

**SCRIVERE LA DIVERSITÀ:  
AUTOBIOGRAFIA E POLITICA IN CLARA SERENI**

by

Giulia Po

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Comparative Literature  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy,  
The City University of New York

2010

©2010

GIULIA PO

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Comparative Literature in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Professor Eugenia Paulicelli

\_\_\_\_\_  
Date

\_\_\_\_\_  
Chair of Examining Committee

Professor André Aciman

\_\_\_\_\_  
Date

\_\_\_\_\_  
Executive Officer, Comparative Literature

Professor Eugenia Paulicelli

Professor Hermann Haller

Professor Giancarlo Lombardi  
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

## **ABSTRACT**

Scrivere la diversità: autobiografia e politica in Clara Sereni  
by  
Giulia Po

Adviser: Professor Eugenia Paulicelli

This monographic study provides a thematic examination across Clara Sereni's texts of life writing (autobiographies and one memoir) and fictional works. As the dissertation aims to demonstrate, writing is for Sereni a political act. The text, in fact, becomes her space to develop a female stance that asserts the importance of the private realm, reevaluate interpersonal and intergenerational relations, and show that diversity can be seen as a positive resource in society.

Sereni's writing presents the undeniable influence of feminism: the significance of politicizing personal lives, the critique to the subaltern role of women in society, mother and daughter difficult relationship, gender, sexuality, and the body are central in her work, and echo that desire of political expression of subjectivity embodied by feminists. But her effort to subvert the male power, whether represented by his socio-political authority or his language, has deeper reasons rooted in the personal experiences of a family that always considered politics, ideals and culture as imperative duties. The writer exposes her own self to the public, finding that introspective world left out by her parents' public language and way of life because, in contrast to them, she cannot separate her private life from her public one.

Writing subjectively becomes Sereni's way to reinterpret the experiences of the past in a process of autobiographical experimentation that embodies the feminine discourse, and allows the writer to shift her perspectives and better understand her own identity as Jewish, daughter, and woman. Writing about social issues is her way to voice a different way of perceiving those who have disadvantages in society, the underserved, the "others." In both cases, her writing acts to build a new horizon that she calls "utopia," which becomes a search that does not constrain itself, but welcomes contradictions and opens up to the creation of hybrid texts. The dissertation aims to frame Sereni's works into a precise socio-historical context, and to draw on theoretical criticism and research in areas related to women's writing, autobiography, concepts of memory, history and culture, and gender studies.

*To Steve, Stevie and Emily*

## ACKNOWLEDGMENTS

I would like to gratefully thank Professor Eugenia Paulicelli. Her patience and support helped me in different stages of my life as a graduate student and as a woman; her wisdom, guidance and insightful suggestions enriched my knowledge, and made this dissertation possible. I also wish to thank my doctoral committee, Professor Giancarlo Lombardi and Professor Hermann Haller, for their availability and for all they taught me during my years of graduate school. I owe a special thank you to Professor Nancy K. Miller; I had the privilege to attend one of her classes on women's writing and autobiography: her ideas were and are always inspiring, and some of them became central in the development of this dissertation.

My deepest gratitude goes to my husband Steve, for his love and patience, for his immeasurable help to stay focused on my writing process. Also, a heartfelt thank you to my parents whom have been a constant source of love, help and encouragement throughout this endeavor.

Last, but not least, a big thank you to my best reader and editor, Professor Ivana Baraldi.

## TABLE OF CONTENTS

Abstract .....	iv
Introduzione .....	1
Capitolo Uno .....	12
La vita e le opere	
Capitolo Due .....	29
La sperimentazione autobiografica	
Capitolo Tre .....	63
Dalla teoria al testo, per un'analisi della sperimentazione autobiografica	
Capitolo Quattro .....	97
Memorie da ricostruire: scriversi e riscrivere il rapporto padre-figlia	
Capitolo Cinque .....	127
La genealogia femminile: conflitti, sfide, bisogni	
Capitolo Sei .....	171
Dalla diversità come rimozione alla diversità come sfida	
Bibliografia .....	206

## INTRODUZIONE

L'avvicinamento all'opera della Sereni è avvenuto con la lettura del racconto "Ebrei," che evidenzia caratteristiche di originalità e di diversità rispetto a molti testi dedicati alla questione ebraica in Italia dopo la promulgazione delle leggi anti-semitiche del 1938, durante gli anni del fascismo. L'autrice sa cogliere in poche righe la drammaticità dell'allontanamento degli ebrei dalle scuole statali del Regno, ma l'intera vicenda viene proposta seguendo l'ottica di una ragazzina non ebrea, che non sembra sapere nulla delle nuove misure razziali. La protagonista, infatti, si convince del fatto che l'allontanamento della compagna Zarfati, che considerava la sua migliore amica, non sia legato alla realtà storica, ma sia un tradimento del tutto personale. Eppure erano stati forti le parole che aveva sentito in classe: "La professoressa cancellò con un segno il nome e disse: - No, non verrà più. Andrà...andrà in un'altra scuola, più adatta a lei. Oppure a lavorare" (50). Un tratto di penna sufficiente a cambiare la vita di una persona.

Viene da chiedersi, a un certo punto del racconto, se la protagonista non sappia vedere la Storia o piuttosto voglia un'amicizia che rimanga estranea alla diversità. Ma quale diversità, poi, se la protagonista nella prima parte del racconto non conosce affatto le origini ebraiche della compagna che le diventa amica, e a lei si avvicina solo perché le pare più simile a sé di altre ragazzine non ebreo della stessa età? Sono vere entrambe le cose, come risulta chiaro nel finale; ma l'intento principale del racconto sembra voler dare adito ad una riflessione sulle paure del rapportarsi con il diverso. Si sviluppa, infatti,

un discorso che sembra mettere in luce il comportamento di coloro che, spesso per convenienza, si chiudono nelle proprie abitudini o si cristallizzano su certe idee, e tendono ad allontanare da sé chiunque metta a rischio le certezze costruite. Il modo in cui la narratrice ripercorre l'esistenza della protagonista fa emergere come i limiti di un vivere così chiuso alla diversità la portino sia a negare la realtà storica, che ad essere una persona estremamente fragile e sola. Ed è su questo isolamento che la Sereni vuole fare riflettere maggiormente il lettore.

Il racconto "Ebrei" è stato l'inizio di un viaggio all'interno della narrativa della Sereni. La scelta di partire proprio da qui scaturisce dal fatto che, alla luce della lettura di tutta l'opera, si può ritenere che questo racconto racchiuda in sé una questione centrale, e cioè la valorizzazione delle differenze. Riferendosi alla Sereni, Giovanna Miceli Jeffries parla di scrittura "impegnata," di una tensione civile che si "articola in una prassi d'intervento" (187); l'autrice analizzata, cioè, offre una scrittura – ma poi non solo quella, si deve aggiungere – che mira al superamento dell'individualismo e dell'emarginazione, e aspira al raggiungimento di un bene collettivo. Per costruire un mondo migliore, Clara Sereni osserva il mondo proprio attraverso la lente della differenza. Nel racconto "Ebrei" si tratta di una diversità di credo religioso, ma in generale tutte le sue opere si misurano con la differenza di genere, di politica, di pensiero, e con l'handicap. Scrivere della differenza significa rivendicarne la ricchezza, e promuovere una migliore comprensione e integrazione tra soggetti.

Lo sfiorare la tematica della diversità religiosa, presentata nel racconto, offre inoltre un ottimo collegamento alla questione ebraica, che è centrale nella vita della Sereni e in quella della famiglia paterna. Con l'ebraismo la famiglia ha legami più

culturali che religiosi; chi si allontana in modo definitivo (sia sul piano pubblico che su quello privato) da queste radici e dalla comunità ebraica, è il padre, chiuso nel suo rigido credo comunista. Per questo motivo la scrittrice vive fin da piccola l'appartenenza all'ebraismo in modo estremamente ambiguo, e solo nel corso degli anni ottanta incomincia nei suoi confronti un processo di riavvicinamento alla cultura ebraica. Attraverso la scrittura de *Il gioco dei regni*, l'autrice ripercorre la storia della famiglia Sereni, prima unita e poi divisa dalle diverse scelte politiche e ideologiche dei figli maschi. Il sionismo di Enzo e il comunismo di Emilio, in particolare, porteranno ad un allontanamento definitivo dei due fratelli, un tempo inseparabili. Clara Sereni si convince, in seguito a diversi viaggi in Israele e al ritrovamento di carteggi e documenti a lei prima sconosciuti, del fatto che la rottura paterna con l'ortodossia, e soprattutto le cesure affettive causate dal suo credo politico, siano state il grande dramma della sua esistenza.

Il completo isolamento nel quale il padre muore, richiama in un certo senso l'emarginazione della protagonista di "Ebrei," in quel deterioramento psicologico di separazione dal mondo, che diventa un baluardo in difesa di certezze senza le quali non avrebbero senso le scelte di una intera vita. Si può fare anche un'altra riflessione sull'isolamento in cui la madre tiene la protagonista del racconto, isolamento che richiama alla mente la solitudine narrata di sé dalla Sereni:<sup>1</sup> si arriva alla conclusione che se il padre e la protagonista del racconto non cambiano e si chiudono sempre di più in se stessi, convinti di avere una verità assoluta, l'autrice dimostra invece nelle sue opere di riuscire a sfuggire a questa rigidità mentale, aprendosi a percorsi di vita e di scrittura che

---

<sup>1</sup> Si confronti, ad esempio, l'episodio di *Casalinghitudine* in cui Clara bambina trascorre i pomeriggi in casa a fare lezioni di pianoforte con la zia, mentre tutti gli altri bambini giocano in cortile.

valorizzano l'eterogeneità.

La storia personale e familiare di Clara Sereni, il suo vivere momenti nevralgici della Storia (la questione ebraica e il comunismo, il '68 e gli anni di piombo, fino ad arrivare alla politica mediatica degli anni novanta e di oggi), il suo impegno civile, e l'originalità della sua scrittura sono tutti elementi che contribuiscono a dare uno straordinario fascino alla sua opera. L'analisi qui proposta nasce proprio nella consapevolezza dell'unicità di questa autrice. Manca poi, ad oggi, uno studio monografico sulla totalità della sua opera narrativa, verso la quale il presente lavoro rappresenta uno sforzo di approfondimento, nella convinzione che la cifra della scrittura e l'interesse delle tematiche meritino un'attenta indagine critica.

Questo studio apre innanzitutto una prospettiva tematica sui testi della Sereni. Attraverso romanzi, racconti, pagine di diario e articoli di giornale, si esamina, infatti, la sua sperimentazione autobiografica, il rapporto padre-figlia, quello madre-figlia, la genealogia femminile, e la questione della diversità, per rilevare l'atto politico della scrittura che, con il suo potere, può diventare allo stesso tempo strumento di contestazione (ad esempio: delle ingiustizie descritte) e strumento di vendetta (ad esempio: verso chi l'ha fatta soffrire). Nel desiderio di esporre il privato, nella creazione di testi ibridi che si fanno portavoce di una precisa consapevolezza di genere, nella ricerca del materno, nel rappresentare la realtà attraverso la lente di chi soffre di emarginazione, infatti, la scrittura di Clara Sereni si politicizza profondamente. La sua dedizione alla soggettività femminile e alle questioni sociali diventano entrambi elementi che offrono un punto di vista alternativo sulla realtà e sulla vita.

È interessante notare come il 1974 sia contemporaneamente l'anno dell'esordio

letterario di Clara Sereni, con *Sigma Epsilon*, e la data della pubblicazione del capolavoro di Elsa Morante, *La Storia*. La coincidenza, si crede, del tutto casuale della data, e la profonda diversità storico-sociale e strutturale delle due opere non impediscono delle riflessioni su una scrittura che mostra l'inestricabile connessione tra pubblico e privato. Spiega bene Maurizia Boscagli che il continuo passaggio dalla Storia ufficiale a quella personale e inventata di Ida e di altri personaggi della Morante, mostra come la realtà storica modelli la vita degli individui e come ogni individuo sia veramente parte della Storia, benché da essa rimanga generalmente escluso. Nell'opera di esordio della Sereni si è lontani dai grandi eventi storici, ma in essa si riflettono comunque i dibattiti culturali e politici che seguono al '68: insomma, la Storia rimane fuori dal contesto, ma è presente nei suoi effetti sociali. Se nell'opera della Morante l'atto della scrittura diventa lo strumento per dare voce a coloro che sono cancellati e marginalizzati dalla Storia, nel testo della Sereni, la narrazione adotta una nuova e sperimentale prospettiva autobiografica per descrivere e riflettere sulla vita privata della protagonista, ma anche sull'emarginazione che la penalizza come donna, nel mondo lavorativo in cui si trova ad operare.

Dagli anni '90, inoltre, scrive proprio per quegli 'ultimi' che la nostra società contemporanea tende maggiormente ad escludere, e in questa tematica si può constatare una nuova analogia con quell'opera della Morante che aveva coinciso con il suo esordio letterario. Ma come Francesca Serafini fa notare, il linguaggio della Sereni, per la sua "stringatezza" e "essenzialità" (65), trova in Natalia Ginzburg, e non in Elsa Morante sembra opportuno aggiungere, la madre di scrittura più vicina, per il desiderio di entrambe di non impigliarsi nella retorica. Clara Sereni adotta, infatti, un linguaggio che

cerca di facilitare al massimo la comunicazione:<sup>2</sup> la scelta del lessico diventa un lavoro minuzioso in grado di creare un legame vero tra le parole e le cose; il suo intento è quello di “restituire spessore e dignità al linguaggio usurato della quotidianità” che poi si concretizza anche con l’intersezione della lingua parlata e dei linguaggi non verbali.

*Sigma Epsilon* si inserisce, comunque, all’interno di una tradizione di scrittura femminile che inizia ad emergere negli anni ’70, e pone al centro della narrazione l’identità e la soggettività della donna, fornendo un importante contributo al dibattito culturale e letterario; esso, anzi, anticipa di un anno l’uscita di altri romanzi autobiografici (ad esempio quello di Dacia Maraini, *Donna in guerra*, o quello di Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato* – entrambi pubblicati nel 1975) che, in modo simile, incominciano il processo di investigazione del sé femminile,<sup>3</sup> nella sua oppressione culturale e sessuale, denunciando apertamente la tradizionale dicotomia della donna che occupa la sfera privata della casa e dell’uomo che occupa invece quella pubblica, e dando voce al desiderio di una nuova indipendenza emozionale, sociale e politica.

La ricerca del sé femminile continua negli anni ’80 e ’90 con una maggiore attenzione verso la questione della differenza sessuale; la scrittura della Sereni si allinea a questa tendenza, adottando originali forme ibride e sperimentali, che nella costruzione narrativa del soggetto riflettono la centralità del “gender,” e cioè l’inscrivere di un io femminile. L’autrice sviluppa una scrittura che si differenzia, comunque, da altre scrittrici a lei contemporanee; non c’è, ad esempio, il surrealismo di Ginevra Bompiani, o la meta-narrativa di Francesca Duranti, che si preoccupa della relazione che esiste tra arte

---

<sup>2</sup> *Il gioco dei regni* fa eccezione per il suo linguaggio aulico e ricercato.

<sup>3</sup> Investigazione già aperta, ad esempio, da Sibilla Aleramo e Alba De Céspedes.

e vita. La Sereni scrive con l'intento di capire il passato, suo e dei famigliari, e per dare ordine al presente, in anni in cui forse, più che in altri, si sta perdendo il senso della memoria storica; lo fa offrendo una rivisitazione soggettiva di circostanze storico-sociali di grande rilievo, lo fa costruendo testi originali e sofisticati, che meritano un'analisi critica più approfondita.

Il primo capitolo di questo studio offre un'introduzione generale alla vita e alle opere di Clara Sereni. Si distinguono due parti: la prima vuole fornire dati biografici e culturali, e mettere in risalto il suo essere "ultimista" e "utopista." L'impegno civile e sociale dell'autrice è per certi aspetti genetico, ma contemporaneamente diverso da quello dei famigliari, per ragioni storiche e generazionali, e anche per motivi strettamente personali, che si legano alla sua diretta esperienza della malattia mentale del figlio. La seconda parte fornisce informazioni sulla vita del padre e della madre, e mette in risalto l'opposto percorso che padre e figlia (Emilio e Clara) compiono nei confronti delle loro radici ebraiche. Per il padre, la decisione di diventare comunista e di abbracciare in modo totale questa fede politica comporta con le proprie radici una rottura, che si fa negli anni sempre più profonda; per la Sereni si attua invece un processo esattamente contrario di lento avvicinamento alla cultura ebraica, a partire dalla fine degli anni ottanta e dopo alcuni viaggi in Israele. Questi viaggi stanno alla base di un nuovo inizio nella vita della scrittrice, nel senso che essi danno origine ad un percorso di riscoperta personale, attraverso un'attenta ricerca nel passato familiare, alimentata dal desiderio di colmare lacune emerse inaspettatamente. I viaggi e le indagini hanno una grande importanza all'interno di questo studio, soprattutto perchè la loro influenza si riflette nella

produzione narrativa e sono essenziali nello sviluppare il discorso sul paterno e sul materno affrontati nel terzo e nel quarto capitolo.

Nel secondo capitolo ha inizio l'analisi della narrativa di "life writing" della Sereni. Analizzarne i romanzi autobiografici permette di cominciare a vedere da vicino la modalità della politicizzazione della sua scrittura. Si parte dalle definizioni proposte da Gusdorf sull'autobiografia, come genere in cui l'individuo si pone come soggetto unitario, che si costruisce attraverso la narrazione. Si osserva poi come la critica femminista abbia invece messo in evidenza l'importanza dell'altro nella costruzione del sé, e come si sia riappropriata del concetto individualistico/universalistico tipicamente maschile per sottolineare la singolarità dell'esperienza di ciascun individuo, nell'idea intrinseca di variabilità della vita di ogni soggetto, a seconda dei fattori sociali, economici, famigliari in cui vive. È sullo sfondo di questa impostazione autobiografica che si può innanzitutto definire il concetto di singolarità dell'opera della Sereni.

La scrittura autobiografica, inoltre, diventa uno strumento che permette alla Sereni di marcare la sua diversità rispetto alla scrittura dei genitori in uno scambio testuale che nella forma, e soprattutto nel contenuto, valorizza la soggettività e il privato. Questa è in generale una componente centrale della scrittura femminile, ma nella Sereni assume anche un valore strettamente personale. Pur nell'impossibile coincidenza di io narrato e io narrante, inoltre, si osserva come la finzione narrativa non precluda del tutto una certa verità storica, e come la scrittura organizzi l'esperienza politicizzandosi. Analizzando proprio il concetto di "esperienza" si dimostra come la Sereni costruisca la sua narrativa nella consapevolezza dell'importanza del gender, attraverso una sperimentazione narrativa e linguistica che fa emergere il suo essere donna. La sua

scrittura è femminile nello sviluppo di contenuti ibridi, che trasferiscono su un piano sperimentale tematiche tradizionalmente legate alla donna (come le ricette di cucina), e nell'attenzione al linguaggio extra-verbale, che in genere viene maggiormente attribuito alle donne. Infine, con riferimenti a teorie sviluppatesi grazie alla metodologia psicoterapeutica della terapia narrativa, si osserva come la Sereni, nel corso degli anni, senta il bisogno di riposizionarsi su certi eventi del passato, mostrando un cambiamento di ottica e il bisogno di ri-scrivere il passato alla luce di nuovi obbiettivi interpretativi.

Il terzo capitolo vuole fornire un'indagine critica su di un esempio concreto della sperimentazione autobiografica. Esso si sofferma sull'analisi testuale di tre opere: *Sigma Epsilon*, *Casalinghitudine*, e *Passami il sale*. Dalle fantasie "aliene" dell'opera prima parte una riflessione sulla realtà sessista italiana, e si apre un discorso sul gender che continua anche nelle due opere successive. In *Casalinghitudine* e in *Passami il sale*, la Sereni sperimenta con il linguaggio del cibo e quello gestuale, e mette in relazione l'io e l'altro; attraverso questa tecnica narrativa ha origine un confronto tra il presente e il passato, che le permette di prendere coscienza della propria autonomia e della propria diversità come figlia, come donna e come politica. Nel romanzo del 1987 il distacco emerge sia nei confronti del gruppo parentale che di quello amicale, e la creatività diventa l'elemento per ottenere uno spazio di differenziazione nel quale agire; nell'opera che racconta l'esperienza politica di vice-sindaco, si accentua un discorso sulla diversità che riguarda la protagonista nel suo essere donna in politica e nella società, e nel suo essere madre "handicappata." Tutte queste opere confermano la scelta della scrittrice di rendere pubblico il suo privato, e di rivendicare la diversità come ricchezza.

Un altro tema sempre presente nell'opera della Sereni è il rapporto padre-figlia. Il quarto capitolo ne analizza lo sviluppo, basandosi sull'analisi dei testi autobiografici, attraverso i quali è possibile dimostrare come la scrittura della Sereni, privata e soggettiva, diventi il mezzo per allontanarsi dalla scrittura scientifica e oggettiva paterna. Ma si vuole anche esaminare come, attraverso la sua scrittura, l'autrice riesca a ricostruire il proprio rapporto con il padre: la figura del padre nelle narrazioni è prima assente, poi nemica ma più o meno coscientemente desiderata, e infine riconosciuta nelle somiglianze. In conclusione, si analizza come la Sereni si riavvicini alla cultura ebraica, e come riesca anche a restituire alla figura del padre quelle radici da cui lui si era allontanato per motivi politici, riconsegnando alla storia un profilo più completo e autentico.

Anche il tema del materno è centrale nella narrativa della Sereni. Il quinto capitolo esamina il rapporto doloroso di Clara con la madre, e il recupero della genealogia femminile, materna e paterna, soprattutto dopo la scoperta della vera storia della nonna Xenia. Seguendo l'evoluzione delle teorie che il femminismo degli anni '70, '80 e '90 ha sviluppato riguardo alla genealogia femminile, si osserva come la Sereni si allontani o si avvicini ad esse, nelle sue opere. L'analisi di questo capitolo vuole dimostrare come della madre naturale lei senta sempre il bisogno, ma ad esso si affianchi la critica, dopo che la scrittrice ha approfondito la conoscenza della sua personalità: una critica che la porta a convincersi del fatto che la madre non fosse poi così "donna nuova" come lei pensava di essere. Significativamente, però, in contrasto con questo atteggiamento negativo nei confronti della madre, la scrittrice mette in evidenza la ricerca della necessità di ricostruire la propria genealogia femminile per raggiungere un'identità

più completa, e per ritrovare quella potenza simbolica della relazione con la madre di cui parla Luisa Muraro, quando sostiene che “per la sua esistenza libera una donna ha bisogno, simbolicamente, della potenza materna” (9).

Infine, l'ultima parte di questo studio monografico esamina quella produzione narrativa di Clara Sereni che si focalizza sulla diversità. La visione del progresso, per la scrittrice, consiste nel rispetto e nel rimescolamento delle diversità, non in termini di tolleranza (“io che sto bene tollero te che stai male”), nè di uguaglianza (“il magrebino, l'indiano, lo spastico, lo schizofrenico sono uguali” (Caputo 173)), partendo quindi dall'idea che non siamo affatto uguali, che convivere con il diverso è difficile, ma nella convinzione che questa difficoltà sia una risorsa per tutti, e che da essa sia necessario partire se si vuole originare un miglioramento sociale. Partendo dalla auto-definizione di “ultimista” che la scrittrice si attribuisce, e attraverso l'analisi dettagliata di alcuni racconti, questo ultimo capitolo osserva il modo spietato e non pietistico con il quale la Sereni fa emergere le paure che portano i “normali” a discriminare o ad ignorare “gli altri,” e le ragioni che spingono gli uni ad allontanarsi o a mascherarsi agli altri nel timore di destabilizzare le proprie certezze ed i propri equilibri. La scrittrice mette in scena anche gli atteggiamenti più comuni delle persone fragili, i comportamenti di chi, cioè, sa di non rappresentare “la norma” e si sente costretto a nascondere la propria più intima identità.

**CAPITOLO UNO**  
**La vita e le opere**

**Clara Sereni, utopista e ultimista**

Clara Sereni nasce a Roma nel 1946, da famiglia comunista e di origini ebraiche. Essere nata in quell'anno significa, per lei, fare parte di quella generazione che è nata “un giorno prima del '68.”<sup>1</sup> Accanto all'attenzione posta sullo storico e rivoluzionario anno che dà il via alle contestazioni studentesche e operaie per l'acquisizione di essenziali diritti civili, la precisazione apre anche spunti di riflessione sui due decenni ad esso precedenti. Importanti entrambi: il primo, quello degli anni '60, perchè è in quel periodo che incomincia l'impegno politico e sociale della scrittrice che, da allora, non si è ancora spento; il secondo, quello del “prima,” perchè permette di riflettere sulle conseguenze del crescere e del formarsi, nel secondo dopoguerra, del “miracoloso boom” degli anni cinquanta e dei primi anni sessanta, che precedono l'inizio dei cambiamenti storici e soprattutto sociali legati alle contestazioni.

La Sereni sembra volere comunicare che il '68 ha radici motivazionali che ha avuto modo di vivere e conoscere personalmente; sembra dire come la sua generazione (certamente non tutti, ma tanti della sua generazione) desiderasse davvero quella rivoluzionaria innovazione. Ciò accade alla fine degli anni sessanta perchè tutto quel

---

<sup>1</sup> Questa definizione si incontra nella nota editoriale della copertina dell'ultimo romanzo pubblicato dalla Sereni *Il lupo mercante*. La Sereni ha usato le stesse parole anche in un'intervista che le ho personalmente fatto nel maggio del 2006.

“prima,” che va dall’imperante moralismo, all’immobilismo di un sistema governativo cristallizzato, all’aumento di un malessere sociale che non colpisce solo le classi meno abbienti, non può più essere solo subito o arginato, ma deve essere profondamente modificato. L’urgenza di un cambiamento radicale è sentita particolarmente da tanti che, come lei, figli della guerra e del primo dopo-guerra, rifiutano di accettare passivamente le problematiche ideologiche e strutturali della realtà nella quale stanno diventando adulti.

Il suo impegno civile ha sicuramente radici che si potrebbero quasi definire genetiche. Il background familiare, segnato da uomini e donne protagonisti della lotta antifascista, del comunismo, del socialismo, del Sionismo, non è, infatti, una questione di poco conto nella vita e nelle scelte della Sereni; ma lei è anche figlia del suo tempo. Il fervore per la politica è assimilato dalla famiglia; il suo essere di sinistra è per così dire ereditario; ma il suo modo di essere di sinistra è una scelta individuale e culturale, nel senso che lei, per generazione, appartiene a una realtà storica ben diversa da quella dei genitori e degli zii. Non può che vivere le questioni sociali e politiche a lei contemporanee con nuovi occhi; occhi, i suoi, che guardano in più direzioni, senza schiacciarsi dentro il nome di un partito, ma aprendosi a un percorso di linguaggi e “valori condivisi” (Sereni *Taccuino di un’ultimista* 12)<sup>2</sup> che possono includere tanto il marxismo, quanto le idee cristiane, elaborate e diffuse nel 1967 da Don Milani e dalla sua scuola di Barbiana, riguardanti gli “ultimi.”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Come spiega la scrittrice “Nella cultura della sinistra [...] si parlava di proletariato, di dannati della terra, di emarginati, di sfruttati: di “ultimi” no” (Sereni, *Taccuino di un’ultimista* 12); ci fu, allora, un mescolamento di linguaggi, tanto che dentro la sinistra fu utilizzato il motto lanciato da Don Milani: “I care” che, nell’uso inglese della parola, rompeva in un certo senso con l’atteggiamento di rifiuto dell’imperialismo americano.

<sup>3</sup> “Lettera ad una professoressa” del 1967 è l’opera che ha maggiore divulgazione in quegli anni, e mostra l’impegno di Don Milani ad operare per una presa di coscienza civile e sociale, stando dalla parte degli ultimi. Il testo è il frutto di una scrittura collettiva sperimentata da Don Milani con i ragazzi della scuola di

La Sereni lamenta, inoltre, la mancanza, in quegli anni, di un dialogo tra padri e figli: “i padri storici,” scrive, “si limitarono a proporre un rigido paradigma ‘educativo’ cui i figli non potevano più corrispondere, con un’interruzione di dialogo che provocò, nei padri e nei figli, meccanismi in qualche modo speculari di autoreferenzialità” (*Taccuino di un’ultimista* 118). Mi sembra importante specificare che i padri a cui si riferisce sono quelli della sinistra che si riconoscono nel Partito Comunista Italiano, protesi a difendere lo Stato e preoccupati di non essere coinvolti con i gruppi di sinistra extraparlamentare, pur di ideologia marxista, che si andavano formando alla fine degli anni sessanta.

Nella famiglia in cui cresce, il padre è l’unica figura maschile, una presenza psicologica molto forte, ma assente dalla vita quotidiana. Ci sono invece molte donne: la nonna materna, la prozia, due sorelle maggiori, la madre Xenia e poi, dopo la sua morte precoce nel 1951, la seconda moglie del padre. Essere cresciuta tra tante figure femminili le permette tuttavia di non associare alcuno “stereotipo ritardante o frenante” (Sereni “Per chi scrivi?” 487) al suo essere donna. Eppure all’età di vent’anni, quando non è ancora maggiorenne, decide di lasciare la casa in cui vive con i genitori per essere più autonoma, iniziando una sua emancipazione prima ancora del ’68. La scrittrice afferma, infatti, che:

[...] la libertà dell’essere donna si scontrava, nella pratica quotidiana, con muri di divieti che ogni volta mi sorprendevo. Così finì che a vent’anni me ne andai di casa: vent’anni nel 1967, quando fino ai ventuno non si era ancora maggiorenne, e quando un passo del genere poneva inevitabilmente nella categoria delle ‘donne perdute.’ I miei non chiamarono i carabinieri per riportarmi a casa (scelta non del tutto scontata, nel clima che si viveva), ma sapevo perfettamente che chiedere un aiuto per mantenermi era del tutto impensabile. (Sereni “Per chi scrivi?” 487)

Comincia a svolgere lavori di traduzione e ad essi affianca lavori di segreteria nel campo

---

Barbiana, in cui gli studenti, tutti appartenenti al ceto popolare, denunciano il sistema scolastico, allora vigente, che favoriva i ceti privilegiati.

della “politica culturale” (Sereni *Taccuino di un’ultimista* 37) per l’Anac (Associazione Autori Cinematografici), per l’AACI (Associazione Autori Cinematografici Italiani), per la Ficc (Federazione Italiana Circoli del Cinema), e la FLS (Federazione Lavoratori dello Spettacolo); lavora anche per la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro e durante le Giornate del Cinema Italiano nel 1971 e nel 1972. Questi impieghi, più che portarle guadagno, le permettono di sentirsi impegnata, come dice lei stessa, “in un’ottica di cambiamento del mondo, alla quale in quel modo davo il mio contributo. ‘Le magnifiche sorti e progressive’ dell’umanità, dunque, erano la via per non dirmi ‘impiegata’ o ‘segretaria,’ come sarebbe stato corretto, ma qualcos’altro: ‘compagna,’ quanto meno” (*Taccuino di un’ultimista* 37).

L’esperienza all’interno di questi gruppi viene presentata perfettamente nell’opera di esordio della Sereni, *Sigma Epsilon* (1974), che, in un originale racconto che intreccia momenti di vita privata e pubblica, racconta di uomini-capi, e di lei, donna-segretaria, sempre pronta con macchina da scrivere e ciclostile a battere e a riprodurre parole dettate da altri, per sentirsi indispensabile all’interno di un gruppo, che mostra contemporaneamente passione e precarietà al suo interno.

La Sereni milita per un po’ di anni anche nel movimento di Lotta Continua. La scrittrice definisce la sua partecipazione una “quasi militanza”<sup>4</sup> perchè non vi si affilia mai ufficialmente, ma, come ha spiegato in un’intervista rilasciata a distanza di quasi venti anni, Lotta Continua fu “una specie di scuola che ha lasciato una forte traccia [...] una guida verso un modo di fare una politica radicale, verso il cambiamento che è ancora

---

<sup>4</sup> Nell’“Interview with Clara Sereni” Paulicelli e Ward riportano le seguenti parole: “I have always been a bit on the side. We used to say “we belong to the area” of Lotta Continua – not really a militant, but almost” (100).

dentro di noi.”<sup>5</sup> Un’esperienza che segna profondamente la scrittrice, radicando in lei un indelebile desiderio di impegno ed azione mirati all’interesse collettivo; un interesse comune, in quegli anni, a tante organizzazioni della sinistra extraparlamentare ma che, come testimoniano Viale, Fossati, De Luna e De Luca,<sup>6</sup> in *Lotta Continua* si caratterizza nei suoi primi anni per un’originale capacità di ascolto delle problematiche delle persone. Non a caso la scrittrice ricorda di questa esperienza soprattutto il modo in cui il giornale omonimo ricevesse e pubblicasse, in rubriche, “messaggi di contraddizione e sofferenza che i suoi dispersi militanti esprimevano” (*Taccuino di un’ultimista* 41), lettere in cui le persone parlavano di se stesse, creando una nuova visione della società, filtrata attraverso l’occhio di chi, comunemente, non produceva informazione.

Il gruppo di *Lotta Continua* si scioglie dopo un congresso nazionale tenutosi a Rimini nel novembre del 1976, a causa di un forte scontro ideologico tra i dirigenti maschi e la maggioranza delle donne del gruppo. Afferma Franca Fossati, ex militante di *Lotta Continua*, che:

Le donne rivendicarono il separatismo dagli uomini [...] Era considerato intollerabile che le donne si dessero un proprio luogo di elaborazione, che prescindesse dalle gerarchie; e non dalle gerarchie formali dell’organizzazione, ma dalla gerarchia sostanziale; gli uomini dovevano rimanere i produttori delle idee e i responsabili dell’organizzazione. Sul problema delle donne *Lotta Continua* ebbe una tardiva capacità di ascolto. (“Come finì *Lotta Continua*” 81)

Lo sciogliersi del gruppo nel 1976 non è, per la Sereni, motivo di abbandono. La scrittrice non è tra quelle donne che si allontanano dall’attivismo politico per abbracciare

---

<sup>5</sup> Da “Interview with Clara Sereni.” Mia la traduzione riportata sopra: “I ... experienced *Lotta Continua* as a kind of school which has left a trace, a mark. ... a drive for radical politics, a drive toward change which we still have inside of us” (101).

<sup>6</sup> Cfr. “Come finì *Lotta Continua*. Dialogo tra Guido Viale, Giovanni De Luna, Franca Fossati, Erri De Luca.” “*Micromega*” N 8/2006.

il femminismo ed entrare all'interno di gruppi di autocoscienza. Fa diversi tentativi per inserirsi all'interno di collettivi femminili, ma i risultati sono sempre piuttosto infelici, e non pregiudicano mai il suo interesse per cause politiche parallele alla questione femminista.

Come spiega anche lo storico Giovanni De Luna,<sup>7</sup> l'organizzazione con le sue strutture e i suoi apparati dirigenti si scioglie in quell'anno, ma come tutte le istituzioni ha una forza d'inerzia che si trascina nel tempo. Intorno al giornale "Lotta Continua," pubblicato fino al 1982, molte persone hanno trovato, inoltre, un importante punto di riferimento; ma per la Sereni, come per la maggior parte degli altri compagni, ciò che pone veramente fine al suo sentirsi parte del gruppo di Lotta Continua è il ricorso alla violenza. Quando il 12 maggio 1977, durante una dimostrazione a Roma "qualcuno tirò fuori una pistola,"<sup>8</sup> (Paulicelli, Ward 102) il suo sentirsi parte del gruppo viene meno. Anche se alcuni esponenti si sono già spostati nel gruppo di Prima Linea, ufficialmente nato nel 1976, il 1977 fu il vero anno della "diaspora," l'anno in cui venne del tutto meno l'ambiguità nei confronti dell'uso della violenza.

Negli anni la scrittrice mantiene il suo legame con la letteratura, curando e traducendo Stendhal in un volume pubblicato dall'editore Feltrinelli nel 1980, intitolato "Intrighi d'Amore e Altre Storie"; nel 1984 traduce, insieme al curatore Bruno Schacherl, "L'Albergo Rosso" di Balzac<sup>9</sup>. La Sereni prova a ricominciare gli studi universitari precedentemente abbandonati, ma questo secondo tentativo fallisce con

---

<sup>7</sup> Cfr. "Come finì Lotta Continua. Dialogo tra Guido Viale, Giovanni De Luna, Franca Fossati, Erri De Luca." "Micromega," N 8/2006" p.74

<sup>8</sup> Mia la traduzione.

<sup>9</sup> Di Balzac la scrittrice tradurrà anche *Beatrix*, nel 1995.

amarezza.<sup>10</sup> A proposito delle sue traduzioni “d’autrice,” ha scritto un saggio Lucia Cereda, che ha sottolineato, ad esempio, come la scrittrice renda la forza della scrittura stendhaliana proprio attraverso “l’immediatezza del parlato,” che da Flaubert era stata criticata come “sciatteria,” e si evidenzia come la Sereni rimanga fedele alle parole originali, con “uno spostamento del lessico in senso colloquiale,” che restituisce all’autore francese la sua scelta di “novità linguistica e stilistica” (72). In generale, la studiosa osserva come la scrittrice abbia sempre saputo coniugare magistralmente l’oggettività, necessaria per chi traduce, e la soggettività “di una scrittrice creativa, che con sensibilità e ‘compassione’ rende la traduzione una comunicazione con gli altri” (75). *Zaïde* diventa una vera “passione privata,” perché il testo di Madame de La Fayette si “oggettivizza” ma, come sottolinea con finezza la Cereda, si “soggettivizza” doppiamente perché in questo caso specifico a incontrarsi nel mondo linguistico ci sono le parole di due donne.

La scelta di una lingua “il più possibile piana, comune” (Sereni “La consapevolezza progressiva” 82) che la Sereni adotta nelle sue traduzioni, trova uno sviluppo anche nella sua opera che, attraverso questo “procedimento di scarnificazione” da lei attuato, non concede alcuno spazio alla banalizzazione del testo, ma cerca anzi di fornire ad esso “densità di significato” (82) pur descrivendo la quotidianità, come dimostra il romanzo autobiografico di *Casalinghitudine*, che nel 1987 segna il ritorno della Sereni alla scrittura. L’opera è un alternarsi di ricette culinarie e frammenti di

---

<sup>10</sup> Nell’introduzione a *Zaïde*, opera di Madame de La Fayette, tradotta dall’autrice e pubblicata nel 1995, la Sereni spiega il suo amore per questa opera quasi a tutti sconosciuta e sempre ‘seconda a *La Princesse de Clèves*, considerata invece un classico della letteratura francese.’ In questa introduzione all’opera, la Sereni racconta il suo colloquio con un docente francesista per concordare il programma dell’esame, il suo tentativo di presentare *Zaïde*, il tono sbrigativo con cui il professore declina la sua idea, e la sfiduciata rinuncia della scrittrice a portare avanti gli studi.

memoria che attraversano in ordine sparso tutta la sua esistenza, dall'infanzia al presente, coinvolgendo i famigliari, quasi del tutto trascurati nell'opera di esordio, e parlando della sua vita di coppia e di madre. Quest'ultimo tema, quello materno, toccato in *Casalinghitudine*, trova uno sviluppo più approfondito in "Diario," un testo inserito all'interno di *Mi riguarda*, una raccolta, curata dalla stessa autrice, di racconti di scrittori che hanno vissuto o vivono con persone handicappate. Si tratta di un testo pubblicato nel 1994, ma nella sua forma diaristica, datata, il racconto della Sereni permette di ricostruire un decennio di vita – quello che appunto va dalla fine degli anni '70 alla fine degli anni '80: quello del suo silenzio letterario, periodo in cui la scrittrice, accanto alle traduzioni menzionate precedentemente, si guadagna da vivere grazie ad un tedioso lavoro d'ufficio (Sereni *Mi riguarda* 110)<sup>11</sup> e, soprattutto, vive una difficile maternità a cui seguono nuovi doveri domestici e famigliari.

