarsi in qualsiasi posto del meridione continentale. Ora, la storia italiana è sconosciuta all'estero (il libro tradotto in francese riporta, nella quarta di copertina, un'erronea ambientazione siciliana, ma non è così!). Anche se il luogo della *Briganta* è inventato, ci sono anche riferimenti a battaglie vere, a persone vere, come Carmine Crocco). La Sicilia è, per me, un luogo simbolo, non preciso. Anche in America la traduttrice ha fatto l'errore di attribuire l'ambientazione esclusivamente all'isola, ma io l'ha corretta, perché si tratta del Mezzogiorno disincantato in generale, non della Sicilia in particolare. La mia è stata una scelta precisa, non pensavo che potesse essere necessario metterlo per iscritto, all'epoca della stesura del romanzo.

La Sicilia ha avuto un'altra storia rispetto al resto del Meridione post-unitario, ossia è stata al centro delle conseguenze degli eventi iniziati sull'isola all'indomani dello sbarco dei Mille a Marsala. Nel libro si vuole narrare di un dopo-Sicilia e, in base a quest'idea, l'ambientazione è un Meridione non definito in cui si vive il disincanto nei confronti dell'unificazione, perché dopo questi fatti niente è stato più come prima (ad

esempio, dopo i fatti di Bronte e la "conquista" del Sud avvenuta con l'unificazione). Nonostante il libro abbia legami forti con quanto è avvenuto in Sicilia, vuole anche espandere l'idea di un Meridione interamente coinvolto nella disillusione.

Letteratura di ispirazione – Storia e romanzo

I modelli ispiratori che posso citare sono stati molti, da *I vecchi e i giovani* di Pirandello, a *Noi credevamo* di Anna Banti e anche *La signora Ava* di Francesco Iovine.

L'idea del disincanto siciliano ne *La briganta* è connessa a quanto descritto da Pirandello e da Banti, mentre lo sguardo interno sul mondo contadino, da dove si evince il dolore per le illusioni perdute di una società più equa, proviene da Iovine. Lo sguardo contadino è unico, quello che più da' il senso di ciò che è successo dopo il disincanto siciliano, ho voluto proseguire da Iovine per raccontare il Meridione dei piccoli e degli umili, ma anche dei ribelli come Carmine e Margherita.

Altri autori che hanno avuto un ruolo importante nella mia formazione sono stati quelli letti nell'infanzia, da Melville a Jane Austen, le sorelle Bronte e Salgari. Da Melville ho tratto l'idea del mare come spazio, del non avere radici da nessuna parte (questo fa parte della mia identità di siciliana sradicata). I mondi e le geometrie familiari, che ho poi ripreso in romanzi come *D'amore e d'odio* provengono da Jane Austen, mentre il racconto delle passioni umane mi è stato trasmesso soprattutto dalle sorelle Bronte. Un romanziere storico essenziale per chi, come me, scrive in Italia, è stato naturalmente Manzoni, che ho molto amato da bambina, ma odiato a scuola, come spesso succede.

Vedo la Storia come un serbatoio di tante storie, narrarla esprime un bisogno umano insopprimibile di narrare sé stessi. La morte del romanzo arriva con la mera ricerca manieristica. La lingua da sola non ce la fa, ha bisogno delle storie per vivere, ma vale anche il contrario, cioè dobbiamo stare attenti all'uso che si fa della lingua per trasmettere al meglio ciascuna storia con la sua specificità. Indubbiamente vedo un impoverimento laddove la lingua si sostituisce del tutto alle storie, perché non si dovrebbe mai permettere che scompaiano.

Letteratura e realtà

Avere a che fare con persone realmente esistite fa anche parte del concetto di responsabilità della scrittura accennato prima. Per raccontare un individuo realmente esistito, la responsabilità si fa doppia e tripla. Avere a che fare con personaggi veri significa che, quando descrivi il tuo personaggio, in qualche modo tradisci il modello. Il problema è capire come tradire in modo non lesivo, proprio come in un rapporto vero tra persone, cioè se il personaggio è realmente esistito, è una relazione più complicata. Per me, doppiamente responsabile è lo scrittore o la scrittrice che si confronta con biografie reali.

Per *Canto al deserto*, che è una storia ispirata alla vicenda di Emanuella Azzarello, sono andata a parlarle in carcere. Azzarello è analfabeta, non ha letto il libro, gliel'ha ha letto la sua avvocata. Dopo l'episodio dell'attacco, durante la presentazione del libro, ci siamo ritrovate a cena insieme e abbiamo parlato.

Quando ho detto a Emanuela "guarda che nel libro non sei tu, anche perché quella muore, tu invece sei viva, io mi sono solo ispirata alla tua storia", lei si è molto dispiaciuta e mi ha rimproverato, dicendomi "ma come, io ho due nomi così belli (Daniela nome di battaglia e Emanuela nome reale), e tu mi dai un nome così brutto…". Ecco, questa per me è l'ingenuità dei ragazzini che amano mettersi in mostra, anche se da tutta la vicenda emerge una questione seria, cioè, quella che secondo il codice d'onore, i giovani mafiosi non devono mettersi in mostra. Emanuela doveva marcare il proprio territorio e, contemporaneamente, desiderava essere al centro della storia; praticamente, quando le ho detto della differenza tra personaggio e persona reale, ho offeso la sua vanità, le dispiaceva tantissimo che non fosse lei.

C'è una differenza sostanziale, per me, tra i vecchi mafiosi che stanno nell'ombra e i giovani che amano apparire, anche influenzati dall'era mediatica nella quale vivono. Emanuela è un esempio di questa tendenza.

Donne e scrittura – legame con Consolo

Le scrittrici siciliane sono costantemente fuori contesto rispetto agli scrittori, quasi sempre ridotte a "nota a piè di pagina", a riferimento a margine.