Sono anni complessi in cui la Sereni impara a diventare la madre di Matteo che, come lei stessa ha scritto, "non è solo un bambino difficile, ma un ragazzo con una patologia grave" (*Mi riguarda* 119) e a cui, nel 1993, viene diagnosticata la schizofrenia. "Diario" racconta le diverse fasi della crescita di Matteo che, nei suoi primi anni, piange e non dorme; poi va alla scuola materna e non si inserisce; e pian piano cresce, assentandosi in un suo spazio lontano dal reale, sviluppando ossessioni, e diventando progressivamente sempre più aggressivo, soprattutto nei confronti di lei, la madre. Ma Matteo trova, nei suoi genitori, due figure pronte a non rassegnarsi di fronte

---

<sup>11</sup> La scrittrice, pensando agli elevati costi della terapia di analisi a cui il figlio deve sottoporsi si domanda ad esempio: "...sarò costretta a fare a vita la dattilografa di giorno e di notte, come ora?" (*Mi riguarda*, 110)

all'indifferenza delle persone e decise a rendere la vita del proprio figlio il più normale e autonoma possibile.

L'esperienza della Sereni non rimane confinata sul piano familiare, ma sviluppa un impegno che si concretizza nella scrittura e nell'associazionismo. Un lavoro che si articola, quindi, su due livelli: quello della sensibilizzazione dell'opinione pubblica, raggiungibile attraverso il testo, e quello di un contributo di personale partecipazione all'interno di associazioni che si adoperano per raggiungere l'integrazione formativa e lavorativa di soggetti affetti, come suo figlio, da malattia psichica, attraverso il loro inserimento all'interno di gruppi "normali." Negli anni '90, la Sereni collabora con l'Associazione Umbra Ricerca e Assistenza Soggetti Psicotici, una collaborazione attiva che chiede ai suoi soci di essere "attori di progetto, fino a gestire in prima persona attività, iniziative, soluzioni concrete" (*Amore caro* 24-25) che aiutino a portare alla maggior autonomia possibile soggetti affetti da disturbi mentali e psichici.<sup>12</sup>

Il ritorno alla scrittura, alla fine degli anni '80, testimonia (tra le altre cose) la posizione di chi, diventata progressivamente esperta in questioni di handicap, decide di infrangere il silenzio nel quale si tende a mantenere tali realtà, nel tentativo di incidere sullo spazio pubblico. *Manicomio primavera*, pubblicato nel 1989, nasce anche dalla sua esperienza e racconta di donne isolate in una improvvisa malattia, oppure in una maternità difficile o in un lavoro problematico, per il loro vivere al fianco di chi soffre di disturbi mentali o di altre gravi malattie.

---

<sup>12</sup> Come spiega la Sereni nella nota introduttiva all'ultimo lavoro da lei curato *Amore caro. A filo doppio con persone fragili*, l'associazione si è sciolta per l'impossibilità di molte famiglie di staccarsi dai propri figli difficili, nella paura di rimanere senza ruolo e di affidarli ad altre persone.

Nel 1991 la scrittrice lascia Roma e si trasferisce con Stefano Rulli e il figlio Matteo nella città di Perugia, dove risiede tuttora. Dal 1995 al 1997 ne diventa vicesindaco con delega alle politiche sociali. La decisione di ricoprire questa carica nasce dal timore provato con l'ascesa al potere del governo Berlusconi, e dal bisogno di sentirsi impegnata non solo come semplice 'intellettuale alla finestra,' ma come cittadina che può mettere la sua esperienza al servizio della comunità.<sup>13</sup> L'esperienza, come rivelano alcuni articoli raccolti in *Taccuino di un'ultimista* (1998) e il romanzo autobiografico *Passami il sale* (2002), ha termine prima che si concluda il mandato: un'auto-espulsione voluta più da altri che dalla Sereni, una decisione, cioè, presa volontariamente dalla scrittrice, ma a causa della pressione della Giunta e di altri politici.

La fine di questo incarico non coincide con un minore impegno politico. Per lei, che definisce la politica "l'arte di cambiare il mondo,"<sup>14</sup> si può ugualmente operare per il cambiamento, incidendo nell'ambito sociale, attraverso la scrittura e attraverso il consolidamento di progetti collettivi, promossi dal lavoro di singoli individui che mirano a una migliore integrazione tra soggetti e a una maggiore considerazione dei desideri degli individui.<sup>15</sup> Dal 1998, la Sereni è presidente della Fondazione "La Città del Sole," impegnata in diversi progetti di inserimento sociale (che vanno dalla residenza, al

---

<sup>13</sup> Come ha spiegato la scrittrice: "This was the period in which many people felt a great deal of fear about the Berlusconi government and everything that surrounded it. [...] it was also the choice of a woman who having reached the age of 50 said: "I belong to the generation of those people who have always been very critical and perhaps now instead of criticizing I should do something" (Paulicelli, Ward 83).

<sup>14</sup> Mia intervista, 2006.

<sup>15</sup> L'impegno della Sereni ha trovato ad esempio una sua concretizzazione nel progetto della Banca del Tempo, uno strumento che lei definisce di "crescita individuale e collettivo" in grado di dare flessibilità ai "segmenti di vita rigidi" nei quali viviamo (*Taccuino di un'ultimista* 42). I soci delle Banche del Tempo mettono a disposizione delle ore offrendo le proprie competenze; non si considera il tipo di prestazione svolta e lo scambio è basato esclusivamente sul tempo. La Carta delle Donne ha elaborato nel 1987 una legge sui tempi che non è quasi mai stata applicata se non in alcune circoscrizioni locali. La Banca del Tempo vuole essere uno strumento di supporto a questa idea di una più flessibile organizzazione temporale della vita, ma non ha grande riconoscimento.

lavoro, al turismo) di persone con handicap mentali e psichici.<sup>16</sup> La scrittura le permette di mettere in discussione problematiche spesso troppo “scomode” per essere risolte, di testimoniare sentimenti ritenuti pubblicamente inopportuni, di dare voce a chi voce non ha, a quegli “ultimi” che la società tende silenziosamente ad emarginare.

In questo senso Clara Sereni è “ultimista,” nel suo intervento pratico e letterario, nella sua capacità di vivere e osservare il mondo con gli occhi di chi ha più problemi che privilegi. E in questo suo operare è “utopista” sui generis, perchè adotta un’ottica che tende al sogno, ma in esso non si perde, né cerca la fuga dalla realtà, bensì trova nella concretezza del reale le radici del suo essere, in un quotidiano lavoro che ricerca il cambiamento del domani. I racconti di *Eppure* (1995), il romanzo *Le merendanze* (2004), i volumi collettivi da lei curati *Mi riguarda* (1994), *Si può!* (1996), *Amore caro. A doppio filo con persone fragili* (2009) ne sono la testimonianza scritta.

### **Le radici ebraiche**

L’approccio cronologico seguito fino ad ora ha cercato di definire la Sereni come donna, scrittrice, intellettuale, madre. Un approccio influenzato, forse, dalle parole della scrittrice stessa che, nell’intervista con Iaia Caputo confessò la sua lunga lotta per conquistarsi un proprio nome, un’identità che non la ripiegasse ad essere solamente “la figlia di” (165)<sup>17</sup>; un tentativo allora, il mio, di accogliere questa esigenza e di

---

<sup>16</sup> La Fondazione è impegnata in diversi progetti. Il “Progetto Prisma” lavora per favorire l’autonomia di soggetti con patologie psichiche al di fuori dello spazio familiare, individuando cioè una abitazione, un lavoro, o attività libere che pongano il soggetto in contatto con la società “sana,” in un progetto che mira all’integrazione e non alla semplice assistenza. Il “Progetto Turismo per Tutti” ospita sul Monte Peglia, nelle colline umbre, normali turisti, ma soprattutto famiglie con bisogni speciali. Cfr. <<http://www.la-citta-del-sole.com/IT/fondazione/01/index.html>>.

<sup>17</sup> Questa stessa espressione è utilizzata anche in *Casalinghitudine* p.144.

assecondarla con il riconoscimento di quello che lei è riuscita a raggiungere autonomamente. Ma le informazioni che riguardano una famiglia importante come la sua, e l'identità ebraica che ad essa si unisce, sono cruciali e necessarie per definire la Sereni nella sua pienezza. Gli anni '90 aprono, per la scrittrice, una nuova porta sul passato, un incontro nuovo con radici che da lei erano solo parzialmente conosciute; è, quindi, essenziale offrire un'adeguata presentazione della sua famiglia e dei complessi aspetti che la caratterizzano.

Emilio Sereni (1907-1977), il padre della scrittrice, nasce in una famiglia della borghesia ebraica di Roma, una famiglia prevalentemente laica in cui, come descrive la Sereni, “si intrecciano cosmopolitismo e liberalismo, orgoglio dell'essere diversi e partecipazione alle correnti progressiste che attraversano la società italiana” (Sereni “Tre vite come un romanzo” 50). Durante gli anni del liceo, Sereni segue l'avvicinamento alla causa sionista di Enzo, uno dei due fratelli, e decide di dedicare ad essa la sua vita, abbracciando la religione anche nei suoi rigidi aspetti ortodossi. Si iscrive all'Istituto Superiore di Agraria di Portici con il proposito di acquisire le conoscenze tecniche applicabili in Palestina. Durante gli anni dell'Università, infatti, si dedica allo studio della questione agraria del Mezzogiorno, che diventerà oggetto di varie analisi e pubblicazioni successive,<sup>18</sup> ma si avvicina contemporaneamente al marxismo e al pensiero comunista. Così, mentre Enzo parte davvero per la Palestina nel 1927,<sup>19</sup> Emilio

---

<sup>18</sup> *Il capitalismo nelle campagne* (1947), *Popolo e poesia di popolo in Italia* (1948), *Comunità rurali nell'Italia antica* (1955), *Note di storia dell'alimentazione nel mezzogiorno: I Napoletani da “mangiafoglie” a “mangiamaccheroni”* (1958), *Note sui canti tradizionali del popolo umbro* (1959) *Storia del paesaggio agrario italiano* (1961), *Città e campagna nell'Italia Preromana* (1966), *La circolazione etnica e culturale nella steppa Euroasiatica. La tecnica e la nomenclatura del cavallo* (1967) sono tra i suoi testi più conosciuti.

<sup>19</sup> Enzo Sereni fonda in Palestina il Kibbutz *Givat Brenner*, che tenta una integrazione fra ebrei e arabi, ortodossi e laici. Durante la Seconda Guerra Mondiale viaggia in Germania e in Iraq per preparare la fuga

cambia i suoi piani.

Nel 1928 Emilio Sereni sposa Xenia Silberberg, figlia di due socialisti rivoluzionari russi: Lev Silberberg e Xenia Pamphilova. Il padre muore nell'anno della sua nascita, il 1905, condannato a morte; la madre emigra in Svizzera, dove Xenia nasce, poi in Francia, in Italia e, successivamente, in Israele dove, senza essere ebrea, abbraccia la causa sionista e lavora come scrittrice e traduttrice.<sup>20</sup>

La storia di Emilio Sereni, quella più nota, comincia – nello stesso anno del matrimonio – con il suo ingresso nel Partito Comunista e con l'inizio della sua lotta antifascista. Emilio e Xenia emigrano in Francia dove, per anni, portano avanti la lotta antifascista cominciata, nella famiglia Sereni, dal fratello Enrico, il più anziano dei tre maschi. All'emigrazione, dopo il rientro in Italia, seguono sia l'inserimento di Emilio all'interno del Comitato Centrale del Partito Comunista,<sup>21</sup> sia i suoi impegni di governo all'inizio del secondo dopo guerra. Egli fu, infatti, uno dei membri dell'Assemblea Costituente (1946), Ministro dell'Assistenza Post-bellica (1946) e Ministro dei Lavori Pubblici (1947); venne anche scelto dal Partito per essere alla guida della Commissione Culturale del PCI. Come ha precisato anche lo studioso Stephen Gundle (48-49), Sereni è il primo vero organizzatore culturale del Partito Comunista, nonostante la linea rigidissima da lui adottata, che abbraccia le idee di Andrei Zdanov, porti poi Togliatti a

---

degli ebrei, si sposta in Europa e negli Stati Uniti per propagandare la causa Sionista. Si arruola nella Brigata Ebraica dell'esercito inglese e si occupa della preparazione dei paracadutisti in Italia per incrementare i legami con la Resistenza. Partecipa ad una azione ed è arrestato; muore a Dachau nel Novembre del 1944.

<sup>20</sup> Xenia lavora per la rivista del movimento kibbutzistico "Mibfanim" e scrive articoli di politica, letteratura russa, francese e italiana, scrive sul Risorgimento e sulle donne italiane. La sua opera autobiografica si intitola *'Im Dori* (Con la mia generazione). Cfr. il testo di Yacob Viterbo, *Xenia Pamphilov Silberberg: Storia di un'ebrea non ebrea*.

<sup>21</sup> Nel 1937 il Partito di Mosca accusa il Partito Italiano di non dare abbastanza rilievo all'opera di Stalin. Sereni è tra gli accusati, anche per i suoi rapporti con i sionisti, e gli viene tolto ogni incarico di direzione. È riammesso nel comitato centrale della dirigenza solo dopo la fine della guerra nel 1946.

togliergli l'incarico. La moglie e compagna Xenia muore nel 1951, dopo anni di malattia; la sua autobiografia, *I giorni della nostra vita*, sarà per anni la bibbia della perfetta compagna comunista.

A partire dagli anni '50 Sereni è parlamentare (sia in Senato che alla Camera), ma si occupa principalmente delle questioni agrarie studiando e pubblicando diversi testi. Mantiene sempre una forte rigidità ideologica, in linea con Mosca, il che gli provoca un progressivo isolamento, a partire dalla fine degli anni sessanta fino alla morte, sia all'interno del Partito Comunista Italiano, sia nella comunità ebraica. Questo secondo 'strappo' avviene quando, nel 1967, durante la Guerra dei Sei giorni, si schiera dalla parte dei Paesi Arabi, criticando pubblicamente la politica dello Stato di Israele, e provocando una forte rottura sul piano pubblico e privato con le sue radici ebraiche.

È soprattutto questo aspetto privato a diventare, alla fine degli anni '80, spazio di ricerca della figlia Clara. Un viaggio in Israele,<sup>22</sup> suggerito dal marito, e temuto da lei per l'inevitabile incontro con parenti residenti in questo paese<sup>23</sup> è, infatti, all'origine di una minuziosa indagine nel passato della sua famiglia; una ricerca che, nel 1993, trova una sua elaborazione letteraria ne *Il gioco dei regni*. Proprio nel finale di questo romanzo memoriale che, a posteriori, racconta la vita della famiglia Sereni partendo dalle due generazioni che precedono quella della scrittrice, la narratrice spiega, a proposito del viaggio:

---

<sup>22</sup> Il viaggio viene fatto alla fine del 1986.

<sup>23</sup> Samuele Sereni e Alfonsa Pontecorvo, i genitori di Enrico, Enzo ed Emilio, si erano trasferiti in Palestina durante gli anni della guerra. Nel 1932 anche Xenia Pampilova Sereni, la madre della moglie di Emilio Sereni, si trasferì in Israele. Al momento della sua visita questi parenti sono deceduti, ma tra quelli ancora in vita ci sono Ada Ascarelli Sereni (1905-1998), moglie di Enzo Sereni, e i loro figli Hanna e Hagar (il figlio Daniel morì nel 1954).

Avevo molte remore, quelle politiche non erano le ultime. Un paese di cui molto avevo sentito parlare, un paese che mi spaventava per il reticolo di parentele che lo attraversava, un paese che non poteva comunque essere per me oggetto di un turismo qualsiasi. (*Il gioco dei regni* 414)

Con questi parenti, i rapporti si erano rotti dopo la guerra dei Sei Giorni nel 1967, con quella decisione del padre di schierarsi dalla parte araba. Lei stessa fa capire, poi, che politicamente non si schiera dalla parte di Israele. Ma quando questo viaggio comincia, le esitazioni politiche sono momentaneamente sospese, e le paure sono presto vinte dall'incontro con famigliari che non la giudicano per essere 'la figlia di Emilio' o la 'filo-palestinese,' ma la ricevono con la tanto naturale quanto, per certi versi, inaspettata accoglienza che si dà a un famigliare.

Jaia Caputo parla di "cortocircuito" (163) per definire il cambiamento di ottica che si verificò dopo il viaggio in Israele e l'incontro con famigliari che, in precedenza, erano sempre stati associati a ricordi "assolutamente noiosi e anche lontani" (163). La Sereni aggiunge che si trattò di un "cortocircuito affettivo," perchè venne accolta da persone che la ricevettero con grande ospitalità e calore. Ma durante il viaggio, a cui ne seguiranno altri due prima della stesura del romanzo memoriale, si imbatte in una lunga serie di incontri, racconti, testi, lettere e documenti che modificano la sua iniziale prospettiva.

Cambia la sua percezione sul piano sentimentale per il nascere di nuovi legami; ma emerge in lei anche un grande bisogno di capire e studiare, perchè le testimonianze e gli scritti ritrovati fanno emergere omissioni nelle quali è cresciuta, alimentando l'esigenza di conoscere il passato della famiglia che ha tante memorie in quella Terra. Sono memorie che riguardano diversi famigliari ma toccano, in particolare, la nonna Xenia e il padre. La prima, figura femminile sempre del tutto trascurata all'interno della

famiglia, risulta sotto una luce tutta nuova e viene ora considerata come la donna che avrebbe dovuto essere presa a modello molti anni prima, per la sua forza, la sua indipendenza, la sua intellettualità; emergono anche questioni che riguardano il suo rapporto con la figlia Xeniuska (alias Marina Sereni), madre dell'autrice, cosicché tanta parte della vita che Marina ha descritto nel suo libro di memorie *I giorni della nostra vita* risulta ora piena di lacune. Del padre riscopre le scelte giovanili e i rapporti con i due fratelli, soprattutto Enzo, sempre taciuti, non solo da quando le loro strade si sono separate per seguire due percorsi ideologici distinti, ma anche per tutti gli anni precedenti.

Il viaggio in Israele diventa un viaggio alla riscoperta del passato della famiglia, ma anche un viaggio di riscoperta di identità, un percorso che fa dire alla Sereni di essere ebrea “più per scelta che per destino” (*Taccuino di un'ultimista* 12).<sup>24</sup> Non che le radici ebraiche della famiglia siano state tenute nascoste: al contrario, la Sereni sottolinea la forte appartenenza che c'è sempre stata, anche se in forma ambigua,<sup>25</sup> alla cultura ebraica<sup>26</sup> nell'ambiente in cui è cresciuta. Con il passare degli anni si innesca un processo di ulteriore avvicinamento consapevole a questa cultura. Nel 1986, alcuni mesi prima di partire per Israele, grazie alla guida di Giacoma Limentani, impara a leggere il

---

<sup>24</sup>In un altro scritto tratto dalla stessa raccolta, la Sereni si definisce “ebrea non religiosa, assimilata per destino e per scelta” (21). In entrambe le affermazioni emerge comunque l'idea della scelta, l'importanza di assimilarsi alle proprie radici per definire la propria identità.

<sup>25</sup>L'ambiguità era cresciuta negli anni con le idee comuniste del padre; ma che la sinistra italiana, o per lo meno una buona parte di essa, abbia avuto in passato e abbia tutt'ora pregiudizi contro gli ebrei emerge dalla testimonianza – tra le tante che riempiono i giornali – della Sereni stessa nel suo articolo “La colpa di essere ebrea” uscito su “l'Unità” il 16 gennaio 2006 e nell'articolo “Ebrei e sinistra: una risposta a Clara Sereni” scritto da Giorgio Israel del 18 gennaio 2006. La Sereni chiede di non attaccarsi a una semplicistica distinzione fra ebrei e sinistra, come fa Israel nella sua risposta alla scrittrice, (o fra questione israeliana e palestinese). C'è una sinistra senza pregiudizi, una sinistra che auspica una politica ragionata per una risoluzione pacifica che non distingua più gli oppressori dagli oppressi.

<sup>26</sup>Il riferimento emerge in *Conversazioni di fine secolo* 163.

midrash, l'esegesi dei testi sacri che ricerca diverse possibili interpretazioni della Bibbia. A distanza di alcuni anni, in "Scrivere per non mangiarsi il cuore," la Sereni racconta proprio l'avversione per le posizioni dogmatiche e questa preferenza a procedere per ipotesi. I viaggi in Israele originano poi curiosità per questioni private, come ad esempio quella dell'iniziale progetto del padre di partire per la Palestina, o quella del matrimonio del padre e della madre in sinagoga dopo che il padre era diventato comunista: fatti che, pur non riguardandola in prima persona, permettono comunque alla Sereni un consolidamento delle proprie radici ebraiche.

## CAPITOLO DUE

### La sperimentazione autobiografica

Io scrivo i miei comunicati stampa: mi sembrano secoli che diciamo sempre le stesse cose, con le stesse parole, gli stessi giri di frase, ma ogni volta che tento di metterci una parola nuova mi danno giù in quindici. (*Sigma Epsilon* 26)

[...] questa amministrazione deve decidere finalmente se dare ai cittadini le risposte di salute e garanzia che essi si attendono, o se continuare a perdersi in *fantasticherie letterarie* che portano via inutilmente tempo, energie, consenso. (*Passami il sale* 211)

Il potere della parola è palesemente testimoniato dalle due citazioni tratte da due romanzi autobiografici di Clara Sereni. Un potere mancante all'io protagonista, mentre esercita il suo lavoro di segretaria e di vicesindaco, perché nel primo caso non può permettersi di aggiungere nulla a testi stabiliti da altri, e nel secondo è accusata, durante un consiglio comunale di “fantasticherie letterarie” e “innovazioni fantasiose” (*Passami il sale* 212) dal capogruppo del Partito Democratico di Sinistra, per i suoi progetti nell'ambito delle politiche sociali. Le sue parole sono, in entrambi i casi, sottovalutate e sminuite. Una donna segretaria, secondo clichè, non può suggerire validi cambiamenti, e tanto meno una scrittrice può pensare di potere agire concretamente nella realtà sociale. Ma il potere è ritrovato dall'io narrante nel processo della scrittura che, nel suo spazio letterario, trova precisi confini per recuperare l'esperienza, denunciando l'oppressione e l'invisibilità subite. La scrittura diventa cioè lo strumento per lanciare una nuova sfida pubblica.

Scriva Clara Sereni, nell'introduzione al testo di Madame De La Fayette da lei curato, tradotto, e profondamente amato, che la scrittrice spoglia il suo protagonista Consalvo "dell'arma più potente che gli uomini hanno, la parola" (*Zaide* 12). E consapevole e spaventata dal "potere che ha manovrato" (*Zaide* 23) l'autrice "costringe la vicenda a un lieto fine [...]. Ogni contraddizione scompare, cancellata davvero da un tratto di penna" (24). Consapevole di questo potere è anche Clara Sereni nella costruzione dei suoi testi. L'autrice considera la scrittura femminile, compresa la sua, come "qualcosa di ancora molto infrattivo," perciò la reputa "una grande arma per contestare," ma anche "una forma di vendetta."<sup>1</sup> E la contraddizione non scompare, ma diventa una caratteristica peculiare della sua scrittura.

Questa idea ha un'influenza sia sulla sua produzione più esplicitamente autobiografica, che su quella narrativa. Per lei, cresciuta in una famiglia in cui la scrittura e la parola avevano un potere sommo, le parole diventano strumenti per marcare la propria diversità e raggiungere una più completa consapevolezza della propria identità e della propria posizione di donna/intellettuale/politica all'interno della società. Per lei, poi, diventata negli anni esperta di politica sociale, esse rappresentano un mezzo per problematicizzare realtà sociali erroneamente tacite o trascurate, per dare un'identità a coloro a cui non è concessa o permessa alcuna visibilità.

Questo capitolo vuole occuparsi della produzione di "life writing," facendo riferimenti e riflettendo su teorie autobiografiche che permettono di inquadrare criticamente le opere della Sereni. Dai romanzi *Sigma Epsilon*, *Casalinghitudine* e *Passami il sale*, emerge una costante sperimentazione che si sviluppa su due livelli:

---

<sup>1</sup> Mia intervista, maggio 2006.

quello all'interno del genere autobiografico, attraverso lo sviluppo di una narrazione che fuoriesce dalle 'regole' del genere, e quello che coinvolge la lingua e il linguaggio. Si vogliono qui analizzare questi diversi metodi di sperimentazione adottati dalla scrittrice nella costruzione dell'io e dell'esperienza dell'io. L'assunto del presente capitolo è l'analisi di questi diversi metodi di sperimentazione adottati dalla scrittrice nel racconto della costruzione dell'io e dell'esperienza dell'io; in particolare, si intende dimostrare come la scrittura della Sereni si politicizzi, abbracciando pienamente l'idea di un "process of constructing a gendered self" (Personal Narratives Group 263), secondo la quale: "Women's personal narratives embody and reflect the reality of difference and complexity and stress the centrality of gender to human life and thought" (263), nel tentativo di sfidare e ricostruire le tradizionali definizioni di realtà.

Il capitolo si propone di includere anche riflessioni su *Il gioco dei regni*, e sull'ultimo romanzo della Sereni, *Il lupo mercante*. Il primo offre la ricostruzione romanzata della vita della famiglia Sereni, ripercorrendo la storia di tre generazioni; ma i personaggi diventano anche persone reali, grazie all'inserimento di documenti originali ritrovati dalla narratrice. Il racconto sembra riguardare molto gli altri e poco Clara ma, al contrario, diventa lo specchio di vicende e di un dramma molto personali, uno spazio in cui le biografie altrui sono costruite per ritrovare se stessa e le proprie radici. *Il lupo mercante* è un'opera ancora diversa, e non si presenta al lettore come un'autobiografia, ma come una serie di brevi racconti con donne diverse come protagoniste (solo una volta siamo di fronte a un narratore, un io maschile). Ma quest'ultimo lavoro offre al lettore una ri-lettura di momenti e personaggi precedentemente descritti in altre opere autobiografiche. Questo tipo di testo, quindi, serve per confermare come la scrittura porti

sempre a scriversi e a ri-scriversi, anche attraverso la costruzione di personaggi e biografie altrui come spiega Duccio Demetrio in *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*. La “presunzione,”<sup>2</sup> come lei stessa dice, di volere creare un’opera corale che rifletta la generazione delle donne nate, come lei, “un giorno prima del ’68,” il volere andare oltre la propria singolarità, si vela dietro una scrittura che sembra, di proposito, non volere nascondere il proprio io; il distacco della terza persona, dunque, non è sufficiente a liberarsi di sé, ma serve piuttosto a re-inventarsi e ri-crearsi, alla luce di un nuovo presente.

### **Dal Concetto Individualistico agli individualismi pluri-condizionati**

L’autobiografia è stata per secoli un genere emarginato dalla critica letteraria. Solo nel 1956 un saggio di Georges Gusdorf introduce le prime riflessioni sulla scrittura autobiografica, individuando alcune caratteristiche basilari che contraddistinguono il genere. Innanzitutto la specificità della vita di ciascun individuo, “the singularity of each individual’s life” (29); poi l’impossibilità dell’io narrante di riprodurre perfettamente se stesso, benché l’autobiografia sia “the mirror in which the individual reflects his own image” (33), perché la scrittura implica sempre un processo di costruzione che impedisce una perfetta coincidenza dell’io che è stato, dell’io che viene scritto, e dell’io che scrive.

Sono due idee fondamentali, quella del singolo individuo che si pone al centro della scrittura, e quella di un io che si costruisce nel processo della scrittura. Nel corso degli anni si sono sviluppate diverse teorie che riconoscono a Gusdorf il merito di avere

---

<sup>2</sup> Così, nell’intervista concessami nel 2006, la Sereni ha definito l’atto di scrittura di *Il lupo mercante*, suggerendo l’impossibilità di potere realmente farsi voce di un’intera generazione.

per la prima volta posto l'attenzione sulla scrittura autobiografica, ma ne evidenziano anche i limiti e ne ampliano i contenuti, originando nuove riflessioni, soprattutto a proposito dei due concetti sopra enunciati. Riflettere su di essi permette di trovare una chiave di lettura di molti testi di Clara Sereni, perché nello sviluppo di queste due idee si crea uno spazio sia per leggere i testi nella loro unicità esperienziale, sia per vedere come “gli altri” siano fondamentali nella costruzione dell’ “io,” per capire le tecniche narrative utilizzate per spiegare la costruzione di questo “io.”

La teoria della singolarità della vita di ogni persona, sostenuta da Gusdorf, presuppone un modello individualistico e unitario che vede l'uomo nel suo essere isolato nel senso etimologico del termine: chiuso in un'isola, cioè “outside of others” (29) come condizione necessaria all'inclusione nel canone autobiografico. Questa interpretazione dell'uomo, che si allinea alla tradizione umanistica occidentale, viene perpetuata e ampliata dal critico James Olney che, nel 1972, afferma che l'autobiografia è un genere “more universal than it is local, more timeless than historic” (Olney *Metaphors of Self* viii), facendo così diventare il soggetto già unico e unitario, un io universale in grado di rappresentare altri soggetti.

Philippe Lejeune, nella sua pluricitata definizione di autobiografia del 1975, unisce la stessa idea individualistica presentata da Gusdorf e Olney a quella espressa da Roy Pascal, altro pioniere del genere, e sostiene che l'autobiografia registra la personalità dell'individuo, in particolare quella di un individuo “of outstanding achievement in life” (Pascal 10). Lejeune spiega che l'autobiografia è, infatti, un: “retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (*On Autobiography* 4). Come fa

notare anche Eakin, l'insistenza sull'individualismo ha fatto sì che: "From Rousseau's *Confessions* on down, readers have been conditioned by the ideology of individualism to think of autobiography as a theater in which the self's uniqueness, privacy, and interiority are on display" (110).

Il pensiero femminista, a proposito dell'individualismo osservato nella scrittura autobiografica di persone di grande rilievo studiate da Pascal – Sant'Agostino, Franklin, Rousseau, Wordsworth, e Goethe – ha messo in luce come esso sia una caratteristica prevalentemente maschile e sia inoltre una prerogativa dell'uomo bianco occidentale. Come fa notare Susan Stanford Friedman, per citare una delle maggiori studiose del genere, sia da un punto di vista ideologico che psicologico, questo individualismo esclude il ruolo della collettività e la questione della diversità che esiste tra l'uomo – bianco e eterosessuale, l'unico considerato a partire da Gusdorf – e le donne, o altri gruppi minoritari. Friedman afferma, infatti, che:

Isolate individualism is an illusion. It is also the privilege of power. A white man has the luxury of forgetting his skin colour and sex. He can think of himself as an 'individual.' Women and minorities, reminded at every turn in the great cultural hall of mirrors of their sex or colour, have no such luxury. [...] Individualism is thus a privilege known only to middle class white heterosexual men. (39)

A questa teoria dell'individualismo maschile, la critica femminista contrappone l'idea che nella scrittura autobiografica femminile emerga un senso di maggiore identità collettiva. Dalla pionieristica Mary Mason, secondo cui è 'l'altro' a fornire le condizioni necessarie alla costruzione dell'io, la critica (quella di Donna Stanton, Bella Brodzki, Celeste Schenk e Nancy K. Miller, per fare alcuni nomi) ha infatti riconosciuto come "the female autobiographical self comes into writing, goes public with private feelings,

through a significant relation to another” (Nancy K. Miller “The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of Memoir” 544).

L’altro, come spiega ancora la Miller, può essere una persona, un certo gruppo, una certa comunità;<sup>3</sup> per di più, secondo lei, si può rintracciare anche in testi autobiografici maschili: fin da quelle prime confessioni di Sant’Agostino in cui la soggettività del protagonista si forma attraverso “a significant other – who is also a mother” (“Representing Others: Gender and the Subjects of Autobiography” 9), la Miller illustra come la questione della relazione con l’altro sia una componente intrinseca al genere autobiografico e non un fattore determinato dal “gender” di chi scrive di sé. Come afferma la critica americana, nella produzione femminile e maschile, contemporanea e non contemporanea:

Perhaps it is time to understand the question of relation to the other – to others – as being as important, foundational, to the genre as the truth conditions of the “autobiographical pact.” Not the exception, but the rule. Put another way, in autobiography the relational is not optional. Autobiography’s story is about the web of entanglement in which we find ourselves, one that we sometimes choose. (“The Entangled self: Genre Bondage in the Age of Memoir” 544)

Un’idea proposta anche da Bruner che spiega:

Una narrazione creatrice del Sè è una specie di atto di bilanciamento. Da una parte deve creare una convinzione di autonomia, persuaderci che abbiamo una volontà nostra, una certa libertà di scelta, un certo grado di possibilità. Ma deve anche metterci in relazione con un mondo di altre persone – con la famiglia e gli amici, con le istituzioni, il passato, i gruppi di riferimento. (Bruner 89)

Graziella Parati parla di “blurring of separation” (157): sfumano quei netti confini che contraddistinguono la lettura di testi autobiografici maschili e femminili, i quali propongono rispettivamente un modello individualistico e un modello altruistico e

---

<sup>3</sup> Cfr. Miller, Nancy K. “Representing Others: Gender and the Subjects of Autobiography.” *Differences* 6, no.1, (Spring 1994): 1-27.

collettivo. L'invito è quello di superare schemi fissi di interpretazione, per aprirsi a nuove letture. E se è possibile una rilettura dei testi maschili alla luce di idee individuate dalla critica femminile, è forse anche possibile riappropriarsi di quella iniziale idea di Gusdorf sulla specificità della vita di ciascun individuo anche nella lettura di testi autobiografici femminili. Il concetto di singolarità, cioè, non deve più esclusivamente essere visualizzato nell'uomo che si isola, nel suo atteggiamento puramente individualista ed esemplare di origine umanistica, ma nell'unicità che la vita di ciascuna persona offre. Shari Benstock afferma giustamente che la scrittura femminile (ma poi, io credo, anche quella maschile) è "as individual as women themselves, and they [women] often resist easy classification" (4).

Identificare la specificità di un testo non significa includerlo banalmente in una rigida classificazione per facilitare l'analisi della lettura, ma riconoscere che le tecniche di auto-rappresentazione, come quella dell'inevitabile "entanglement" che unisce l'io agli altri, si legano a un insieme di fattori sociali, culturali, economici, familiari, biologici, che contraddistinguono la vita di ogni singolo individuo. Come spiega chiaramente Shirley Neuman:

Nationality, historical juncture, and governments make a difference to 'self'-realization, as do varying family structures, educational patterns, and psychic, social, and physical traumas suffered collectively and individually. Gender, sexuality, attitudes about our bodies, and socio-economic class all figure crucially in the autobiographer's representation of self, whether that self is conceived of as socially constructed or as forged in determined individualistic resistance to social forces. (22)

All'interno della suddivisione di genere, etnia, classe si forma dunque un discorso più individualistico, rivolto alla singolarità dell'esperienza. Nella Sereni, il peso della sua storia familiare, le sue origini ebraiche, il suo essere comunista, intellettuale, madre

‘handicappata’ (così si chiama lei stessa) la portano allo sviluppo di una ‘biografia’ molto singolare e specifica che conferisce un grande fascino alla sua opera.

In letteratura, spiega la Miller: “the genealogical tree and the family narrative are crucial, often structural components of autobiography as a genre” (“The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir” 543). La memoria familiare, come scrive anche Laura Formenti, è infatti una forma di conoscenza “inscritta quasi fisicamente nei nostri corpi e nelle nostre coscienze, che usiamo per dare forma e per giustificare la nostra identità personale e sociale” (116); ma come continua Miller:

The arc of becoming through self-knowledge is rooted in but never entirely bound to the stories of our familiar past. The challenge that faces autobiographers is to invent themselves despite the weight of their family history, and autobiographical singularity emerges in negotiation with this legacy. (“The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir” 543)

La Sereni fa proprio quello che Miller suggerisce: “inventa” se stessa, “negozia” una sua diversità nei confronti della “narrativa” familiare: lo fa creando una scrittura che rompe quella separazione tra pubblico e privato che aveva enormemente caratterizzato la vita dei genitori, lo fa originando un dialogo tra scritture molto lontane, non solo nello spazio e nel tempo, ma anche nel contenuto e nella forma. Quando si nasce in una famiglia che, come la sua, ha sempre avuto con la scrittura un rapporto intenso, la scrittura diventa proprio la via per uno scambio testuale alla pari, che permetta di differenziarsi, di contrapporsi e di raggiungere la propria autonomia, senza un diretto scontro generazionale.

L’idea del dialogo intertestuale è stata recentemente illustrata da Nancy K. Miller, che ha ripreso e sviluppato un concetto elaborato da Julia Kristeva sulla questione generazionale dei movimenti femministi, secondo la quale: “the word ‘generation’

suggests less a chronology than a signifying space, a both corporeal and desiring mental space” (“Women’s time” 366). La Miller sostiene che questa idea: “collapses the vertical hierarchy of generation onto a horizontal plane – like the pages of a book,” (“Out of the Family: Generations of Women in Feminism” 25) suggerisce cioè che l’influenza tra generazioni non debba limitarsi a una relazione cronologica verticale, che parta da quelle vecchie e giunga a quelle più giovani, ma che tutte contribuiscano a uno scambio alla pari, attraverso un dialogo tanto intertestuale quanto intergenerazionale. Il testo può fare da ponte: “books” osserva infatti Miller “serve better than bodies as transitional objects which permit generations of women to talk to each other across the temporal divide that separates them: to connect through history and memory” (33). Madre e figlia, da intendersi non solo in senso biologico, ma anche simbolico, possono allora avvicinarsi e condividere una esperienza o un’idea grazie alla scrittura.

Il dialogo auspicato dalla Miller diventa utile per superare tensioni tra generazioni di donne e può nascere in modi diversi: può avvenire in maniera concreta tra le donne, tramite la lettura di un testo terzo, o anche a livello teorico tra la critica femminista o tra testi di scrittura femminile, tra coloro quindi che producono il testo in prima persona. L’idea di elaborare un parlarsi a distanza tramite la scrittura può avere però una più ampia valenza: come ci insegna Luisa Passerini,<sup>4</sup> ogni scrittura è un processo in divenire, un continuo dialogo con altri, in varie parti dello spazio e del tempo. Il dialogo può quindi avvenire tramite ogni tipo di scrittura: concetto che risulta particolarmente utile nell’analisi dell’opera di Clara Sereni.

---

<sup>4</sup> L’idea emerge più volte in *Memoria e utopia. Il primato dell’intersoggettività*.

Nel suo caso, lo scambio testuale avviene sia a livello letterario, che a livello personale, perchè i suoi testi non hanno solo alla base un dialogo con una tradizione letteraria femminile sperimentale e con un pubblico femminile, ma anche con una genealogia familiare che coinvolge la madre, la nonna materna e soprattutto il padre. Nei rapporti con quest'ultimo si può osservare, attraverso i testi autobiografici della Sereni, un'evoluzione che in *Il gioco dei regni* raggiunge il suo apice. I viaggi in Israele e l'imbattersi in pagine private, a lei del tutto sconosciute, marcano la differenziazione della produzione autobiografica, creano un prima e un dopo: un prima 'a distanza,' fatto da una scrittura che si distingue da quella dei genitori semplicemente attraverso lo sviluppo di contenuti che valorizzano il soggetto nella sua vita privata; un dopo 'a contatto,' che non solo amplifica la differenziazione, rendendo per la prima volta pubblica la storia privata di figure rappresentative della storia italiana (in particolare quella paterna e quella materna), ma che origina un dialogo tra i diversi testi scritti dai famigliari. Accade allora che un tono freddo e generico prima:

Molto della mia famiglia è nei libri: trattati, memorie, saggi, carteggi. L'eroe, la biologa, gli agronomi, i nichilisti, lo storico, l'agente segreta, l'industriale illuminato, consegnati alla Storia spesso già vivi.  
(*Casalinghitudine* 49)

si trasformi nel desiderio di ri-dare testualmente la parola alle generazioni che la hanno preceduta:

[...] ho capito che non potevo raccontarla soltanto io, questa storia, ma che dovevo consentire a Xenia, e a tutti gli altri, di prendere la parola. Benchè resti arbitro e la [...] responsabilità, che è quella di avere scelto, tagliato, montato i materiali secondo un punto di vista che è il mio, all'interno di una narrazione che ha solo parziali agganci nelle memorie, le loro pagine li restituiscono persone, e non soltanto personaggi di una trama straordinariamente avventurosa e drammatica. (*Il gioco dei regni* 423-424)

In questo grande progetto di scrittura che ripercorre la storia della famiglia partendo dagli inizi del '900, i vari testi inseriti superano la distanza temporale e spaziale che li separa. Il dialogo si sviluppa tra i testi 'orizzontalmente,' nella pagina del libro, per chi narra e per chi legge.