Ecco perché sento un legame con Consolo, vecchio signore siciliano che ha timore e rispetto per le donne. È sempre attento ai personaggi femminili, vede sempre la donna

come la grande madre che non deve mettere bocca sulle cose serie. Quando ho ricevuto il Premio Racalmuto proprio da Consolo, è stato importante non solo perché ho riconosciuto la sua maestria e l'autorevolezza come scrittore, ma perché per me si è trattato di un incrociarsi di sguardi tra scrittori e scrittrici, cosa che non avviene di solito per chi fa lo stesso mestiere.

Consolo ha sempre avuto un occhio di riguardo per le scrittrici, come La Spina e Attanasio e ha sempre dato spazio alle soggettività femminili.

Storiografia e La briganta – *Il femminismo di Cutrufelli*

Per scrivere il romanzo ho studiato il fondo storico all'archivio di stato e ho letto documenti autentici, soprattutto tratti dai processi ai briganti e alle brigantesse. Le frasi delle brigantesse sono state utilizzate e integrate nel corpo del romanzo. Ad esempio, la frase "Io sono briganta, non donna di brigante" è stata detta al giudice da una delle donne processate, una contadina calabrese.

In una recensione dell'Espresso (peraltro positiva), è stato detto di questa frase "poi salta fuori la femminista che dice questa frase", con atteggiamento ostile e quasi infastidito. Io mi sono opposta a questa osservazione, perché la frase è autentica, tratta dal verbale del processo alla contadina calabrese; allo stesso tempo, sono i miei occhi di autrice ad aver trovato e selezionato la frase, sono stata io a scegliere di utilizzarla, dunque, in un certo senso, è vero che nel testo compaio io come femminista, nella scelta di far rivivere le parole di un'altra donna all'interno del testo.

Sono orgogliosa del mio essere femminista, perché sono stata tra le fondatrici del femminismo italiano (prima di Bologna, anche a Gela ho fondato il primo gruppo siciliano femminista; il femminismo non è semplice vicinanza, ma è partecipazione attiva, un modo di esperire il mondo. Ecco perché, nel romanzo, è emersa la frase della contadina, "vedere il mondo con occhi nuovi che non negassero il mio essere donna", non è una frase ideologica ma storica, storicamente detta. Esplicita la differenza di un'esperienza femminile.

Quindi insisto a dire che da questa frase si rispecchia tutta una situazione di verità, anche se una parte di questa verità è mescolata con la ricostruzione letteraria. Il critico dell'Espresso pecca, per così dire, di ideologia oppositiva. Io come scrittrice non posso permettermi, secondo lui, di dare corso alla mia fantasia rinnovata, altrimenti lui, come critico canonico, si sente spiazzato e si deve difendere. Di fatto, è lui quello a mostrare

atteggiamenti ideologici, con un pregiudizio. Io, come ogni altra scrittrice, non vivo in un vuoto pneumatico, ma assorbo l'immaginazione del mio tempo.

Per la figura di Spaziante, ho utilizzato il diario del brigante Carmine Crocco Donatelli; a Rionero, dove è nato, il diario è considerato vero e proprio oggetto di culto. La struttura del libro mi è venuta in mente quando ho trovato il diario, Crocco lo ha dettato e qualcun altro lo ha scritto. Il romanzo ricalca molto il diario, che ho trovato estremamente commovente, pieno di ingenuità.

Bibliografia

Testi primari

Attanasio, Maria. *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*. Palermo: Sellerio, 1994.

___. *Di Concetta e le sue donne*. Palermo: Sellerio, 1999.

___. *Il falsario di Caltagirone*. Palermo: Sellerio, 2007.

Cutrufelli, Maria Rosa. *La briganta* (1990). Milano: Frassinelli, 2005.

___. *Canto al deserto. Storia di Tina, soldato di mafia*. Milano: Longanesi, 1994.

La Spina, Silvana. *Un inganno dei sensi malizioso*. Milano: Mondadori, 1995.

___. *La creata Antonia*. Milano: Mondadori, 2001.

Fonti secondarie su Maria Attanasio

Adamo, Giuliana. "Letteratura e impegno: l'eredità sciasciana nella narrativa storica di Maria Attanasio", *La Libellula*, 1:1 (dicembre 2009), 87-94, http://www.lalibellulaitalianistica.it/blog/wp-content/uploads/2011/12/LaLibellula-num-1-anno-1-dic-2009.pdf, consultato il 20 novembre 2011.

Amoroso, Domenico, e Attanasio, Maria. *Piccole cronache di un secolo*. Palermo: Sellerio, 1998.

Attanasio, Maria. "Gente minuta e vicende mirabili: la storia, le storie", in *La biblioteca della memoria*, a cura di Vincenzo Campo. Milano: Fondazione Arnoldo Mondadori, 2005, 24-35.

Milioto, Stefano (a cura di). *Incontri con l'autore. Registrazione dal vivo*, Agrigento, Teatro della Posta Vecchia, 27 ottobre / 3-10-17-24 novembre 1997. Agrigento: Il filo logico, 1997.

Todesco, Serena. "Intervista a Maria Attanasio", *Paleokastro*, 3:2 (2011), 21-28.

Fonti secondarie su Silvana La Spina

Barberi Squarotti, Giorgio. "La Sicilia visionaria di Suor Trafitta". *La Stampa – Tuttolibri*, 30 settembre 1995.

Bono, Maurizio. "L'anima oscura della poliziotta". *La Repubblica - Sezione Almanacco dei Libri*, 25 ottobre 2008, 49.

Brooke, Gabriella. "'Si sente la mano femminile?' Feminine Writing and the Concept of History in the Historical Fiction of Silvana La Spina", in *Gendering Italian Fiction*, a cura di Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke. London, Associated University Presses, 1999, 122-136.

Codacci-Pisanelli, Angiola. "Racconto una Sicilia barocca e al femminile". *L'Espresso*, 18 agosto 1995.

Ferlita, Salvatore. "Un'indagine poliziesca sulle brutture di ogni giorno". *La Repubblica - Palermo*, 18 maggio 2007, 8.