La Sereni “negozia” dunque, come direbbe ancora la Miller, una sua diversità nei confronti della “narrativa” familiare, senza contare che la scrittrice sviluppa tale atteggiamento anche verso i gruppi lavorativi e amicali che frequenta. Questo è possibile attraverso una precisa scrittura di donna che si affida alla sperimentazione narrativa e linguistica, rompendo un silenzio femminile ancora troppo vasto. Il suo lavoro nel mondo del cinema, la sua presenza all'interno di gruppi amicali fortemente politicizzati, la sua esperienza politica di vicesindaco nella città di Perugia, ad esempio, trovano una loro rielaborazione nella costruzione di testi sperimentali quali *Sigma Epsilon*, *Casalinghitudine*, *Passami il sale*, che riflettono nella loro forma e nel loro contenuto la centralità del genere (“gender”).

### **La Costruzione dell'io tra scritture e esperienza**

Lo studio dei testi autobiografici deve aprirsi all'analisi di due concetti fondamentali, quello di esperienza e quello della produzione/costruzione del testo. Leigh Gilmore spiega come una lettura femminista “grounds autobiographical form and meaning in the experiences of the women who write autobiography” (18). L'esperienza, cioè, è alla base della scrittura, ma è importante analizzare la costruzione discorsiva di questo raccontarsi, il modo in cui, alla luce di determinate esperienze, ogni narratrice problematizza e contestualizza il suo vissuto. Se, come spiega la storica Joan Scott, alla

base della conoscenza non c'è l'esperienza, ma la scelta di ciò che dell'esperienza si vuole spiegare, bisogna allora vedere come si costituisce e si conosce l'io nella narrazione, per capire l'opera autobiografica della Sereni. È allora necessario osservare il modo in cui la scrittrice costruisce il discorso dell'esperienza, le tecniche usate per costituirsi e politicizzarsi come soggetto nella scrittura.

A fare luce sulla nozione di esperienza aiuta ancora il pensiero di Joan Scott. Il suo saggio, "Experience," vuole essere un invito agli storici a considerare l'importanza dell'aspetto letterario di un testo che documenta un'esperienza. Ma esso diventa anche un modo, per chi si occupa di letteratura, di considerare con occhio attento e critico questo concetto di "esperienza." Il pensiero della Scott enfatizza la singolarità dell'esperienza del 'soggetto,' facendo notare l'errore che spesso si compie nel rendere universale tale esperienza, un errore che tende a considerare naturale la suddivisione degli individui in determinate categorie (uomo, donna, bianco, nero, eterosessuale, omosessuale).

La storica concentra il discorso anche sull'aspetto *bio-grafico* dell'autorappresentazione. Secondo la Scott, l'esperienza non è un fattore basilare di conoscenza, ma un fenomeno che bisogna cercare di spiegare, o meglio, storicizzare; questo significa evitare di considerare l'esperienza che è stata documentata (per esempio in un'autobiografia) come prova di una verità inconfutabile, perchè (come si è puntualizzato poco sopra) questo atteggiamento originerebbe una prospettiva generalizzata, che tenderebbe a universalizzare l'identità e a fissare l'appartenenza ad un gruppo (donna, gay, lesbica, nero ...). Bisogna invece tenere conto del legame che esiste tra esperienza e linguaggio. Nel processo di produzione della propria identità, che è

esattamente quello che accade quando uno scrittore o una scrittrice decidono di narrare di sè, è importante eseguire una “analysis of the production of that knowledge itself,” (Scott 37) riconoscendo la natura discorsiva dell’esperienza e capendo la natura politica della sua costruzione.

Come spiega la Scott, nei confronti dell’esperienza si ha spesso un comportamento astorico perchè:

Questions about the constructed nature of experience, about how subjects are constituted as different in the first place, about how one’s vision is structured – about language (or discourse) and history – are left aside. The evidence of experience then becomes evidence for the fact of difference, rather than a way of exploring how difference is established, how it operates, how and in what ways it constitutes subjects who see and act in the world. (25)

Joan Scott prende in esame il caso dell’omosessualità, e spiega come le storie che lo documentano da un lato diano visibilità alle esperienze di oppressione, ma dall’altro non facciano che perpetrare sistemi di ideologia che considerano omosessualità e eterosessualità come categorie fisse di rappresentazione, all’interno di un sistema economico che riconosce entrambe le categorie, ma non si preoccupa del loro funzionamento interno. Lo stesso vale per l’esperienza delle donne; non si vuol negare l’autenticità dell’esperienza, ma fare in modo che essa non universalizzi l’identità di tale categoria, trasformandola in una “gabbia” priva di relazioni e distinzioni con l’esterno.

Diventa quindi importante analizzare la posizione del soggetto e vedere come esso si costruisce nel discorso: “subjects are constituted discursively, experience is a linguistic event” (34), e continua: “the social and the personal are imbricated in one another and that both are historically variable ... they are discursive productions of knowledge of the self, not reflections either of external or internal truth” (35-36); lo storico non deve lavorare sulla riproduzione o la trasmissione della conoscenza che

giunge attraverso l'esperienza, ma attraverso l'analisi della produzione della conoscenza stessa; l'esperienza, cioè, non è alla base di quello che si conosce, ma è ciò che si vuole spiegare, è quella che permette di produrre la conoscenza attraverso il linguaggio.

Significativa è anche la posizione di Luisa Passerini,<sup>5</sup> secondo la quale è importante non sciogliere il nodo che, soprattutto nell'esperienza dei movimenti delle donne, può farci trovare “experience in narration” e “narration in experience.” Nella storia del femminismo, ricorda la storica, il fenomeno dell'autocoscienza si colloca proprio in uno stato di “tensione tra esperienza e narrazione,” perchè tale pratica si basa sulla narrazione dell'esperienza, ma diventa “cruciale” come esperienza di narrazione.

Clara Sereni ha in più occasioni spiegato ciò che l'ha spinta e la spinge a scrivere, perciò si riportano, qui di seguito, alcune delle sue più significative dichiarazioni:

[...] dare ordine, con le parole, al mondo: un mondo che nell'allinearsi delle righe, nell'accumularsi delle pagine, nel contenimento garantito dalla copertina trova momentaneamente una comprensibilità, e una coerenza che alla vita non appartiene. (*Taccuino di un'ultimista* 8)

Scrivo per mettere ordine nel mio mondo, per stabilire un punto fermo; la scrittura rappresenta per me un momento di equilibrio, un mettere a fuoco la realtà attraverso percorsi che non sono praticabili con nessun altro strumento, perchè appartengono in modo specifico alla struttura letteraria, a quella griglia che ti guida in un tracciato logico oltre che emotivo, rivelandoti prospettive sconosciute. [...] Nel momento in cui pieghi il pensiero che è rapido, incontrollabile, alla scrittura, il semplice passaggio dalla mente alla mano – una pausa necessaria – ti costringe a trovare qualche punto di equilibrio, a mettere in azione uno sguardo più attento, più ragionato sulla realtà, a vedere le pieghe perfino in vicende che sono apparentemente ostentate anche in pieno sole. (*Conversazione con Clara Sereni. Donne, scrittura, politica* 5-6)

Le storie sono sempre un modo per dare ordine al mondo: quello infantile come quello degli adulti. [...] la sensazione di ordine, di fermare almeno per un momento e mettere ordinatamente in fila le cose che ci spaventano, o ci danno ansia, o ci confondono. (“Raccontare per dare ordine al mondo” 20-21)

---

<sup>5</sup> Cfr. “Becoming a Subject in the Time of the Death of the Subject.”

Tra le motivazioni che Clara Sereni adduce per spiegare la sua scrittura c'è anche la convinzione che essa permetta di capire meglio il passato, di notare in esso aspetti precedentemente inosservati, anche a costo di aprirsi ad ogni tipo di contraddizione, a una realtà frammentaria che può trovare una sua composizione a mosaico. Questo è un atteggiamento che deriva, secondo la scrittrice, dalle sue origini ebraiche, da una "avversione per il dogmatismo" ("Scrivere per non mangiarsi il cuore" 163) e da quella tendenza a procedere per ipotesi, che caratterizza l'esegesi biblica, le cui modalità sono confermate anche da Riccardo Calimani, storico dell'ebraismo. Egli spiega come la vitalità della cultura ebraica fosse (e sia) alimentata dalla tradizione, da "antiche abitudini e norme etiche rigorose" (67). Lo storico cita la consuetudine al pensiero astratto legata al divieto di rappresentare Dio con immagini, la linguistica che si focalizza sullo studio dell'ebraico, i giochi mnemonici del Talmud, l'ermeneutica biblica che si coniuga al moderno, il dibattito sui testi sacri, millenaria prova di abilità e sottigliezza. D'altra parte però parla anche di pensiero inquieto, antidolatra, allergico ai dogmi e ansioso di sperimentare: è in quest'ultima eredità culturale che trovano le loro radici le opere della Sereni.

Le tre citazioni che ho riportato ripetono ed evidenziano molto chiaramente la ricerca dell'ordine che si acquisisce nell'atto e nello spazio della scrittura, un ordine necessario per capire e conoscersi; ma, accanto alle idee di equilibrio e di coerenza, emergono altre due importanti questioni: il desiderio di superare paure e incertezze, e la possibilità di descrivere il passato e il presente con un occhio che si apra a nuove prospettive, un occhio attento a cogliere aspetti comunemente trascurati. La scrittura della Sereni nasce dal bisogno di rendere pubblica la propria voce di figlia, di donna, di

madre, di intellettuale e di politica, ricostruendo lo spazio che questi ruoli le hanno concesso e le concedono; cogliere nuove prospettive significa ricostruire l'esperienza attraverso una sperimentazione narrativa e linguistica che metta in rilievo il suo essere donna; vuol dire, soprattutto per lei e la sua storia familiare, aprirsi al privato, vuol dire guardare il mondo con occhio da "ultimista."

Sugli aspetti linguistici dell'autobiografia femminile interviene anche la Miller, secondo la quale "The historical truth of a woman writer's life lies in the reader's grasp of her intratext: the body of her writing and not the writing of her body" ("Writing Fictions: Women's Autobiography in France" 61). Guardare, come suggerisce la studiosa, al 'corpo della scrittura' significa sì soffermarsi sulla componente biografica dell'autobiografia, che è stata quella maggiormente dominata dall'uomo, ma in più osservare come nel testo si 'inscriva' un io femminile. Nel caso della Sereni il 'corpo della scrittura' è proprio l'incidere sulla pagina di un io donna, è la costruzione narrativa che la lingua struttura, la sperimentazione testuale e linguistica che può nascere al suo interno e che possiede un suo significato intrinseco. Perché nel linguaggio, nell'espressività del discorso che si costruisce, come spiega anche Luce Irigaray, si sviluppa un *parler femme*, cioè un modo di costituirsi in lingua di un pensiero che ha spazio in una tradizione al femminile, e che, come avviene nella Sereni, può fare echeggiare le loro voci.

Creare un testo femminile, connotare, cioè, la struttura linguistica e lo sviluppo testuale con caratteristiche che si adattano specificatamente al genere/sesso di chi scrive, diviene, quindi, nella scrittura della Sereni, un importante strumento narrativo. Nel romanzo di *Casalinghitudine*, ad esempio, diverse ricette di cucina fungono da filtro,

diventano, cioè, una lente attraverso la quale la narratrice riesce a rivisitare il proprio passato, consentendole sia di conoscere meglio se stessa e di definire la propria autonomia nel momento in cui scrive, che di politicizzare lo spazio domestico, rivalutando il “regno” della casa. In *Passami il sale*, il linguaggio del cibo e quello del corpo si affiancano e diventano una chiave per stabilire un contatto con il figlio, con il marito, oppure con altre donne che intervengono nella narrazione, ma sono anche lo strumento per rappresentare simbolicamente la stagnazione e la corruzione della politica italiana.

Difficile allora non adattare, a questi contesti, le parole di Nancy K. Miller, perchè nella Sereni, “the body of her writing,” il corpo della sua scrittura femminile, si affianca al “writing of her body,” cioè alla scrittura del corpo, per l’attenzione posta alla gestualità, all’agire, al muovere e al muoversi nel tentativo di comunicare con gli altri.

La Sereni spiega come il suo sia un tentativo di recuperare “la lingua perduta delle donne,” attraverso l’uso di quello che lei stessa chiama il “linguaggio extra-verbale.”

Scrive infatti l’autrice che la lingua delle donne è:

[...] una lingua che forse non è mai esistita in quanto tale e che non si può inventare a tavolino, ma che ha trovato infinite possibilità di espressione nei linguaggi extraverbali: il cibo, l’abbigliamento, ecc. Cercare questa lingua vuol dire scegliere l’ottica delle donne, vuol dire – ad esempio – raccontare più i gesti che le parole, vuol dire provare ad andare al di là di una sovrastruttura culturale inevitabilmente maschile, in cerca di una specificità di genere che mi appartiene, anche se non riesco a riconoscerla fino in fondo, e alla quale appartengo.  
(*Taccuino di un’ultimista* 40)

Il pensiero, come ci spiega anche Adriana Cavarero, si è sempre espresso nel linguaggio di un soggetto universale maschile che si propone come “un neutro comprensivo anche dell’altro sesso” (“Per una teoria della differenza sessuale” 61) ed esclude la donna, che

“è l’universale uomo con “in più” il sesso femminile” (48). È un’idea che Simone de Beauvoir aveva già espresso nel 1952, osservando come:

[...] the relation of the two sexes is not quite like that of two electrical poles, for man represents both the positive and the neutral, as is indicated by the common use of *man* to designate human beings in general; whereas woman represents only the negative, defying by limiting criteria, without reciprocity. (1952, 1989 XXI)

Cavarero spiega come l’uomo è il “concreto e storico parlante” (“Per una teoria della differenza sessuale” 50), e la donna “parla e pensa, si parla e si pensa, ma non a partire da sé,” e lo fa utilizzando il linguaggio dell’altro; ma da questo linguaggio non ci si può comunque congedare. La via di fuga, come spiega anche Luce Irigaray in *This Sex Which Is Not One* non consiste nell’inventare una nuova lingua, ma nello sfruttare le possibilità che si creano all’interno di questo sistema esistente. Nella scrittura della Sereni, questo percorso è possibile affidandosi a un linguaggio che sa pensare e raccontare l’essere donna, attraverso i gesti o gli oggetti utilizzati per stabilire un contatto con il mondo esterno. Ma la sua scrittura è anche un rinnovarsi lessicale e un mezzo per valorizzare un’identità di genere che, nella lingua della cultura italiana, tende ancora a nascondere false parità nella neutralità morfologica maschile. La Sereni spiega come tenti di “ritrovare parole di donna [...] per ricominciare a definire il mondo, e per tentare di ricucirmi” (*Taccuino di un’ultimista* 20); sente, dunque, sia la necessità di definire una parte di “mondo” che non è mai stata definita in precedenza, sia quella di trovare, attraverso la lingua, un legame con l’esterno, per sentirsene realmente parte.

Questa ricerca di una lingua nuova la avvicina al padre, Emilio Sereni, che nel 1949, a proposito della lotta per il rinnovamento della cultura italiana scriveva: “Si tratta [...] di superare il nostro atomismo, la frammentarietà delle nostre iniziative e dei nostri dibattiti culturali [...]” (*Scienza marxismo cultura* 206). Per Emilio Sereni, una cultura

democratica era possibile superando il distacco tra le classi. Ricordando il canto di Tommaso Campanella alla Musa Latina, asseriva:

Oggi una nuova progenie [...] è salita alla ribalta della Storia, la progenie dei figli del bisogno e della lotta. Sulla sesta parte del globo, quella Città del sole, che il frate calabrese aveva sognato, è divenuta una realtà; e il suo sole illumina anche il nostro cammino. La Musa latina saprà intonare, in questa luce, la sua canzone novella. E i nostri artisti, i nostri poeti sapranno trovare la nostra lingua nuova. È difficile, è duro lo sforzo della ricerca, è dura la lotta per la lingua nuova della nostra cultura nuova; sapremo coglierla dalle labbra di tutto il nostro popolo, con la forza di tutto il nostro popolo” “può nuova progenie il canto novello fare.” (207)

Lingua intesa come cultura. La Sereni sembra abbracciare le parole del padre in questa idea dello sforzo collettivo verso il cambiamento: cambiamento della cultura, cambiamento sociale, cambiamento del vivere. Ma per lei la lingua nuova è anche da intendersi alla lettera, come “corpo femminile del linguaggio,” che dà più voce al femminile per mezzo dei contenuti e del lessico.

### **L’io narrato e l’io narrante**

La storia letteraria dell’autobiografia mette in rilievo un’insolubile aporia nel distinguere il vero dalla finzione. Nella combinazione di vita e scrittura dell’io, la questione della veridicità del contenuto e del soggetto referenziale può essere messa in discussione tanto da un progetto di categorizzazione (autobiografia come documento storico, autobiografia come narrazione romanzata, ad esempio), quanto dall’enfasi posta sulla scrittura, che inevitabilmente si pone tra esperienza e testo, nel suo processo di costruzione dell’io.

Il ‘patto autobiografico’ di Lejeune si colloca ovviamente in primo piano in questo tentativo di categorizzazione, in una prospettiva tesa a includere o a escludere

determinati testi dal genere autobiografico. Per ‘patto’ il critico francese intende la promessa dello scrittore al lettore di fare coincidere l’io testuale e l’io referenziale, di renderli sinceramente uguali nella confessione di sé. La presenza o l’assenza di questa garanzia è per Lejeune la discriminante per stabilire l’appartenenza al genere autobiografico.

La proposta di Michel Beaujour di chiamare ‘autoritratto’ tutti quegli scritti autobiografici che non rientrano nella categoria individuata da Lejeune è una prima risposta alla rigida definizione di quest’ultimo. L’io di Beaujour è già, infatti, un io decentrato e molteplice, che scrive nella perdita della propria sicurezza e del proprio essere unitario. Come ha fatto notare anche Andrea Battistini, “l’autoritratto” attinge alle arti figurative e “il termine [...] invita subito a non pretendere in esso [il testo] la continuità cronologica di un récit o la storia sistematica di una personalità” (179). Il critico evidenzia come Beaujour vuole favorire il concetto di spazialità più che la temporalità “ammettendo riprese, corrispondenze, sovrapposizioni all’insegna della discontinuità” (179).

Ma qualche anno più tardi, lo stesso Lejeune riformula le sue precedenti considerazioni e ammette: “Telling the truth about the self, constituting the self as a complete subject – it is a fantasy” (“The Autobiographical Pact (Bis)” 131), in una tensione che sposta sempre più il filo verso l’interpretazione dell’esperienza narrata come “evento linguistico.” E nella ritrattazione di Lejeune c’è Roland Barthes, con il suo *Roland Barthes by Roland Barthes*, anti-patto biografico per eccellenza, che gli permette non di eliminare la coincidenza tra io testuale e io referenziale, ma di affiancare all’idea

che il soggetto possa esprimere se stesso, quella che, quando si parla di soggetto nel testo, non esista alcun vero referente.

In linea generale si sviluppa, insomma, quel concetto espresso da GUSDORF dell'impossibilità di coincidenza dell'io narrante e dell'io narrato. Anche OLNEY, a distanza di quasi dieci anni, scrive che l'atto autobiografico è allo stesso tempo "a discovery, a creation, and an imitation of the self" (*Autobiography* 19), un concetto che recupera quell'idea barthesiana dell'immagine dell'io che non si riverbera nello specchio.

La lingua si interpone inevitabilmente nell'atto di scrittura tra l'io che scrive e l'io che si rappresenta. DE MAN spiega molto bene nel suo saggio "Autobiography as De-facement" che "Language, as trope, is always privative" (930): se da un lato, cioè, la lingua è indispensabile come mezzo di rappresentazione, dall'altro l'accesso alla conoscenza attraverso l'uso della lingua è possibile solo "in the privative way of understanding" (930). Ma come spiega anche CARLA LOCATELLI, la sua:

[...] ineliminabilità nella costruzione del soggetto (autobiografico), e soprattutto il fatto che 'io' è un significante che rimanda a un soggetto referenziale senza potersi mai riferire a un soggetto reale, 'non' si può tradurre automaticamente nell'evidenza della sparizione dell'io, o della sua negazione. (342)

SHIRLEY NEUMAN ricorda, a proposito dell'impossibilità della negazione del soggetto, le parole di PAUL SMITH che in *Discerning the Subject* afferma:

Wherever the "I" speaks, a knowledge is spoken; wherever a knowledge speaks, an "I" is spoken. This is a dialectical mechanism of a certain presumption of the "subject": that is, a "subject" is presumed to exist, indexed as an "I" and loaded with the burden of epistemologies, wittingly or not. (100)

In questo pensiero diventa centrale l'aspetto gnoseologico e la stessa Neuman, a proposito di scritture autobiografiche più "marginali," equilibra il filo del discorso,

legando irriducibilmente l'uso della lingua, intesa come *écriture*, alla scrittura dell'esperienza, affermando che:

[...] for women, people of color, colonial peoples, the poor, non-heterosexuals [...] the understanding of the material as well as the discursive circumstances of their oppression is a primary step towards freedom from that oppression through self-possession. To posit an understanding of the subject as only a product of discourse rather than as also a product of oppressive historical and material circumstances is to deny the experimental, even the corporeal, sources of some of these subjects' self-knowledge. (217)

Per la Neuman, dunque, vedere il soggetto esclusivamente come un prodotto del discorso significa negare il fenomeno dell'esperienza, e negare anche le circostanze storico-sociali di oppressione del soggetto stesso. La Neuman non esclude l'idea della costruzione dell'io che nasce nell'atto della scrittura, e non afferma nemmeno che la semplice esperienza sia alla base della conoscenza, ma sottolinea che ci sono circostanze materiali e storiche che devono essere tenute in considerazione. L'idea riprende quella di Foucault, secondo cui la storia del soggetto è strettamente legata al mondo delle istituzioni. Lo studioso ha infatti mostrato come “political and economic conditions of existence are ... the very things through which subjects get formed” (“Truth and Juridical forms” 32). Per la Neuman, lo scrivere di queste circostanze permette il passaggio da “oppression” a “self-possession” e quindi dà la possibilità di posizionarsi criticamente come soggetti in grado di vedere (per ritornare al pensiero di Joan Scott) “how difference is established, how it operates, how and in what ways it constitutes subjects who see and act in the world.”

Nella dialettica tra l'io che è stato, l'io che viene scritto e l'io che scrive, si inserisce poi la variabile ‘lettore.’ Per Locatelli, infatti, “la referenzialità dell'io è esplicitamente legata all'interpretante” (342) o meglio essa si realizza nell’“apertura del

significante all'interpretante." Questo è un concetto espresso anche da Lejeune che, nelle sue riconsiderazioni sul 'patto autobiografico', enfatizza l'importanza del ruolo del lettore, che può interpretare le intenzioni dell'autore e adottare modi di lettura differenti. Anche Luisa Passerini afferma che "All autobiographic memory is true. It is up to the interpreter to discover in which sense, where, for which purpose" (Passerini *Fascism in Popular Memory* 197). La questione allora consiste nel riconsiderare il processo di categorizzazione, accettarne le sfumature e la labilità dei confini, perchè un'autobiografia può diventare 'autofiction' quanto un romanzo autobiografico ("the literary autobiographical novel" Lejeune 135) può avvicinarsi all'autobiografia.

Alla luce di queste teorie, gli scritti di Clara Sereni possono definirsi autobiografici. La scrittrice non pone mai il lettore di fronte a un testo che si presenta esplicitamente come autobiografico, e nemmeno di fronte a un testo il cui titolo vuole sovvertirne esplicitamente i confini, come fanno ad esempio Gertrude Stein, nella sua "The Autobiography of Alice B. Toklas," o Audre Lorde nella sua "byomythography." Un lettore che ricerchi testi autobiografici affidandosi ai titoli, può difficilmente arrivare alle opere della Sereni. Ma la scelta dell'io di prima persona, usato in tante narrazioni, porta immancabilmente il lettore sul piano della letteratura autobiografica, a un raccontare di sè. Quella della Sereni è una presa di posizione chiara, un volere uscire da una impostazione di genere per condurre, all'interno di questi "non confini," una sperimentazione testuale dell'io e dell'identità.

Le costruzioni narrative autobiografiche, come spiega anche Bruner: "possono raggiungere solo la verosimiglianza." I racconti, dunque, sono una versione della realtà la cui accettabilità è governata dalla convenzione e dalla "necessità narrativa," anzichè

dalla verifica empirica e dalla correttezza logica” (“Le dimensioni teoriche: la costruzione narrativa della “realtà” 21). Nell’autobiografia, parafrasando l’idea di Francesco Corrao è poi necessario cercare il “carattere della verità” (“Trasformazioni narrative” 48), insito nella narrazione che struttura il racconto dell’esperienza soggettiva, più che negli eventi stessi che possono offrire riscontri oggettivi. La finzione narrativa non preclude una verità storica, ma organizza la struttura dell’esperienza.

Parallelamente anche il Personal Narrative Group argomenta che:

When talking about their lives, people lie sometimes, forget a lot, exaggerate, become confused, and get things wrong. Yet they are revealing truths. These truths don’t reveal the past “as it actually was,” aspiring to a standard of objectivity. They give us instead the truths of our experiences. They aren’t the result of empirical research or the logic of mathematical deductions. Unlike the reassuring Truth of the scientific ideal, the truths of personal narratives are neither open to proof nor self-evident. We come to understand them only through interpretation, paying careful attention to the contexts that shape their creation and to the world views that inform them. (261)

Allora entra in gioco anche la memoria, che nella scrittura dà un ordine simbolico all’esperienza, che, a sua volta, si costruisce all’interno di precisi contesti culturali e sociali, diventando rappresentativa di una precisa identità e di una specifica presa di posizione.

### **La scoperta dell’io**

La mediazione della lingua nell’atto della scrittura autobiografica e il fatto che essa impedisca una perfetta coincidenza dell’io con il soggetto referenziale sono ormai due idee comunemente accettate dalla critica. Ad esse si possono aggiungere alcune considerazioni che riguardano il processo stesso della rappresentazione; in particolare alcune riflessioni sul bisogno e sul modo di raccontarsi analizzati dalle scienze umane e

dalla psicologia clinica, e sul concetto di memoria/ricordo per riflettere ancora su *Il gioco dei regni* e introdurre una analisi di *Il lupo mercante*.

La metodologia psicoterapeutica della terapia narrativa ha dimostrato due concetti: l'effetto curativo della scrittura autobiografica, e il fatto che un soggetto offre continue ridescrizioni dello stesso problema o dello stesso evento. Non è solo l'interarsi della scrittura a modificare metaforicamente l'io nell'atto dell'auto-rappresentazione, ma è la memoria stessa che contribuisce a un processo di re-invenzione dell'io. Lea Melandri osserva come la "memoria storica" e la "memoria poetica" (15) oscillino in un movimento di strabismo, perché strabico è proprio il ricordo stesso. Come spiega Duccio Demetrio, esiste una spiegazione scientifica al processo di invenzione che si sovrappone alla memoria; infatti le neuroscienze possono oggi spiegarci che una persona è soggetta a una "perdita progressiva di miliardi di neuroni" (13). Questo avviene, continua Demetrio:

[...] per la sapiente attività della natura che, per fortuna, ci obbliga a dimenticare. Con la conseguenza che ogni nostro ricordo è sempre una nuova, e sempre diversa, invenzione: un'imitazione pallida di quanto è realmente accaduto. La cui traccia resta in noi, per il fatto che quell'evento fu così "forte" da segnare ora il corso della nostra vita, ora da farle vivere qualche secondo di bellezza, chiarezza mentale o, viceversa, di silenzio, oscurità, solitudine estrema o intensa follia. (13)

Duccio Demetrio parla di "retrospezione," "interpretazione" e "creazione" (18) per definire rispettivamente l'azione di guardare al nostro passato, di trascriverlo in una lingua attuale e di inventare vicende e personaggi. Secondo Demetrio il romanziere fa questa operazione con il bisogno di vendere la propria opera, mentre l'autobiografo lo fa per un bisogno più intimo e privato. Demetrio riflette sulla funzione psicologica e pedagogica della scrittura autobiografica: essa nasce da un "bisogno di raccontarsi" (9) ,

“un bisogno di attribuirsi un significato” (61), e lo spazio autobiografico diventa il “luogo interiore di benessere e cura” (10).

Per quanto poi riguarda la scrittura autobiografica femminile, essa nasce da un bisogno doppio, o meglio, il bisogno interiore ha una doppia ragione di esistere: quella puramente privata, ma anche quella di un soggetto che, come suggerisce Leigh Gilmore, si vuole coscientemente politicizzare, diventando agente di una certa verità. Secondo Gilmore:

Autobiography exposes a limit between the private and the public: it is a representation of personal experiences meant to make a claim on public attention. It cannily introjects the private into the public and ensures that what is published cannot be considered exclusively private. (49)

In questo tentativo di rendere pubblica l'esperienza, la critica sostiene il “right to speak rather than to be spoken for” (40) che fa cadere “la mediazione dell'uomo,” perchè, come spiega la Miller, “Writing – for publication – represents entrance into the world of others, and by means of that passage a rebirth: the access through writing to the status of an autonomous subjectivity beyond the limits of feminine propriety” (“Writing Fictions: Women's Autobiography in France” 54).

Per riprendere la tesi del Demetrio, comunque, nella scrittura è possibile sdoppiarsi, diventare spettatori della propria vita e giungere a un “ripatteggiamento con quanto si è stati” (10); sentire questo bisogno significa raggiungere una nuova maturità, accorgersi che è possibile “un dialogo al plurale con noi stessi” (68), con “gli io” del nostro passato. Quello che Demetrio fa notare è il continuo processo del divenire del soggetto, la ricerca dell'unità che si converte immancabilmente nell'incontro con la molteplicità, con i diversi io che siamo stati. La stessa idea è abbracciata anche da un punto di vista storico dalla Passerini che spiega come “subjectivity is always a historical

process, a series of changes and not a static condition, a development although not necessarily a linear evolution. It is a narrative, although not necessarily of a single story” (“Becoming a Subject in the Time of the Death of the Subject”).<sup>6</sup> Doris Lessing chiama più poeticamente questa diversa percezione dei nostri io del passato “shifting of perspectives” e scrive: “Telling the truth or not telling it, and how much, is a lesser problem than the one of shifting perspectives, for you see your life differently at different stages, like climbing a mountain while the landscape changes with every turn in the path” (12).

Alla luce delle nuove esperienze si osserva il passato in una maniera sempre differente. L’idea del Demetrio è quella già esposta da Jean Piaget, secondo la quale: “in ogni epoca della vita riorganizziamo i nostri ricordi e la nostra visione del passato, conservando più o meno gli stessi materiali, ma aggiungendo altri elementi che possono modificare la situazione e soprattutto ne mutano le prospettive” (530). Questo pensiero è ulteriormente elaborato da Roy Schafer (1983), quando scrive che:

[...] ogni resoconto del passato è una ricostruzione guidata da una strategia narrativa che detta come selezionare da una moltitudine di particolari possibili, quelli che possono essere riorganizzati, trasformati, in un altro racconto che abbia un filo e che esprime il punto di vista del desiderio sul passato. [...] Ogni volta, infatti, che si stabiliscono nuovi obiettivi esplicativi, e si sollevano nuove questioni, si svilupperanno nuove versioni del passato e diverranno disponibili nuove evidenze riguardo agli eventi trascorsi. Ogni costruzione costituisce allora un testo narrativo che si sostituisce al precedente, trasformandolo attraverso variazioni interpretative che operano revisioni o riduzioni tematiche, ricontestualizzazioni, resignificazioni, rivalutazioni. (in Corrao 50).

---

<sup>6</sup> Nella “soggettività” la storica vede i diversi livelli che contribuiscono al “divenire del soggetto”. La Passerini spiega, infatti, che "becoming a subject" is an expression, which implicitly refers to various levels of subjectivity. Not a hierarchy, but a range, a gamut of possibilities, from the gleam of subjectivity which is possible even in conditions of extreme oppression (cultural or spiritual as well as material) to the display of potentiality which we can imagine when we consider the prospect of being a subject of one's own life in a full sense, a "full subject", "un sujet à part entière" - although we know that the subject can never be without a void in itself” (“Becoming a Subject in the Time of the Death of the Subject”).

I testi della Sereni mostrano proprio quel cambiamento di prospettiva che deriva da un continuo voltarsi al ricordo, nella luce di nuove esperienze o dei problemi dell'oggi. Come sostiene il sopra citato Corrao, si può sempre costruire un nuovo testo narrativo autobiografico, ed esso si “sostituisce” al precedente. L'atto della ‘sostituzione’ non mi sembra applicabile ai testi letterari della Sereni, ma certo un'analisi comparatistica piuttosto che sostitutiva (perché certo i testi non si possono abbandonare) delle sue opere fa emergere le rivalutazioni e le ricontestualizzazioni (ad esempio nei confronti del padre, come sarà dimostrato nel terzo capitolo), il bisogno di riposizionarsi nello stesso passato, con una diversa ottica o con diversi obbiettivi, sempre nella consapevolezza del ruolo fondamentale della memoria che, soprattutto in tempi di “memoria labile e non condivisa” come quelli in cui viviamo, è “obbligo minimo di civiltà, condizione ineliminabile per non ripercorrere tutti, ma proprio tutti, gli errori che le generazioni prima di noi hanno commesso” perché, continua la scrittrice: “Conoscere quegli errori e capirli non ci salverà: ma almeno ci aiuterà a ragionare” (“Raccontare per dare ordine al mondo” 21).

Questo cambiamento di prospettiva è uno degli aspetti preponderanti de *Il gioco dei regni*, dove emerge il desiderio di rivisitare il passato alla luce di nuove scoperte che riguardano la vita dei suoi famigliari. Si parlava prima del dialogo intertestuale che la Sereni elabora inserendo in questo romanzo testi, lettere, documenti, memorie scritte dal padre, dagli zii, dalla madre, dalla nonna materna. La Sereni rimane comunque “l'arbitro” (*Il gioco dei regni* 423) di tutto il racconto, è sua la responsabilità di “avere scelto, tagliato, montato i materiali” (423,424) secondo il suo punto di vista. Il racconto diventa allora un mosaico fatto di Storia, di persone, di testi altrui, ma anche di

personaggi e di immaginazione utilizzati per dare forma al particolare punto di vista dell'autrice.

Duccio Demetrio afferma che la scrittura autobiografica diventa spesso il “teatro dell'immaginario” (17) e spiega:

[...] quelle visualizzazioni, quei personaggi inventati, quei territori mai visitati, quelle trame e quegli intrighi scaturiscono comunque dalla nostra storia. Sono la ricostruzione romanzesca del nostro dramma personale e di storie altrui dove, curiosamente continuiamo ad essere multipli attraverso i personaggi, le scene, le circostanze multiple che costruiamo, questa volta, quasi come le biografie di altri. (17)

*Il gioco dei regni* è in gran parte la storia e la biografia di altri, ma anche la storia di persone/personaggi strettamente legati alla narratrice, della quale emerge un nuovo passato familiare verso cui lei mostra curiosità e desideri di riscoperta, che riguardano non solo gli altri ma anche se stessa. E nella riscoperta del padre e della madre, personaggi principali della storia, sviluppa una negoziazione con il padre e una “spietatezza” verso la madre, che non sono la rappresentazione di sentimenti casuali, ma di un “dramma” personale che riguarda i difficili rapporti con i genitori.

*Il lupo mercante*, l'ultima opera della Sereni, come ho detto all'inizio, si presenta come un libro di racconti; ogni racconto ha una sua protagonista, una sua storia, ma ogni personaggio è protagonista di una storia che crea un seguito, non necessariamente cronologico, a quella che la precede. Ogni personaggio, cioè, cresce, è più adulto, oppure ogni storia si intensifica, propone sfaccettature diverse rispetto alle precedenti. L'idea di seguire l'evoluzione della vita di tante donne nate, come la Sereni, “un giorno prima del '68,” propone una visione corale di una intera generazione, la testimonianza dell'esperienza di donne pronte a rompere le barriere di perbenismo, desiderose di volere conoscere il proprio corpo e la sessualità, confrontandosi con la vergogna

tradizionalmente associata ad entrambi. L'opera diventa uno spazio per la memoria storica, non solo rivisitando le diverse tappe della crescita di bambine nate dopo la Seconda Guerra Mondiale, ma anche nel ricordare precisi eventi storici di rilevanza nazionale: la protesta della Federazione Giovanile Comunista per la visita a Roma del presidente del Congo Moise Ciombe, su cui pesava la responsabilità dell'omicidio di Patrice Lumumba, leader progressista; il caso della Zanzara, giornale studentesco che nel Febbraio del 1966 scandalizzò Milano con l'intervista agli studenti sul problema del sesso; Paolo Rossi, lo studente socialista che nell'aprile del 1966, precipitò da un muretto della facoltà di lettere a Roma; l'alluvione di Firenze; il rapimento di Aldo Moro. La Storia si ritrova sulla pagina con riferimenti molto brevi e molto precisi; momenti significativi per riflettere su una memoria storica collettiva, e che inseriti nelle vicende del singolo, entrano però anche nel personale, filtrati attraverso i diversi personaggi femminili che vivono quel particolare momento.

Ma i racconti diventano anche uno spazio per la memoria personale dell'autrice, un mezzo per recuperare il proprio passato, per ri-scriversi, anche attraverso la costruzione di personaggi e biografie altrui. E la scrittura non sembra volere nascondere questo processo; il distacco della terza persona non è sufficiente a liberarsi di sé. Per chi conosce gli altri romanzi della Sereni è facile trovare i fili che collegano i personaggi descritti nel romanzo agli "io" delle opere precedenti. Questo si vede fin dall'inizio del primo racconto, con quella pianta di glicine che si collega all'unico ricordo infantile presente in *Sigma Epsilon*: "Era magico stare seduta all'incrocio dei rami del glicine in giardino, api e mosche intorno ma mai che mi abbiano punto e nessuno riusciva a vedermi, lì, neanche la portiera quando mi cercava per farmi l'iniezione" (57). E ora, ne

*Il lupo mercante*: “C’è un ronzio forte, nell’angolo dove il glicine intreccia uno sopra l’altro i suoi rami. I grappoli di fiori stanno già appassendo, ma il nettare è ancora lì, zuccherino.” (11) e intorno ci sono bambine e bambini, tutti nati dopo la guerra, proprio come l’autrice. Il passato parte da quello spazio, da quella pianta e da quello che vi accadeva intorno. I dettagli di similarità si susseguono in ogni capitolo: la sorella di tanti anni più grande; la professione che porta via il padre, il suo studio, le sue “idee molto chiare su come intende educare questa figlia, amministrando le sue letture e “tutto il resto” (22), quel padre che ha in mano il destino della figlia, “difensore irrigidito di un ordine che si sta sgretolando” (95); “la madre malata che “hanno portato via” e che non torna; la regola che vige in casa, secondo la quale bisogna mangiare tutto quello che viene messo in tavola; le lezioni di pianoforte, la paura del buio, il contare che la rassicura, la protagonista debole di costituzione, il sentirsi “compagna” in una società che vuole cambiare, lo scontro con un “dentro” familiare “semibuio e vischioso ... fatto di segreti e omissioni” (65) e di cui la protagonista conosce “la doppia morale, rivoluzionari in pubblico e conservatori in privato. La conosco, l’ho patita” (73), il gruppo amicale: “un gruppo di maschi, le donne di ciascuno entrano a farne parte ma in seconda fila, sempre con un alone di provvisorietà, “appoggiate” al gruppo e non parte integrante” (108).

In questo caso, quindi, lo “shifting of perspective” di cui parlavo prima non significa, in questa opera, volgersi al passato e vedersi diversi: i dettagli elencati sopra sono proprio esempi che mostrano come la visione nei confronti del padre, della madre, della famiglia, del gruppo rimangano invariati. Quello che cambia è “l’obiettivo esplicativo,” per usare le parole di Schafer. Si sviluppa una “nuova” versione del

passato, senza necessariamente cambiare le caratteristiche fondamentali del vissuto della Sereni, ma utilizzando gli eventi che lo hanno caratterizzato per un nuovo bisogno argomentativo. Ripercorrere tanta parte della propria vita e tanti eventi che rivisitano la storia dal secondo dopoguerra ad oggi, attraverso diversi personaggi, diventa un modo per superare il personale e proporre una riflessione su una società che ha perso un senso di collettività, di fare comune, e che si è invece ripiegata in un individualismo ottuso e perdente.