___. "Uno sbirro femmina in una città infetta". *La Repubblica - Palermo*, 31 ottobre 2008, 16.

___. "Silvana La Spina". *La Repubblica - Palermo*, 18 luglio 2010, 9.

La Monaca, Donatella. "Lo sperimentalismo 'a mosaico' di Silvana La Spina", in *Storia della Sicilia*, Vol. 8, "Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento", a cura di Natale Tedesco. Roma: Editalia e Domenico Sanfilippo Editore, 2000, 479-482.

La Spina, Silvana. *Scirocco ed altri racconti*. Milano: La Tartaruga, 1992.

___. *Quando Marte è in Capricorno*. Milano: Mondadori, 1994.

___. *L'amante del paradiso*. Milano: Mondadori, 1997.

___. *Penelope*. Milano: La Tartaruga, 1998.

___. *La mafia spiegata ai miei figli (e anche ai figli degli altri*). Milano: Bompiani, 2006.

___. *Uno sbirro femmina*. Milano: Mondadori, 2007.

___. *La bambina pericolosa*. Milano: Mondadori, 2008.

___. "Maria Stuarda, ricami di sventura". *La Stampa - Tuttolibri*, 7 novembre 1996.

___. "Giovanna di Spagna, pazza e ribelle". *La Stampa - Tuttolibri*, 1 agosto 1996.

___. Archivio articoli *La Repubblica - Palermo* e *La Repubblica - Milano* (2002-2011), http://ricerca.repubblica.it/repubblica?query=silvana+la+spina&view=archivio&testata=&sortby=ddocdatetime&page=1, consultato il 20 marzo 2012.

Lazzaro-Weis, Carol. "*Cherchez la Femme*: Feminism and the *Giallo*", in C. Lazzaro-Weis. *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1668-1990*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993, 158-179.

Todesco, Serena. "Intervista a Silvana La Spina", 23 luglio 2009, Appendice II, 215-229.

Fonti secondarie su Maria Rosa Cutrufelli

Cambria, Adele. "Come salvare Tina, la "masculedda" della mafia?". *Il Giorno* 13 febbraio 1995, 13.

Cutrufelli, Maria Rosa. *L'invenzione della donna*. Milano: Mazzotta, 1974.

___. *L'unità d'Italia: Guerra contadina e nascita del sottosviluppo del sud*. Verona: Bertani, 1974.

___. *Donna, perché piangi? Imperialismo e condizione femminile nell'Africa Nera*. Milano: Mazzotta, 1976.

___. *Operaie senza fabbrica: inchiesta sul lavoro a domicilio*. Roma: Editori Riuniti, 1977.

___. *Il cliente: Inchiesta sulla domanda di prostituzione*. Roma: Editori Riuniti, 1981.

___. *Mama Africa: storia di donne e di utopie*. Milano: Feltrinelli, 1993.

___. *Il paese dei figli perduti*. Milano: Marco Tropea Editore, 1999.

___. *Giorni d'acqua corrente*. Milano: Pratiche, 2002.

___. *Complice il dubbio*. Milano: Frassinelli, 2006.

___. *D'amore e d'odio*. Milano: Frassinelli, 2008.

___. "Scritture, scrittrici. L'esperienza italiana", in *Donne e scrittura. Atti del seminario internazionale – Palermo 9-11 giugno 1988*. Palermo: La Luna, 1990, 237-245.

___. *Scritture, scrittrici*. Milano: Longanesi, 1988.

___. "Creazione e critica letteraria al femminile", in *Saperi e libertà. Maschile e femminile nei libri, nella scuola e nella vita*, a cura di Ethel Porzio Serravalle. Progetto Polite - Pari opportunità e libri di testo. Milano: Associazione Italiana Editori, 2000, 69-82.

___. "Nascere in un grembo di carta", *Bollettino d'italianistica*, 3:2 (2006), 241-247.

Cutrufelli, Maria Rosa e Giunta, Edvige. "In the Kingdom of Persephone", *VIA: Voices in Italian Americana*, 7:2 (1996), 101-109.

Cutrufelli, Maria Rosa, Guacci Rosaria e Rusconi, Marisa. *Il pozzo segreto: cinquanta scrittrici italiane*. Firenze: Giunti, 1993.

Di Giulio, Cinzia. "Travesties of Risorgimento in Maria Rosa Cutrufelli's *La briganta*", in *Risorgimento in Modern Italian Culture*, a cura di Norma Bouchard. Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson, 2005. 133-48

Ferlita, Salvatore. "L'altra metà dei romanzi". *La Repubblica*, 8 marzo 2008, 8.

Fricano, Giada. “Maria Rosa Cutrufelli - Canto al deserto. Storia di Tina, soldato di mafia”, *Lo specchio di carta*, settembre 2006, http://lospecchiodicarta.unipa.it/cutrufelli/canto.htm, consultato il 28 marzo 2012.

Giunta, Edvige. “Maria Rosa Cutrufelli”, in *Feminist Writers*, a cura di Pamela Kester-Shelton. Detroit: St. James Press, 1996.

___. “Sicilian Lives at the Crossroads: Reading Maria Rosa Cutrufelli”, *Women Writers*, Special Issue “Lit Candles: Feminist Mentoring and the Text” (Summer 2005), http://www.womenwriters.net/summer05/scholarly/giunta.htm, consultato il 28 marzo 2012.

Lilli, Laura. “Mi sono data alla macchia”. *La Repubblica - Palermo*, 22 dicembre 1990, 16.

Marotti, Maria Ornella. “Revising the Past: Feminist Historians/Historical Fictions”, in *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, a cura di Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1999, 49-70.

Mori, Anna Maria. “Se una notte d’autunno…”. *La Repubblica*, 13 novembre 1994, 32.

Rossi, Monica. “Rethinking History: Women’s Transgression in Maria Rosa Cutrufelli’s *La briganta*”, in *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, a cura di Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1999, 202-222.

Todesco, Serena. “Intervista a Maria Rosa Cutrufelli”, conversazione Skype, 20 ottobre 2011, Appendice III, 230-235.

Fonti secondarie generali

Aglianò, Sebastiano. *Che cos’è questa Sicilia?* (1945), a cura di Marzio Mazzara. Palermo: Sellerio, 1996.

Agnello Hornby, Simonetta. *La mennulara*. Milano: Feltrinelli, 2002.