Il rapimento di Aldo Moro funziona proprio da spartiacque in questa riscrittura del passato che si divide in quattro “tempi.” Il “Primo tempo” comincia intorno al glicine con un gruppo di bambini e bambine che non hanno un nome, ma sono un insieme, una collettività, insieme “creano un cerchio che ...non distingue più i maschi dalle femmine” (13), anche se tutti loro sanno che i loro corpi presentano delle diversità, su cui sono ancora incerti. Il “secondo tempo” ci porta agli anni sessanta ed emerge il lavoro comune, i gesti di condivisione (dal bere dalla stessa bottiglia, al fumare la stessa sigaretta, all’ intrecciarsi dei corpi), il sentirsi “vicini, maschi e femmine senza farci caso ... mucchio di persone” (64), vivendo in “una corrente sempre più impetuosa che coinvolge, trascina e travolge” (65) il sentirsi cittadini del mondo e il sentire il mondo come la propria patria. Cresce la distanza dalla famiglia, ma lo spazio esterno è un fermento fatto di cose e di corpi che si muovono per un obiettivo comune o per mettere in comune “emozioni, speranze, paure” (102-103). Gli anni settanta portano il cambiamento. A differenziare i decenni, si inserisce, forse non casualmente alla fine del “Secondo Tempo” un racconto con un “io” maschile che parla di Barbara, la ragazza da lui frequentata, che sceglie la violenza, quando essa diventa la nuova strategia del gruppo.

Questo soggetto maschile, l'unico, sembra scelto per creare un maggiore distacco della Sereni e dimostrare il disaccordo con cui lei guarda a questa scelta. Il rapimento di Moro sgretola poi il senso di collettività descritto precedentemente. La manifestazione a cui la protagonista di un altro racconto, Roberta, partecipa ad esempio "si scioglie, le colleghe sciamano frettolose verso l'autobus, mariti, figli, case dove la politica, da domani, di nuovo entrerà soltanto attraverso il televisore" (145). È una nuova manifestazione a restituire a Angela, la protagonista dell'ultimo racconto del "Terzo tempo," che ha circa sessant'anni e ci porta nel presente, una speranza per una politica più partecipata. Anche Teresa, (nel "Quarto tempo") nel suo spaesamento, non perde la speranza per la costruzione di un nuovo paese, ma le manca un vero contatto con l'esterno e questa mancanza si riflette nel discorso sul corpo che, diversamente dalla prima parte dell'opera, perde la sua consistenza. Il corpo stanco di Teresa, diventa una "pelle senza confini" (160), un bisogno di stringersi tra le proprie braccia per la paura di non ritrovarsi più. Bisogna notare che sia per Angela che per Teresa la solitudine coincide anche con la separazione dal compagno, ma in generale, sembra sfumare quel senso di identità percepito in termini relazionali che caratterizzava quegli anni in cui si pensava che "cambiare il mondo fosse possibile" (179): quello è un passato che "trascolora nell'oggi" (180) che, come ci segnala la narratrice descrivendo i pensieri di una nuova protagonista, Elettra, non rimane che "la propria faccia nello specchio ogni mattina con cui confrontarsi, le rughe e i segni per registrare con l'onestà possibile le sconfitte, gli errori, e ogni tanto qualche minima vittoria" (179).

## CAPITOLO TRE

### Dalla teoria al testo, per un'analisi della sperimentazione autobiografica

#### Le fantasie autobiografiche di Sigma Epsilon

La sperimentazione autobiografica di Clara Sereni ha inizio in *Sigma Epsilon* con il fantastico.<sup>1</sup> Di questo romanzo è interessante elemento di analisi il significato che sta dietro all'uso della fantasia, con particolare attenzione alla questione della sessualità. L'alienazione in uno spazio fantastico rafforza un discorso sul "gender" nella rappresentazione di un ambiente reale, dominato da una politica e da una solidarietà tutta maschile. Ma la sessualità è da intendersi anche come scoperta del corpo, che qui si realizza pienamente solo in questo spazio fantastico e nel rapporto con il diverso.

Questa prima opera, pubblicata nel 1974, non ci trasporta in un meraviglioso viaggio spazio-temporale che approda ad una società matriarcale, e nemmeno in una dimensione ultraumana di brutale misoginia e violenza. *Sigma Epsilon* non rientra dunque nelle due categorie individuate da Oriana Palusci per distinguere la vasta produzione fantascientifica femminile: quella che ricorre al sogno utopico di un mondo

---

<sup>1</sup> Nel corso di un'intervista, la scrittrice mi ha spiegato come, negli anni sessanta e settanta, fosse particolarmente affascinata dalla lettura di racconti e romanzi di fantascienza: non le storie popolate da robot e tecnologia, ma quelle in cui un elemento totalmente fantastico interviene per scardinarne la normalità. La Sereni sperimenta questo genere letterario in prima persona con due racconti pubblicati prima di *Sigma Epsilon*: il primo, edito su un numero ormai introvabile di *Playman* (di cui il padre Emilio Sereni non fu troppo entusiasta); il secondo, intitolato *International Dope., Inc.*, uscì sulla rivista "Galassia" nel 1969; si tratta del diario di un uomo inconsapevolmente assuefatto all'uso di LSD, e immerso in una società irrealistica in cui tutti fanno uso di questa droga. Il ricorso al fantastico, dunque, non è un episodio del tutto isolato nell'opera della Sereni, ma ha altri precedenti.

ginocentrico, “o per lo meno in cui la donna è soggetto attivo e non passivo” (Palusci 8), e quella dell’incubo “di un universo maschilista in cui la condizione di soggezione della donna viene portata ai limiti più paradossali” (8). Il racconto tiene la mente dei lettori ben ancorata sulla terra: siamo all’inizio degli anni settanta; la protagonista è l’insoddisfatta segretaria di un gruppo politico di sinistra che si occupa di cinematografia, ed è coinvolta in infelici relazioni sentimentali. È solo nel ricorso alla fantasia che l’io protagonista trova una momentanea risoluzione ai problemi che affliggono la sua vita: quando era bambina era la favola a confortarla, adesso che è adulta la soccorre un extraterrestre.

Ecco in sintesi la singolare invenzione narrativa: quando la protagonista viene dimessa dall’ospedale, dopo un tentato suicidio, una donna di nome Maria si presenta inaspettatamente alla porta della sua casa per aiutarla nella riabilitazione. In realtà Maria non è una donna, ma un alieno, che nel suo pianeta di origine è un essere di sesso maschile. Il segreto della sua diversità viene svelato solo dopo un anno di convivenza, quando finalmente si rompe il silenzio nel quale le due donne hanno instaurato un’ambigua intimità. L’aliena dichiara la sua possibilità di trasformarsi nuovamente in Mario con i suoi poteri extra-umani, diventando ovviamente l’incarnazione dell’uomo/umano perfetto. Aggiunge che la sua permanenza sulla terra è possibile, ma spetta alla protagonista scegliere il suo sesso. Quest’ultima, che non ha mai perso la voglia di essere amata da un uomo, vorrebbe Mario, ma l’ultima scena del libro si apre, con grande sorpresa dei lettori, alla presenza di Maria.

Nella breve nota introduttiva, che presenta il libro, si sostiene che la conclusione, che fa ricomparire Maria nella narrazione, indica come la Sereni rifiuti le alternative che

la fantasia può offrire: “La conclusione [...] suggerisce l’impossibilità di trasformare la propria condizione per virtù degli altri, e così al desiderio di fuggire si accompagna la volontà di rinnegare le troppo facili alternative della fantasia.” Non c’è posto per quel ‘SE’ che le due lettere maiuscole del titolo del romanzo suggeriscono. Questa lettura del finale sembra dirci che solo un uomo può cambiare la vita della protagonista, ignorando l’idea del rapporto salvifico che può invece essersi instaurato tra le due donne. Forse davvero non c’è posto per i “SE,” o forse è possibile offrire una lettura meno maschio-centrica del racconto. Se si accetta fino in fondo l’aspetto fantastico possiamo credere che, seppur inconsciamente, la scelta della protagonista del racconto cada sul sesso femminile. Anche accettando l’idea che si tratti di un sogno, la presenza finale della donna può essere letta come un’ammissione del desiderio di avere al proprio fianco una figura femminile.

Giorgio Luti, che è stato il primo critico, e forse anche l’unico ad analizzare, seppur molto brevemente, *Sigma Epsilon*, ha messo in luce come, già da questa prima narrazione, la rappresentazione dello spazio privato si affianchi a quello pubblico. Il racconto, ci spiega Luti, si sviluppa infatti in un “frenetico abbandono agli impulsi dell’attivismo politico e a quelli che riguardano al contrario gli spazi che appartengono alla storia privata e sentimentale della protagonista. [...] È impossibile,” continua, “separare ciò che compete alla sfera del sentimento privato da ciò che invece riguarda la necessità di una totale compromissione in sede etico-politica e in sede sociale” (34-35).

Nella narrazione delle proprie esperienze personali, risulta evidente l’eco di quel desiderio di espressione politica di soggettività che si è articolata all’interno del movimento femminista. Anche se il rapporto della Sereni con il femminismo fu

problematico e piuttosto instabile, già da questa prima opera emerge l'innegabile influenza che esso ebbe su di lei, sulla sua scrittura. *Sigma Epsilon* affronta temi politici, contemporanei alla stesura del libro, sollevati proprio dai movimenti femministi: si pensi alla critica mossa al ruolo subalterno che la donna ha sul lavoro; al modo di affrontare tematiche come la sessualità, il corpo, l'amore lesbico, e la maternità; ma anche alla difficoltà di rapportarsi con altre donne.

Non c'è nulla del femminismo radicale in questa scrittura: la protagonista è ancora troppo debole per liberarsi della propria remissività, ed incapace di opporsi all'ordine esistente; ma la narrazione si sviluppa senza censure, con un linguaggio provocatorio e con l'ironia dissacrante di un "io" che ha ormai preso le distanze dall'esperienza fatta, un io che riconosce i propri errori, e si mostra senza vergogna come soggetto insicuro, capace di sognare e privilegiare il livello inconscio.

Carol Lazzaro-Weis osserva come la scrittura femminile italiana offra, in tanti casi, rappresentazioni tradizionali che non mettono in discussione, o meglio, non "decostruiscono" la condizione della donna fragile, dipendente, volubile. La critica afferma: "Whether fiction should deconstruct these relationships through language or represent these structures realistically is a question not completely resolved" (206), ma continua la Lazzaro-Weis, anche se queste rappresentazioni tradizionali si attengono, ad esempio, al puro racconto di una esperienza di subordinazione, esse contribuiscono comunque "to the dissemination of feminist ideas and to further analyses of the concepts of dependency and belonging" (Lazzaro-Weis 206).

In *Sigma Epsilon*, la Sereni inventa una scrittura che sviluppa questa opposta combinazione rappresentativa; il testo, infatti, segue la storia di una protagonista fragile e

arrendevole, ma è costruito da un “io” narrante che, con l’uso del fantastico, ottiene l’effetto di rafforzare la sua critica al preciso contesto culturale e sociale di cui ha fatto esperienza e di cui vuole rivelare le iniquità. Non solo, il fantastico permette alla narratrice di sovvertire la tradizionale idea della donna vista come proiezione del desiderio maschile: è la donna ad immaginare l’uomo dei suoi desideri, che diventa oggetto di derisione, chiuso nel suo narcisismo.

Come accade spesso nella sua scrittura autobiografica, in questa opera della Sereni l’individualismo è superato nella costruzione di un “io” che riconosce nell’altro il funzionamento del proprio essere. La relazione che lega l’io all’altro è costitutiva del soggetto. L’altro è, in questo caso, Dado, il leader del gruppo e l’uomo amato, che provoca pensieri e diventa motore di quasi tutte le azioni della protagonista; ma l’altro è anche, nel fantastico, la donna-alieno che ricopre il ruolo sia di madre che di amante.

Quando la narrazione si apre, ci accorgiamo subito dei contraddittori sentimenti con cui la protagonista vive le ore di lavoro: da un lato il suo desiderio di essere maggiormente coinvolta, di sentirsi più intellettuale che segretaria o cameriera; dall’altro la necessità di continuare a mantenere il suo ruolo, perché anche quello di battere a macchina e ciclostilare è un lavoro importante, di cui non si può fare a meno. La stessa ambiguità emerge nella sfera dei sentimenti, nei momenti in cui si trova in compagnia di Dado o di qualche altro uomo: vorrebbe amare ed essere amata, ma poi si ritrova ad essere amante, a volte anche senza volerlo, perché non sa sottrarsi a rapporti che la portano immancabilmente a soffrire.

Un iniziale sogno descrive la situazione in cui si ritrova la protagonista sia nel lavoro che nell’amore:

Io sono dentro a una grotta, l'imboccatura è incorniciata da rami, fiori, una goccia di rugiada.

Lui (Dado?) arriva con un gran fascio di fiori; per deporli ai miei piedi, perché mi ama.

Poi sono incinta, perciò non esco dalla grotta devo stare riguardata: lui mi mette intorno al collo un guinzaglio di fiori, mi dedica i frutti della terra e della sua caccia.

Lui è stanco, ma esce ancora per la caccia e la raccolta dei frutti che, li vedo anch'io, pendono dai rami degli alberi serrati intorno alla grotta: per me, che devo allattare il piccolo e non posso muovermi. Resto nella grotta.

Lui torna, con i fiori e con la caccia; poi deve partire di nuovo, e tornare e ripartire: io resto nella grotta ad aspettare.

Non so più se ci sarà un giorno in cui uscirò dalla grotta. (18-19)

Il sogno mette in evidenza una stereotipata struttura sessista: l'uomo, in continuo movimento, è soggetto che agisce, che procura il necessario e che, in patetici gesti di affetto, riduce la donna a compagna e madre in continua attesa di lui. La differenza tra i sessi, proprio come teorizzerà il gruppo di Verona di Diotima dieci anni più tardi, appare come:

[...] differenza di ruoli che ogni società riproduce e tramanda come stereotipi. Tali differenze divengono via via più sfumate nel passaggio da società primitive ad organizzazioni sempre più complesse ma rimane comunque una costante; al maschio si riconosce la necessità di agire, tanto che la sicurezza del suo ruolo sessuale sembra legata al diritto e alla capacità di praticare attività vietate alle donne, alla femmina è riconosciuta semplicemente la necessità ad essere e ad espletare la sua funzione sociale nella procreazione, ritrovandosi pienamente nella maternità. (27)

Nel sogno citato, la narratrice riflette chiaramente sulla questione della differenza sessuale, e nello spazio onirico d'imprigionamento, già emerge la consapevolezza che i fiori raccolti dall'uomo siano in realtà "un guinzaglio," e che dietro al bel gesto si nasconda dunque il desiderio di limitare l'agire della donna.

L'esperienza di lavoro all'interno del gruppo conferma questa superiorità maschile, evidenziando come, anche qui, le donne abbiano ancora poco spazio decisionale: "Tutto cominciò con una domanda apparentemente indolore: ma tu, che

rapporti hai con il ciclostile? Io risposi buoni, e da allora sono diventata una cosa indispensabile, quasi un tutt'uno con il ciclostile stesso" (13), e poco dopo: "Io scrivo i miei comunicati stampa: mi sembrano secoli che diciamo sempre le stesse cose, con le stesse parole, gli stessi giri di frase, ma ogni volta che tento di metterci una parola nuova mi danno giù in quindici" (26); e continua: "[...] nessuno ha voglia di interrompere il gioco delle persone importanti." Le persone importanti sono Dado e Giulio, tra cui esiste un forte senso di solidarietà: una "agapè:"

Discutono, discutono, discutono...Stanno seduti uno di fronte all'altro, in adorazione della propria intelligenza e del proprio senso critico...si amano: amano il loro essere tanto colti, tanto in gamba, tanto bravi...continuano a parlare, e ogni virgola che spostano è un atto d'amore. Fra di loro. Contro di me. (11)

Lo stratagemma narrativo di fare scegliere alla protagonista il sesso dell'alieno conferma fino alla fine la presenza di una società legata a convenzionali e costruiti ruoli che vedono la donna assistente e l'uomo dirigente. Come l'alieno spiega apertamente alla protagonista, se resta come Mario troverà facilmente una professione e tutte le "possibilità di inserirsi nella vita di qui; [...] se sarò Maria, tu sai già come sarò [...]" (90), cioè sarà "assistentesociale-domestica-infermiera," ma nulla di più, riducendo inoltre l'importanza che questi lavori realmente hanno. Non a caso lui, dovendo studiare i costumi domestici dei terrestri, è giunto sulla terra nelle sembianze di una donna.

La costruzione di un'entità ibrida, l'androginia fornita dalla figura dell'extraterrestre,<sup>2</sup> non vuole, qui, proporre nessuna mediazione ideale, come direbbe la Heilbrun, tra caratteristiche maschili e femminili, non vuole cioè essere la combinazione di una dualità che possa mediare gli opposti,<sup>2</sup> ma è uno stratagemma usato per rafforzare

---

<sup>2</sup> Anche Graziella Parati ha notato come per la Heilbrun l'androginia sia un "ideal mediator between male and female characteristics" (Parati 137).

l'idea della differenza di genere e del ruolo ricoperto dall'uomo e dalla donna all'interno delle istituzioni.

Se è vero che la comparsa finale di Maria si inserisce nella rappresentazione di un momento di gruppo esattamente identico a quello iniziale, suggerendo come non sia cambiato nulla nella vita della protagonista, come sia sempre la donna ad essere quella che serve e l'uomo quello servito, è anche possibile leggere questa scelta come finale provocazione contro questa realtà che sembra immutabile, mettendo indirettamente in discussione un sistema che assegna al sesso biologico determinate funzioni all'interno della società. Non solo, la comparsa finale di Maria si può anche leggere come stratagemma per contrapporsi, con una donna al proprio fianco, a quella 'agapè' che caratterizza il rapporto di Dado e di Giulio, gli uomini che, nel loro ruolo decisionale, sembrano essere l'esempio eclatante di quel movimento del '68 che Passerini definisce, in *Storie di donne e femministe*, "omoerotico."

Nel racconto, la sofferenza sembra comunque essere causata più dall'amore che non dal ruolo subalterno della protagonista all'interno del gruppo. Lei sa che non può avere un futuro con l'uomo che ama, e così il lavoro diventa non solo un modo per sentirsi utile, ma anche per stare vicino a Dado, e le relazioni sessuali con altri uomini un modo per sentirsi viva. Ma anche questi episodi non hanno l'effetto desiderato sulla protagonista, che pensa alla: "tristezza di queste storie così brevi che non si fa nemmeno a tempo a impararle un po' [...] questo vuoto nero che spaventa;" in esse si protrae una "inesausta capacità di lavorare" e una:

[...] ingombrante capacità di soffrire per tutto, e nessuna sofferenza è nemmeno capace di cancellare le precedenti: con tutto il male, la sporcizia, la voglia di urlare, e insieme la voglia di avere accanto Dado, il suo spazzolino da denti le

poesie il valzer, ma anche e tanto Vittorio [...] e fare all'amore con lui ma con Dado e con tanti e con tutti porca miseria che casino. (19)

La protagonista sembra soffrire più che godere della condizione post-sessantottina di libertà sessuale, non solo perché l'aspetto affettivo sembra aver perso completamente il suo valore, ma anche perché un velo di ipocrisia sembra celarsi dietro questi comportamenti:

Dentro a questo ambiente dove nessuno – *ufficialmente* – si scandalizza, dove tutto è permesso fuorché pensare eccessivamente con la propria testa; perso anche il gusto per l'intrigo, del fare le corna [...] Il bacio-abbraccio ha un senso strettamente cinematografico. (54)

I rapporti con gli uomini si rivelano sempre freddi e deludenti, descritti in una routine di gesti standardizzati che accadono più per dovere, bisogno o dispetto, che per vero desiderio. Diventa cinematografica anche la descrizione di un momento che coinvolge più personaggi in una "ammucchiata" (80). Le pagine del libro sono visivamente divise a metà, per distinguere la descrizione dell'ambiente e i pensieri della protagonista dalle battute dei personaggi. Personaggi che sembrano avere poco in comune tra loro, ma che sono tenuti insieme da Dado, il leader del gruppo, la cui assenza dalla scena sessuale tra più personaggi ha l'effetto di incrementare la vacuità della consistenza del gruppo e dei loro rapporti.

Anche il privato torna ad essere motivo di riflessione sui rapporti tra gli uomini che guidano il gruppo:

Se avessi detto a Dado che sono andata a letto con Giulio, per esempio, lui avrebbe detto che avevo fatto bene, che evidentemente avevo avuto le mie buone ragioni: ce l'avrebbe avuta con me soltanto per avere attentato al loro idillio intellettual-speculativo. (54)

E questo ritorno al gruppo evidenzia ancora una volta la distinzione tra lo spazio chiuso dei capi e quello esterno di cui lei fa parte. Ed enfatizzare l'aspetto idilliaco del primo, significa sottolinearne la sospensione, il distacco e l'allontanamento dalla realtà.

Non esistono rapporti affettivi e confidenziali nemmeno con le altre donne, presenze vaghe nel racconto, ad eccezione di quello con Maria, che con i suoi gesti di guaritrice trasforma il massaggio in una carezza, provocando una scoperta piacevole di tutte le parti del corpo. La carezza si trasformerà in un atto di amore, provocando reazioni inaspettate, un sentirsi "calda, e viva, e aperta, e nelle sue mani. Mi sento piangere, mi sento urlare, mi sembra di non essere io, tanto le mie reazioni mi risultano diverse da me" (70).

L'"io" non trova in Maria solo un'amante che finalmente può soddisfarla, ma anche una figura materna, una donna che può occuparsi di lei: "mi sembra di aver trovato la mamma," confessa infatti, vedendo che Maria si prende cura di lei, proprio come una madre farebbe con il proprio figlio. Il legame tra le due è poi specificatamente definito come un "cordone ombelicale" che si può rompere solo se si 'ammazza' Maria. Trasformare l'alieno in aliena, e mantenerlo tale anche alla fine, permette quindi di fare ricoprire a Maria anche il ruolo di madre, forse ancora più desiderato di quello di amante.

In *Storie di donne e femministe*, Passerini spiega, sempre a proposito del concetto di androginia, che esso emerse a partire dal '68 e:

[...] si manifestò nella predilezione per alcune immagini [...] che non hanno il segno della virilità tracotante e onnipotente, al contrario contengono quasi una nostalgia del femminile, in una convergenza tra immagine del giovane maschio e immagine della donna che è propria di una cultura patriarcale. (146)

La storica aggiunge anche che:

La specifica complessità del '68 è che questa insorgenza di caratteri femminili sul piano generale avviene in concomitanza con il rifiuto sul piano empirico, da parte di molti – singoli e in gruppo – di concrete figure femminili, in particolare quelle materne e soprattutto quelle delle generazioni immediatamente precedenti. (146)

L'immagine che la Sereni presenta dell'androginia, attraverso la costruzione del personaggio Maria/Mario, riflette una cultura patriarcale, ma con precise differenze:

Mario sembra così diverso da ogni altro uomo, ma è volutamente descritto come un uomo estremamente virile: “sembra inesauribile” (88) dice la narratrice, ed è maschilista la richiesta che lei gli serva un caffè al termine dei ripetuti rapporti; Maria, poi, diventa il simbolo di un bisogno sessuale e materno, eccezione ai rapporti con le altre donne del racconto, fondamentalmente meno intimo. La Sereni non cerca, quindi, nessuna convergenza tra maschile e femminile, ma ancora una volta enfatizza la differenza tra i due sessi e l'importanza di distinguere tale differenza.

Significativamente l'introduzione della figura di Maria-madre non è casuale, ma fa seguito a un ricordo d'infanzia che si conclude con il momento della morte della madre e con l'arrivo della nuova moglie del padre. Sono passati pochi giorni dal tentato suicidio della protagonista e il ritorno al passato assume una “dimensione di favola.” Le parole della narratrice trasportano il lettore in un'atmosfera magica:

A quel tempo, alle favole, ci credevo davvero fino in fondo, e riuscivo a viverle in maniera completa. La magia era una cosa certissima, le cui manifestazioni si incuneavano nella mia vita senza nessuno stupore. Era magico stare seduta all'incrocio dei rami del glicine in giardino, api e mosche intorno ma mai che mi abbiano punto. E nessuno riusciva a vedermi, lì, neanche la portiera quando mi cercava per farmi l'iniezione. [...]

C'erano tante cose magiche, in casa: la fisarmonica di mia sorella, per esempio, che manifestava arcane assonanze con il pianoforte, che io suonavo; la biblioteca di papà, con il suo odore particolare di fumo e polvere, e la cassaforte dietro i libri; e c'era la poltrona azzurra, alla quale la consunta scivolosità della fodera damascata conferiva un carattere tangibilmente misterioso. (56-57)

La narratrice racconta che quando il padre si sedette su quella poltrona azzurra per riferirle che la madre era morta, lei prese la notizia “proprio come un fatto magico (quindi per me naturale)” e che tutto si risolse “proprio come in una favola:”

[...] mio padre ne sapeva di bellissime, di tutto il mondo, e in quel periodo me ne raccontò molte. Una delle ultime, e me la ricordo proprio per il significato che ebbe, fu quella, giapponese, di Matsuyama.

[...] mi pareva un po' ingenua, quella storia della bambina a cui muore la madre, e il padre le regala uno specchio, e le dice che quando si sentirà proprio sola potrà, lucidandone la superficie, ritrovare la mamma.

Però papà mi prese in braccio ... e mi disse di chiudere gli occhi: indizio sicuro di magia. Me li fece riaprire, poi, sotto all'albero di Natale [...] nella stanza semibuia, e mi diede in mano uno specchio... - Guarda mi disse. Dietro la mia faccia vidi comparirne un'altra, era la signorina gentile che negli ultimi tempi mi aveva aiutata a mettere le scarpe al bambolotto grande.

Dissi subito “mamma”: era un fatto magico. (56-58)

Il fantastico permette alla protagonista adulta di ricreare un nuovo momento magico, simile a quello vissuto da bambina, quando era comparsa la nuova madre a colmare il vuoto creato dalla morte di quella vera.

Quel “SE,” forse, non si riferisce tanto alla possibilità dell'esistenza di un uomo che risponda a tutti i desideri della protagonista, ma a fantasticare sulla possibilità di avere vicino una nuova figura femminile e materna. Non potrà mai sostituire la madre vera, ma questo non ne impedisce la continua ricerca, anche tramite il fantastico.

### **La sperimentazione del linguaggio “verbale” ed “extra-verbale” in *Casalinghitudine***

*Casalinghitudine* è il secondo romanzo autobiografico pubblicato da Clara Sereni, e l'opera in cui, per eccellenza, il linguaggio del cibo viene utilizzato come strumento linguistico e narrativo per relazionare il soggetto narrato e narrante al mondo familiare, lavorativo, e amicale. Scrivono Maria Giuseppina Muzzarelli e Lucia Re nell'introduzione alla raccolta di saggi *Il cibo e le donne nella cultura e nella storia*, che

“La relazione delle donne con il cibo è un fatto culturale che rappresenta rapporti di potere da mantenere e rafforzare oppure da cambiare; raffigura bisogni e progetti” (8).

Nel racconto della Sereni, la relazione con il cibo è un gesto di creatività che rappresenta proprio il bisogno di autonomia e di distacco, in un desiderio di modificare e allo stesso tempo definire la sua posizione con il passato e con l'esterno.

*Casalinghitudine* assegna, ad ogni capitolo, un titolo corrispondente ad una diversa portata: “Stuzzichini,” “Primi piatti,” “Secondi piatti,” “Uova,” “Verdure,” e “Dolcezze.” Per ciascuno, si susseguono i nomi delle ricette, la lista degli ingredienti necessari, e la spiegazione della preparazione del piatto. Una spiegazione che, scritta in prima persona, contribuisce subito a distinguere l'opera da un normale libro di cucina che, solitamente, utilizza il “si” impersonale o il “voi.” Alla presentazione della ricetta fanno seguito i ricordi della narratrice; sono memorie che, diversamente dalla presentazione dei piatti, spaziano temporalmente senza un apparente ordine cronologico.

Ad aprire e a chiudere il romanzo ci sono, rispettivamente, altri due capitoli: “Per un bambino” e “Conservare.” In essi vi sono due diversi riferimenti che contribuiscono a dare all'opera un senso di circolarità. All'inizio, infatti, le memorie sono legate alla nascita di un bambino, il figlio della narratrice, e alla fine sono quelle relative ai giorni della morte del padre della protagonista. E in questo succedersi di vita e morte, d'inizio e di fine, si rafforza l'idea di un “io” narrante che si fa radice, che diventa, cioè, autonomo e capace di assumersi le responsabilità che il suo attuale ruolo di donna, di madre, di moglie, e di casalinga richiedono. L'essere figlia, al termine del romanzo, non è più sentito in termini vittimistici, ma si trasforma in un maturo confronto con il padre,

attraverso un dialogo intertestuale.<sup>3</sup> Il cibo diventa, in ogni capitolo della narrazione, lo strumento per mostrare lo scarto esistente tra l'io narrato e l'io narrante, in un gioco che mostra una graduale crescita.

I ricordi sono frammenti brevi e intensi che permettono alla narratrice di ripensare al proprio passato, ottenendo consapevolezza di sé e degli altri personaggi che vengono descritti, come hanno giustamente osservato anche Giuliana Menozzi e David Del Principe. La presente analisi vuole consolidare questa teoria della presa di coscienza e di autonomia, filtrata attraverso il linguaggio del cibo, con attenzione particolare a due aspetti: l'importanza che viene data alla creatività a cui la narratrice si affida per e nella costruzione del ricordo; lo stratagemma linguistico del titolo e gli strumenti narrativi che le consentono di ripercorrere il proprio passato, scoprendo sentimenti di distacco, ma anche di riconoscimento. Sono questi gli strumenti letterari con cui la narratrice riesce a comunicare sia la sua diversità dagli altri, sia il ruolo che gli altri hanno avuto nella sua vita.

Con il neologismo del titolo, *Casalinghitudine*, la scrittrice riesce a dare una nuova definizione a un preciso spazio e ad un ruolo mai individuati in precedenza nel linguaggio (maschile): quello della casa e della casalinga che lo abita. Creare una nuova parola suggerisce, quindi, fin dall'inizio, la posizione di chi vuole dare particolare attenzione al domestico: il primissimo avvertimento di una narratrice che prepara il lettore al nuovo. Ma di nuovo non ci sarà solo il termine coniato per definire una situazione sociale, che può presumibilmente accomunare diverse donne, ma un io narrante che si propone di osservare con nuovi occhi tale spazio.

---

<sup>3</sup> Questa analisi sarà approfondita nel capitolo 4.

Alla parola “Casalinga” si aggiunge una terminazione che si associa negativamente, per la rima, con le parole che la stessa narratrice suggerisce nelle ultime pagine del romanzo: “abitudine, solitudine, negritudine” (164); ma nella “casalinghitudine” di chi narra diventa anche possibile trovare, all’interno della casa, un “angolino caldo” (165), uno spazio privato che stimola un desiderio positivo di cura verso ogni piccolo dettaglio. Scrive la Sereni: “Dipendo puntigliosamente dall’esterno, da persone e cose che non riescono a garantirmi sicurezze” (164); ecco che allora la casa diventa il luogo che permette temporaneamente di liberarsi dalla soggezione dall’esterno, una radice sicura a cui affidarsi. Non solo: questo spazio caldo e sicuro deve essere rinnovato, deve ricevere cure in grado di rompere lo scoraggiante senso di abitudine che, consolidandosi, può portare a comportamenti auto-distruttivi. La suocera, la cui “casalinghitudine” è “dichiarata, aggressiva, caotica, piena di risorse, pervasiva [...] un rendersi occupata e indispensabile che risuona [...] con echi minacciosi” (43) è, per eccellenza, l’esempio di casalinga dalla quale la narratrice vuole distanziarsi.

Si crea così un parallelismo che lega cibo e vita, alimenti e ricordi. Le ricette, come scrive la narratrice, sono “solo una base per costruire ogni volta sapori nuovi,” e sono infatti da lei reinventate. In alcuni casi si tratta di piatti preparati per tradizione a casa Sereni, quando lei era ancora una bambina o una adolescente e, in essi, la sua ricetta si distingue da quella originaria; cambiare anche un semplice ingrediente significa alterarne il gusto e simbolicamente definirsi autonoma e diversa, soprattutto dalla nonna materna e dal padre. In altri casi si descrivono cibi cucinati o assaggiati fuori dalla casa, in età più adulta, e di essi viene ricercato, solo a distanza di molti anni, il sapore. Oppure può trattarsi di un piatto di pasta, di una semplice pizza, o di una insalata, di “basi” che

richiamano un preciso momento del passato; ma in tutti i casi, il “nuovo sapore” diventa l’occhio nuovo della narratrice che li osserva. Questo significa aprirsi metaforicamente a una diversa consapevolezza del passato, riconsiderato nel raggiungimento di un nuovo distacco emozionale.

La Menozzi ha suggerito giustamente la vicinanza/alleanza che esiste tra il cibo e l’esperienza; il cibo offre uno spazio per la meditazione: “food holds an intermediate position that serves as ground for a variety of interventions and operations vis-à-vis other people. In a sense, the narrator’s knowledge of herself and others is gained through food” (220). La Menozzi continua sostenendo che il cucinare “is a form of action that allows her to reach some degree of autonomy” (220), un modo per posizionarsi “in a stronger position...vis-à-vis other people” (221). Le altre persone sono sia i familiari, che i gruppi di lavoro o amicali in cui la Sereni si inserisce.

Nei confronti dei genitori e dei parenti, l’uso del cibo diventa il linguaggio per fare emergere il suo bisogno di autonomia e la sua diversità; una ricetta può essere o modificata con un gesto di creatività, oppure re-inventata a distanza di molti anni, quando la narratrice si sente emotivamente pronta a riavvicinarsi al passato e a prenderne maggiore consapevolezza. Nei confronti dei gruppi a cui appartiene, l’uso del cibo diventa un mezzo per comunicare il suo desiderio di sentirsene parte, ma anche uno strumento per riflettere e interrogarsi sulle debolezze di gruppi fortemente politicizzati, che erroneamente trascurano il privato.

Un saggio scritto da David Del Principe ha offerto una lettura di questo romanzo in termini ecofemministi. Il critico, partendo dalle idee di Carol Adams, ha sostenuto la validità del legame che esiste tra il femminismo e l’essere vegetariano, e anche l’idea

che il dominio patriarcale agisca sulle donne come sugli animali; se alla carne si associa comunemente la forza dell'uomo, alla verdura si affianca la debolezza della donna. Le osservazioni che la narratrice scrive sul proprio passato, le permettono di riflettere “on both the suppression and emerging autonomy she experienced as a housewife, wife, and mother” e preciserei anche “come figlia.” Del Principe spiega come le ricette a base di carne siano solitamente preparate per il padre o per il marito, e come quelle a base di legumi e farinacei “invoke issues of independence and autonomy” (6).

Il piatto di pasta e fagioli è uno degli esempi più calzanti per dimostrare la sua ricerca di distanza e autonomia dal padre. Preparato con un amico, dopo che la protagonista è andata a vivere da sola, esso diventa il simbolo della sua lotta per l'indipendenza, la risposta alle parole del cognato che aveva messo in dubbio le sue capacità di poter vivere da sola e di sopravvivere mangiando continuamente pasta e fagioli, solitamente associati alla dieta di persone povere: “Vai, vai a vivere da sola, tu non sai che cosa significhi campare di pasta e fagioli” (34). Secondo Del Principe, la Sereni conferisce un simbolismo femminista alla scelta del piatto:

[...] the narrator fights a battle on the personal front, for independence and self-worth, as well on the linguistic front, where female stereotypes are rigorously encoded in language. By electing to use “pasta e fagioli,” a dish suggestive of weakness and, in turn, women, as a weapon to fight her battles, she confers “feminist” symbolism to the dish. (x)

Non solo: l'uso dei borlotti diventa una scelta mirata, un gesto per distanziarsi ulteriormente dal padre che cucinava sempre con i “cannellini.” Anche La Menozzi suggerisce come l'atto di cucinare questo piatto di pasta e fagioli diventi per la narratrice un gesto per affermare la propria indipendenza rispetto all'uomo che ama e al padre. Afferma infatti che l'“io” “proves she can nourish herself” e il “triumphant tone” alla fine

di questo ricordo le permette di sentirsi “a pioneer on her way to freedom.” Nel testo la narratrice afferma infatti: “I fagioli divennero la mia bandiera: li ho preparati per pranzi, cene, pic-nic. Citando contenuti proteici e la sana alimentazione dei pionieri del West” (34-35). Ma in questa battaglia per l’indipendenza, è importante sottolineare che la conquista è possibile solo affidandosi al suo “istinto culinario” (34), alla ricostruzione di sapori e non alla copia pedissequa di una ricetta già posseduta (“posso ricostruire un sapore, non copiare una ricetta” (43) precisa infatti la narratrice). La creatività è allora l’elemento che permette di ottenere uno spazio di differenziazione in cui agire, perché i cannellini erano l’unico piatto che aveva visto preparare in casa dal padre.

La ricetta della crema di piselli è poi un altro esempio usato da Del Principe per sottolineare il discorso sul gender legato al cibo. La crema: “reflects the fragile defense of her identity and the perpetuation of gender hierarchy:”

As a symbol of a “creamy,” rich, or luxurious lifestyle, “crema di piselli” subtly infers the male objectification of women as charming objects of beauty. The dish is, in effect, an elegant complement to a meal the way an elegant woman is expected to complement a man. The word “pisello” itself is, of course, packed with sexual connotation as it means penis as well as pea. Eating a food that symbolizes female objectification and that, furthermore, has phallic overtones represents a modification in the narrator’s attempt to break her own autonomy. Consequently, the narrator’s refusal to eat the “crema di piselli” and the veal cutlet, is a refusal to “swallow” its symbolism as superfluous and insubstantial and a symbolic victory over masculinity. (x)

Giulia Menozzi afferma che la protagonista “takes action by reinventing the soup [...] affirms herself against what her father represents.” Quella che la protagonista rifiuta nel ristorante con il padre non è, infatti, una “crema,” ma una zuppa di piselli. Un anno dopo, quando va a vivere da sola, ne inventa la ricetta e la rinomina “crema,”

aggiungendo le connotazioni di bellezza e superfluo, scoperte inaspettatamente nel padre quando sono nel ristorante, e da lei desiderate.

Come per la pasta e fagioli e la crema di piselli, anche per la preparazione delle polpette, la protagonista si affida alla propria creatività e, solo grazie ad essa, riesce ad ottenere l'approvazione del padre. Quando prepara la carne, affidandosi alla propria immaginazione, può esprimere se stessa, la sua diversità, la sua spontaneità: caratteristiche che tanto la distinguono dal padre, e che le permettono di soddisfare il suo difficile palato.

Il capitolo "Stuzzichini" offre un'anticipazione di tante delle tematiche sviluppate nel corso della narrazione: i rapporti con la famiglia, dalla quale, attraverso la presentazione della nonna paterna e del padre, vuole distanziarsi; quelli con il gruppo amicale, del quale non si sente mai parte integrante, nonostante i tentativi di inserimento; quelli con la seconda moglie del padre, con la quale ha una difficile complicità perchè:

[...] l'ordito della storia si imbrogliava: anziché vestirmi di cenere e stracci, anziché picchiarmi negli angoli come nella favole di Grimm [...] la matrigna intesseva con me un'alleanza fatta di abiti per le bambole e di inappetenza. Non mi sporcavo mai, non ero golosa, non rompevo giocattoli, non avevo mai lividi né graffi né bottoni strappati: spaventata, mi insegnò subito a giocare a corda e a campana. (20)

Si introduce così una figura femminile, giovane, a cui la bambina vuole legarsi, nella speranza di vivere un'infanzia meno rigida e trovare un affetto materno fino a quel momento assente; ma il loro legame sarà presto messo in discussione dalla sorella maggiore, la quale ricorderà alla piccola che il padre è davvero il suo, ma la madre no.

In questo primo capitolo si trovano indizi non casuali di una storia scritta per essere diversi dai famigliari: l'entrare e l'uscire da spazi che delimitano il suo desiderio di esprimersi e di essere, il cibo come via di fuga o di inserimento. Il capitolo si compone di

quattro ricordi: quello della nonna paterna Alfonsa, sempre attenta al riciclo di ogni cibo; quello del gruppo che vive di cattivo cibo e della protagonista che ricicla con inventiva; quello della nuova madre, la seconda moglie del padre, desiderosa di nuovi piatti; quello di Aldo, leader del gruppo, che, nel suo costante rifiuto di ogni agio borghese, mangia distrattamente una crema di fegatini preparata dalla protagonista. Il filo che lega questi quattro ricordi è fatto di memorie, che si amalgamano nella creatività.

Nonna Alfonsa apre, dunque, il primo ricordo della vita della protagonista relativo all'infanzia. Della nonna la narratrice descrive il modo maschile di vestirsi "di nero, come una contadina" (13), anche se contadina non era mai stata, "abiti informi a più strati, lunghi quasi fino a terra. I piedi li aveva grandi, portava calzini e scarpe da uomo – nere, con i lacci – identiche a quelle di mio padre" (13). Ne ricorda poi la rigidità, la mancanza di fantasia, il senso del risparmio che non le permetteva nessuna frivolezza; i crostini di pane rafferma erano negli anni '50 una buona merenda ma, quando la protagonista prepara per la prima volta i suoi crostini nella sua casa, usa il pane fresco e spiega: "bisogna pur sprecare qualcosa, per recidere un cordone ombelicale" (15); il desiderio della protagonista di rompere questa ossessione per lo spreco diventa un istante di lusso, di diversità: di indipendenza, dalla nonna e anche dal padre, di cui la nonna sembra essere in parte specchio.

Per il gruppo, che sempre prepara cattivo cibo, la protagonista pensa poi che sia possibile riciclare, con un po' di inventiva. Il gesto di Aldo, il capo del gruppo, di mangiare distrattamente la crema di fegatini, simboleggia la sua debolezza e anche, non a caso, una prima vittoria della protagonista. E anche la scelta del terzo ricordo non è casuale: "[...] mammina mandò in tavola pomodori al funghetto e creatività, a me riservò

i cuori di lattuga ed altre palpabili delicatezze” (20). Il piatto dei “pomodorini al funghetto” preparati dalla matrigna per sentirsi più padrona di casa alla presenza di nonna Alfonsa e di zia Ermelinda, rafforza il concetto dell’importanza della creatività culinaria per raggiungere l’autonomia.

In tutti questi ricordi, come in quelli successivi, il cibo e il modo originale di cucinarlo diventano emblema della diversità della scrittrice, un mezzo empirico ma insieme anche simbolico per esprimere il suo desiderio di uscire dalle rigide regole familiari/paterne o da fittizi o, a suo parere, insensati imperativi morali dettati dal gruppo.

È particolarmente interessante vedere come viene risolto, nel corso della narrazione, la relazione con il gruppo amicale guidato da Aldo. In “Primi piatti,” quando l’“imperativo morale che sembrava sottendere alle azioni di ciascuno” (57) caratterizza il gruppo, l’ansia della protagonista di farsi accettare viene mediata da una pizza, un modo per evitare una cucina sofisticata e trovare un compromesso. Il desiderio di essere accettata da Aldo diventa anche un bollito che “costa poco” (83) e la protagonista reputa “accettabile” (83). Aldo, scrive la narratrice: “mi rifiutava proclamando che a lui le donne interessavano solo se molto belle o molto militanti: per me dunque non c’era spazio, unica possibilità la mediazione” (83). La protagonista ricerca questa ‘mediazione’ attraverso l’offerta di un cibo che appaia il più modesto possibile: “Feci sparire i formaggi francesi, il vino buono, il pane ricercato” (83) spiega, infatti, in proposito. Aldo è comunque sempre ostile al suo perdere tempo in cucina, e pronto a parlare sempre e solo di politica; ma presto il gruppo si perde, non riesce più nemmeno a

cantare canzoni di protesta<sup>4</sup> tanto gli ideali stanno sfumando, e con il tempo anche il leader si adatta ad una vita borghese. Per sottolineare maggiormente la sconfitta del leader, la narratrice lo fa uscire dalla narrazione ed emerge, al suo posto, la sua nuova donna. E con lei, non a caso, la protagonista comunica in un linguaggio comune fatto di cibi: la donna improvvisa un'insalata di funghi, e la protagonista inventa un dolce di mele quando la donna di Aldo aspetta un figlio.

Dal capitolo "Conservare" Aldo e il gruppo sono totalmente eliminati; il ricordo va alla famiglia, al padre, alla madre, alla nonna, a zia Ermelinda, ma non al gruppo, quasi a tenere lontana quella parte della sua vita, a volere parlare del suo spazio familiare. La protagonista riesce a riappropriarsi, dopo molti anni, del passato, e ad accettare una "casalinghitudine" come "desiderio nostalgico e creativo di un mondo in cui, come diceva anche la zia Ermelinda "ogni cosa ha il posto, e ogni posto la sua cosa"" (158). "I profumi, i colori. Le manie" diventano tutte "piccole fonti di calore" (161) in una vita che, come la narratrice spiega, non è "quel sogno che avevo sognato," ma in cui diventa salvifico rivivere alcuni gesti, odori, o colori del passato familiare, in una necessità di autonomia raggiunta e segnalata in tanti piatti dalla sua forza inventiva.

### **L'insapore politica coniugata al maschile. L'esempio di Passami il sale**

Il romanzo *Passami il sale*, pubblicato nel 2002, arricchisce la produzione autobiografica di Clara Sereni, attraverso l'elaborazione narrativa dell'esperienza che l'autrice ha avuto come vicesindaco nella città di Perugia tra il 1995 e il 1997. Come in

---

<sup>4</sup> *Contessa* di Paolo Pietrangeli è l'esempio fornito dalla narratrice. La canzone, considerata da tanti la colonna sonora del '68 italiano, suona ora "stridente e lontana nella storia" (*Casalinghitudine* 84); i cori sono "stridenti" (84) in un gruppo che sta vedendo svanire la possibilità di realizzazione di tanti progetti.

*Casalinghitudine* il cibo è usato come linguaggio extraverbale per comunicare pensieri e sentimenti. Il suo utilizzo non è preponderante come nel secondo romanzo autobiografico, ma la preparazione del cibo all'interno della casa, i gesti di passaggio del sale, la panna che invade la città sono modi per descrivere e rivisitare metaforicamente il passato, negli anni dell'esperienza di vicesindaco. La protagonista si presenta nella narrazione come donna in politica, come membro della comunità, come madre e moglie, e in questo intrecciarsi di spazio pubblico e privato, si assiste costantemente sia alla affermazione sia alla perdita di identità dell'io, mentre il linguaggio del cibo e la gestualità diventano l'eco metaforico del successo e dell'insuccesso, in una narrazione che si pensa al femminile.

Nello spazio privato il cibo contiene una iniziale positività. Nella cucina la protagonista riesce a costruire un dialogo con il figlio e a calmare l'aggressività che la sua malattia gli provoca: "cucinare insieme" scrive la narratrice, "è stato uno dei pochi linguaggi che sono riuscita a condividere con lui" (19). Madre e figlio lavorano insieme, condividono lo stesso spazio, si spartiscono il lavoro per creare qualcosa che possa piacere a entrambi. Le uova e il latte, per tanti anni rifiutati dal figlio, sono diventati, ad esempio, gli ingredienti per una buona "minestra di latte" preparata a "quattro mani" (20). La presenza dell'uno non annulla quella dell'altro, e una relazione difficile trova uno sviluppo positivo; nel linguaggio comune del cibo, la protagonista capisce che la diversità, in questo caso quella del figlio che soffre di una malattia psichica, può essere una risorsa positiva.

La diversità, in generale, non è incompatibile con ciò che si considera normale. Ecco perchè, anche dopo avere preparato una torta insieme a lui, la protagonista spera che "il miracolo di un dolce che lievita in un forno potesse valere, anche oltre le nostre mura,

qualcosa” (108). Il miracolo condiviso all’interno della casa può realizzarsi anche all’esterno, in una società che sappia percepire la diversità in un modo produttivo.

Ma quando la protagonista assume la carica di vicesindaco, sarà sempre meno consolata da miracoli privati e dovrà confrontarsi con un mondo politico che considera la diversità come una minaccia. I cibi congelati sostituiranno i pranzi elaborati, perchè il tempo per la vita privata si riduce drasticamente. Lo spazio politico prevale in fretta a discapito di quello privato e l’esperienza di vicesindaco genera profondi conflitti. Essere donna e fare politica è ancora difficile in un sistema chiuso dentro una struttura e in un linguaggio creato dagli uomini, per gli uomini. Nello spazio pubblico, il sale diventa l’ingrediente simbolico usato dalla narratrice per rappresentare un modo “insipido” di fare politica. Aggiungere sale, chiedere “passami il sale” diventa un gesto metaforico di disapprovazione con una decisione della Giunta o un segnale per sottolineare il bisogno di differenziare e “speziare” una deprimente realtà politica.

La narrazione si pensa al femminile, si fa carico della precisa identità di genere, anche attraverso un lessico che, proprio nel denominare la funzione svolta dalla protagonista, evita la negazione della soggettività sessuata. Questa negazione, secondo la Sereni, non farebbe altro che annullare le possibilità di una reale coscienza paritaria. La protagonista è “la” vicesindaco; la narratrice, cioè, antepone di norma l’articolo femminile a questo termine, che non ha un adeguamento morfofonetico al femminile, ed evidenzia, non a caso in un dialogo con il sindaco, la tendenza ad utilizzare il genere

maschile non marcato in un uso della lingua che per lei è sessista:<sup>5</sup> ““Ma tu ci tieni a fare il vicesindaco?” “*La vicesindaco*” preciso automaticamente” (215).

In un articolo apparso su L'Unità il 22 maggio 2006, la scrittrice afferma:

Non ci si ricorda più di anni in certa misura vittoriosi, quando Nilde Iotti era "la" presidente della Camera e una fiction di grido come "La piovra" aveva come protagonista una magistrata: i drammatici slittamenti lessicali e di costume di tanti anni, e in particolare dell'ultima legislatura, fanno sì che si parli tutt'al più di "quote rosa," e anche questa è una concessione che ci viene (non viene) fatta. La declinazione al femminile di cariche e funzioni è "passata di moda," dicono i più, e dunque non ci si sforza in alcun modo di utilizzarla.

Anche le donne, continua la Sereni:

[...] accettano e talvolta pretendono di essere chiamate sindaco, o "il" presidente per esempio della Regione tale o tal'altra, o ministro. Preoccupate ancora e sempre - come dicono a Roma - "di non farsi riconoscere," di non mettere in evidenza l'identità di genere, tuttora percepita come debolezza. E pazienza se poi, nelle cronache, sembra curioso leggere che il sindaco portava un tailleur alla moda, o che ha partorito un figlio. Ma le parole sono sostanza, e non solo apparenza, delle cose. Restituire loro il peso che meritano non è bizantinismo da delegare agli addetti ai lavori, è un compito alto che deve riguardare, oggi più che mai, tutte e tutti [...] E quella della visibilità femminile, del riconoscimento delle competenze, dei saperi e delle abilità delle donne, è una tessera nient'affatto secondaria del complesso puzzle della società in cui viviamo.

La lingua italiana obbliga a dichiarare il genere del referente per mezzo della desinenza o dell'articolo. In molte situazioni si tende ad usare il maschile come genere non marcato e, come evidenzia anche la Sereni, si nota la tendenza, proprio da parte di donne, a preferire il titolo maschile a quello femminile, nella convinzione che esso indichi semplicemente la funzione svolta, senza un riferimento al sesso di chi la svolge. Ma per

---

<sup>5</sup> Si confrontino a proposito di questi concetti le opere di Alma Sabatini e Gianna Marcato. Nelle sue raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana, ad esempio, Alma Sabatini riporta proprio l'esempio della parola "sindaco" (23) che per assonanza con altri casi (ad esempio: monaco, monaca) dovrebbe avere il suo articolo e la sua desinenza femminile in "a:" "la sindaca." Nel romanzo, la Sereni si limita all'uso dell'articolo "la" per introdurre la soggettività femminile.

la scrittrice il non nominare, il non distinguere equivale a non riconoscere la piena esistenza del soggetto, e crea una disparità tra generi assolutamente da evitare.

La protagonista e la famiglia lasciano Roma e si trasferiscono a Perugia dopo la vittoria di Silvio Berlusconi alle elezioni politiche. Al suo arrivo nella nuova città segue l'inaspettata proposta di lavorare all'interno del Comune. La protagonista pensa a questo impiego come ad una opportunità per operare concretamente sulla società. “Mi sembrava non fosse più tempo di intellettuali alla finestra, mi sembrava di dovere fare anche io il mio pezzettino” (*Passami il sale* 14) e poco dopo continua: “c'era quell'urgenza di dovere fare qualcosa, le parole e la scrittura non più sufficienti ad intervenire su una realtà che andava affollandosi di paure” (21).

La protagonista scopre presto di avere una forte passione per la politica e il desiderio di volere fare qualcosa di importante per la comunità. Sente, per la prima volta, di condividere questa passione con il padre. La protagonista, però, diversamente da lui, non riuscirà mai a separare la vita professionale da quella privata. È impossibile, per lei, non pensare al figlio, al marito, alla casa e, quando scoppia un temporale, perfino al bucato steso alla finestra. Ma pensare a queste cose non fa altro che indebolire la sua posizione nello spazio politico, soprattutto perchè lei si trova in una Giunta quasi tutta maschile, in cui è necessario comportarsi come uomini per essere accettati.

Il Partito Democratico di Sinistra offre alla protagonista un incarico all'interno della Giunta. Un personaggio di nome Campiano, membro del Partito, le fa visita e promette di appoggiarla nei suoi obiettivi di politica sociale. Ma appena entra in Comune inizia uno strano gioco di potere e la protagonista si trova inaspettatamente a ricoprire la carica di vicesindaco, a cui lo stesso Campiano aspirava. Fin dai suoi primi

giorni, la protagonista nota la massiccia presenza di uomini e la scarsa presenza femminile. Accanto a lei, solo due donne: Giuliana e Rosanna. La narratrice ci spiega come loro non siano state elette, ma nominate, per rispondere a una norma che richiede una quota minima di donne nella Giunta, per la precisione un terzo del numero totale. L'esistenza di questa legge mostra la scarsa importanza delle donne dal mondo politico, in cui è ancora necessario pensare alla categoria del "gender" affinché una donna possa ottenere un incarico politico. Una legge, dunque, ne garantisce la presenza. Queste tre donne, quindi, sono state scelte per rispettare una legge che, con la sua stessa esistenza, sminuisce le loro competenze e trasmette un senso di inferiorità.

La narratrice offre spesso delle descrizioni pungenti sullo spazio dominato dagli uomini e sul loro comportamento. Ne osserva i rumori e le dispute durante le riunioni, e nota un generale disinteressamento verso la realtà che li circonda. Durante una pausa, ad esempio, la protagonista ha lasciato la stanza per fumare una sigaretta. Nota subito che vecchi mozziconi di sigaretta hanno rovinato il pavimento di legno e cammina velocemente verso un posacenere per evitare di fare ulteriori danni. Il posacenere è pulito e vuoto e si augura che la sua decisione di utilizzarlo induca altre persone a fare altrettanto, ma i due uomini che insieme a lei hanno lasciato l'aula delle riunioni la guardano come se fosse "trasparente" (30) e, troppo impegnati a parlare della loro esperienza al casinò, spengono le loro sigarette sul pavimento con totale noncuranza. I due uomini sono presto raggiunti e circondati anche da altri rappresentanti, e il lettore visualizza facilmente l'immagine della protagonista, isolata, ad appena mezzo metro dal gruppo degli uomini. Lei è trasparente, ma non cieca come coloro che la circondano; la

sua posizione isolata forza una presa di coscienza con la quale riconosce immediatamente la loro “maschilità,” il loro essere uomini al di là dell’ideologia politica.

La protagonista intuisce presto i giochi di potere all’interno della Giunta. Gli uomini che la formano si sono fatti eleggere solo per assumere posizioni di prestigio. Nella prima assemblea che assegna gli incarichi, nota come anche gli uomini del partito di sinistra che hanno sostenuto la sua candidatura, cerchino di farsi assegnare progetti di cui lei avrebbe dovuto essere responsabile, non per venire in suo aiuto, ma semplicemente perchè vogliono acquisire maggiore potere. Difficile parlare, difficile farsi sentire, ma quando un uomo vuole l’incarico del “Progetto Donna” si infuria e riesce a diventarne responsabile. Questo, come gli altri due progetti che le vengono assegnati, il “Progetto Giovani” e l’organizzazione del “Tempo” della città, tuttavia, hanno fondi insufficienti e si comprende bene la ragione per cui nessuno li abbia voluti. Più tempo trascorre all’interno del Comune, più si rende conto di quanto sia ignorata la sua presenza. È trasparente fuori dall’aula delle riunioni, e senza alcun potere al suo interno, nel luogo in cui, data la sua carica, dovrebbe avere una voce. A volte sceglie il silenzio per escludersi da decisioni con cui è in forte dissenso: “[...] o accetto a occhi bendati di farmi di paglia, delegando ad altri ogni scelta, oppure questo silenzio che mi priva anche delle relazioni indispensabili. Accetto, non rassegnata, il silenzio” (38); altre volte grida e batte le mani sul tavolo, come fanno gli uomini, per farsi ascoltare. La carica per cui è stata delegata non le dà un vero potere decisionale. Va a cerimonie e incontri, sapendo che tutte le attività di cui si occupa non hanno un valore particolare; “come è facile non dire niente, parlando di niente” (40) commenta, ad esempio, dopo un discorso fatto a una cerimonia per il riciclo. La protagonista ha ben chiari nella sua mente i piani per i

cambiamenti che devono essere fatti nella società: riguardano le donne, gli anziani, la sanità, i ragazzi con handicap, il tempo. Lei tenta onestamente di ottenere dei risultati, ma i successi sono pochi, le critiche sono tante.

Per concretizzare i suoi progetti, la protagonista sente la necessità di creare dei legami con le altre due donne che formano la Giunta. Crede nell'importanza della collaborazione di più donne, per usare le parole di Adriana Cavarero, lei 'starts from herself' nel creare una relazione che consideri il 'who you are' e non il 'what you are': il soggetto nel suo essere, al di là del genere e delle ideologie di cui si fa interprete. (Cavarero *Who Engenders Politics?* 99-100). La protagonista sarà delusa dai suoi tentativi: Rosanna è totalmente inaccessibile, è lontana, ha un comportamento che non si vuole distinguere da quello degli uomini. Il lettore non capisce mai completamente se si tratta di una sua scelta per sopravvivere nell'ambiente o di una sua naturale attitudine. In uno spazio in cui la norma è stabilita dall'uomo, e "l'altro" è la donna, il comportamento di Rosanna non contrasta, comunque, la norma. La relazione con Giulia differisce dalla prima, ma ha una breve durata. Come la protagonista, Giulia è "straniera" (30), proviene, cioè, da un'altra città; sono entrambe "outsiders," ma durante una cena organizzata dal Sindaco, cercano di contrapporre alla complicità locale, che le esclude, una loro complicità: il passaggio e l'aggiunta del sale diventa il loro linguaggio segreto. I loro gesti creano tra loro un legame, in uno spazio in cui il resto dei partecipanti si conoscono e conoscono la città e sono ansiosi di raccontare episodi di una storia ancora sconosciuta alle due donne, evidenziando ulteriormente la loro estraneità. Il gesto del sale diventa un atto extra-verbale di alleanza, un segno di disapprovazione anche durante un pranzo

servito in Comune. La loro, comunque, non sarà un'unione sufficientemente forte per contrastare le decisioni e la struttura della Giunta.

La protagonista cerca di incontrare gruppi di donne al di fuori del Comune, ma poche di loro sentono una reale necessità di creare nuovi legami e sacrificare il loro tempo privato. Proprio il tempo è un aspetto importante su cui la protagonista cerca di lavorare; specialmente in politica, il tempo e la presenza delle donne sono strettamente connessi. Per Clara Sereni “women cannot continue to produce children, culture and money outside institutions: it is indispensable that they are present [...] in decent numbers in all seats of power” (Paulicelli, Ward 91). Quella del tempo è una questione la cui importanza deve essere rivalutata, affinché le donne possano accedere ad ogni spazio, senza disparità.

L'assenza di un adeguato numero di presenze femminili all'interno della Giunta emerge chiaramente quando devono essere prese delle decisioni che riguardano i diritti delle donne. Quando la protagonista propone un provvedimento da inserire nel Codice contro le molestie sessuali, la commissione alle Politiche Sociali risponde con “battute goliardiche, risate crasse, strizzate d'occhi” (110). La protagonista si batte per ottenere l'approvazione ma, sebbene l'emendamento finalmente passi, viene insultata e offesa da molti.

Il suo isolamento cresce ogni giorno e lei prova uno sconcertante senso di insicurezza: “mi sembra di camminare sulle sabbie mobili, o su una nube” (83), afferma. La sua esclusione è enfatizzata dai messaggi segreti che gli altri consiglieri si scambiano continuamente ed è confermata dall'improvvisa scoperta della decisione presa dalla Giunta e dal Consiglio Comunale di dare in appalto lavori di modernizzazione della città

a una compagnia esterna, senza alcuna gara d'appalto. La ditta consociata "Pannapiù" in cambio avrebbe poi fornito la città di panna per dieci anni. Grazie all'opposizione di Giulia e della protagonista la manovra non riuscirà, e ci sarà una legale competizione per l'appalto. Ancora una volta il linguaggio del cibo diventa uno stratagemma narrativo, una metafora. La panna che invade l'intero territorio comunale e aumenta il livello di colesterolo dei cittadini, viene usata come simbolo di una politica corrotta fatta da uomini che pensano solo al guadagno personale.

Per sentirsi meno isolata, la protagonista decide di iscriversi al Partito Democratico, ma anche questa scelta non ha esiti positivi, e lei diventa la vittima di una oscura manovra politica. Il Partito decide infatti di candidarla alle elezioni europee; hanno bisogno di una figura rispettata come la sua da mettere in lista, le garantiscono che non sarà realmente eletta, e le promettono aiuti nel suo ruolo di vicesindaco. Ma, come da copione, gli aiuti non arrivano e la situazione peggiora ulteriormente. La commissione affari istituzionali che si occupa dello statuto comunale decide improvvisamente di eliminare la quota delle donne: un passo avanti, il riconoscimento che la donna non ha bisogno di protezione, a detta di tutti, tranne che della protagonista. La Sereni sa che questa decisione ridurrà ulteriormente la presenza femminile e la sua esperienza la convince che sia ancora necessario pensare in categorie di genere: la legge è necessaria per arginare una politica tutta maschile.

La protagonista promette le dimissioni nel caso in cui la mozione venga approvata, ma la sua minaccia non allarma nessuno. Il partito l'ha già usata per la campagna elettorale e, anzi, l'ottenimento di un numero di voti superiore a quello previsto crea inaspettate preoccupazioni sul suo potenziale potere. Il leader regionale del

Partito le dice chiaramente che le sue attività sono “cazzate,” che non è niente altro che una scrittrice che soffre di troppa immaginazione: le sue preoccupazioni per la presenza delle donne e il suo progetto del Tempo sono insignificanti; la sua amicizia con Giulia, che è rappresentante del partito di Rifondazione Comunista, e con il vescovo (era la sua unica risorsa per aiutare una donna a trovare una casa) sono ritenute da lui due relazioni compromettenti.

In *Conversazione con Clara Sereni* la scrittrice spiega la profonda dicotomia che esiste tra intellettuali e politici e afferma:

[...] nei politici non è ancora superato un approccio di tipo ideologico.  
[...] il loro linguaggio è astratto, artificioso, caratterizzato da una bassissima estendibilità nel reale, sembra che manchi in loro il momento di congiuntura tra l’empireo della politica e la quotidianità. Agli intellettuali [...] spetta il ruolo di offrire nuovi punti di vista sulla realtà in cui vivono, di interpretarla al di fuori di schemi già dati. (11)

La protagonista è entrata nella Giunta pensando che, come intellettuale, avrebbe potuto dare un apporto più concreto di modifica della realtà; ma i politici usano il suo essere intellettuale, il suo contatto anche con l’astratto, contro di lei.

Nel romanzo, accanto al linguaggio del cibo, viene anche usato un forte senso di teatralità, per mostrare i limiti della politica. All’inizio si percepisce la strana coesistenza di vecchi e nuovi politici che disputano su cose prive di senso. Zattera e Giollino rappresentano il vecchio, quelli che una volta appartenevano al PCI e che ora lavorano per collegare diverse ideologie di sinistra; sono gli unici due membri del partito per cui tutti hanno rispetto, ma trasformano la politica in un palcoscenico del mistero.

Campiano, invece, rappresenta il nuovo, ma un nuovo negativo, un nuovo che non offre niente di costruttivo. All’inizio della narrazione Zattera fa un misterioso ingresso da una tenda di velluto che si trova nel retro del teatro dove si sta tenendo una riunione.

Cammina tra le persone che sperano di essere da lui riconosciute; ma lui scambia solo alcune parole con Giollino, il suo predecessore nel partito, che parla sempre in versi fatti di parole totalmente oscure alla protagonista. Zattera appare e scompare misteriosamente e la narratrice parla di “ruolo di commedia” (44) per definire le sue attività segrete, rafforzando l’idea di una politica che manca di concretezza. Durante la sua campagna elettorale, inoltre, anche la protagonista è vittima di questa teatralità. Lei nota come, durante i suoi discorsi pubblici, poche persone le prestino attenzione, potrebbe anche essere “una mucca o una lavastoviglie” (151) un animale o un oggetto. Definisce il suo ruolo con il diminutivo: “ruolino” (154), descrive la sua campagna “messinscena”, sapendo che la sua performance non avrà alcun risultato concreto e tangibile.

Colpisce anche il modo in cui la protagonista viene percepita dai cittadini. La comunità è convinta che lei sia una donna di potere. Anche nella scuola di suo figlio, non è la madre, ma la vicesindaco che può trovare facili finanziamenti. Al supermercato o per strada le sue azioni sono controllate a vista, perchè lei è considerata una figura importante, ma nessuno sa delle sue difficoltà ad essere anche solo ascoltata.

Alla fine la protagonista dà le sue dimissioni. Sarà perdente, ma non perduta. Tornare alla vita normale significa tornare ad essere madre, moglie, donna, scrittrice, significa “essere” e continuare a “fare” al di fuori di un titolo professionale. Un “fare” più vero anche attraverso la scrittura, che diventa ancora una volta il mezzo per contestare il sistema, un atto per appropriarsi di uno spazio in cui rivisitare il passato e confrontarsi con esso. La scrittura offre la possibilità di riorganizzare l’esperienza passata, prendendone maggiore coscienza; lo spazio della narrazione diventa un mondo scritto, fatto di un ordine che manca totalmente al mondo delle parole, disorganizzate, del

Comune. La scrittura crea anche un nuovo legame tra il momento privato che, essendo finiti gli impegni politici, le consente di rivisitare il passato, e quello pubblico che resta riservato a quei lettori che possono accostarsi alla sua esperienza per trovare non pure verità, ma messaggi sul mondo politico. In questo senso la sua scrittura diventa una nuova sfida, una scelta politica per riprendersi uno spazio e rivelare i difetti di un sistema inadeguato e chiuso alla diversità.

Le opere autobiografico-memoriali della Sereni mostrano, dunque, la costruzione narrativa di un “io” che vuole evidenziare la propria appartenenza al genere femminile: attraverso una narrazione che mette in primo piano il privato anche per mezzo di un linguaggio extra-verbale (espressione di una abilità principalmente femminile); attraverso un uso non sessista della lingua (che, nel lessico, marca una soggettività sessuata) e con la creazione di neologismi per definire spazi e ruoli ancora privi di una loro identificazione linguistica; attraverso una sperimentazione che non trova confini all’interno di uno specifico genere letterario; attraverso una scrittura che si scrive e riscrive nel tempo, volgendosi al passato con i diversi obiettivi che ogni nuovo presente propone.

## CAPITOLO QUATTRO

### **Memorie da ricostruire: scriversi e riscrivere il rapporto padre-figlia**

Questo capitolo si propone di seguire lo sviluppo della relazione padre-figlia, attraverso l'analisi delle opere autobiografico-memoriali della Sereni, osservando le diverse fasi che lo caratterizzano, ed analizzando in particolare come la scrittura funga contemporaneamente da risorsa e da canale in un lento processo di ri-costruzione del rapporto. Risorsa nel senso che essa fornisce le basi per consolidare le diversità, per generare un confronto che provi che non 'tutto è già stato detto e scritto',<sup>1</sup> canale perché essa diventa sia il tramite per una più completa appropriazione di identità da parte della figlia, che il mezzo per restituire al padre un profilo più autentico.

Quando Emilio Sereni morì, la figlia Clara trovò, fissata su un mazzo di fiori, una fotocopia, tratta da un libro a lei sconosciuto, relativa al rabbino Elyshà ben Avuyà. La narratrice ne riporta le parole all'interno di una pagina personale, che conclude la parte memoriale del romanzo *Il gioco dei regni*. Si presenta come un brano di diario, o per lo meno tale vuole apparire, data l'improvvisa introduzione dell'io di prima persona e le virgolette che aprono e chiudono il breve capitolo, caratteristica adottata in altre parti del romanzo per riportare direttamente testi originali scritti da altri. Si legge che quando giunse la morte di questo personaggio talmudico:

---

<sup>1</sup> Il riferimento è tratto da *Casalinghitudine* p.165.

[...] molto discussero i maestri della sua eredità. Ci si chiedeva se ancora appartenesse alla comunità quell'uomo che, entrato in solitudine e con iattanza nell'arengo della speculazione intellettuale, ne era uscito trasformato, così diverso da venir chiamato, da allora in poi, l'Altro. [...] la testimonianza decisiva fu quella di Rabbi Meir, il discepolo più amato [...]. Sostenne Rabbi Meir che Elyshà, sul letto di morte, aveva pianto, forse per la disperazione di lasciare la vita ma Meir immaginava per pentimento: e questo fu ritenuto sufficiente a farlo riconoscere come appartenente alla comunità. (*Il gioco dei regni* 409)

Il ricordo del funerale del padre è accompagnato, nella Sereni, da un “rancore confuso,” da un dolore che non si riesce a “collocare” (*Il gioco dei regni* 408), ma anche da un “oscuro” conforto che le viene da quelle parole lasciate sui fiori. La citazione della storia del rabbino, non casualmente, ha una certa corrispondenza con la vita di Emilio Sereni, ed evidenzia da parte dell'autrice un iniziale desiderio personale, che poi si concretizzerà nella successiva pratica letteraria con la quale il padre sarà ricondotto all'interno di radici ebraiche, che sembravano del tutto estirpate.

Vale la pena di partire dal finale de *Il gioco dei regni* e dalla fine della vita del padre perchè non ci si trova davanti ad una perdita definitiva, ma piuttosto di fronte all'inizio di un ritrovamento. Nel caso della Sereni sembra infatti realizzarsi una rinegoziazione con la figura paterna solo dopo la morte, quasi come se quest'ultima fosse la condizione necessaria per rompere i silenzi e definire divergenze irrisolte.

Come ha dichiarato la stessa Sereni in un'intervista: “Alla fine perdono mio padre e mia madre no, ma non credo che questo sia dovuto al fatto che mi sia alleata con il maschile, piuttosto il rapporto con mio padre ha potuto consumarsi nel tempo” (“Conversazione di fine secolo” 166). Nella scrittura della Sereni, infatti, non ci troviamo mai di fronte a una negoziazione con il mondo del padre: le opere ne sono un esempio, grazie alla loro struttura sperimentale e al contenuto soggettivo, cioè all'esatto

contrario della scrittura rigorosamente tradizionale e oggettivamente scientifica del genitore. Ma per quanto riguarda quest'ultimo, pur emergendo le difficoltà del rapporto dovute alle enormi divergenze, matura con il tempo un recupero positivo della sua figura.

### **Scrivere e 'Sconfinare'**

Tutta la mia vita, sotto lo sguardo di mio padre, diventava un immancabile però, e ogni mio atto di autonomia, di libertà, di intellettualità si scontrava con il suo furore, o con un sorriso di sufficienza. In età più verde aveva sempre già fatto, e meglio, qualunque cosa io tentassi di fare: gli studi, i rapporti sentimentali, la politica, perfino la cucina. [...] Forse avrebbe voluto soltanto che percorressi strade diverse dalle sue, ma evitare di sconfinare nei suoi territori non era facile: aveva fatto e sapeva tante di quelle cose. E allora non mi restava che sconfinare, sconfinare in continuazione: nella scelta degli esami universitari, nel fare politica con altri occhi, nel preparare le zucchine di mamma. (*Casalinghitudine* 72)

Sconfinare, ovviamente nella scrittura, sembra opportuno aggiungere. Soprattutto per lei, cresciuta in una famiglia in cui la scrittura e la parola avevano un potere sommo, essa diventa strumento per marcare la propria diversità. La scrittura diventa il mezzo per originare quel dialogo intertestuale del quale si è già parlato.<sup>2</sup>

Nell'opera della Sereni – mi riferisco in particolare alle opere autobiografiche e memoriali da lei pubblicate: *Sigma Epsilon*, *Casalinghitudine*, *Il gioco dei regni* e *Passami il sale* – questo dialogo intertestuale si sviluppa innanzitutto attraverso l'elaborazione di un contenuto narrativo che predilige la soggettività, in una scrittura che dà ampio spazio all'aspetto privato della vita, e che contrasta quei “toni roboanti della politica o quelli controllati della saggistica,” quelli paterni (e materni), tra i quali la scrittrice è cresciuta (*Il gioco dei regni* 424).

---

<sup>2</sup> Si veda, in proposito, il capitolo due.

La bibliografia di Emilio Sereni conta infatti innumerevoli scritti di immensa versatilità: i suoi interessi si estendevano dalle questioni agrarie, alla storia economica e sociale, all'archeologia, alla linguistica, al folclore. Si tratta di rigorosi studi critici fatti da un intellettuale "ideologicamente segnato," ma anche "molto intelligente e molto curioso e raffinato" (Moreno, Raggio 89). Anche quando in due occasioni pubbliche, quella della sua elezione alla Costituente del 1946 e quella per la sua elezione come Senatore presso Torre del Greco nel 1953, Sereni compose due testi autobiografici, come ha già fatto notare David Bidussa, lo scopo politico è all'origine di profonde autocensure<sup>3</sup> e ci troviamo di fronte ad una "autobiografia come prova narrativa di costruzione di un Io pubblico" ("La Nostalgia del futuro" XI).

La Sereni crea ovviamente una scrittura in netto contrasto con ciò a cui il padre si dedicava, non solo per gli studi critici e la ricerca puramente oggettiva, ma anche per la sua propensione verso una scrittura meno controllata, che predilige la spontaneità, una scrittura che prende le distanze dalle esperienze fatte, senza però mai autocensurarsi: anzi, la narratrice riconosce i propri errori, mostrandosi senza vergogna anche come soggetto insicuro. Quel desiderio di espressione politica di soggettività, quella necessità di dare un significato politico alle questioni private, che si sono articolate all'interno dei movimenti femministi dei primi anni '70, sono evidenti anche nella Sereni: essi emergono in una narrazione che presenta una "awareness of gender," come la definisce Marotti, che offre, cioè, una struttura che valorizza la storia privata e il suo impatto nella sfera pubblica. Ma per la Sereni la questione femminista sembra essere solo un eco

---

<sup>3</sup> Le autocensure consistono, ad esempio, nell'omissione di informazioni che riguardano le sue origini ebraiche e l'iniziale sogno Sionista. Nel testo scritto per la candidatura al Senato, Emilio Sereni afferma di essere "nato nel 1907 da una famiglia di universitari" e sposta velocemente il discorso evidenziando la sua passione per la ricerca scientifica, e la questione agraria e sociale del Mezzogiorno.

lontano, in confronto al bisogno personale di articolare uno stile di vita che non sia così cieco al privato e non sia radicalmente in funzione della politica. Come ha chiaramente sottolineato Eugenia Paulicelli nel suo saggio “La poetica e la politica dello spazio nella scrittura di Clara Sereni,” per la generazione di Emilio Sereni non era possibile alcun tipo di negoziazione tra il pubblico e il privato. Vivere per Emilio Sereni significava dedicarsi interamente alla politica e alla ricerca; vivere per Clara Sereni significa lottare per trovare un equilibrio tra vita privata e vita pubblica, e significa ricercare la propria identità nella storia del proprio passato e della propria famiglia.

La soggettività è fin dall’inizio un punto fermo nella produzione della Sereni. In tutte le opere emerge un dialogo di confronto, attraverso lo sviluppo di un contenuto introspettivo e di una forma sperimentale che permettono alla Sereni di definire la propria autonomia e di distinguersi profondamente dalle scelte di vita dei genitori, e dalla loro scelta di scrittura/linguaggio. Giorgio Luti, a proposito del romanzo *Sigma Epsilon*, ha messo in luce come già da questa prima narrazione la rappresentazione dello spazio privato si affianchi a quello pubblico, come sia impossibile, per la narratrice, separare la sfera del sentimento privato da quella pubblica. *Casalinghitudine* alterna a tante ricette frammenti sparsi di memoria, racchiusi nello spazio intimo della casa, ma anche esterni e pubblici, relativi per esempio al lavoro della autrice come critica, organizzatrice e segretaria di gruppi cinematografici, e come cantante. In *Passami il sale*, l’elaborazione in forma narrativa della sua esperienza di vicesindaco di Perugia, registra per la scrittrice l’impossibilità di separare la vita privata da quella pubblica: la prima non può non entrare anche nelle mura del Comune. *Il gioco dei regni* è l’opera che per eccellenza si confronta con le figure parentali: essa risponde al bisogno di ricostruire in forma memorialistica un

passato, che restituisca alla vita di entrambi i genitori una esistenza più autentica, svelando tutto quello che i due avevano sempre voluto omettere. Il libro ricopre uno spazio temporale attraverso il quale la narratrice cerca di restituire alla Storia l'immagine più completa di un padre che non era sempre stato comunista e l'immagine di una madre che, conosciuta fino a quel momento attraverso le parole del suo libro *I giorni della nostra vita*, non veniva più solo vista con gli occhi di orfana e come la Compagna (di Emilio e del Partito), ma nella sua completezza, come figlia, donna e madre.

Per quanto riguarda l'aspetto puramente personale, la rappresentazione del rapporto padre-figlia e l'atteggiamento della narratrice nei confronti del padre mutano con il passare degli anni, con la maturazione e con il viaggio inaspettatamente rivelatore in Israele. A conclusione del romanzo *Il gioco dei regni*, la narratrice offre, in prima persona, alcune informazioni che permettono di capire le ragioni che stanno alla base del romanzo stesso. Il viaggio in Israele, l'incontro con diversi famigliari e amici, e il ritrovamento di numerosi testi e memorie aprono una nuova porta sul passato, disvelando episodi sconosciuti che riguardano, in particolare, il padre, la nonna materna Xenia e conseguentemente anche la madre. Il viaggio porta a un "cambiamento di ottica radicale" (*Il gioco dei regni* 417) sul passato della famiglia e sui legami che la caratterizzavano.

Per quello che riguarda più specificatamente il recupero della figura del padre, si passerà dal silenzio, come accade in *Sigma Epsilon*, alla scrittura del romanzo *Il gioco dei regni*: e tra la prima opera, fatta di cose non dette, e quella che in forma memorialistica ritrova il padre, c'è *Casalinghitudine*, in cui la narratrice mette a nudo tutte le divergenze del loro rapporto, ma sente anche il bisogno di conservare la memoria paterna.

## **Il padre nella letteratura vis-à-vis il padre nella narrazione della Sereni**

La letteratura è ricca di esempi che mettono in evidenza la complessità dei rapporti padre-figlia,<sup>4</sup> mentre è, invece, scarsa la sua analisi, soprattutto in una ricerca orientata in senso femminista che approfondisca la natura conflittuale di questa diade. Gli studi sociali sulle condizioni delle donne nella società dell'800, sono stati promotori di prime ricerche che, proprio partendo dai drammi borghesi, hanno messo in luce la natura di questo rapporto.<sup>5</sup> A partire dagli anni '70 e '80 la forte influenza della revisione psicanalitica femminista del pensiero freudiano si manifesta in molti testi femminili e/o femministi, che cominciano a prestare una profonda attenzione alle figure femminili e al materno. Anche questi studi, però, contribuiscono ad un approfondimento del rapporto padre-figlia. Lo studio di Marianne Hirsch sui romanzi femminili dell'800 e del '900 dell'Europa Occidentale e del Nord America è, ad esempio, tra i testi più esaustivi nell'analizzare la diade madre-figlia e nell'illustrare, conseguentemente, come si sia evoluta la percezione che le figlie hanno del padre. Nelle opere della narrativa vittoriana e realista<sup>6</sup>, la studiosa rileva la rappresentazione della famiglia basata sulla classica psicanalisi freudiana del mito di Edipo e su "fraternal attachments" (14); le madri non a caso sono assenti, pazze o morte e ad esse si antepone la figura di un padre idealizzato o

---

<sup>4</sup> Gli esempi emergono già dalla Genesi con la storia delle figlie di Lot, e proseguono nel dramma greco di Euripide con Agamennone e Ifigenia, nella leggenda romana di Virginia, nella storia di *King Lear* di Shakespeare, fino ai drammi borghesi del '700 e dell'800.