Aleramo, Sibilla. *Il passaggio*, a cura di Bruna Conti. Milano: Feltrinelli 2000.

____. *Andando e stando*, a cura di Rita Guerricchio. Milano: Feltrinelli, 1997.

Aliberti, Carmelo. *Letteratura siciliana contemporanea: da Capuana a Verga, a Pirandello, a Quasimodo, a Camilleri*. Cosenza: Lucio Pellegrini Editore, 2008.

Amatangelo, Susan. “Coming To Her Senses: The Journey of the Mother in *La lunga vita di Marianna Ucrìa*”, *Italica*, 79:2 (2002), 240-256.

Andermatt Conley, Verena (a cura di). *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1991.

Antignani, Gianmarco e Bernardini Napoletano, Francesca (a cura di). *Leonardo Sciascia: la mitografia della ragione*. Roma: Lithos, 1995.

Aricò, Santo (a cura di). *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1990.

Arslan, Antonia. *Dame, galline e regine: la scrittura femminile italiana fra '800 e '900*. Milano: Guerini, 1998.

Baccolini, Raffaella. "La (ri)nascita dell'autrice", in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di Raffaella Baccolini, Maria Giulia Fabi, Vita Fortunati e Rita Monticelli. Bologna: Clueb, 1997, 137-159.

Balma Bollone, Pierluigi. *Cesare Lombroso e la scoperta dell'uomo delinquente*. Scarmagno (Torino): Priuli & Verlucca, 2009.

Barbarulli, Clotilde e Brandi, Luciana. *I colori del silenzio. Strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*. Ferrara: Luciana Tufani Editrice, 1996.

Bartky, Sandra. "Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power", in *Feminism and Foucault*, a cura di Irene Diamond e Lee Quinby. Boston: Northeastern University Press 1988, 61-86.

Benedetti, Carla. *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*. Milano: Feltrinelli 1999.

Berni, Stefano. *Soggetti al potere: per una genealogia del pensiero di Michel Foucault*. Milano: Mimesis, 1998.

Bianchini, Angela. *Voce donna*. Milano: Frassinelli, 1996.

Braidotti, Rosi. *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, traduzione e cura di Anna Maria Crispino. Roma: Donzelli, 1995.

___. *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*. Milano: Feltrinelli, 2003.

Braidotti, Rosi e Vonk, Esther (a cura di). *The Making of European Women's Studies. A work in progress. Report on Curriculum Development and Related Issues*. Vol. 1-2-3, ATHENA (Advanced Thematic Network in Activities in Women's Studies in Europe. Utrecht University, 2000-2001.

Brooke, Gabriella. "Sicilian Philomelas: Marianna Ucrìa and the Muted Women of Her Time", in *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, a cura di Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1999, 190-201.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990). New York: Routledge, 1999.

Buttafuoco, Annarita. "Vuoti di memoria. Sulla storiografia politica in Italia", *Memoria*, 31 (1991), 61-72.

Cabibbo, Sara e Modica, Marilena. *La santa dei Tomasi: storia di suor Maria Crocifissa (1645-1699*). Torino: Einaudi, 1989.

Calabrò, Anna Rita e Grasso, Laura (a cura di). *Dal movimento femminista al femminismo diffuso*. Milano: Fondazione Badaracco - Franco Angeli, 1985.

Calapso, Jole. *Donne ribelli: un secolo di lotte femminili in Sicilia*. Palermo: Flaccovio, 1980.

Caldarone, Frank Ignazio. "Federico De Roberto continuatore dell'opera verghiana: il tema del 'testamento'", *Italica*, 64:2 (1987), 263-277.

Cambria, Adele. "Risposta a Sciascia". *L'Espresso*, 3 febbraio 1974.

Camilleri, Andrea. *Il re di Girgenti*. Palermo: Sellerio, 2001.

___. "Dalla macchina da scrivere al Web", 5 luglio 1999, www.vigata.org/intervista/intervista.shtml, consultato il 10 marzo 2012.

Carpinteri, Teresa. *La signora di Belfronte*. Roma: Carucci, 1959.

Castelli, Rosario e Di Grado, Antonio. *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani: atti del convegno di studi, Racalmuto - 21 e 22 Novembre 1998*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 2000.

Catanzaro, Cleide. *Il salice e la betulla: Costanza d'Altavilla quasi una biografia*, prefazione di Marina Camboni. Roma: Cooperativa Libera Stampa, 1982.

___. *Costanza d'Altavilla: una vita per Federico: Il Salice e la Betulla*, prefazione di Antonio Di Grado. Catania: CUECM, 1994.

Chu, Mark. "Sciascia and Sicily: Discourse and Actuality", *Italica*, 75: 1 (1998), 78-92.

___. "Impegno da vendere", in *Specchi di realtà: aspetti del rapporto tra narrativa e società in Italia dopo il 1989*, a cura di Roberto Bertoni. Torino: Trauben, 2011, 67-80.

Cianciulli, Michele. *Il brigantaggio nell'Italia meridionale dal 1860 al 1870*. Tivoli: Officine Grafiche Mantero, 1937.

Ciopponi, Nadia. *Parola di donna: otto secoli di letteratura italiana al femminile: le signore della letteratura italiana dal Duecento al Novecento*. Marina di Massa: Edizioni Clandestine, 2006.

Cirese, Alberto Maria. "Beni immateriali o beni in oggettuali?", *Antropologia museale*, 1 (2002), 66-69.

___. "I beni demologici in Italia e la loro museografia", in *Graffiti di museografia antropologica italiana*, a cura di Pietro Clemente. Siena: Protagon, 1996.

Cixous, Hélène. “Le Rire de la Méduse”, *L’Arc*, 61 (1975), 39-54.

___. “Sorties”, in *La Jeune Née*, a cura di Hélène Cixous e Cathérine Clément. Parigi: Union Générale d’édition, 1975.

___. *Readings: the poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Clerici, Luca. *Invito a conoscere il verismo*. Milano: Mursia, 1989.