<sup>5</sup> Si veda, a proposito, il testo curato da Luisa Accati, Marina Cattaruzza e Monica Verzar Bass, *Padre e figlia*, che contiene la maggior parte dei saggi disponibili sulla questione, attraverso la rilettura di opere letterarie, di scritti biografici e autobiografici, e nell'osservazione della ritrattistica, affidandosi anche alle ricerche della sociologia e della psicanalisi.

<sup>6</sup> La Hirsch studia, ad esempio, il caso di Jane Austen, delle sorelle Bronte, di Mary Shelley, di George Sand, e di George Eliot.

di altre figure maschili. La narrativa modernista,<sup>7</sup> pur soffermandosi sulla figura materna, continua ancora ad avere un forte legame con il maschile e il paterno.

In linea generale il quadro non è molto diverso in Italia. Neera, scrittrice di fine '800, si mostra conservatrice di valori morali e sociali patriarcali, pur tentando di concettualizzare l'importanza della femminilità<sup>8</sup> e pur mostrando una coscienza per tanti aspetti "femminista" nel romanzo *Teresa*; Sibilla Aleramo, agli inizi del '900, affianca alla consapevolezza di una genealogia femminile, profondo affetto e ammirazione per il padre. Nel secondo dopoguerra ci saranno scrittrici come Anna Banti, Alba De Céspedes, Lalla Romano ed Elsa Morante a fare emergere più pienamente il rapporto madre-figlia nel loro coesistere conflittuale. Anche in Italia, comunque, come in altri paesi dell'Europa occidentale e dell'America del nord, l'affermazione del pensiero femminista e il suo sviluppo complesso e diversificato favoriranno le basi per un maggiore approfondimento del rapporto madre-figlia, a discapito di quello tra padre e figlia.

Nancy Chodorow fu tra le prime, alla fine degli anni '70, a sottolineare l'importanza dell'analisi del rapporto che lega la figlia alla madre. Secondo la psicanalista la base dell'identità femminile giace infatti nella fase pre-edipica, caratterizzata dalla vicinanza alla madre e non in quella edipica, che vede lo spostamento verso il padre come figura unica nello sviluppo culturale della figlia. In realtà il materno biologico comincerà ad occupare un posto centrale solo nella decade successiva, quando l'alleanza nel femminile verrà ricercata non solo più nell'amica o nell'amante, ma nella

---

<sup>7</sup> La Hirsch studia i casi di Virginia Woolf, Colette, ed Edith Wharton.

<sup>8</sup> Cfr. *Le idee di una donna*.

madre, quando cioè la madre (fallica o priva di potere) smetterà di essere implicata all'interno di una struttura patriarcale.

I testi della Sereni allo stesso tempo condividono e si allontanano dall'opera femminile/femminista a lei contemporanea. La sua è una storia a parte, particolare per gli avvenimenti unici che la caratterizzano. Marianne Hirsch afferma che:

[...] in the texts of the 1970s, the elimination of fathers has become either a precondition or an important preoccupation of female plots. The liminal discourse of female modernism, embedded in shifting affiliations, gives way here to a more passionate embrace of female allegiance as the basis both of female plotting and of female subject-formation. (129)

*Sigma Epsilon*, benché pubblicato nel 1974, esclude quasi totalmente la figura paterna; il materno si ricerca nel fantastico, e i rapporti affettivi o confidenziali con altre donne sono per lo più inesistenti. Mancherà, poi, nelle opere successive il tipico avvicinamento alla figura materna e si trasformerà invece l'immagine paterna. La madre – biologica e simbolica – è un altro tema nella narrativa della Sereni: complesso e pieno di contraddizioni, necessita di essere approfondito in un diverso capitolo. Ma il materno e il paterno sono in fondo sempre legati: l'uno può necessitare dell'altro o screditarlo, ma sono entrambi fondamentali all'interno di un processo di identificazione. E questo legame sembra essere indissolubile, nei testi autobiografici della Sereni, soprattutto nei ricordi dell'infanzia. La ricerca del materno per la Sereni è un cammino doloroso che non trova mai una vera soluzione. Quello che sembra certo è che la scomparsa prematura della madre non ha permesso lo stesso tipo di maturazione e di riavvicinamento che caratterizza invece il rapporto tra padre e figlia.

## Infanzia e immaginazione

Quando nella mente della narratrice protagonista riaffiorano memorie d'infanzia, padre e madre – e qui mi riferisco puramente alla madre biologica – si intrecciano tra di loro in modo inseparabile, uno accanto all'altra, escludendola. In *Casalinghitudine* si legge:

[...] mia madre è sempre stata morta; mio padre è sempre stato, se non vecchio, comunque a rischio della vita, affaticato, occupato. Il prima, quel nucleo nascosto che pure esiste da qualche parte dentro di me, posso solo immaginarmelo, raccontarmelo come una fiaba. (49)

Così, quando il pensiero si rivolge alla madre, morta quando Clara aveva appena sei anni, si origina una narrazione che, in un certo senso, sconfinava dalla realtà; sfumano i contorni e “risuona [...] un'eco vaghissima di tenerezza” (*Casalinghitudine* 49). E in questi (pochi) ricordi, accanto alla madre, emerge sempre la figura di un padre che, tra viaggi e riunioni di lavoro, si prende cura della protagonista bambina in modo goffo, ma pur sempre affettuoso.

In *Casalinghitudine*, la narratrice ricorda un viaggio fatto insieme al padre per andare in Russia a visitare la madre malata. Prima la narratrice lo ricorda come una vacanza, un momento particolarmente eccezionale, lontano dalla realtà quotidiana, e l'io protagonista diventa “la bimba:” l'io narrante cioè si sdoppia, distaccandosi da sé e diventando una terza persona. Sul treno di ritorno verso l'Italia, la bambina si ammala: il padre le racconta fiabe e si adopera usando “tutto il suo potere” per nutrire la figlia inappetente. Una volta raggiunta Vienna, l'atmosfera assume una connotazione quasi onirica, non solo per le favole raccontate dal padre, ma anche per il modo in cui viene definita la città: uno “stretto corridoio fra est e ovest,” un “confine tra due mondi” (*Casalinghitudine* 53).

Questi due mondi non connotano solo due diverse realtà politiche e geografiche, in quanto si rivestono di un significato anche più personale. Vienna diventa un luogo di confine, un luogo che allo stesso tempo unisce e separa, e da cui è possibile osservare due diversi spazi: quello dove la madre è presente, e quello dove è assente; quello che permette il ritrovamento e quello che implica separazione. Vienna diventa allora simbolo di una realtà sospesa, dalla quale si deve presto o tardi uscire. Non a caso, una volta arrivati a destinazione, il padre “L’ avvolse in una coperta rossa, la prese in braccio, e scendemmo dal treno:” ossia il padre prese in braccio “la bimba,” poi il padre e la narratrice scesero dal treno (*Casalinghitudine* 53). La fine del viaggio riporta l’io nella narrazione, non c’è più uno sdoppiamento, ma il ritorno al reale, con il padre vicino, lontano dalla madre.

Il secondo esempio, che mostra come il passato acquisisca una dimensione fiabesca nel momento in cui esso si lega alla figura materna, è quello, precedentemente citato,<sup>9</sup> del ricordo d’infanzia offerto in *Sigma Epsilon*, che richiama il momento della morte della madre. All’immagine della madre lontana si affianca quella di un padre presente. Per recuperare il ricordo della madre e quella di un padre affettuoso, la narratrice si serve anche in questo secondo caso dell’espedito della fantasia. Fantasia da intendersi non, o per lo meno non solo, come immaginazione di luoghi ed eventi, ma piuttosto come atmosfera magica e surreale entro cui la narratrice evoca la propria infanzia. Tutti gli oggetti che vengono elencati (la fisarmonica, la biblioteca, la cassaforte, la poltrona) sono concreti, e con ogni probabilità tutti presenti nella casa dove

---

<sup>9</sup> Si veda il Capitolo 2 p.67.

la protagonista abitava quando era piccola. Magico diventa invece l'occhio con cui la bambina guarda il mondo che la circonda.

I racconti autobiografici e memoriali di Clara Sereni sono pieni di eventi tragici, ma si sente sempre la presenza (ironica o non) di un io narrante che ha compreso e in un certo senso è riuscito a prendere distanza dal trauma; ma quando vengono richiamate alla mente l'infanzia e la madre non è più così e il tono della narrazione cambia. La scelta di ri-creare una dimensione pervasa dalla fantasia non risponde esclusivamente a una esigenza letteraria (cioè non nasce solo nell'atto del ri-creare una memoria che comporta una manipolazione narrativa degli eventi),<sup>10</sup> ma è suggerita anche da ragioni più personali: l'atmosfera fiabesca cela il dolore; si sente la mancanza materna ed è evidente un profondo conflitto interiore.

Valorizzare l'aspetto immaginativo può permettere di conoscere meglio il soggetto; dietro al suo uso si può celare un significato più profondo che può fare affiorare delle verità. In uno studio che riguarda donne/figlie vittime dell'abuso sessuale, Janice Haaken rivaluta l'importanza della fantasia e scrive:

The devaluation of fantasy can close off a range of indeterminate meanings about the past. [...] If fantasy is equated with "making things up" and is devoid of significance in understanding the past, then it does appear as a barrier to achieving an authentic sense of self. (357)

---

<sup>10</sup> A questo proposito anche Freud (cfr. *Opere* Vol.6) analizzando un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci (anche se basandosi su una traduzione errata) afferma che i ricordi autobiografici d'infanzia "non vengono fissati e ripetuti a partire dall'episodio vissuto, come avviene per i ricordi coscienti della maturità, ma ripresi in un periodo successivo quando l'infanzia è già trascorsa, e quindi modificati, falsati, posti al servizio di tendenze posteriori, così che in linea del tutto generale non possono essere rigorosamente distinti dalle fantasie." (229-230)

Il caso della Sereni non ha nulla in comune con questi casi traumatici studiati da Haaken, ma la morte della madre è stata senza dubbio un trauma e credo che ciò che Haaken sostiene a proposito della fantasia possa avere una validità più generale.

Nel caso della Sereni rappresentare un'infanzia fatta di magia e invenzione serve probabilmente a velare il dolore causato dalla perdita prematura, e risponde anche forse al bisogno di trovare una figura paterna che in un certo senso possa riempire il vuoto creatosi con la morte della madre; non a caso l'io diventa "la figlia piccola che si pensava dovesse avere almeno un padre" (*Casalinghitudine* 52) e l'immagine del padre è "Fino ad un certo punto della mia vita [...] distante e severa, ma certa, affettuosa, calda" (*Casalinghitudine* 152). C'è distanza, ma certezza.

Il romanzo memoriale *Il gioco dei regni* ripropone i due eventi descritti sopra: quello del viaggio e quello dell'annuncio della morte della madre, con alcune differenze. Nel viaggio di ritorno dalla Russia si legge: "la bambina si fece sorda, lontano in un suo mondo di febbre e dolore" (373), ma "la vacanza," "l'aria di festa" e anche le fiabe raccontate dal padre (*Il gioco dei regni* 372) perdono la loro magia. Nella Vienna di confine non c'è nessun momento di sospensione, la febbre e il dolore sono troppo concreti per allontanare del tutto la bimba dalla realtà. Si sente l'affetto, ma prevalgono le "amarezze," le "preoccupazioni," la "disperazione," l'"impotenza" dei genitori di fronte al presagio della morte, tutti sentimenti taciuti in *Casalinghitudine*. Quando poi la narrazione si sofferma sul momento in cui Clara viene a sapere della morte della madre, si legge che Emilio: "Detestò la sua buona educazione, l'abitino ben spazzolato che indossava, il moccio che comunque dovette asciugarle, la fiaba che fu costretto a raccontarle perché si decidesse ad andare a letto" (*Il gioco dei regni* 399). La narrazione

assume il punto di vista del padre, che in modo freddo e distaccato si mostra infastidito dalla sua presenza.

Il genere del memoir con la sua terza persona permette di prendere maggiore distanza da quella parte del racconto che ha come protagonista la narratrice bambina. Diversamente da quello che avviene in *Casalinghitudine*, l'io narrante non viene improvvisamente sdoppiato, ma compare come Clara (in *Sigma Epsilon* e in *Casalinghitudine* non si presenta con il suo nome: è io o è la bambina), personaggio a tutti gli effetti. Come narratore 'esterno' Clara non può più raccontare "il prima... quel nucleo nascosto," adottando i toni della fiaba. Madre e padre diventano protagonisti con una loro vita, una loro soggettività, e la loro visione adulta della realtà non permette alcun estraneamento. Il viaggio in Israele inoltre, porta a un confrontarsi più diretto con la Storia e quindi anche ad avere una considerazione diversa del passato, probabilmente anche quello dell'infanzia. Ora che il padre è stato veramente riscoperto/ritrovato, la narratrice non ha più bisogno di inventarselo, tantomeno di inventarselo buono.

### **Il padre: una memoria da ricostruire**

I modelli di vita che la famiglia tramandava a Clara erano quelli della madre, figura "esemplare" di "donna nuova" "che fa politica attraverso il suo uomo, e a questo dedica tutto il suo tempo, le sue energie, la sua intelligenza" ("Scrivere per non mangiarsi il cuore" 166), e quello della nonna paterna che si allinea con una tradizione patriarcale. Nonna Xenia sarà, solo dopo il viaggio in Israele, il vero modello femminile da riscoprire, ma ciò che prevale su questi modelli femminili è "l'autorevolezza dell'unica

figura maschile [...] di cui si avvertiva costantemente tutto il peso psicologico”

(“Scrivere per non mangiarsi il cuore” 167 ): quella del padre, nonostante la sua assenza.

Le indagini sul rapporto padre-figlia hanno evidenziato come il comportamento di un padre, sia egli il padre biologico o culturale, possa in tanti casi compromettere o promuovere lo sviluppo professionale, intellettuale, sociale e sessuale della figlia, facendo risultare piuttosto certa l’influenza della figura paterna nella vita della donna.

Sono state individuate diverse figure di padre: quella del padre distante, presente fisicamente, ma modello passivo e silenzioso all’interno della famiglia; quella del padre assente, che raramente vede la figlia; quella del padre autoritario, che domina attraverso regole, rigidità o violenza. Nel caso della Sereni il padre è sia piuttosto autoritario nell’impartire lezioni di cultura e comportamento, sia fisicamente assente per il lavoro che conduce.

In *Sigma Epsilon*, prima opera autobiografica, scritta quando Emilio Sereni è ancora in vita, la figura paterna è quasi del tutto assente, forse proprio a riprova dell’assenza paterna nella vita della figlia. Solo in due occasioni egli viene menzionato. Quando Dado, l’uomo amato dalla protagonista, la biasima per la poca cura con cui lei sceglie i vestiti, la narratrice ripensa irritata alle critiche simili che il padre le muoveva. In questo primo caso siamo di fronte a un breve riferimento indiretto. Il padre riemerge poi nel giorno in cui lui la informa della morte della madre. Come si è già detto, si tratta di un ricordo d’infanzia nel quale la narratrice sembra trovare conforto in un padre affettuoso, che può forse momentaneamente colmare il vuoto creatosi con la perdita della madre. Ma di questo momento si accentua l’aspetto fantastico; un’atmosfera magica

sembra cioè avvolgere il ricordo della protagonista ancora bambina. La narrazione rifugge sempre quindi da riferimenti diretti o perde in parte la sua concretezza.

Quando ne *Il gioco dei regni*, in “Dopo la Storia,” la Sereni parla delle circostanze che la hanno portata a scrivere il romanzo al ritorno dal viaggio in Israele, afferma:

[...] mi balzò incontro l'evidenza di qualcosa che nessuno mi aveva dichiaratamente nascosto, ma che nessuno mai mi aveva detto chiaramente: che mio padre non era sempre stato comunista, e che le ragioni per cui aveva scelto per la vita di interessarsi di agricoltura erano state, alla partenza, altre. (418)

e continua: “la vastità della mia ignoranza mi annichiliva” (419). È per sfuggire a questa ignoranza che comincia una ricerca fatta di incontri e di raccolta di documenti. Non che negli anni precedenti la narratrice non si fosse mai interessata al padre: confessa, anzi, che la ricerca era forse cominciata molti anni prima, grazie ad incontri voluti, come quello con Giorgio Amendola “per sapere di loro, di mio padre e mia madre come erano stati davvero e non soltanto come si erano consegnati alla Storia” (*Il gioco dei regni* 418). C'erano anche stati incontri non cercati volutamente, come quello con Pietro Grifone che l'aveva informata delle “difficoltà all'interno del Partito” a cui il padre non aveva mai accennato. Forse, il desiderio di conoscenza ha radici molto più lontane, alimentato dalle parole della parente Enrica Roccas che le aveva narrato diverse vicende familiari; ma forse, confessa la narratrice, questo desiderio è sempre stato presente in lei, però incapace di manifestarsi, silenzioso: “come se il silenzio fosse indispensabile ad un primo ordine.”

È allora forse necessario leggere questo silenzio iniziale come una “erosione interna,” per usare le parole usate da Passerini in *Ferite della memoria*, come una necessità iniziale; è un atteggiamento appositamente adottato più per evitare il confronto che per conformarsi ad una produzione femminile/femminista a lei contemporanea che, come sostiene Hirsch, elimina il padre nell'intento di fare emergere i legami femminili.

In una intervista la scrittrice ricorda *Sigma Epsilon*, come “quel primo libro così ‘facile’ per essere stato accettato subito dall’editore, ma poi continua: “Solo più tardi, quasi di nascosto, ancora una scelta di scrittura, più sofferta, ma più consapevole” (*Conversazione con Clara Sereni. donne, scrittura, politica* 23). Una scelta di scrittura diversa, che dieci anni più tardi rompe il silenzio e offre in modo più diretto un confronto con il padre e una rappresentazione del rapporto padre-figlia.

Nel capitolo intitolato “Conservare,” in *Casalinghitudine*, la narratrice afferma di non riuscire esattamente a “ricostruire il punto di cesura” (152) perchè il padre è, fino ad un certo punto della sua vita, corrispondente con l’adolescenza, una figura allo stesso tempo distante, ma certa e affettuosa. Come si è cercato di spiegare sopra, la figura paterna si affianca a quella della madre malata o è recuperata, appena dopo la sua morte, come presenza sicura. Forse, ipotizza la protagonista, le cose cambiarono quando la famiglia si trasferì dalla casa di città a quella di campagna; il ricordo è infatti quello di un territorio che “non le apparteneva,” di uno vasto spazio che da un lato è la realizzazione di un sogno per il padre, ma dall’altro marca un grande allontanamento tra i componenti della famiglia, lasciando una profonda solitudine nella vita della protagonista. L’episodio si fa più particolareggiato con il ricordo di un orto affidatole dal padre, che lei lavorava senza il rigore scientifico che lui le aveva consigliato di adottare:

[...] mio padre mi assegnò una quindicina di metri quadri accanto alla rete di confine, mi comprò zappa e vanga, mi tenne un breve corso di agronomia: mi chiedeva di agire con la sua stessa scientificità, quella che applicava al lavoro politico, al lavoro culturale, forse anche agli affetti. [...] veniva ogni tanto a dare un’occhiata, come prima con il pianoforte: inarcava le sopracciglia, pronosticava per le mie piantagioni un triste futuro se non avessi seguito i suoi consigli. (*Casalinghitudine* 153)

Come ha fatto notare anche Mirna Cicioni, la sopravvivenza della protagonista dipende dal suo riuscire a distaccarsi dal padre, agendo come le sembra più naturale. In questo caso, l'orto viene sentito come quello spazio che, facendo risaltare il diverso criterio di lavorazione, segna la prima di tante discordanze. Alla base di questa e delle tante che seguiranno c'è comunque la sostanziale differenza che distinguerà sempre padre e figlia: il rigore dell'uno e la spontaneità o "improvvisazione" (*Casalinghitudine* 162), come la definisce la stessa narratrice, dell'altra. L'orto "non fu scientifico: dalie e pomodori, melanzane e feijoa, campanelle fagioli e peperoni" (la punteggiatura enfatizza la mescolanza "inesatta" dei vegetali), ovviamente la protagonista non segue i consigli del padre, ma "ortaggi e fiori crebbero rigogliosi."

C'è un altro episodio in *Casalinghitudine* che forse segna, se non proprio il punto di cesura, un cambiamento nel rapporto padre-figlia e precede il trasferimento nella casa di campagna, avvenuto "negli ultimi mesi del '56" (20). È il primo ricordo che viene offerto del padre: assente e oberato da impegni politici anche nel giorno delle sue seconde nozze: "un rinfresco a casa [...] poi lui via al senato per la legge-truffa"<sup>11</sup>(19). Il ricordo è associato alla ricetta dei "Pomodori al Funghetto," uno tra gli stuzzichini che nell'opera aprono la serie completa delle 'portate' e che, diversamente dalle memorie cronologicamente sparse e frammentarie, si susseguono in perfetto ordine gastronomico.

---

<sup>11</sup> La maggioranza centrista guidata da Alcide De Gasperi, per assicurarsi la vittoria alle elezioni del giugno del 1953, aveva progettato nel marzo dello stesso anno di premiare una coalizione o un gruppo di liste apparentate che ottenesse il 50 per cento più uno dei voti con il diritto al 65 per cento dei seggi. La legge voleva modificare il sistema proporzionale creando un governo più stabile, a detta dei centristi, ma la sua applicazione avrebbe compromesso lo stato democratico del paese. Alle elezioni, la Democrazia Cristiana di De Gasperi e i gruppi politici che le si erano allineati non ottennero il numero necessario di voti e la legge venne abrogata nel 1954.

Nella memoria il piatto è preparato dalla nuova moglie, che vuole sentirsi più padrona di casa e crearsi un suo spazio in quella cucina che è da sempre riservata alla nonna paterna Alfonsa. La nuova madre è una donna diversa da quelle tra cui lei è cresciuta, in particolare da nonna Alfonsa e da zia Ermelinda: giovane, meno rigida, e soprattutto creativa. Clara non può che avvicinarsi a lei e sentire il naturale bisogno di distaccarsi dalla nonna, dalla zia e ovviamente anche dal padre, dalle loro diete monotone e rigide. Non sembra per niente casuale il fatto che il ricordo che precede questa sezione sia dedicato alla zia Ermelinda e alla nonna Alfonsa e che di quest'ultima sia messa in risalto l'operosità, ma anche la parsimonia, soprattutto per quanto riguardava il mangiare: monotono e tante volte riciclato, perchè niente si poteva buttare.

Come negli altri ricordi d'infanzia il padre non compare mai da solo, ma è affiancato alla figura della madre: con la prima moglie la sua presenza era certa; ora, con la matrigna, il padre sembra sì essere più presente del solito, ma lo studio rimane comunque una "trincea" (20): luogo di protezione e di isolamento dal resto della casa. Clara protagonista è ancora troppo piccola, ma la narratrice rende significativa la presenza di questa nuova donna, si percepisce l'arrivo di qualcosa di diverso all'interno della casa, che dà origine nella bambina a una prima vera consapevolezza del concetto di diversità.

### **Adolescenza e cesura**

L'adolescenza segnerà comunque il vero momento di cesura con il padre. La malattia dell'anoressia e della bulimia caratterizza questo periodo in modo particolare, come ricorda la narratrice: "l'ultimo periodo di convivenza con i miei fu cotrassegnato da

un rifiuto del cibo radicale: vomitavo quasi tutto quello che mangiavo” (*Casalinghitudine* 70). Il medico ha diagnosticato una colite, ma è chiaro che Clara ha un problema diverso.<sup>12</sup> Con ogni probabilità le cause di questa malattia sono da ricercarsi anche nel rapporto inadeguato con il padre; o per lo meno il padre sembra esserne implicato. I rapporti tra i due si deteriorano con il passare del tempo, con la crescita di Clara e con le sue scelte che non si conformano mai al volere paterno: scelte politiche e scelte di vita. Da un lato il padre mostra tutta la sua ostilità verso ogni gesto di autonomia della protagonista, diventando nemico; solo la dieta imposta dal medico alla ragazza sembra offrire l’unica “inconsueta vicinanza” (*Casalinghitudine* 70) con il padre, sempre a dieta, sempre con gusti opposti ai suoi. Dall’altro la protagonista sente comunque il bisogno che il padre riconosca le sue qualità. Ogni gesto di Clara è allo stesso tempo una sfida e uno sforzo per ottenere l’approvazione del padre.

Sempre in *Casalinghitudine*, la narratrice sceglie di raccontare alcuni tentativi fatti per dimostrare di essere capace di cucinare per lui. Durante l’assenza della domestica, viene affidato a lei il compito di preparare quattro cene; la narratrice fa muovere Clara su un terreno di guerra: c’è l’aria della “sfida” (71) e il sogno della “rivincita” (73) la forchetta del padre è la “spada di Damocle” (71) e la tavola diventa un “patibolo” (73). Ricevere il consenso paterno non sarà per niente facile: il pollo al sale non è ritenuto cattivo, ma suscita uno di quei suoi soliti “però”: manca l’aglio; alle bistecche preparate il giorno successivo, pur di essere apprezzata, Clara aggiunge anche l’aglio tanto amato dal padre e altrettanto odiato da lei, ma questa volta la carne risulta

---

<sup>12</sup> Cfr. Ficeto, Tiziana. *La relazione padre-figlia nell’anoressia mentale*. Studi su diverse ragazze/donne hanno fatto emergere come le anoressiche bulimiche lamentino un rapporto inadeguato con un padre “iperprotettivo e limitante la propria autonomia” (87) o una relazione povera con un padre “non disponibile e altamente critico verso la figlia” (121).

troppo dura; anche le zucchine ripiene preparate il terzo giorno, secondo la ricetta della nonna paterna, non trovano il consenso del padre. Alla notte la protagonista vomita tutto, ma il mattino successivo non demorde e anche se si sente “stremata e con gli occhi pesti” (72) decide di completare l’incarico che le è stato affidato e soprattutto vuole riuscire a riscattarsi. Ci riesce: il padre reputa finalmente buono il piatto di polpette che lei ha cucinato. La protagonista si sente comunque “sconfitta”: “piansi tutte le mie lacrime” (73) dopo quella cena, afferma la narratrice. La sua amarezza ha un doppio motivo: in primo luogo, anche se ha ammesso che le polpette sono buone, il padre non loda mai la sua bravura in assoluto, secondariamente il suo successo culinario è dovuto alla sua rinuncia allo “sconfinare,” a una consultazione pedissequa di un libro di cucina, e quindi alla mancanza del tentativo di introdurre qualcosa di diverso e personale dentro agli stretti ‘confini’ sempre marcati dal padre.

A seguito di un incontro a Botteghe Oscure e di una inaspettata colazione in un ristorante lussuoso, Clara scopre anche, poco dopo, alcuni lati del padre fino ad allora sconosciuti. La narratrice ricorda che il giorno in cui aveva deciso di raccogliere le sue cose per portarle con sé nella nuova casa, il padre era rimasto chiuso nella sua stanza a riposare. Erano le sei del pomeriggio, precisa la narratrice, per sottolineare che il padre ha chiaramente deciso di non volere nemmeno discutere sulla sua decisione di lasciare la casa. Da allora erano passati alcuni mesi e i due non si erano ancora rivisti:

Mi portò a colazione in un grande ristorante lì vicino (Botteghe Oscure): luci soffuse, quadri premiati, servizio impeccabile, atmosfera ovattata e di lusso. A casa avevo sempre sentito discorsi sui soldi che non bastavano: se il nostro abitare aveva caratteristiche di ricchezza ignote ai miei compagni di scuola, gli abiti che portavo erano sempre i più arrangiati, più ereditati, meno alla moda di quelli delle mie coetanee. Dell’abitare non ero consapevole, del resto sì e mi

pesava, benchè non riuscissi neanche ad immaginare di poter discutere le scelte di militanza intellettuale e politica da cui quella situazione appariva determinata. (39-40)

Al ristorante non sembra esserci alcun dialogo, ma l'inconsueta gestualità del padre parla da sola e fa percepire alla protagonista una qualche sua doppiezza e ambiguità:

Quel pranzo fu una prima rivelazione: sui rapporti con mio padre, per le cose terribili che mi diceva; ed anche sui suoi rapporti con il mondo esterno, per l'agio con il quale si muoveva nel ristorante d'alta classe, per l'alterigia che mostrò nella scelta del vino (a casa non se ne beveva), per la naturalezza con cui pagò il conto. Allora era possibile che avesse come una doppia vita: il grande, scintillante parlatore di cui mi si cominciava a favoleggiare, il Maestro capace di trasfondere cultura a generazioni di allievi – in casa, con me, la cultura come ricatto terroristico, la politica come aneddoto mai come scambio o confronto. Il buongustaio esigente che a casa imponeva diete monotone e cibi insipidi. (40)

c'è un crollo improvviso di quella coerenza adamantina che il padre aveva sempre voluto impersonare. Clara piange sulla zuppa di piselli che ha di fronte, le sue sono "lacrime impotenti" che possono fare ben poco per cambiare la situazione. Benchè si prenda la soddisfazione di fumare per la prima volta davanti al padre, il pianto segnala ancora una volta il dolore provato dalla protagonista, per quella impossibilità di capire e di instaurare un rapporto sincero, caratterizzato da un mutuo riconoscimento.

Il sogno di un possibile riavvicinamento non è comunque mai abbandonato del tutto, tanto che la narratrice, dopo essere andata ad abitare con l'amica Paola, racconta che un giorno: "squillò il telefono, stavo dormendo: - ciao tesoro mio, sono papà, come stai? Intontita dal sonno ebbi un attimo di illusione felice, poi mi alzai e andai a chiamarla" (81). Andò ovviamente a chiamare l'amica: il padre non era il suo.

## La rinegoziazione

Come anticipato, il riavvicinamento di Clara al padre si attua attraverso la scrittura e solo a molti anni di distanza dalla sua morte. Nel romanzo de *Il gioco dei regni* la narratrice racconta il lento processo di allontanamento da tutti e da tutto del padre, il suo graduale “farsi cieco” che lo chiude in una “solitudine feroce.” Anche in questi anni Clara non riesce a comunicare con lui, anche lei è tra quel “tutto” che Emilio vuole eludere. *Casalinghitudine* sarà la prima opera in cui la Sereni riesce a ricostruire la storia del rapporto con il padre; ne evidenzia i conflitti, ma dimostra anche la distanza che, negli anni e con la maturazione, è riuscita a trovare, distaccandosene emotivamente. Nello scrivere questa opera l’autrice scava infatti nelle pieghe del proprio passato, conosce se stessa scoprendo le influenze e gli episodi che hanno inciso sul suo sviluppo, e riesce a rimarginare la ferita creatasi nel rapporto con il genitore. Il viaggio in Israele è poi l’inizio di un ulteriore passo verso la conoscenza del padre. Da esso si origina la scrittura de *Il gioco dei regni*, che rivisita la storia privata della famiglia materna e paterna, e ricostruisce tutta quella parte di vita che l’adesione del padre al comunismo aveva cancellato.

In uno studio che analizza l’influenza paterna nella vita affettiva di una figlia, l’analista Victoria Secunda spiega che, per risolvere il rapporto padre-figlia, sono necessarie tre diverse fasi: quella del “ricordare” per scoprire ciò che si è ricevuto dal padre e ciò che invece è mancato; quella del “guarire” che consiste nell’analizzare i sentimenti di ira e tristezza e nel piangere quella bambina il cui padre non si è interessato a lei sufficientemente; ed infine “ricollegarsi con il padre,” osservare cioè il padre “attraverso la lente della maturità e scoprire che cosa l’abbia plasmato [...] così da capire

perchè si sia comportato in quel dato modo” (Secunda 87). Non si tratta solo quindi di ricordare il proprio passato, per prendere coscienza di determinati eventi e comportamenti paterni, ma anche di scoprire il passato del padre, per capire “le sfide e i conflitti della sua vita” e per capire le ragioni del modo in cui la figlia è stata trattata.

*Casalinghitudine* e *Il gioco dei regni* sviluppano proprio tutte queste tre fasi. Nel suo lavoro autobiografico la narratrice ricorda, analizza i suoi sentimenti, quelli provati nell’infanzia e nell’adolescenza, e il “ricollegamento” col padre avviene, rivelando il desiderio di sfida, ma anche l’accettazione. Nell’opera memoriale la narratrice si ricollega al padre partendo proprio da quelle radici ebraiche che lo avevano inizialmente segnato. Come ha dichiarato la scrittrice in un’intervista, il “grande dramma esistenziale” del padre è quello: “dell’ebraismo non risolto che lo ha costretto a delle cesure affettive tremende, drammatiche. E proprio lui era stato inizialmente tra i fratelli l’unico ortodosso: in una famiglia nella quale i legami con l’ebraismo erano stati culturali ma non religiosi [...]” (*Conversazione con Clara Sereni. Donne, scrittura e politica* 163).

In *Casalinghitudine*, la narratrice racconta il suo iniziale incontro con la famiglia del suo compagno: “quella calda e avvolgente che non avevo mai avuto, che pure in qualche modo avevo invidiato, dalla quale comunque ero fuggita” (92). La protagonista esprime il suo senso di soffocamento nella casa della suocera, sente il peso, soprattutto in occasione della festività del Natale, di quei “ruoli impressi a fuoco nella carne di ciascuno: i genitori depositari del potere anche quando i figli hanno più di trent’anni” (92), e del rito della ripetizione che si consuma ogni anno. Lei vuole invece mantenere la sua diversità, non vuole essere amalgamata in questo “rito patriarcale che dava rilievo a vecchie ferite e rancori recenti” (92) e sembra apprezzare maggiormente il fatto che la

sua famiglia le avesse concesso più libertà. Ma quando poi i patriarchi vengono a mancare è lei stessa a continuare il rito delle festività natalizie con quell'”immodificabile menù” (94) sempre proposto dalla suocera, anche se con l’aggiunta del suo “polpettone al tonno,” che diventa a sua volta parte integrante di quel menù immutabile. Clara sente dunque l’importanza del farsi radice e di mantenere al tempo stesso le radici, capisce che per “aprirsi alla chioma non è necessario tagliar via tronco e radici” (94), e cioè che per vivere non bisogna rifiutare la famiglia e la coppia.

È interessante notare come questa parte della narrazione dedicata alla famiglia e alle radici si collochi al centro di altri due momenti. Il primo è quello dedicato alla ricetta del vitello tonnato che, nel solito gioco di alternanza di cibo ed esperienza, presente in *Casalinghitudine* si associa al ricordo di un pranzo silenzioso con il padre in un ristorante della stazione di Bologna. Il secondo è quello delle salsicce con i peperoni che riporta la mente della protagonista ad un episodio accaduto nel 1973. Clara è invitata a cantare alla festa dell’Unità di Reggio Calabria. Non sembra molto convinta di volere partecipare dati i suoi scarsi rapporti con il Partito: “nessun dialogo” spiega “è possibile con il partito di Gramsci-Togliatti-Longo-Berlinguer – e di mio padre” (94-95), ma poi accetta e si mette in viaggio. Alla fine dello spettacolo viene invitata dal Sindaco a fare un giro delle case del paese e può così assaggiare la combinazione di salsicce e peperoni nella casa di un’anziana. Nella stessa casa, appeso al muro, vede un articolo ritagliato dal giornale dell’Unità che afferma che la legge truffa non è passata.

La legge era già stata menzionata in precedenza, quando la narratrice aveva ricordato come, anche nel giorno delle sue seconde nozze, il padre si fosse assentato per andare in Senato e lavorare per l’abrogazione della legge. La narratrice, pur ricordando

inizialmente l'impossibilità di dialogo con il padre, ne mette successivamente in risalto, con il richiamo alla legge truffa, la dedizione al lavoro, ponendolo tra i fautori di una causa fatta per il bene del paese. Il riconoscimento di questo aspetto positivo è possibile solo dopo avere trovato una propria autonomia e avere allo stesso tempo riscoperto l'importanza delle radici. Clara è diversa dal padre nella scelte di vita e nella scelte di scrittura, ma ciò non le impedisce di giudicare anche in modo più oggettivo, e quindi non solo da figlia, le decisioni del padre.

Quando lei stessa intraprende molti anni dopo la via della politica, diventando vicesindaco della città di Perugia, vive personalmente le difficoltà del bilanciare la vita privata e quella pubblica. In *Passami il sale* la vita della protagonista cambia radicalmente; in una prima fase la vediamo camminare verso casa dopo una lunga giornata trascorsa in Comune. La narratrice scrive:

Lungo il corso, nella vetrina scura di un negozio ormai chiuso mi intravvedo con la mazzetta dei giornali sotto il braccio, i capelli quasi a zero, la sigaretta, la faccia gonfia di stanchezza e preoccupazioni. Gli occhiali sottolineano la somiglianza con mio padre: quanto ho patito i suoi impegni, la politica, il Partito che sempre lo portava via. Tanti anni fa, ho scelto di volermi diversa: riuscirò a conservarla, la mia diversità? (79)

La Sereni sembra ritrarre un io maschile: è consapevole del fatto che la vita che conduce ora non le permette di dedicare alcun tempo alla famiglia e assume quasi la posizione del patriarca. Gli occhiali poi creano una somiglianza fisica con il padre, ma servono soprattutto a evocare il suo ricordo di figlia che, soffrendo per l'assenza del padre, si era ripromessa di essergli diversa. Una volta che si trova immersa nei suoi compiti di vicesindaco, però, mette in dubbio le sue facoltà di mantenere questa diversità.

L'impegno per la vita politica accomuna padre e figlia. La Sereni scopre di avere una grande passione, e il desiderio di conseguire cambiamenti positivi per lo sviluppo del

bene comune la rende simile al padre; lei però non potrà mai del tutto separare la sua vita privata da quella pubblica.

In *Casalinghitudine* emerge l'idea che l'autrice accetti il padre per la persona che era; in *Passami il sale* non giustifica le scelte paterne, ma comprende ancora meglio le motivazioni delle sue assenze. Il concetto del "ricollegarsi" sarà ripreso anche alla fine dell'opera *Casalinghitudine*, quando Clara riesce perfino a preparare la famosa 'carne secca,' la specialità di nonna Alfonsa, particolarmente amata dal padre: ha impiegato anni prima di avvertire il desiderio di riappropriarsi di questa ricetta, e lo fa perchè sente il bisogno di non abbandonare tutto quello che è venuto prima; c'è una profonda necessità di conservare, di ripristinare abitudini, odori, gesti che appartengono al passato. "Quando mio padre morì," scrive la narratrice:

[...] un amico mi scrisse che dovevo accettare di non essere più figlia, tutte le recriminazioni e le rivendicazioni stop, potevo prendermela solo con me stessa. Di fronte a me non c'era più l'Avversario, e non avevo più – anagraficamente – radici. Allora ho pensato che potevo smettere di suicidarmi, potevo perfino permettermi di avere qualche felicità da regalare, di farmi radice.  
(*Casalinghitudine* 163)

In questo suo farsi radice, le ricette sono però "solo una base per costruire ogni volta sapori nuovi" (*Casalinghitudine* 165), è fondamentale cioè la sperimentazione, la creazione di qualcosa di diverso, lo 'sconfinamento' creativo, atteggiamento che lei ora, a distanza di anni, applica alla preparazione di ogni piatto: in questo modo il padre viene sfidato, ma anche accettato. La Sereni cita la parte finale di *Note di storia dell'alimentazione nel Mezzogiorno: i Napoletani da "mangiafoglia" a "mangiamaccheroni,"* tratta da uno dei libri scritti dal padre. Giuliana Menozzi ha fatto già notare come questa citazione mostri la forza della narratrice, che è riuscita ad accettare il padre, ma anche a stabilire dei confini di separazione ben precisi. Le cose

dette e scritte dal padre sono importanti, ma non sono ovviamente il tutto, e ora sta a lei scrivere e ri-scrivere un po' del resto.