Coco, Antonio. “Il Settecento di Sciascia”, in *Leonardo Sciascia e il Settecento in Sicilia: Atti del convegno di studi: Racalmuto, 6 e 7 dicembre 1996,* a cura di Rosario Castelli e Antonio Di Grado. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1998.

Contarini, Silvia. “Scrivere una storia, riscrivere la Storia. Narratrici italiane contemporanee”, in *L’histoire mise en œuvres. Fresques, collage, trompe-l’oeil: des modalités de “fictionnalisations” de l’Historie dans les arts et la littérature italienne*, a cura di Agnès Morini, Actes du colloque du 2 et 3 mai 2000, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001, 105-122.

Coppola, Pasquale. *Geografia politica delle regioni italiane*. Milano: Einaudi, 1997.

Corona, Daniela (a cura di). *Donne e scrittura. Atti del seminario internazionale – Palermo 9-11 giugno 1988*. Palermo: La Luna, 1990.

Costa-Zalessow, Natalie (a cura di). *Scrittrici italiane dal 13° al 20° secolo*. Ravenna: Longo, 1982.

Crescenzi, Luca. “Neostoricismo”, in *Dizionario degli studi culturali,* a cura di Michele Corona. Roma: Meltemi, 2004, 321-328.

Crisantino, Amelia. *Cercando Palermo*. Palermo: La Luna, 1990.

D’Orsi, Angelo. *Piccolo manuale di storiografia*. Milano: Bruno Mondadori, 2002.

Dainotto, Roberto. “‘Tramonto’ and ‘Risorgimento’: Gentile’s Dialectics and the Prophecy of Nationhood”, in *Making and remaking Italy: The Cultivation of National Identity Around the Risorgimento*, a cura di Albert Russell Ascoli e Krystyna Von Henneberg. Oxford: Berg, 2001, 241-255.

Dall’Osso, Claudia (a cura di). *Amore e socialismo: un carteggio inedito*. Firenze: La Nuova Italia, 2001.

De Giovanni, Neria. *Carta di donna: narratrici italiane del ‘900*. Torino: Edizioni SEI, 1996.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

De Roberto, Federico. *I Vicerè* (1894). Milano: Mondadori, 1991.

De Stefano, Francesco. *Storia della Sicilia dall'XI al XIX secolo*. Bari: Laterza, 1977.

Dei, Elisa. "Il romanzo del novecento tra moderno e postmoderno", *Moderna*, "Il romanzo e la storia", a cura di Nicolò Mineo, Vol. 1-2. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2006, 217-219.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Kafka. Per una letteratura minore*. Macerata: Quodlibet, 2010.

Della Coletta, Cristina. *Plotting the Past: Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1996.

Della Fazia Amoia. Alba. *20th Century Italian Women Writers: The Feminine Experience*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1996.

Demontis, Simona. *I colori della letteratura*. Milano: Rizzoli, 2001.

___. "Madamina, il catalogo è questo. Le figure femminili nell'opera di Andrea Camilleri", *NAE*, 4 (settembre 2003), Cagliari: Edizioni Cuec, 17-19.

Di Cori, Paola e Barazzetti, Donatella (a cura di). *Gli studi delle donne in Italia. Una guida critica*. Roma: Carocci, 2001.

Di Gesù, Matteo. *La tradizione del postmoderno*. Milano: Franco Angeli, 2003, 88-120.

___. *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme della postmodernità letteraria*. Milano: Franco Angeli 2005.

___. "La fine dei generi, i generi della fine", *Arco Journal* - E-Journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo, 5 luglio 2004, http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/di_gesu_5_7_04.pdf, consultato il 28 marzo 2012.

Di Giovanna, Maria. *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*. Napoli: Federico & Ardìa, 1987.

___. "La testimone indignata e le trappole del sistema. Il percorso narrativo in Maria Messina", in *Donne e scrittura. Atti del seminario internazionale - Palermo 9-11 giugno 1988*, a cura di Daniela Corona. Palermo: La Luna, 1990, 337-345

Di Grado, Antonio. *L'isola di carta: incanti e inganni di un mito*. Palermo: Arnaldo Lombardi, 1996.

___. *Finis Siciliae*. Roma: Bonanno, 2005.

Durst, Margarete (a cura di). *Identità femminili in formazione: generazioni e genealogie delle memorie*. Milano: Franco Angeli, 2005.

Farrell, Joseph. *Leonardo Sciascia*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.

Fazio, Ida. *Alla greca grecanica. Donne, famiglie e patrimoni nella Sicilia rurale (XVIII-XIX secolo*). Palermo: Gelka, 2000.

Ferlita, Salvatore. “Scrittura al femminile. Viaggio nel Novecento”. *La Repubblica - Palermo*, 27 novembre 2008.

___. “Le donne di Sciascia matriarche e seduttrici”. *La Repubblica - Palermo*, 3 dicembre 2010.

Finucci, Valeria. “A Portrait of the Artist as a Female Painter: The Kunstlerroman Tradition in Anna Banti’s *Artemisia*”, *Quaderni d’italianistica* 8:2 (1987),167-193.

Fiume, Giovanna. *La vecchia dell’aceto: un processo per veneficio nella Palermo di fine Settecento*. Palermo: Gelka, 1990.

___. “Le ventitré donne nella storia dell’autonomia”. *La Repubblica - Palermo*, 10 luglio 2007.

Fortini, Laura. “Critica femminista e critica letteraria in Italia”, *Italian Studies*, 65:2 (luglio 2010), 178-191.

Foucault, Michel. *L’archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969). Milano: Rizzoli, 1980.

___. *L’ordine del discorso* (1971). Torino: Einaudi 1972.

___. *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane* (1966). Milano: Rizzoli, 1988.

Frabotta, Biancamaria. *Letteratura al femminile*. Bari: Di Donato, 1980.

Francalanza, Margherita. “Teresa Carpinteri”, in *Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà. Caltanissetta: Salvatore Sciascia editore, 1984, 281-289.

Galasso, Giuseppe. *Sicilia in Italia. Per la storia culturale e sociale della Sicilia nell’Italia unita*. Catania: Edizioni del Prisma, 1994.

Gallagher, Catherine e Greenblatt, Stephen. *Practising New Historicism*. Chicago-London: University of Chicago Press, 2000.

Ganeri, Margherita. *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al post-moderno*. Lecce: Manni, 1999.

___. “La teoria dei generi letterari dopo gli anni Settanta: il superamento dell’approccio normativo”, *Allegoria*, 23 (1996), 25-35.

___. “Il postmoderno e il problema del canone”, in *Il canone letterario del Novecento italiano* (Arcavacata, 11-13 novembre 1999), a cura di Nicola Merola. Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino, 2000, 79-92.

___. “Le narrazioni storiche e lo spettro dell’impegno”, *Moderna*, “Il romanzo e la storia”, a cura di Nicolò Mineo, Vol. 1-2. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2006, 17-33.

Ganeri, Margherita e Dashwood, Julie. *The risorgimento of Federico De Roberto*. London: Peter Lang, 2009.

Garra Agosta, Giovanni (a cura di). *Un idillio letterario inedito verghiano (Lettere inedite di Maria Messina a Giovanni Verga*, introduzione di Concetta Greco Lanza. Catania: Greco, 1979.

Gelli, Bianca R. *Voci di donne: discorsi sul genere*. Lecce: Manni, 2002.

Gentile, Giovanni. *Il tramonto della cultura siciliana* (1919). Firenze: Le Lettere, 2003.

Ghetti Abruzzi, Giovanna. *Leonardo Sciascia e la Sicilia*. Roma: Bulzoni, 1974.

Gilbert, Sandra e Gubar, Susan (a cura di). *The Madwoman in the Attic: The Woman Author and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Heaven: Yale University Press, 1979.

Ginatempo, Nella. *Donne al confine: identità e corsi di vita femminili nelle città del Sud*, Quaderni / GRIFF 22. Milano: Angeli, 1994.

Ginzburg, Carlo. *Il filo e le tracce: vero, falso, finto*. Milano: Feltrinelli, 2006.

___. *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*. Torino: Einaudi, 1976.

___. "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani. Torino: Einaudi, 1987, 59-106.

Haraway, Donna. "Saperi situati", in *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, traduzione di Liana Borghi. Milano: Feltrinelli, 1995.

Heilmann, Ann e Llewellyn, Mark. "Historical Fictions: Women (Re)Writing and (Re)Reading History", *Women: a cultural review*, 15:2, London: Routledge, 2004.

Heller, Deborah. "History, Art, and Fiction in Anna Banti's *Artemisia*", in *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*, a cura di Santo Aricò. Amherst: University of Massachusetts Press, 1990, 45-60.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

Jackson, Giovanna. *Nel labirinto di Sciascia*. Milano: La Vita Felice, 2004.

Jacobson Schutte, Anne. "Carlo Ginzburg", *The Journal of Modern History*, 48:2 (1976), 296-315.

Jameson, Frederic. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, prefazione di Daniele Giglioli. Roma: Fazi, 2007.

Jewell, Keala Jane. "'Un furore d'autocreazione': Women and Writing in Sibilla Aleramo", *Canadian Journal of Italian Studies*, 7 (1984), 148-62.

Jones, Verina R. e Lepschy, Anna Laura (a cura di). *With a pen in her hand: women and writing in Italy in the nineteenth century and beyond*. Leeds: Maney Publishing, 2000.

Kemp, Sandra e Bono, Paola (a cura di). *The Lonely Mirror: Italian Perspectives on Feminist Theories*. Londra: Routledge, 1993.

Krasnopolska, Zuzanna. "Literary Readings of Emma Bovary and Teresa Uzeda", in *The Risorgimento of Federico de Roberto*, a cura di Margherita Ganeri e Julie Dashwood. London: Peter Lang, 2009, 180-199.

Krafft-Ebing (Von), Richard. *Psychopatia sexualis* (1886). New York: Arcade Publishing, 1998.

Kristeva, Julia. *Poteri dell'orrore: Saggio sull'abiezione* (1980). Milano, Spirali, 2006.

___. *La révolution du langage poétique*. Paris: Les Editions du Seuil, 1974.

La Monaca, Donatella. *Scrittrici siciliane del Novecento*. Palermo: Flaccovio, 2008.

___. "Mito, storia e realtà: la Sicilia di Teresa Carpinteri", in *Storia della Sicilia*, Vol. 8, "Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento", a cura di Natale Tedesco. Roma: Editalia e Domenico Sanfilippo Editore, 2000, 469-470.

Lazzaro-Weis, Carol. *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1668-1990*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.

___. "Stranger Than Life? Autobiography and Historical Fiction", in *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, a cura di Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1999, 31-48.

___. "History, Fiction and the Female Autobiographical Voice", *Romance Languages Annual*, 7 (1996): 273-278.

Leosini, Franca. "Le zie di Sicilia". *L'Espresso*, 27 gennaio 1974.

Livolsi, Silvestro. "Anna Kuliscioff, lettere dalla Sicilia". *La Repubblica – Palermo*, 2 luglio 2008, 1.

Lukács, György. *Il romanzo storico* (1937), con introduzione di Cesare Cases. Torino: Einaudi, 1977.

Luperini, Romano. *La fine del postmoderno*. Napoli: Edizioni Guida, 2005.

Madrignani, Carlo Alberto. *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*. Macerata: Quodlibet, 2007.

___. *Capuana e il naturalismo*. Bari: Laterza, 1970.

Mannarini, Terri. "Genere. Un percorso tematico", in *Voci di donne: discorsi sul genere*, a cura di Bianca R. Gelli. Lecce: Manni, 2002, 64-88.

Maraini, Dacia. "Matriarcato e mammismo". *Paese Sera*, 15 febbraio 1974.

Maraini, Dacia. "Un giorno Sciascia entrò nella città delle donne". *L'Unità*, 22 novembre 1989.

Marotti, Maria Ornella (a cura di). *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996.