La Sereni, per rafforzare questa idea, non sceglie di citare la parte centrale dell'opera del padre, che offre un vero e proprio studio filologico e storiografico dell'alimentazione dei napoletani, ma piuttosto il finale, che evidenzia come l'evoluzione da "mangiafoglia" a "mangiamaccheroni" non fosse ancora stata "coronata" dall'uso del pomodoro; questo argomento, scrive Emilio Sereni, deve essere trattato in altra sede; la narratrice sembra scegliere dunque la parte conclusiva in modo provocatorio, inserendo un finale che apre uno spazio allo sviluppo di una nuova tematica, quella dell'uso del pomodoro. È chiaro allora che 'tutto non è stato detto' ma che c'è ancora tanto da dire, anche in termini non accademici: sul sugo alla napoletana la narratrice stessa ha già qualcosa da dire: lo "odiavo tenacemente" (*Casalinghitudine* 72).

*Il gioco dei regni* è l'opera che permette alla Sereni di riaccogliere il padre all'interno di radici che sembravano del tutto sradicate. La figura di Elyshà, quel personaggio di cui Clara aveva letto per la prima volta sul foglietto trovato in un mazzo di fiori preparato per il feretro del padre, trova nella narrazione un preciso spazio e ruolo. Il rabbino viene infatti inserito nella narrazione come espediente letterario, che risponde sia a un "bisogno" puramente personale, sia ad una precisa logica di struttura narrativa, che è tale da creare tra Elyshà, Mimmo<sup>13</sup> ed Emilio un parallelismo capace di accomunare i personaggi nelle loro esperienze.

Si narra che, durante una calda giornata estiva, il nonno Pellegrino raccontasse ai nipoti ancora bambini la storia di un grande sapiente chiamato Elyshà ben Ayuvà:

---

<sup>13</sup> Mimmo era il nome con cui Emilio veniva chiamato dai famigliari.

[...] così grande che pensò di potersi inoltrare tutto solo nei sentieri dello studio. Privo di compagnia e di contraddittorio, a furia di dedicarsi alle speculazioni filosofiche più eccelse, perse la sua saggezza, si smarrì: non impazzì ma si trasformò radicalmente, in maniera così visibile agli occhi di tutti che i nostri rabbini lo chiamarono, da quel momento in poi, Acher, l'Altro. Elyshà infranse molte leggi della comunità, e così facendo se ne pose al di fuori. I parenti presero a scansarlo, i concittadini sussurravano di suoi rapporti poco chiari con i Romani che occupavano la Palestina. (64-65)

L'inserimento iniziale di questo racconto nel romanzo della Sereni ha la funzione di introdurre e anticipare la vita e il futuro di Emilio Sereni. Chi ha familiarità con la storia di questo uomo, intuisce facilmente che questo primo riferimento a Elyshà e alla sua storia hanno una certa somiglianza con le decisioni che il padre della narratrice prenderà negli anni avvenire; non è un caso che il piccolo Mimmo ascolti il racconto "dall'alto della scala" mentre tutti gli altri nipoti sono seduti "a corona" intorno al nonno: si rivela già un primo distacco che lo allontana, anche solo fisicamente, dagli altri fratelli e dai famigliari presenti nella sala.

Il lettore si accorgerà che questa correlazione assume, nel corso della lettura del romanzo, maggiore consistenza. Quando Mimmo, ormai adulto, si isola da tutti, dedicandosi completamente alla lettura, incominciando quel processo di sradicamento dal sogno sionista, che lo accomunava al fratello Enzo, per avvicinarsi al nuovo sogno comunista, per la seconda volta si incontra il riferimento a Elyshà; questa volta è la zia Ermelinda ad ammonire Mimmo a non seguirne l'esempio. Se all'inizio si trattava solo di un racconto per intrattenere i bambini, ora risulta chiaro come il riferimento al rabbino solitario sia un espediente letterario che permette alla narratrice di enfatizzare il parallelismo tra i due personaggi, facendo intuire che le decisioni e gli eventi che seguiranno nella vita di Mimmo (e quindi di Emilio) saranno simili a quelle prese da Elyshà.

“Solo i libri,” si legge, “possono scavare il grande vuoto che Mimmo si sta scavando dentro: fatto di eliminazioni progressive, di nodi troppo dolorosi per essere sciolti e che dunque non si può che tagliare di netto” (192). Fuori dalla finzione letteraria, il taglio netto, la grande frattura è, negli anni dell’Italia fascista e della Seconda Guerra mondiale, quella con il fratello Enzo, ma nel tempo si estende a dismisura con l’allontanamento di parenti e amici, creando un baratro dal quale è impossibile risalire. Quello di Emilio è, infatti, un lento processo di separazione dal mondo perché, forse, fa meno male isolarsi che riconoscere il fallimento di un ideale che si sgretola e fa catastrofi, e perché è troppo tardi per adattarsi ad una realtà, anche quella del Partito Comunista Italiano, che sta cambiando le sue regole. Emilio:

Non ammise mai di aver smesso di credere: non nel ’56, quando l’Ungheria fu invasa e l’obbedienza significò allontanamenti e cesure; non nel ’67, quando la guerra in Medio Oriente gli deflagrò dentro, e scelse le ragioni del Partito negandosi a quelle degli affetti; non nel ’68, quando anche in casa le passioni del comunismo si delinearono diverse, e intanto i carri armati occupavano Praga. (406)

Questo isolamento si protrarrà per un’altra decina di anni, ma come a Elyshà, forse anche a Mimmo-Emilio è riservata la possibilità di fare riaffiorare radici che sembravano lacerate per sempre. Ed è questo il punto da cui è partita l’analisi: la fine, la morte, ma anche la rinascita, intesa come ritrovamento, che può realizzarsi attraverso la scrittura; perché quella fotocopia trovata da Clara, che nelle sue parole restituisce a Elyshà la possibilità di rientrare nella comunità, è il primo passo all’avvicinamento con il padre, è l’iniziale “conforto oscuro” che ora nel romanzo diventa una cornice all’interno della quale è possibile riavvicinare il padre alla comunità alla quale apparteneva.

## CAPITOLO CINQUE

### **La genealogia femminile: conflitti, sfide, bisogni**

Se la questione paterna trova una soluzione letteraria nel romanzo de *Il gioco dei regni*, quella materna rimane, invece, piena di contraddizioni. Il viaggio in Israele, da considerarsi ancora una volta come momento di separazione tra un prima e un dopo nella vita dell'autrice, porta la Sereni a una nuova presa di coscienza anche sulle figure femminili della famiglia, a un incontro con un passato molto complesso, che non le era mai stato trasmesso, riguardante la madre Xenia/Marina e la nonna materna Xenia. Il viaggio, insomma, è cruciale per colmare il vuoto di una genealogia femminile, per lo più assente fino a quel momento, e per approfondire la tematica materna.

Nell'opera della Sereni emerge sulla questione materna un approccio narrativo progressivamente diverso da quello iniziale: ed è questo cambiamento che si vuole qui analizzare. Il capitolo si propone di esaminare come la scrittura crei uno spazio per descrivere i sentimenti dell'autrice verso il materno: quelli strettamente personali nel doloroso conflitto all'interno del ricordo della madre, personale o ricostruito, (prima e dopo il sopracitato viaggio), ma anche quelli simbolici. Nelle sue opere troviamo sia la difficoltà della relazione madre-figlia, che la necessità di una genealogia femminile, che le permetta di raggiungere una completa identità. In particolare, si vuole affrontare, in un discorso parallelo, l'evoluzione del pensiero femminista e quello del pensiero della scrittrice, a partire dagli anni '70, sulla diade madre-figlia, osservando le differenze e le analogie che li caratterizzano. Si dimostra poi come nelle sue opere si assista ad una

graduale ricostruzione di una genealogia femminile familiare, e come accanto ad essa maturi sia la progressiva consapevolezza della conflittualità innata del rapporto madre-figlia, sia la conferma del bisogno materno.

Ricordo che alcune questioni che riguardano il materno sono già state introdotte nel capitolo che esamina il rapporto tra il padre e la figlia. Specialmente per quanto riguarda le prime due opere della Sereni, *Sigma Epsilon* e *Casalinghitudine*, la separazione tra padre, madre e figlia è per lo più impossibile: i ricordi d'infanzia che emergono legano infatti le tre figure in modo inscindibile. Soprattutto perchè è la madre a comparire sempre accanto al padre in questi ricordi, non è stato possibile tralasciare riferimenti al materno in un capitolo in cui quest'ultimo non era l'argomento principale di analisi. Questo capitolo si propone di offrire un esame più specifico della figura materna rispetto alle due opere menzionate, e di approfondirla nei suoi successivi sviluppi.

### **Gli anni settanta: alla ricerca del materno**

Nel suo primo romanzo, *Sigma Epsilon*, la Sereni offre principalmente il suo punto di vista di donna-figlia. Per lei, rimasta orfana di madre durante l'infanzia, questi sono gli anni di un doloroso percorso di ricerca e non di uno scontro. Il suo è un confronto silenzioso con il materno, sempre ammantato di un'atmosfera di "fiction;" la madre rimane, in questa opera, un non detto, che ha, però, l'effetto di trasmettere al lettore tutto il disagio creato dalla mancanza. Non ci sono ricordi della madre in vita, e risulta particolarmente significativo il fatto che le uniche memorie dell'infanzia siano invece un breve annuncio della sua morte e l'arrivo di una nuova madre, introdotta dal racconto di una fiaba. Significativamente, la donna a cui si lega la protagonista *di Sigma*

*Epsilon* si rivela di origini aliene: la sua compagna-madre viene da un altro mondo, come da una realtà estranea arriva, per la Sereni bambina, colei che le farà da madre. Più che una ricerca d'identità in relazione alla madre, dal romanzo emerge, dunque, l'assenza e il bisogno della figura materna.

Per definire il clima culturale in cui si inserisce *Sigma Epsilon*, vediamo che, in Italia, Carla Lonzi sviluppa le prime riflessioni teoriche sulla maternità, riconoscendo l'esperienza materna come elemento femminile che marca la differenza sessuale. Questa esperienza viene anche posta all'interno di un quadro sociale tradizionalmente patriarcale, che impone alla donna il preciso ruolo di moglie e madre: "non è il figlio che ci ha fatte schiave, ma il padre" (Lonzi 40) precisa infatti la scrittrice. Ma il femminismo degli anni settanta è stato accompagnato, in molti casi, da una mancata identificazione della figlia con la madre e da una visione negativa della maternità, soprattutto per quel concetto di riproduzione che la società fa ricadere sulla donna, e che accomuna madre e figlia, al di là del desiderio di differenziazione.

Il tentativo di fuggire la madre coincide con la paura di ripetere scelte che possono perpetrare lo status sociale della donna di generazione in generazione. Adrienne Rich spiega, ad esempio, come: "The mother's self-hatred and low expectations are the binding-rags for the psyche of the daughter" (243); e Adalgisa Giorgio lo conferma molto bene quando afferma:

The starting point of the analyses of white (middle-class) feminist was a maternal figure lacking in social value and authority and excluded from discourse, whom the daughter needed to 'murder' in order to access the symbolic structures, namely a mother who cannot act as a mediator for the daughter's entry into the world. ("Writing the Mother-Daughter Relationship: Psychoanalysis, Culture, and Literary Criticism." 12)

Dalla madre, quindi, la figlia si deve staccare per potere entrare in quello spazio pubblico che l'ha sempre esclusa. Sono gli incontri di donne più o meno coetanee nei gruppi di autocoscienza ad originare una nuova vicinanza femminile, che permette un'eliminazione del diretto confronto generazionale, e l'origine di rapporti alla pari che non siano conflittuali.

Riprendendo il discorso iniziato da Marianne Hirsch, Laura Benedetti ricorda anche come si sia asserito che “the feminism of the 1970's was essentially a movement of daughters” (94). In letteratura questa idea si riflette solo parzialmente nella scrittura femminile: la donna diventa soggetto della narrazione, offrendo diversi punti di vista di figlia: scrittrici come Lagorio, Maraini, Cerati, Ravera, e Fallaci, ad esempio, offrono un punto di vista materno,<sup>1</sup> mentre Loy e Duranti, costituiscono esempi in cui il punto di vista è quello della figlia e della dolorosa separazione dalla madre, e contengono già, come ha precisato, Adalgisa Giorgio, “the narratives on mothers and daughters of the next decade, which focus on the daughter's quest for identity in relation to the mother [...]” (“The Passion for the mother: Conflicts and Idealization in Contemporary Italian Narrative” 121).

La stessa Adrienne Rich che descrive il bisogno delle figlie di fuggire dalla madre, sottolinea però che alcune donne private della madre possono continuamente ricercare figure materne; altre possono, contrariamente, negare la sua perdita e la sua assenza: la Sereni afferma la perdita con apparente distacco, ma cerca silenziosamente la madre. La

---

<sup>1</sup> Si pensi ai seguenti romanzi: Gina Lagorio, *Un ciclone chiamato Titti* (1969), *La spiaggia del lupo* (1977); Dacia Maraini, *Donna in guerra* (1975); Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato* (1975); Carla Cerati, *Un matrimonio perfetto* (1975); Lidia Ravera, *Bambino mio* (1979); Rosetta Loy, *La porta dell'acqua* (1976); Francesca Duranti, *La bambina* (1976).

Rich aggiunge poi che la, ““motherless” woman [...] may feel uneasy with equals – particularly women” (242). Il primo romanzo autobiografico, *Sigma Epsilon*, testimonia proprio l’inadeguatezza della protagonista ad avere relazioni con le donne che appartengono alla sua stessa generazione, e la nascita di un legame con una donna che sembra offrirle un amore materno. La perdita della madre sembra, in un certo senso, impedire alla protagonista un legame con un femminile che non abbia caratteristiche materne.

Chiara Martucci, in un recente libro che ricostruisce la storia della Libreria delle donne di Milano, ricorda come la pratica dell’autocoscienza nata in Italia tra il 1970 e il 1974 avesse un “limite strutturale” e presentasse “un rispecchiamento tra donne” in cui ognuna si identificava con altre in “una ricerca assoluta di sé nelle proprie simili” (10). La nascita della Libreria, nel 1975, si colloca già in una seconda fase, in cui si sente la necessità di enfatizzare la questione della differenza sessuale, trovando spazi pubblici regolati dalle donne, autonomi, per coinvolgere una collettività femminile. In questa seconda metà degli anni settanta si sviluppa la consapevolezza dell’importanza della genealogia femminile, della legittimazione dell’essere donna attraverso la mediazione delle proprie origini femminili in cui trovare la “forza della propria sessualità” (15).

Martucci spiega come:

La scoperta che nei gruppi di sole donne circola la sessualità, non più imprigionata nel desiderio maschile, porta alla comprensione che nel rapporto con le altre donne vi sono tracce del rapporto erotico, censurato, con la madre. Non soltanto emerge la presenza dell’omosessualità femminile, ma si individua nella mancanza di amore e accettazione da parte della madre il primo ostacolo al formarsi della donna come individuo. (13)

*Sigma Epsilon* evidenzia già una forte consapevolezza sul tema della differenza sessuale: la narratrice non offre certo un manifesto di “forza” della sessualità della donna, propone

anzi un racconto di subordinazione lavorativa e debolezza della donna nei rapporti relazionali con l'uomo, ma risultano chiare sia la denuncia indiretta della prevaricazione maschile, sia la presa di coscienza a posteriori del comportamento della protagonista. La storia, inoltre, non presenta ancora una consapevolezza sulla rilevanza della genealogia femminile che ritroveremo in opere successive, ma si fa anticipatrice di riflessioni sul materno. Quando la prima opera della Sereni viene pubblicata, l'esperienza femminista dell'autocoscienza è un fenomeno che ha ormai raggiunto la sua maturità, ma la narratrice crea un personaggio che non solo non ha e non ha avuto alcun rapporto con questi gruppi, ma non ha nemmeno buone relazioni con le donne con cui lavora. Tuttavia risultano già fondate l'importanza del materno e le conseguenze che la sua mancanza può causare.

Nell'opera, i personaggi femminili sono presenze vaghe con le quali non sembrano instaurarsi rapporti affettivi o confidenziali. Il lettore incontra una certa "Franca-segretaria," Rossellina, silenziosa osservatrice di un'orgia in cui viene coinvolta malvolentieri la protagonista, Claudia, "sposina felice", e Lucia Desani "che non si capisce che ci sta a fare" (26), e di cui la protagonista sembra essere estremamente gelosa: la "morammazzata" la definisce, "Sempre fra i piedi. Tanto gentile, per carità, tanto servizievole; me poi mi adora. Ma è Dado che vuole" (38). Dado è, ricordiamolo qui, l'uomo amato dalla protagonista. Quando questa si risveglia dopo il tentato suicidio, cercato, sembra, per la grande delusione d'amore, c'è ancora Lucia al suo fianco nel letto d'ospedale. Ma il commento della narratrice non suggerisce alcuna positività nei suoi confronti: la protagonista ha paura a rimanere da sola e Lucia "è meglio di nessuno" (45). Si noti come questa affermazione riveli la differenza dell'atteggiamento di Lucia nei suoi

confronti, il suo starle vicino, il suo atteggiamento “servizievole;” il comportamento di Lucia fa emergere come l’impossibilità di vicinanza tra le due donne sia unilaterale e sia voluta unicamente dalla protagonista.

Nella sua brevità, l’incontro con Claudia si rivela invece importante per leggere il significato del materno nel racconto. L’amica le fa una visita con la figlia appena nata, pochi giorni dopo che la protagonista è stata dimessa dall’ospedale. La narratrice descrive l’insoddisfazione di entrambe le donne: Claudia si mostra come una “sposina felice,” ma un tic della bocca rivela una frustrazione interiore; la protagonista, che agli occhi dell’amica è sempre stata la rivoluzionaria, sente che la sua vita attuale non è poi così eccitante come può apparire, ma non vuole tradire le aspettative dell’amica: “Chiacchieriamo un po’, fatico moltissimo per riuscire a inventare cose, persone, avvenimenti con i quali non ho mai avuto a che fare, o quasi. Salvare la faccia: si vede che questo ancora mi importa” (59). L’incomunicabilità tra le due donne è evidente.

Quando Claudia si vede costretta a cambiare il pannolino della neonata, la protagonista osserva il “monte di Venere” della piccola, rimanendo colpita dalla sua grandezza; l’immagine dell’organo sessuale sembra accomunare, per un attimo, tutti e tre i personaggi della scena descritta. La narratrice afferma poco dopo: “Quando Claudia mi molla in braccio la bambina vorrei buttarla via, ma poi mi accorgo che mi sorride, e mi sento quasi un po’ conquistata. Le astuzie della natura” (60). Immane è il richiamo al concetto di riproduzione da sempre trasmesso dalla società di madre in figlia; idea che, sommata al discorso sulla subordinazione femminile nel lavoro, presentato nel romanzo, accentua la riflessione sulla differenza sessuale e sulla consapevolezza della comune identità femminile, iniziata proprio negli anni settanta. Ma la Sereni, marcando

l'esperienza in maniera positiva attraverso quel sorriso di neonata, sembra qui far scaturire direttamente dalla natura un sentimento che supera quell'avversità verso il materno e accettare la scelta di essere madre che accomuna molte donne in quegli anni.

L'aspirazione al suicidio della protagonista sembra contenere tutti i sintomi della mancanza del materno. Solo dopo questo fallito tentativo avviene, non a caso, l'incontro con Maria, e grazie alla sua presenza la protagonista ricomincia a vivere. Come è stato precedentemente osservato,<sup>2</sup> l'entrata in scena di Maria fa seguito al ricordo d'infanzia dell'arrivo della seconda madre, filtrato attraverso la memoria di un racconto paterno. Nel presente narrativo, la protagonista si serve ancora della fantasia per colmare il vuoto lasciato dalla madre; l'io inizia, infatti, un intenso rapporto materno con la donna-alieno che è Maria. Significativamente è solo dopo l'incontro con questo personaggio che la protagonista riesce ad avere consapevolezza di una mancanza e ad esprimere il suo bisogno di affetto, di cure, e di nutrimento, perché Maria è proprio "la mamma," tanto che il legame tra le due è definito come un "cordone ombelicale" che si può rompere solo se si 'ammazza' Maria (77-78).

Tuttavia la scelta di Maria come unica figura femminile in grado di ricoprire il ruolo di nuova madre produce effetti ambigui: la narratrice sembra mostrare l'impossibilità di rimpiazzare il rapporto con la madre, anche se in maniera solo simbolica, a favore di un rapporto tra coetanee; però, la scelta conferma il desiderio e l'urgenza di avere accanto una madre, anche se ne rivela l'inconsistenza, perché Maria rimane, dopotutto, una figura "aliena," di età indefinibile: "aliena" perché proviene da un altro pianeta, ma "aliena" anche nella sua estraneità, perché talmente diversa da tutto

---

<sup>2</sup> Si veda a questo proposito il capitolo 2 sulla sperimentazione autobiografica.

quello che c'è stato prima nella vita della protagonista, da potere sussistere solo nella fantasia. Un rapporto immaginato, dunque, che conferma il bisogno materno, ma fa emergere i limiti di un suo possibile appagamento.

In questo primo romanzo, quindi, i comportamenti della protagonista non rispondono completamente alla contemporanea pratica femminista che tende ad allearsi con donne della stessa generazione. La Sereni predilige il materno, lo cerca e lo inventa, evidenziando contemporaneamente il desiderio e la sua irrealizzabilità, e anticipando, così, almeno parzialmente, quella ricerca e quel tentativo di sostituzione/restituzione che si diffonde nei due decenni successivi.

### **Gli anni ottanta e novanta: verso la genealogia femminile**

Nel femminismo italiano la pratica dell'affidamento, incominciata dalla Libreria delle donne di Milano e anche dal gruppo Diotima di Verona, apre uno spazio per un dialogo tra donne modellato su quello che esiste tra madre e figlia. Spiega Chiara Martucci che:

La pratica dell'“affidamento” tra donne viene proposta come una relazione politica privilegiata tra due donne che non si definiscono uguali in termini di sorellanza ma somiglianti, diverse e dispari e dove il “di più” della disparità funge da mediazione che veicola significati nuovi nel rapporto tra donne, estranei sia all'identificazione che alla rivalità. [...] Riconoscere valore e legarsi ad un'altra donna in un rapporto di affidamento, preferire una propria simile per confrontarsi con la realtà data: “spezza la regola della società maschile [...] e contemporaneamente libera [...] dal bisogno reattivo di essere alla pari almeno con le nostre simili. (19)

La pratica dell'“affidamento” teorizzata in quegli anni, quindi, ha ormai superato il limite causato dal volersi a tutti i costi rispecchiare in un'altra donna, e riconosce la diversità tra le donne. Ci sono comunque dei nuovi limiti: nell'“affidamento,” in questo rapporto tra donne in cui una giovane riconosce il maggior valore di un'altra, Luce Irigaray e Adriana

Cavarero (e non solo loro) vedono ad esempio il rischio di una relazione gerarchica. In questa pratica, la madre diviene una figura centrale, nel senso che si enfatizza per ogni donna l'importanza di guardarsi indietro, per riconoscere la propria genealogia femminile o nella madre naturale o nelle "matri simboliche," che hanno avuto e hanno più sapere. In questo senso si assiste, quindi, in questi anni, ad una riconsiderazione delle potenzialità del materno.

Questo avvicinamento al materno non significa, comunque, risolvere la problematicità intrinseca del rapporto madre-figlia. Il passaggio dalla matrofobia alla solidarietà non è affatto semplice, e la questione rimane, sia da un punto di vista filosofico che letterario, una questione emblematica e non risolvibile. Se la funzione della madre nello sviluppo della soggettività diventa un comune denominatore nel pensiero di molte donne, l'atteggiamento verso il materno non offre soluzioni univoche, né nella scrittura letteraria, né nel pensiero filosofico. Quello che Laura Benedetti scrive a proposito del romanzo di Elena Ferrante, *L'amore molesto*, e cioè che il riconoscimento del legame materno possa essere interpretato come una "positive resolution," o al contrario come "the perpetuation of a disastrous confusion" (107) sembra avere una valenza più generale, che va al di là della situazione romanzesca.

La questione dell'identificazione con il materno viene sviluppata sul piano filosofico da Luce Irigaray, all'inizio degli anni ottanta. Nel saggio "And the One Doesn't Stir Without the Other" (1981), la pensatrice francese fa emergere la cruciale influenza della madre sulla figlia, ma riconosce anche la necessità del distacco che si deve creare tra le due donne, affinché ciascuna possa avere una propria identità. Data l'influenza delle sue idee sul pensiero femminista italiano, mi sembra importante

soffermarmi su questo saggio, presentandone i concetti chiave. In esso, Irigaray scrive, da figlia, alla madre, esprimendo il suo senso di soffocamento: “You put yourself in my mouth and I suffocate” (61) afferma; nell’atto della nutrizione da parte della madre, infatti, il latte diventa “poison, paralyzing me” (60). Attraverso la metafora dell’allattamento che diventa avvelenamento, perché fonde i due esseri in uno, la Irigaray vuole dire che l’identificazione con la madre porta la figlia ad una perdita di soggettività e, allo stesso tempo, questa acquisizione d’identità cancella la madre. Luce Irigaray non offre una soluzione, ma invita ad una separazione di madre e figlia, per dare a ciascuna la possibilità di essere due entità distinte: “Put yourself less in me, and let me look at you” (61), il che sottolinea la necessità di un riconoscimento reciproco che non cancelli la diade: “I would like both of us to be present” (61), e conclude affermando: “And what I wanted from you, Mother, was this: that in giving me life you still remain alive” (67). Per la Irigaray si tratta, quindi, di cercare una soluzione positiva che porti madre e figlia ad essere due soggetti distinti, nella consapevolezza che l’identificazione crea una duplice perdita di identità, quella della madre e quella della figlia.

Individuando la forte influenza della funzione materna nello sviluppo della soggettività, Julia Kristeva elabora diversamente la questione, sostenendo la necessità del matricidio immaginario presimbolico per potere diventare pienamente soggetto. *Powers of Horror*, originariamente pubblicato nel 1980, riconosce la madre come “the abject”, la figura abietta. Ci si può servire di una definizione molto chiarificatrice di Patrizia Calefato per spiegare il concetto di “abiezione,” che si rifà etimologicamente ad ‘abicio,’ butto via, e quindi non va intesa come “condizione di bassezza d’animo,” secondo la definizione dei dizionari:

Per Kristeva l'abiezione è un movimento che accompagna il costruirsi di ogni ordine simbolico e sociale, movimento rivolto all'espulsione, al rigetto di ciò che è innominabile e di ciò da cui ogni società deve purificarsi per costruirsi con legge e ordine. (183)

L'abiezione sembra agire da sempre sul materno, che trasgredisce i confini, le norme. Il corpo femminile in quanto corpo materno si inserisce al confine tra origine e morte, in una tensione fatta di repulsione, ma anche di attrazione. È solo attraverso il "defilement" del materno che la soggettività può essere stabilita, cioè, attraverso quei meccanismi simbolici di esclusione o repressione che permettono di mantenere una separazione tra il soggetto e l'oggetto, tra il sé e l'altro, perché è troppo stretto il legame corporeo che sottende il rapporto madre-figlia. Ma, afferma Kristeva:

We may call it a border; abjection is above all ambiguity. Because while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it – on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger. (9)

L'abiezione, quindi, presenta tutta l'ambiguità, perché pur demarcando dei confini non stacca radicalmente il soggetto da ciò che lo minaccia, ma lo riconosce nel pericolo della sua presenza. Per Kristeva, la madre deve essere eliminata per superare l'angoscia dell'annullamento che la sua presenza implica, ma allo stesso tempo essa rimane figura conflittuale e per questo ineliminabile.

Le idee filosofiche di Luce Irigaray sono quelle che trovano in Italia un maggiore sviluppo, soprattutto attraverso il pensiero di Luisa Muraro che insiste sull'importanza della potenza materna. In *L'ordine simbolico della madre*, la Muraro spiega:

Il femminismo della differenza [...] ossia il femminismo che promuove libertà femminile non con le leggi ma con le relazioni, in nome non della parità fra i sessi ma del senso libero della differenza sessuale, questo in fondo ha fatto in questi anni, salvare il privilegio della vicinanza delle donne con il corpo materno. (159)

Allo stesso tempo, secondo la filosofa, il femminismo ha prodotto una critica approfondita al patriarcato, ma non la “capacità di significare liberamente la grandezza femminile” (21). Suo è, per eccellenza, l’invito a “ritrovare la potenza simbolica della relazione con la madre” (23), perchè “per la sua esistenza libera una donna ha bisogno, simbolicamente, della potenza materna” (9). Riprendendo il pensiero di Melanie Klein sui concetti di ‘riconoscenza’ e ‘continuum materno’ (62), la Muraro non solo invita al riconoscimento dell’autorità materna, ma spiega come alla potenza materna sia sempre mancata la genealogia femminile (70); a questo proposito, chiama la donna a trovare “gli eventuali sostituti della madre” che “possono restituircela nel presente, ce la rappresentano, nel pieno significato del ri-presentare” (57) equiparando la sostituzione alla “restituzione” (57) della figura materna.

Anche la letteratura si fa portavoce della consapevolezza del materno, e dei rischi che l’identificazione con il materno può avere. Ai romanzi di Rosetta Loy e di Francesca Duranti, menzionati sopra, che anticipano la tematica dell’avvicinamento verso il materno e che, come si è detto, mostrano la ricerca d’identità della figlia attraverso un ritorno alla madre, fa seguito, ad esempio, l’opera *Madre e figlia* di Francesca San Vitale. Il romanzo, pubblicato nel 1980, mostra l’impossibilità di evitare una simbiosi con il materno, ma questo processo non risulta affatto semplice o piacevole. Il personaggio della figlia Sonia, come ha fatto notare anche Laura Benedetti “is torn between affection and resentment because of the intricate connections she perceives between her destiny and that of her mother. [...] Resentment, in turn, generates remorse [...]” (111). E il rimorso diventa doppio perché il personaggio di Sonia non si sente capace di essere una buona figlia, ma nemmeno una buona madre, fino al sogno finale, che conclude il

romanzo, e permette alla narratrice di staccarsi dai personaggi di Sonia e della madre, e di sentirsi di nuovo figlia e madre, “a person in her own right” (113).

È alla luce delle considerazioni ‘al femminile’ di filosofia e letteratura che si procede ora all’analisi delle opere della Sereni, *Casalinghitudine* e *Il gioco dei regni*, per vedere come esse si collochino all’interno di questo discorso sul materno.

### **Casalinghitudine**

Un po’ come accade in *Sigma Epsilon*, anche nell’opera di *Casalinghitudine* la madre compare in brevissimi passaggi, con un ricorso alla “fiction;” ma in questo caso la ricerca non si apre solo verso il ritrovamento della madre, ma anche verso un maggiore confronto con il femminile nel recupero generazionale.

Laura Benedetti offre un breve confronto tra questo romanzo e *Il gioco dei regni* osservando come la Sereni approfondisca la questione materna cambiando leggermente la sua ottica di figlia. La critica nota, in particolare, il punto di vista egocentrico della narratrice di *Casalinghitudine*, un punto di vista che il lettore difficilmente riesce a non condividere. A distanza di anni, la protagonista le sembra interpretare con freddezza la malattia della madre, considerando la sua morte quasi come un tradimento, trovando così il distacco in quello che Adalgisa Giorgio definisce un “difficult process of elaboration of the loss of the mother’s body and acceptance of her desire from which she feels excluded” (122).

Anche mia madre ha il suo libro, una frase: “In un momento in cui mi sentivo un po’ meglio ho preso Clara sul letto, l’ho coccolata un poco, l’ho baciata. E lei subito ha chiesto: “Me lo farai anche domani?” Come è facile commuoversi e perdere tutte le forze [...]” Mi risuona dentro un’eco vaghissima di tenerezza, non di più. Nella memoria mia madre è sempre stata morta. (*Casalinghitudine* 49)

Così, in quest'ultima frase, la narratrice – secondo Laura Benedetti - liquida velocemente ogni confronto con il materno. *Il gioco dei regni* mostra invece: “unintentional cruelty of Clara” e il “silent heroism” (100) della madre:

Clara si voltò verso sua madre, chiese:  
- Domani. Me lo farai anche domani?  
Xenia abbassò gli occhi, lucidi. Poi pian piano si alzò e andò verso il suo letto, piena di dolori. (*Il gioco dei regni* 384)

La Benedetti, cioè, riflette su questo secondo romanzo come luogo nel quale la narratrice, ripensando allo stesso episodio proposto già in una scrittura precedente, riesce a dare alla madre uno spazio, anche se muto. Ed è poi la stessa sequenza delle azioni enunciate a fungere da dolente commento. Nella sua analisi la critica si concentra, per ovvi motivi di spazio, su questo evento, ma esso è solo uno dei tasselli che formano il complesso puzzle offerto dalla scrittrice sulla questione materna.

Che i due romanzi si differenzino nello sviluppare questa tematica è più che evidente: nel lavoro autobiografico di *Casalinghitudine* la madre ha in apparenza poco rilievo, mentre il memoir la vede protagonista, oggetto di narrazione, ma anche soggetto. Anche nella prima opera si può leggere il desiderio di riavvicinarsi alla madre. Non c'è nei due romanzi, però, un ritorno alla madre che provochi un problema di identificazione con il materno; questo manca quasi del tutto; non c'è, cioè, né un rispecchiarsi nella madre che provochi positività, né una perdita negativa di identità. Questo problema non sembra infatti quasi mai toccare il rapporto tra la narratrice e la madre. Ma questo non significa negare il bisogno di ricerca. Giuliana Menozzi legge, a ragione, *Casalinghitudine* proprio in questi termini, osservando come la figura materna fornisca la

base per tutta l'opera, benchè lo spazio esplicitamente dedicato alla madre sia minimo.

“My contention” sostiene:

[...] is that in *Casalinghitudine* the narrator is recreating her mother through the recipes. In cooking, eating, and introjecting food [...] she is engaged in re-inventing the original relationship with her mother, when she was nurtured, and no discontinuities intervened between them. In other words, food becomes a transitional object by which the narrator can control anxiety (the anxiety of separation, of a separation that deprived her too soon of her mother). (Menozzi 224-225)

Per sostenere la sua tesi, la Menozzi si rifà al pensiero di Luisa Muraro e di Simone Weil.

Alla prima ricorre per legare il concetto di materialità del corpo alla dimensione

simbolica: il corpo della madre è infatti anche nutrimento, ed il cibo assume una valenza

simbolica. Afferma, infatti:

Muraro describes the relationship as a “cerchio di carne,” which conveys the idea that the materiality of the body is always inscribed in the dimension of the symbolic and cannot be detached. In other words, beside being a biological necessity, food always carries a symbolic investment. (Menozzi 218)

Menozzi si ricollega poi al pensiero della pensatrice francese Simone Weil per parlare

delle emozioni che si trasferiscono nel cibo, e spiega:

Weil sees as a peculiarity of our emotional, affective life the power to move into things and objects. She uses the word “transference.” Matter, the materiality of life is a filter between ourselves and our feelings. From the alliance between matter and thinking/feeling derives the importance of food. (Menozzi 218)

La Menozzi analizza allora l'alleanza tra cibo ed esperienza che si sviluppa nel romanzo;

quando la narratrice cucina “she is a subject physically and mentally engaged in the

production of meaning, representation and self-representation” (Menozzi 218), e in

questa rappresentazione del sé si trova il legame con il materno.

Per convalidare questa tesi, la critica osserva i seguenti elementi. Innanzitutto, come la narratrice si distacchi dall'io e utilizzi la fantasia per parlare della madre,

diventando la bambina, o l'orfanella<sup>3</sup> protagonista di una fiaba, e come usi la parola “copione” (*Casalinghitudine* 19), per descrivere i primi anni di vita. Si intensifica questa idea di “fiction” che circonda il ricordo materno, mostrando con il distacco l'accettazione della grave perdita.

La critica trova anche un collegamento tra un commento a proposito del gruppo amicale che negli anni settanta va sfaldandosi: “Discutevamo di cibo, e sempre i fantasmi di molte altre cose dietro e dentro di noi” (*Casalinghitudine* 101) e il ricordo degli anni da “copione”, vissuti in una casa di “stanze e corridoi abitati da libri, da vecchi, da fantasmi” (*Casalinghitudine* 19). Per la Menozzi è individuabile quindi un legame tra quei fantasmi che si nascondono dietro ai discorsi sul cibo e quelli presenti nella casa dell'infanzia e dell'adolescenza: tra essi, sicuramente, c'è quello della madre.

Infine, la critica prende in considerazione proprio il paragrafo in cui la narratrice riporta le frasi del libro della madre, *I giorni della nostra vita*, soffermandosi, diversamente da quello che fa Laura Benedetti, sul ricordo della bambina che chiedeva di essere nutrita, e sulla struttura che visivamente viene data alla pagina del libro. La Menozzi nota, infatti, i puntini di sospensione lasciati nel libro della madre: “Come è facile commuoversi e perdere tutte le forze ...,” e sottolinea il senso di “fade out” che essi creano, “a loosening of boundaries in losing her strength” (Menozzi, 224), una perdita di forza e di confini sentita dalla madre nella consapevolezza di non potere accontentare la richiesta della figlia. In *Casalinghitudine*, la narratrice ricrea visivamente sulla pagina, esclusivamente in questa sezione del libro dedicata al ricordo-fiaba della madre, questo senso di dissolvenza, creando spazi bianchi tra un paragrafo e l'altro del

---

<sup>3</sup> Un aspetto, questo, già notato nel capitolo sul padre, per questi momenti in cui la narratrice ripensa alla sua infanzia e affianca la figura della madre a quella del padre.

racconto. La tecnica, utilizzata in questa parte narrativa, trova a sua volta una corrispondenza negli intervalli bianchi del libro che separano la ricetta dal ricordo, o il ricordo dalla ricetta. La Menozzi mette in luce questo senso di perdita di confini, cioè di fusione emotiva tra madre e figlia, accomunando il “lack of boundaries” che la madre prova quando la figlia le chiede di nutrirla, e il lasciarsi trasportare fuori dai confini della realtà nell’atto creativo del cucinare. Ecco che allora:

[...] cooking is the potential space where, by staging her lack of separation, she learns to accept and manage the anxiety caused by separation. In other words, the lack of boundaries is what makes possible the setting up of those boundaries. (Menozzi 225)

Evitando, cioè, di esprimere sentimenti espliciti verso il materno: “Nella memoria mia madre è sempre stata morta” (49), la narratrice riesce a controllare le emozioni della perdita. Ma attraverso l’atto del cucinare riesce a re-inventare una relazione con il materno che permette di trovare il legame perduto e anche a superarlo con l’originalità della reinterpretazione delle ricette di famiglia: non a caso spesso si incontra questa espressione: “io invece ci metto...”

Alcune altre osservazioni possono essere utili per convalidare ulteriormente questa tesi di Giuliana Menozzi. La perdita della madre ha un’importanza cruciale, che viene indirettamente sottolineata dalla narratrice trasferendo nel padre il dolore della perdita: “Certo la malattia fu qualcosa che gli sembrò di non potere reggere” (51), si legge; ma questa, si noti, è la stessa sezione di ricostruzione fiabesca del passato della scrittrice e di quello dei due genitori, e non si può del tutto escludere che il dolore sia anche quello provato da Clara. Dopo la nascita del figlio, che fa anche seguito alla morte del padre, inoltre, le diventa possibile prendere coscienza del significato del suo ruolo materno e dell’impossibilità di separarsi del tutto dal proprio bambino: “Per quanto

Tommaso possa nascere al mondo, partorirlo del tutto mi sarà sempre impossibile” (*Casalinghitudine* 45). In un certo senso, con questa affermazione, si viene anche a placare quel senso di tradimento che Laura Benedetti legge nella Sereni nei confronti della madre: generando un figlio, capisce che – come tra lei e Tommaso – il legame con sua madre c’era e continua ad esserci. L’affermazione della Sereni rivela una perdita di confini a livello di identità, perché il soggetto vacilla in un spazio fatto di una nuova autonomia, ma anche di una nuova dipendenza. Ma questo nuovo status le permette però anche di identificarsi per un attimo con il suo materno, di capirne i sentimenti, e cancellare quei “confini persi” dopo la perdita della madre.