___. "*La lunga vita di Marianna Ucrìa*: A Feminist Revisiting of the Eighteenth Century", in *The Pleasure of Writing: Critical Essays on Dacia Maraini*, a cura di Rodica Diaconescu-Blumfeld e Ada Testaferri. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2000, 165-178.

Marrone, Claire. *Female Journeys: Autobiographical Expressions by French and Italian Women*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2000.

Mauro, Walter. *Leonardo Sciascia*. Firenze: La Nuova Italia, 1979.

Mazzamuto, Pietro. "Una donna al bivio: *Cecilia Santacroce* di Capuana", in *Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà. Caltanissetta: Salvatore Sciascia editore, 1984, 77-86.

McNay, Lois. "Il corpo foucaultiano e l'esclusione dell'esperienza", in *Michel Foucault e il divenire donna*, a cura di Salvo Vaccaro e Mario Coglitore. Milano: Edizioni Mimesis, 1997, 61-77.

Melon, Edda. "Ecriture féminine", in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Michele Corona. Roma: Meltemi, 2004, 171-181.

Merola, Nicola. *La linea siciliana nella narrativa moderna: Verga, Pirandello & C*. Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino, 2006.

Messina, Maria. *La casa nel vicolo* (1921). Palermo: Sellerio, 1992.

___. *Behind Closed Doors: Her Father's House and Other Stories of Sicily*, traduzione, introduzione e cura di Elise Magistro. New York: Feminist Press at the City University of New York, 2007.

Miceli Jeffries, Giovanna. "Unsigned History: Silent, Micro-"Technologies of Gender" in the Narratives of the Quotidian, in *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, a cura di Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1999, 71-84.

Mineo, Letizia Maria. *Narratrici siciliane del '900*. Palermo: Ila Palma, 1998.

Mineo, Nicolò. "Giovanni Verga e la ricerca della madre", in *Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà. Caltanissetta: Salvatore Sciascia editore, 1984, 35-41.

Ming, Wu. *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi, 2009.

Morandini, Giuliana. *La voce che è in lei: antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*. Milano: Bompiani, 1980.

Moroldo, Arnaldo. *Méridionalismes chez les auteurs italiens contemporains. Dictionnaire étymologique*, Université de Nice Sophia Antipolis, http://www.unice.fr/circples/langues/real/dialectes/index.htm, consultato il 30 novembre 2011.

Muscariello, Mariella. "Vicoli, gorghi e case: reclusione e/o identità nella narrativa di Maria Messina", in *Anime sole. Donne e scrittura tra Otto e Novecento*, a cura di Mariella Muscariello. Napoli: Libreria Dante & Descartes, 2002.

Natoli, Vincenzo. *La verità in gioco: scritti su Foucault*. Milano: Feltrinelli, 2005.

Naro, Massimo (a cura di). *Letteratura siciliana del Novecento. Le domande radicali*, Vol. 1-3. Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 2002.

Nicolosi, Pietro. *Paolo Ciulla, il falsario*. Catania: Tringale, 1984.

Nozzoli, Anna. *Tabù e coscienza*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.

O'Brien, Patricia. "Crime and Punishment as Historical Problem", *Journal of Social History*, 23 (1978), 514-518.

O'Neill, Tom. "Lampedusa e De Roberto", *Italica*, 47:2 (1970), 170-182.

Onofri, Massimo. *Tutti a cena da don Mariano: letteratura e mafia della nuova Italia*. Milano: Bompiani, 1996.

___. *La modernità infelice: Saggi sulla letteratura del Novecento*. Cava de' Tirreni: Avagliano, 2003.

___. *Il canone letterario*. Bari: Laterza, 2001.

Panizza, Letizia e Wood, Sharon (a cura di). *A History of Women's Writing in Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Paoli, Federica. *Pratiche di scrittura femminista. La rivista "Differenze" dal 1976 al 1982*. Milano: Fondazione Badaracco - Franco Angeli, 2011.

Parati Graziella. *Public History, Private Stories: Italian Women's Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

___. "From Genealogy to Gynealogy and Beyond: Fausta Cialente's *Le quattro ragazze Wieselberger*", in *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon*, a cura di Maria Ornella Marotti. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996, 145-171.

Pausini, Cristina. *Le briciole della letteratura: le novelle e i romanzi di Maria Messina*. Bologna: CLUEB, 2001.

Pellini, Pierluigi. *Naturalismo e verismo*. Firenze: La Nuova Italia, 1998.

Perlini, Tito. *Utopia e prospettiva in György Lukács*. Bari: Dedalo, 1968.

Petrella, Angelo. "Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento", *Allegoria*, 52-53 (2006), 134-148.

Piccone Stella, Simonetta e Saraceno, Chiara. "Introduzione. La storia di un concetto e di un dibattito", in *Genere. La costruzione sociale del maschile e del femminile*, a cura di Simonetta Piccone Stella e Chiara Saraceno. Bologna: Il Mulino, 1996, 7-37.

Porcelli, Bruno."Due capitoli per Andrea Camilleri", *Italianistica* (maggio-agosto 1999), 207-220.

Principato, Teresa. "Lo psichismo mafioso femminile fra tradizione e trasformazione", in *Come cambia la mafia: esperienze giudiziarie e psicoterapeutiche in un paese che cambia*, a cura di Girolamo Lo Verso. Milano: Franco Angeli, 1999.

Ramella, Francesco. *Cuore rosso? Viaggio politico nell'Italia di mezzo*. Roma: Donzelli, 2005.

Rasy, Elisabetta. *Le donne e la letteratura*. Roma: Editori Riuniti, 1984.

Ravaioli, Carla. "Replica a Sciascia". *Il Giorno*, 24 gennaio 1974.

Reichardt, Dagmar. *L'Europa che comincia e finisce: la Sicilia: approcci transculturali alla letteratura siciliana /beitrag̈e Zur Transkulturellen Annaẖerung an Die Literatur Siziliens /contributions to a Transcultural Approach to Sicilian Literature*. Frankfurt am Main: Lang, Peter Frankfurt, 2006.

Renda, Francesco. *L'Inquisizione in Sicilia: i fatti, le persone*. Palermo: Sellerio, 1997.

___. *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, Vol. 1-2-3. Palermo: Sellerio, 1987.

Resta, Gianvito. "Prolusione", in *Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà. Caltanissetta: Salvatore Sciascia editore, 1984, 5-9.

Rich, Adrienne. "Notes Toward a Politics of Location", in *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. London: Virago, 1987.

Roush, Sherry. "Isabella Inventrix. History and Creativity in Maria Bellonci's *Rinascimento privato: Romanzo*", *Italica*, 79:2 (2002), 189-203.

Russell, Rinaldina (a cura di). *Italian Women Writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994.

Salis, Stefano. “In attesa della mosca: la scrittura di Andrea Camilleri”, *La grotta della vipera*, 33 (autunno-inverno 1997), 37-51.

Santagostino, Giuseppina. “*La lunga vita di Marianna Ucrìa*: tessere la memoria sotto lo sguardo delle chimere”, *Italica*, 71:2 (“Italian Literature Today”, 1997), 410-428.

Santoro, Anna. “Scrittura della differenza - lettura della differenza. L’identità frammentata e la (ri)composizione dei frammenti”, in *Donne e scrittura. Atti del seminario internazionale – Palermo 9-11 giugno 1988*, a cura di Daniela Corona. Palermo: La Luna, 1990, 247-253.

Santoro, Antonella. “I romanzi storici di Andrea Camilleri”, *Quaderni d’italianistica*, 22:2 (2001), 159-182.

Sawicki, Jana. “Il femminismo e la forza del discorso foucaultiano”, in *Michel Foucault e il divenire donna*, a cura di Salvo Vaccaro e Mario Coglitore. Milano: Edizioni Mimesis, 1997, 103-120.

Scarano, Emanuella. “Forme della storia e forme della finzione”, *Moderna*, “Il romanzo e la storia”, a cura di Nicolò Mineo, Vol. 1-2. Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2006, 35-50.

Scarparo, Susanna. “‘Sono uno storico in quanto scrittore’: Imagining the past in Maria Bellonci’s *Rinascimento privato*”, *MLN*, 117:1 (“Italian issue”, 2002), 227-240.

Sciascia, Leonardo. *Il Consiglio d’Egitto* (1963), in *Opere 1956-1971*, a cura di Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 1987, 485-641.

___. “Dal monastero di Palma”, in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia* (1970), poi in *Opere 1956-1971*, a cura di Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 1008-1012.

___. “Storia della Colonna Infame”, in *Cruciverba* (1983); poi in *Opere, 1971-1983*, a cura di Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 1989, 1066-1079.

___. *La Sicilia come metafora: intervista di Marcelle Padovani*. Milano: Mondadori, 1979.

___. *Nota* a Messina, Maria. *Casa paterna* (1944). Palermo: Sellerio, 1990.

Scott, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988.

___. “Experience” in *Feminists Theorize the Political*, a cura di Judith Butler e Joan Wallach Scott. New York: Routledge, 1992, 22-40.

Seggiaro, Niccolò. *La chair e le pli. Merleau-Ponty, Deleuze e la multivocità dell’essere*. Milano: Mimesis, 2009.

Serri, Mirella. “Ferroni stronca l’autore più letto dagli italiani”. *L’Espresso*, 18 gennaio 2001.

Siciliano, Enzo. *L'isola. Scritti sulla letteratura siciliana*. San Cesario di Lecce: Manni, 2003.

Sorgi, Marcello. *La testa ci fa dire: dialogo con Andrea Camilleri*. Palermo: Sellerio, 2000.

Sorrentino, Vincenzo. "Le ricerche di Michel Foucault", in Foucault, Michel. *Antologia. L'impazienza della libertà*. Milano: Feltrinelli, 2005, vii-lvi.

Spagnoletti, Rosalba (a cura di). *I movimenti femministi in Italia*. Roma: Savelli, 1971.

Spinazzola, Vittorio (a cura di). *Tirature '91*. Torino: Einaudi, 1991.

___. *Federico De Roberto e il verismo*. Milano: Feltrinelli, 1961.

___. *Il romanzo antistorico*. Roma: Editori Riuniti, 1990.

Sturzo, Luigi. *La regione nella nazione* (1949). Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino, 2007.

Tedesco, Natale. *La scala a chiocciola. Scrittura novecentesca in Sicilia*. Palermo: Sellerio, 1991.

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *Il gattopardo* (1958), in *Opere*. Milano: Feltrinelli, 1965.

Trapani, Francamaria. *Le brigantesse*. Roma: Canesi, 1968.

Turati, Filippo e Kuliscioff, Anna. *Carteggio*, a cura di Alessandro Schiavi e Franco Pedone, Vol. 1-5. Torino: Einaudi, 1977.

Tusini, Serena. "Il romanzo post-storico", *Allegoria*, 47 (2004), 47-66.

Verga, Giovanni. *Nedda e altre novelle*. Roma: Armando Curcio Editore, 1977.

Violi, Patrizia. *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*. Verona: Essedue Edizioni, 1986.

Vizmuller-Zocco, Jana. "I test della (im)popolarità: il fenomeno Camilleri", *Quaderni d'italianistica*, 22:1 (2001), 35-46.

White, Hayden. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

___. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

___. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

___. "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory*, 23:1 (1984), 1-33.

___. "La questione della narrazione nella teoria contemporanea della storiografia" in *La teoria della storiografia oggi*, a cura di Pietro Rossi. Milano: Il Saggiatore 1983, 33-78.

Wood, Sharon. *Italian Women's Writing: 1860 – 1994*. London: Athlone, 1995.
___. "Portraits of a Writer: Anna Banti (1895-1985)", in *Italian Women's Writing: 1860 – 1994*. London: Athlone, 1995, 119-134.

Zancan, Marina. "Il testo letterario come fonte per una storia relativa a figure di donna", in *Percorsi del femminismo e storia delle donne* (Atti del Convegno di Modena, 2-4 aprile 1982), supplemento a "Nuova dwf donnawomanfemme" 22 (1983).

Zappulla Muscarà, Sarah. *Capuana e De Roberto*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 1984.