Luisa Muraro afferma che alla potenza materna è sempre mancata la genealogia femminile, cioè la consapevolezza dell’esperienza sedimentata e trasmessa dalle generazioni precedenti e, a questo proposito, invita a trovare possibili sostitute della madre per ritrovare la potenza simbolica della relazione con la madre. Nell’opera *Casalinghitudine*, questo discorso è presente. La narratrice non si limita ad una ricerca indiretta della madre, ma fa assumere al materno una connotazione simbolica, nel senso che crea una sua genealogia femminile, che collega donne del passato e donne del presente, parenti e amiche. La cucina e il cucinare diventano rispettivamente il luogo e l’azione che privilegiano questo ricollegarsi femminile. La Sereni non sembra fare questa operazione in espliciti termini di “potenza” o “grandezza:” il filo ha qualche nodo, e ci sono immancabili scontri con ‘le sostitute.’ Ma la scrittura fa comunque parlare la donna in uno spazio da lei sempre occupato, e in questo luogo si sente l’eterno destino della casalinga, e anche il desiderio di superare questa concezione di immutabile condizione femminile, riconsiderando la cucina e, in generale, la casa come un luogo

caldo e accogliente di scoperta e cambiamento. E questa riconsiderazione è possibile solo passando attraverso una linea femminile del passato che non può essere trascurata.

Ecco che allora la ricetta dei crostini preparati con il pane fresco richiama la nonna paterna Alfonsa, in una duplice ottica che fa emergere allo stesso tempo vicinanza e lontananza. Nei confronti della nonna sempre temuta, la protagonista vuole “recidere il cordone ombelicale” (15), ma la sua figura emerge chiara, in tutta la sua severità, e si pone all’inizio di una genealogia da cui si vorrebbe il distacco, ma di cui si sente il legame. Lo stesso vale per la suocera, la casalinga aggressiva con cui convive con difficoltà e a cui non vuole assolutamente assimilarsi. Ma, anche se la protagonista le oppone la sua voglia di indipendenza, ad accomunare dopo alcuni anni le due donne c’è l’esperienza materna: il diventare madre permette alla Sereni di vedere con un’ottica diversa il comportamento della suocera, di intuirne la forza e di comprendere il suo bisogno, come madre, di riuscire a tenere unita la famiglia.

Zia Ermelinda, sorella di nonna Alfonsa, nella vicenda narrata, diventa maestra di vita e di cucina, trasmittitrice di rituali eleganti e sofisticati che vanno dall’abbigliamento, alla musica, al cibo. La protagonista la ricorda con grande affetto: questa donna, considerata da tutti dispotica e avida, l’aveva scelta come nipote prediletta, e la scelta viene ora ricambiata in un apprezzato e affascinante ricordo della zia.

Ermelinda viene presentata come la figura femminile che per eccellenza si fa trasmittitrice delle radici famigliari. Interessante vedere come proprio in questa parte del racconto dedicato alla zia ci siano dei riferimenti alla madre. Tre paragrafi si susseguono come segue. Prima il ricordo delle obbligatorie lezioni di piano tenutesi in casa, nell’ora in cui tutti i bambini del vicinato giocavano in cortile; la narratrice afferma: “Quando

morì mia madre mi fu concessa una sospensione (un sollievo, ma non potevo darlo a vedere)” (29); nel paragrafo successivo il racconto di un pomeriggio in cui, ascoltando la *Marcia funebre* di Chopin, suonata dalla zia, la protagonista si ripensa e scrive: “Mi allungai drammaticamente sul divano, la faccia stretta nel buio delle braccia come se piangessi: a mia madre sepolta a Losanna però volevo pensarci davvero, in cerca di una immagine che già mi sfuggiva” (29).

Segue il paragrafo in cui sono messi in evidenza gli insegnamenti della zia, e l'importanza che lei affida alle radici del passato, tanto che, accanto al letto, la zia ha appeso l'albero genealogico della famiglia. Zia Ermelinda funziona allora anche da tramite verso la figura della madre; la narratrice la utilizza come punto di collegamento tra lei e la madre, evidenziando così l'importanza e la positività (perché è in questi termini positivi, credo, che si debba osservare Ermelinda) della genealogia femminile.

Da questo romanzo emerge, quindi, la continuazione di quella ricerca del materno che era incominciata nella prima opera autobiografica, ma si rivela anche l'importanza affidata alla genealogia femminile, alla ricerca di un filo che legghi, dal passato al presente, le vicende di varie donne con cui la narratrice può confrontarsi per comprendere meglio se stessa e la sua posizione nella società.

### **Donna nuova o solo emancipata?**

In *Taccuino di un'ultimista*, la Sereni spiega come dopo la stesura e la pubblicazione del primo romanzo avesse incominciato a capire di non essere “affatto una donna nuova, ma tutt'al più una donna emancipata, e che la strada da fare era lunghissima” (38-39). Continua asserendo che solo dopo l'uscita del romanzo

*Casalinghitudine* le fu attribuito quel ruolo di scrittrice che le permise una “progressiva definizione di territori, appartenenze, competenze, valori, autonomia” (40) che le consentirono di sentirsi una donna nuova.

La Sereni parla della difficoltà di vivere serenamente la scrittura, considerata fonte di gelosia anche del suo compagno di allora; la scrittura risalta nel suo potere non controllabile: per gli altri, ma anche per lei, che non sembra ricevere e possedere certezze in questo suo ‘lavoro.’ Alla domanda del compagno “Ma tu, per chi scrivi?” ad esempio, lei non aveva saputo fornire alcuna risposta. Quando la scrittrice racconta del formarsi nella sua mente del secondo romanzo, *Casalinghitudine*, ricorda le incertezze, le paure ad ammettere che stava nascendo un nuovo scritto: prende appunti volanti su tanti foglietti che tiene nascosti agli altri e anche un po’ a se stessa. Solo quando la quantità dei piccoli pezzi di carta diventa tale da non potere più essere tenuta segreta, il formarsi di una nuova opera non può più essere tenuto nascosto. È ancora il compagno a volerle dare suggerimenti su come scrivere questo secondo libro, ma lei non segue alcuna indicazione. Da qui, da questo voler seguire il proprio istinto, prima ancora che dal successo ottenuto dopo la sua pubblicazione, sembra nascere una nuova donna, più autonoma e libera.

Il riferimento della Sereni al termine “donna nuova” necessita un approfondimento ulteriore; si tratta di un concetto introdotto al termine della seconda guerra mondiale, in ambito comunista, concetto che permette di riflettere sulla condizione femminile della scrittrice, ma anche di introdurre alcuni aspetti della tematica materna che emergono nel romanzo *Il gioco dei regni*.

Lo storico Sandro Bellassai spiega come esistesse una grande tensione tra “essere” comunisti (o comuniste) “in carne ed ossa” in un determinato contesto sociale,

culturale e familiare e il “dover essere” modelli di virtù civica e messaggeri di un’idea di riscatto e di emancipazione universale. Dice come questa tensione si risolvesse in un contrappunto tra la dimensione collettiva, che con i suoi ingranaggi organizzativi tendeva a spersonalizzare l’individuo, e il quotidiano susseguirsi di sacrifici, di rinunce, di tormenti interiori e persino di tragedie, creando un profondo conflitto tra “sfera privata” e “sfera pubblica” (17). La famiglia comunista doveva sapersi rinnovare al suo interno con una “effettiva parità tra i coniugi.” Il militante doveva essere “l’uomo nuovo” (137) nei rapporti familiari o nei rapporti con la donna; doveva essere modello di serietà, lealtà, rettitudine, e difensore della famiglia. “Il tipo di donna nuova,” a sua volta, è un concetto distintivo che caratterizza la “rappresentazione comunista dei ruoli femminili” (254). È quella donna, “sorta dalla guerra di liberazione e dalle lotte per la pace e per il lavoro” (254),<sup>4</sup> che riprende le tematiche dell’emancipazione femminile, e si fa portavoce di una lotta contro atteggiamenti patriarcali, che confinano la donna nel suo ruolo di moglie e madre, e che può trovare uno “spazio per interessi e attività di più ampio respiro” (255) nell’ambito pubblico.

Per esemplificare la rappresentazione comunista della famiglia, Bellassai ricorda, non a caso, del libro di Marina Sereni, *I giorni della nostra vita*, i momenti in cui la narratrice ricorda l’amore tra i due coniugi, quello per le figlie e il lavoro per il Partito, che mostrano allo stesso tempo l’impegno all’interno della famiglia e quello a livello pubblico. Il libro di Marina Sereni è sempre stato considerato il modello per eccellenza della militante comunista. Per Edoardo D’Onofrio, ad esempio, “*I giorni della nostra vita* è il primo tentativo in letteratura di dare, con un esempio concreto di vita,

---

<sup>4</sup> La citazione è di Maria Antonietta Macciocchi da “Un soffio di morale nuova” del 1950 comparso su “Noi donne.”

consistenza all'idea di che cosa è una famiglia di militanti comunisti, come la si deve costruire e come la si deve fare agire" (D'Onofrio 32). In *Botteghe oscure, addio!* anche Miriam Mafai ricorda come l'autobiografia di Marina Sereni, per la sua vita di dedizione totale al marito e al partito, sia stato il libro esemplare che aveva contribuito alla formazione di una identità femminile comunista ispirata alla fedeltà agli ideali, e alla disponibilità quotidiana ai sacrifici.

La prefazione introduttiva alla prima edizione di Ambrogio Donini a *I giorni della nostra vita* è particolarmente significativa. Le pagine scritte da Marina, ricorda Donini, non erano state scritte per essere pubblicate, ma solo per fare conoscere alle figlie la storia del padre e della madre. "Ma se il libro fosse rimasto nei cassetti di Marina," commenta:

[...] la letteratura italiana avrebbe perduto forse uno degli scritti più veri e più commoventi di questi ultimi anni e i comunisti una delle ragioni di più per essere fieri, dinanzi a tutti, del loro Partito, che crea, educa e modella delle donne, delle spose, delle madri come Marina Sereni. (*I giorni della nostra vita* 8)

E continua:

Essa non parla che degli altri – del marito, degli amici del marito, del Partito, della famiglia; ma è solo di lei, in fondo, che noi ci accorgiamo, proprio perchè soltanto vivendo e lottando per gli altri si valorizza la nostra vita. (9)

Marina Sereni è quindi la perfetta comunista che riesce a coniugare i doveri di moglie e quelli verso il Partito in maniera esemplare. In generale, comunque, l'auspicato desiderio delle donne comuniste di cambiare realmente il modello della donna, madre e moglie, rimane in molti casi deluso. Tante lettere pubblicate sulla rivista "Noi Donne" mostrano come il marito ideale fosse piuttosto un capofamiglia misogino, e come anche la donna, per essere una buona comunista, dovesse restare "prima di tutto una buona madre, una brava moglie" (292).

Prima del suo viaggio in Israele, anche Clara Sereni aveva letto e riletto il libro di Marina, trovando nella scrittura una strada sia per conoscere la madre, che per riconoscere le sue qualità di “donna nuova.” Il suo considerarsi per anni una “donna nuova” può allora forse derivare da questa immagine materna, in un atteggiamento di assimilazione che le fa sentire quel senso di “appartenenze, competenze, valori, autonomia” come una cosa piuttosto naturale. Sono le esperienze che vive una volta diventata adulta a farle ripensare questa definizione che ha di se stessa: quelle personali di coppia, ma anche quelle di lavoro all’interno di gruppi di sinistra, che negli anni sessanta e settanta dimostrano ancora comportamenti e strutture sessiste. Il suo rivalutarsi “donna nuova” ritorna grazie al riconoscimento che ottiene dal pubblico come scrittrice, una legittimazione che le consente una maggiore autonomia. Madre e figlia, Marina e Clara, accomunate dall’essere due “donne nuove.” Ma per poco. Il viaggio in Israele fa affiorare la vera storia della vita della nonna materna, provocando una valutazione negativa della figura della madre, che le appare conformista, debole e sottomessa al padre. Questa esperienza diventa una nuova occasione di scrittura: per una originale indagine alla ricerca della genealogia femminile e per una diversa analisi del rapporto madre-figlia.

## **Il “gioco dei regni” al femminile**

Il romanzo *Il gioco dei regni* è, senza ogni dubbio, un inno alla scrittura e al suo potere “intatto” (56), cioè indelebile e inviolato. “I regni” che titolano il libro non si riferiscono solo alle fantasie dei tre fratelli Sereni (Enrico, Enzo ed Emilio), che già da bambini volevano modellare il mondo attraverso il gioco delle parole; essi sono anche da

intendersi come gli spazi di espressione, l'insieme delle testimonianze di tante vite che con la scrittura si sono garantite "la sopravvivenza" (56), rendendo la loro esperienza leggibile ai posteri. È la scrittura a permettere alla Sereni di ritrovare il passato sconosciuto del padre e della nonna Xenia, ed è con la scrittura che l'autrice ricostruisce un collage di voci che diventa un vero e proprio 'gioco di regni.'

Maria Ornella Marotti ha osservato come *Il gioco dei regni* metta in luce la storia privata di una famiglia nota solo sul piano pubblico, e come storia e racconto ("history" e "story") si fondano in un nuovo storicismo al femminile, "reclaiming her father's feminine side." Nella scrittura si rappresenta, come già si è visto, non solo quella parte di vita privata che era rimasta seppellita nelle note personali, nelle lettere famigliari, nel passato ebraico, ma anche la costruzione di una genealogia femminile reale che incomincia dalla nonna materna e paterna per dare spazio a un mondo simbolico femminile.

La narratrice ricostruisce la storia di queste donne, offrendo brevi quadretti di vita, episodi che ne delineano le condizioni e i pensieri: qui saranno analizzati con una attenzione particolare quelli relativi alla storia di Xenia e Marina, che è quella che maggiormente permette di osservare la questione del rapporto madre-figlia. La Sereni sembra superare la questione, riscontrata in tanta narrativa femminile, della subordinazione della figura materna rispetto a quella della figlia, cioè, l'idea della figlia-soggetto e della madre-oggetto della narrazione.<sup>5</sup> Lo fa attraverso una narrazione onnisciente che vuole dare voce a entrambe le figure, lo fa anche restituendo a nonna Xenia e alla madre uno spazio alle loro parole originali, creando un dialogo intertestuale

---

<sup>5</sup> A questo proposito si confronti, ad esempio, il testo di Marianne Hirsch.

che, per riprendere le parole di Nancy K. Miller, si sviluppa orizzontalmente sulle pagine del libro. L'opera della Sereni offre proprio sia alla madre che alla figlia la possibilità di avere una propria identità; essa risponde alla domanda di Marianne Hirsh che si chiede "where the stories of mothers are" (4).

Nell'introduzione a *The Irigaray Reader*, Margaret Whitford ricorda come "Irigaray warns the daughters against repeating the murder of the mother. [...] The invention of new ways of speaking about relationships between women is essential if women are to create a new identity for themselves within the symbolic order" (26). La Sereni mostra di volere dare una voce alla madre, o meglio, alle madri, e pone la relazione madre-figlia al centro dell'opera. Ma la complessità, nel romanzo, nasce dal fatto che a scrivere è Clara, la figlia di Marina, e a tenere in mano la trama c'è dunque, ancora una volta, una figlia a cui risulta inevitabile, almeno in certi momenti, una precisa presa di posizione che, in un certo senso, manifesta uno scarto dalla madre a favore della nonna (crea una madre-più-oggetto e una nonna-più-soggetto). Non solo, scrutando la figura della madre (Xenia) e quella della figlia (Xeniuska), la narratrice fa emergere tutta la problematicità su cui si basa il rapporto, escludendo ogni possibilità di intesa e la tendenza della figlia a volere 'uccidere' la madre.

Sono proprio le figure femminili ad aprire e a chiudere il romanzo: nella prima parte dell'opera i capitoli dispari sono dedicati ad Alfonsa, la nonna paterna, e quelli pari a Xenia, la nonna materna; solo quando la madre e il padre si incontrano si perde questa divisione e le storie delle due famiglie si fondono. Alla fine del romanzo è poi la Sereni a raccontare le scoperte e le vicende che l'hanno spinta a scrivere l'opera, diventando lei stessa la protagonista.

L'interesse della narratrice per le donne della famiglia e la questione materna emerge fin dalla prima parte del romanzo, intitolata "All'inizio del secolo." Il racconto introduce Giuditta, Alfonsa e Lea per la genealogia della parte paterna e Xenia per quella materna. Ne emergono due realtà completamente diverse, perchè diversi sono i luoghi e i contesti storici che le vedono protagoniste: da un lato una famiglia della ricca borghesia ebrea in Italia, e dall'altro una famiglia di rivoluzionari in Russia; le donne italiane sono descritte nei ruoli tradizionali di una società patriarcale, mentre nonna Xenia è dipinta, fin dall'inizio, come la "counter-mother" (247), per usare le parole di Adrienne Rich, cioè la donna che supera le aspettative di modelli materni convenzionali.

Giuditta è "invisibile" accanto al marito, ma capace di recuperare "autorità e imponenza" (20) quando l'uomo si assenta; Alfonsa ha in questa parte del libro il ruolo di figlia e mostra tutta la sua soggezione nei confronti di una madre da cui cerca totale approvazione:

[Giuditta] controllò stoviglie e cibo: Alfonsa senza accorgersene si torceva le mani. L'esame risultò positivo, madre e figlia si sciolsero in un sorriso. Più sicura Alfonsa le mostrò casseti e armadi, le dozzine di lenzuola, fasce camicini topponcini e fustagnini per il bambino che doveva nascere: e tutto Giuditta approvò. (20)

Come in *Casalinghitudine* la narratrice fa uso del linguaggio extra-verbale: i personaggi non dialogano, ma rivelano pensieri e sentimenti attraverso i gesti e gli sguardi: in questo caso, l'agitazione prima e la tranquillità poi di Alfonsa nel movimento delle mani, e il sorriso che si scambiano le due donne perchè tutto risulta essere perfettamente in ordine per la nascita di un nuovo bambino.

La sicurezza di Alfonsa appare legata soprattutto alla sua razionalità. Quando, nel primissimo capitolo, la seguiamo mentre cammina in una strada del ghetto romano

insieme a una serva, lei è una “intrusa” (12). Si distingue perché appartiene ad una famiglia benestante, ma anche perché non è superstiziosa: “le vecchie superstizioni non hanno avuto diritto di cittadinanza in casa di suo padre, nè l’avranno nella sua” (12), afferma infatti la narratrice onnisciente. Compaiono però già segni premonitori di eventi inaspettati e infelici: Alfonsa rovescia inavvertitamente una giara, suscitando la rabbia di un’anziana, la quale le predice cose che le paiono come una benedizione per il futuro, ma che la serva allontana con uno spergiuro, sottolineando la connotazione negativa delle parole. In generale, c’è una profonda idea di sofferenza nel personaggio di Alfonsa: nel ghetto procede con un intenso senso di nausea provocato dalla gravidanza, ma anche con un sentimento di generale malessere “Alfonsa voleva soltanto andare via, ritrovare la sua casa salubre e ben arredata” (11).

Nel suo ruolo di madre, il lavoro di questa nonna è silenzioso, ma continuo; lei è padrona di casa e “il perno per tutti” (51), parla con il corpo, con gli sguardi, comunica anche con il suo silenzio di approvazione o disapprovazione. Inizialmente Alfonsa si occupa della casa e del nutrimento delle prime figlie, Valia e Lea. Dopo la morte di Valia, ci dice la narratrice:

[...] non fu vista piangere, non cercò nè conforti nè consolazioni: indossò il lutto e non se lo tolse mai più. [...] Tutto quel nero, per lei, era già una difesa. Un modo di cancellarsi, di oscurarsi agli sguardi per delegare ad altri la vita che lei non avrebbe vissuta [...]. (42-43)

L’unica volta in cui tenta di uscire dal lutto è in occasione della festa del Purim, alcuni anni dopo, quando ormai i tre fratelli Sereni sono nati; la sorella Ermelinda la invita a travestirsi da uomo, ma il pianto di Emilio la raggiunge “come una frustata” (48) e la riporta presto nel suo ruolo di donna e soprattutto di madre. Di Alfonsa emerge la severità nell’educare i tre figli maschi, il suo progetto è quello di renderli i migliori.

Aveva infatti quasi un'ossessione “di scegliere per loro il meglio, perché dovevano essere i migliori. I più bravi a scuola, i primi (benché sempre i più piccoli d'età, classi saltate a ripetizione per arrivare più in fretta [...])” (75). Con questa aspirazione Alfonsa insiste perché Emilio lasci il Visconti “dove le glorie scolastiche già acquisite gli consentivano troppe immunità, per trasferirsi al liceo Mamiani, che aveva fame di severità maggiore” (119). Invece Lea, la sorella maggiore, rispetto ai fratelli, rimane isolata e in disparte: “senza che si dicesse, era chiaro che il suo doveva essere un destino soprattutto di madre” (76).

La nonna materna viene introdotta in prima persona in un capitolo completamente riservato alla sua scrittura, alle parole di un diario scritto prima della Rivoluzione russa, durante l'occupazione universitaria e prima della deportazione in Siberia. Della nonna materna, del suo compagno Lev e di altri rivoluzionari, è descritta e raccontata, attraverso alcune fotografie ritrovate, la passione politica. Fu questa che unì i nonni materni e che, riflette la narratrice: “entrò nel loro amore come un collante potente fatto di rischio, paura, solidarietà” (28). Se la vita di Alfonsa è naturalmente destinata a quella di madre, nella vita di Xenia un figlio è un incidente, ma anche, commenta la narratrice, l'“unica eredità da trasmettere” (29). Alle parole di Xenia è affidata la descrizione dei sentimenti di questa difficile e impreveduta maternità:

[...] tenerezza e trepidazione [...] felicità gioiosa di sposa, il lavoro in laboratorio assieme ai preparativi per il viaggio in Russia. Questa creatura amata, tanto desiderata e cara – fiamma azzurra dell'amore – è abbandonata già prima di nascere, condannata ad essere orfana. (33)

Ma l'abbandono non avviene mai, e Xenia si trova, a seguito della morte del marito, a lasciare il duplice ruolo di rivoluzionaria e di madre, a favore del secondo.

Gli anni passano veloci nello sfogliarsi delle pagine, e possiamo presto osservare il punto di vista di entrambe le donne. Della bambina Xeniuska si coglie la sofferenza causata dall'assenza paterna e dai continui spostamenti voluti dalla madre, e si segue la nascita e lo svilupparsi di un desiderio che la porta a volersi allontanare dalla sua condizione reale: sogna per sé un futuro borghese e felice. Il tema scritto a scuola, nel quale inventa per il padre un passato fatto di viaggi in mare, diventa il suo modo di distanziarsi dal dolore della perdita. Della nonna Xenia emerge la difficoltà di dovere crescere da sola una figlia, la povertà, il fronteggiare una vita fatta di insidie, perché in Italia lei rimane, comunque, una 'russa da controllare' (74). La nonna materna viene descritta dalla narratrice come donna forte, che supera ogni sconforto o debolezza, capace di prendere decisioni importanti. Per lei, il tema scritto dalla figlia è un insulto al padre e al significato della loro lotta.

Madre e figlia sembrano allora spinte in avanti da due forze opposte, che tendono rispettivamente al reale e al sogno, ma che, non correndo parallele, si ritrovano immancabilmente nello scontro. Per le due figure le recriminazioni sono inutili, la rabbia rimane un non detto, ma una porta che per una volta non sbatte può ancora essere un segno di riconciliazione. La condivisione della stessa stanza all'interno della casa, dopo che Xenia ha deciso di affittare ad un vecchio amico quella della figlia, per contenere le spese, si pone all'inizio della rottura della relazione. Lo spazio condiviso toglie infatti a ciascuna delle due ogni "briciola di intimità" (80). La narratrice sembra volere enfatizzare un senso di vicinanza fisica soffocante a cui fa da contrappasso una lacerante lontananza di intenti, fatta di colpi di esclusione. La madre non si trattiene dal farli. Quando, per esempio, prende contatto con personaggi ebrei e sionisti, Xenia ritrova il suo

sogno rivoluzionario e, volendo dialogare con loro, congeda la figlia “distrattamente” (86). Xeniuska si infuria di “rabbia per quel colloquio che la escludeva” (83), che le portava via anche sua madre (niente abbraccio della buona notte, stasera...)” (86). E mentre la madre aderisce con slancio alla causa sionista, Xeniuska scrive “sul proprio diario di giovani aiutanti, di palazzi sfavillanti, di una vita facile da attraversarsi” (86). Madre e figlia vivono spesso “chiuse ciascuna nel proprio silenzio distratto e ostile” (86).

In questa prima parte del racconto, la narratrice non è intrusiva: lascia che madre e figlia siano entrambe soggetti delle loro azioni, e che le protagoniste facciano le scelte che ritengono opportune, evitando commenti. Alle due donne viene lasciato il compito di percepire e giudicare l’una il comportamento dell’altra: non c’è un’interpretazione, ad esempio, nè del tema falso sull’identità paterna, nè della decisione di Xenia di sbarazzarsi velocemente della figlia per sentirsi di nuovo una donna che può cambiare il mondo. Si plasma un rapporto madre-figlia che sembra riflettere proprio quell’idea espressa da Luce Irigaray in “And the One Doesn’t Stir Without the Other,” che riguarda la necessità di una madre e di una figlia di rimanere due soggetti distinti, per superare quella perdita di identità che colpisce la diade e trovare contemporaneamente una risposta alla propria identità. Il “soffocamento” descritto dalla Sereni suggerisce come questa distanza collassi repentinamente e tenda a confondersi, ma indica anche la necessità di ricercare spazi distinti, anche se qui non sembra possibile una risoluzione all’annullamento della figura della madre da parte di Xeniuska/Marina. Lo sviluppo della relazione è quanto mai ambiguo: più le due “Xenie” si sforzano di essere diverse l’una dall’altra e più la figlia respinge il materno, più nel tempo i loro comportamenti diventano simili. Quando

successivamente la narratrice analizza in modo più personale il loro conflitto, la madre (nonna Xenia) recupera uno spazio più positivo di quello della figlia.

Nella narrazione si alternano sentimenti di odio e di amore, momenti di avvicinamento e momenti di rottura. Quando ad esempio si apre per Xenia una nuova possibilità di essere parte attiva di un processo rivoluzionario, la narratrice mette in rilievo sia le ragioni che fondano questo desiderio di tornare nel suo paese d'origine, sia i pensieri della figlia:

Xenia tutta presa dalle lotte [...], dolente per tutti quegli ebrei senza patria nè certezze: sua madre aveva sempre qualche tragedia per cui soffrire, pensava Xeniuska, e per i problemi che le si aggrovigliavano attorno non aveva mai tempo. (101)

In modo simile, quando la figlia decide di iscriversi ai corsi di computisteria e tenersi lontana da lavori sociali o culturali, si legge della grande delusione materna, dell'“incapacità che si sentiva di ritrovare con la figlia valori, speranze, aspirazioni” (104), e si descrive una figlia: “tutta tesa alla conquista di quei piccoli agi borghesi che la madre aveva trascurato” (105).

In questo opporsi di ideali, la voce della narratrice cerca di essere la più neutra possibile, non sembra allinearsi né a favore dell'una né a favore dell'altra; emergono solitudini, contrasti e incomprensioni: dall'assenza della madre nei momenti importanti della sua adolescenza, come all'arrivo della prima mestruazione, al confronto tra la madre e il professore di italiano, di cui Xeniuska si è momentaneamente invaghita, e di cui Xenia fa emergere scarse conoscenze letterarie e volgarità, all'annoiarsi di Xeniuska durante una festa di capodanno a cui la madre avrebbe sperato una sua attiva partecipazione (139).

In questi capitoli si cerca di dare rilievo alla figura di Xenia nel suo ruolo di madre, ma anche e soprattutto nel suo essere donna, nel suo desiderio di continuare a vivere e operare nella società come persona. Di Xeniuska si coglie il bisogno materno, il desiderio di averla vicino; lei vuole che sua madre sia “una madre come tutte” (101), e non vuole “più questurini nella sua vita, pensava, né caffelatte, né valigie misteriose di cui nascondere il contenuto” (105). Nel suo bisogno materno, tenta di tenere a freno la passione politica della madre: Xeniuska crea in casa “un quadro studiato di armonia” (105) che si oppone a quel quadro di pensieri passionali e istintivi di Xenia.

Quest’ultima, un giorno, si copre con uno scialle, per nascondere ai suoi occhi questa “armonia” che la circonda, ma la figlia le si avvicina e “cancella con un abbraccio ogni possibilità che sua madre ha di immaginarsi un’altra vita, una storia diversa” (105): Xenia non vuole che la madre si allontani da lei per nuovi viaggi misteriosi. Anche quando arriva la prima mestruazione, si legge il bisogno che la ragazza ha della madre: Xeniuska non sa cosa fare, si sente sola e sporca, si allontana dall’uomo che ora sta affittando la sua stanza, e cerca “l’odore di sua madre nel cuscino,” piangendo.

Riflettendo sull’abiezione e sul “defilèment,” Kristeva osserva come il: “Menstrual blood stands for the danger issuing from within the identity (social or sexual); it threatens the relationship between the sexes within a social aggregate and, through internalization, the identity of each sex in the face of sexual difference” (71), e continua asserendo che il sangue deriva “from the maternal and/or the feminine, of which the maternal is the real support. [...] Maternal authority is the trustee of that mapping of the self’s clean and proper body” (71). La presenza dell’uomo in occasione di questo evento concretizza una presa di coscienza sulla differenza sessuale, ma il sangue rappresenta

anche un ‘pericolo,’ una minaccia interiore a cui è difficile reagire; si sente l’assenza della madre su cui si proietta l’autorità e il controllo del corpo, ma questa nuova situazione fa anche perdere la distinzione tra soggetto e oggetto, tra io e altro. È interessante notare come questo episodio aggrava l’allontanamento tra madre e figlia:

Per solitudine e soprattutto per rifiuto: di quella vita senza bellezze, di quella parola insopportabile – rivoluzione – che cancellava ancora e ogni volta la possibilità di essere come gli altri, di avere le cose che gli altri hanno, di vivere la loro vita anonima e tranquilla. Il sacrificio di sé, e in cambio cosa? Parole, parole astratte e lontane come “socialismo,” “emancipazione,” “sionismo” [...] risoluta ad essere tutto il contrario di lei [...] stabiliva che mai si sarebbe occupata di politica. E per guadagnarsi il principe azzurro [...] decise di sé che sarebbe stata bella, gentile, disponibile, e stupida. (112-113)

Il loro distacco trova anche una corrispondenza fisica, in una descrizione che mette in rilievo la loro diversità: Xeniuska ha “la fronte chiusa ed estranea, il rifiuto a partecipare all’ennesima impresa di sua madre;” Xenia, invece, ha “le guance accese, le mani intrecciate come per devozione, erano indizi certi di una nuova, romantica passione.”

Nella terza parte dell’opera, “Ur Kasdim,” madre e figlia sono ormai lontane. “Gli attriti” dice la narratrice “restavano nelle occhiate,” quelle di Xeniuska per il disordine della casa, e quelle di Xenia per le persone “borghesucce” che la figlia frequentava, e per le sue futili spese per cambiare abiti e acconciatura; Xenia cerca comunque di non coinvolgere la figlia nelle sue passioni, di non orientare le sue scelte, e ognuna ha ora “un proprio bozzolo nel quale rinchiudersi” (159).

Quando i destini delle due famiglie cominciano a incrociarsi, Emilio e Xenia si muovono inizialmente in direzioni opposte. Emilio, affascinato da Xenia e dalla sua casa, va verso la madre; Xeniuska vuole invece uscire da quell’ambiente, non vuole farne parte nè fisicamente e nè ideologicamente. La figura di un Mimmo elegante che Xeniuska si immagina riflesso sulla vetrina di un negozio, diventa un ritratto

emblematico e falsato della situazione presente e offre una anticipazione su un futuro diverso da quello che lei si era prefissata. Mimmo diventa il personaggio che si interpone tra madre e figlia prima per riunirle, poi per separarle definitivamente.

Il modo in cui la narratrice costruisce la storia della madre e del padre smonta, almeno in parte, l'esemplarità con la quale la madre è sempre stata descritta dalla Storia. Racconta che un giorno Mimmo e il fratello Enzo si recano a casa di Xenia per invitarla a fare una passeggiata. Lei rifiuta l'invito, ma Xeniuska, "per una sfida oscura"<sup>6</sup> (160) che vuole lanciare alla madre, decide di seguirli; sembra, allora, che vada con i Sereni per provocare indirettamente la madre con un'azione inusuale. Allo scoppio di un temporale, i tre si dirigono verso la casa dei Sereni. L'ambiente e l'arredamento, che dimostrano la condizione benestante della famiglia, è per Xeniuska una scoperta inaspettata; essere in questa casa la fa sentire sola e diversa e le fa pensare che "sarà sempre o troppo in alto o troppo in basso per gli altri, e mai uguale" (161). La narratrice trasmette tutta l'insoddisfazione della ragazza e il modo in cui presenta gli eventi suggerisce che la "sfida" nei confronti della madre, l'ingresso nella casa dei Sereni, la possibilità di un futuro di persona non 'diversa,' siano i primi fattori che contribuiscono a spingerla verso Emilio. Il riflesso di Mimmo sulla vetrina, descritto prima, mostra, d'altro lato, come i pensieri di Xeniuska si dirigessero già verso questo uomo; o, forse, tutti questi dettagli servono per convogliare su Emilio la responsabilità della separazione tra madre e figlia.

In questo momento della storia, Emilio fa da perno nella relazione madre-figlia. Le due donne si avvicinano quando si trovano d'accordo nell'acquisto di una macchina

---

<sup>6</sup> "Di Xenia Mimmo si era innamorato immediatamente" (293) ci svela anche la narratrice più avanti, suggerendo il desiderio di Xeniuska di interpersi tra la madre e Mimmo.

da scrivere, con cui Xenia potrà aiutare Emilio nel lavoro. La madre venderà il medaglione lasciatole dal marito per poterla comperare, cercando di non deludere questo nuovo entusiasmo della figlia. Che sia proprio la macchina da scrivere a fare avvicinare per un po' di tempo le due donne, è un elemento particolarmente significativo, che si ricollega alle osservazioni fatte sulla scrittura: al suo potere di trasmissione (o al contrario di omissione), e anche all'idea che attraverso la scrittura le donne (Xenia, Xeniuska, Clara) possono avere un nuovo dialogo. Per la narratrice, la macchina da scrivere diventa l'elemento di connessione al romanzo autobiografico che la madre scriverà prima di morire. Con un salto temporale, viene infatti introdotto nel romanzo *I giorni della nostra vita*. La narratrice commenta così la decisione della madre di raccontarsi, scegliendo:

[...] il filo della storia esemplare, e la terza persona: una presunzione di verità così rigida da sottolineare, e chissà se inconsapevolmente, le censure e le rimozioni che intessono la sua scrittura. [...] lette in caratteri di stampa, le sue parole assunsero il colore rotondo della verità. Senza sfumature o coni d'ombra, senza tracce visibili di cancellature o abrasioni. (175)

Il nome scelto per sé è Marina: “il nome di battaglia con il quale la conosceva nel Partito, nella clandestinità, nei rapporti della polizia e dell'Ovra” (175).

Le pagine attraverso cui l'autrice fa parlare la madre sono quelle dell'inizio della storia, scelte non a caso per sottolineare come esse omettano le vicende precedenti al suo incontro con Mimmo, già rivolto agli studi comunisti; la narratrice, che fino ad ora ha evitato di allinearsi sia con il punto di vista della madre che con quello della nonna, non riesce più a trattenere la sua imparzialità: ripete, sia prima che dopo l'introduzione del libro della madre, questa scelta netta di cancellazione del passato definendola una “presunzione” (179); poi spiega che per Xeniuska “era meglio” (179) non accennare ai genitori social-rivoluzionari, o ai legami con il sionismo, ma poi commenta “Come se il

rapporto con la madre non avesse peso, come se i legami che le univano fossero di sangue soltanto, e incidentali” (182). La narratrice sceglie anche le pagine in cui la madre mostra le sue insicurezze e si definisce una ragazza come tante, “senza idee originali, senza speciali qualità, incapace di fare grandi cose nella vita” (177). Marina si ritrae con ovvia modestia, ma a Clara queste parole della madre servono per dipingere un personaggio che dipende fortemente dal marito, la figura di una donna non, veramente, nuova.

Nel libro di Marina Sereni, Mimmo ha ovviamente già fatto la scelta di essere comunista e non ci sono accenni al suo abbandono della causa sionista. Ne *Il gioco dei regni*, la narratrice inventa per Marina un viaggio a Portici per incontrare Mimmo, prima del loro matrimonio, enfatizzando come la decisione del padre di diventare comunista sia del tutto oscura alla donna, e sottolineando la sua subordinazione nei confronti del futuro marito: “Xenia è muta, offesa per il silenzio di tanti mesi di riflessione solitaria da cui lui l’ha tenuta fuori” (208), Marina sente che Emilio non la include ma poi “l’acquieta il pensiero che Mimmo, certamente, troverà per lei tutte le risposte. Anzi: che Mimmo è la sua risposta.” Non si risparmiano delle note sulla subalternità di Xenia anche in altri episodi. Quando durante gli anni della dittatura fascista Mimmo viene arrestato e Giorgio Amendola chiede a Xenia di seguirlo a Parigi, lei rifiuta senza esitazioni: pensa che senza di lei Mimmo “sarebbe muto”, ma il commento arriva puntuale: “E non le viene in mente che le parole di Mimmo fanno muta lei” (275). Anche dopo la Liberazione, Marina continua a vivere nella convinzione di essere una cosa sola con Mimmo, ma non “si chiede se anche per Mimmo sia la stessa cosa;” “la complicità” osserva la narratrice è

“tutta in una sola direzione” perché lei è sempre pronta a “brillare del suo riflesso” (331-332).

La decisione di Emilio prima e di Marina poi di diventare comunisti porta a una nuova e definitiva rottura con la madre, che ormai si è votata alla causa sionista. Tra le due donne scende “un silenzio tagliente e niente di cui poter discutere, un gelo dei sentimenti che impediva a sua madre ogni prossimità, ogni cura” (270). La narratrice evidenzia il dolore di Xenia per questo allontanamento. La madre si trasferisce in Palestina, vuole mettere finalmente radici, ma prova una profonda nostalgia per la figlia, sente un “dolore acuto, di cui non riesce a liberarsi mai,” anche “per lei, che tanto a lungo si è progettata un’ autonomia, un’ esistenza nella quale l’ essere madre non fosse più il primo punto all’ ordine del giorno” (293). La scrittrice mette poi in luce la disciplina con cui Marina vive la nuova fede comunista, e affida alle sue parole la decisione di interrompere ogni tipo di relazione.

Nella lettera emerge tutta l’ ambiguità del rapporto madre-figlia: se da un lato il suo contenuto esprime la futura separazione delle due donne, le parole di Marina mostrano un sentimento di riconoscenza verso la madre per averle insegnato l’ amore della politica, e in questa loro passione l’ identità dell’ una si perde in quella dell’ altra. “l’ azione è per noi più importante della famiglia, più importante dei figli” (297), scrive Marina; e non sono queste parole simili a quelle che la madre Xenia aveva scritto a suo tempo nel suo diario, a proposito della bambina “desiderata e cara – fiamma azzurra dell’ amore [...] abbandonata già prima di nascere, condannata ad essere orfana.”? E ancora: con il personaggio di Leuzzi, la prima figlia di Marina, si osserva l’ inizio di un nuovo scontro generazionale che rende uguali Xenia e Marina: Leuzzi cerca agio

borghese, meno severità, ma Marina sente di dovere mortificare in nome delle proprie scelte le idee della figlia, proprio come Xenia aveva fatto con lei.

“The quality of the mother’s life” scrive Adrienne Rich “is her primary bequest to her daughter, because a woman who can believe in herself, who is a fighter, and who continues to struggle to create livable space around her, is demonstrating to her daughter that these possibilities exist” (247). Xenia riconosce dunque alla madre di averle inculcato questo desiderio di cambiamento, la lettera esprime per questo gratitudine; ciò che cambia questa prospettiva sono le parole usate dalla Sereni, i suoi commenti che nello spazio del romanzo sminuiscono le scelte di Xenia, perchè non autonome, ma dettate da Emilio. Quando nelle ultime settimane di vita, Xeniuska consente alla madre di venire da lei per darle aiuto, le due donne sono “come in trincea: nemiche” (388); Marina non si considera più figlia, ma solo madre, annullando completamente la figura di Xenia. In un breve dialogo con Mimmo la narratrice fa parlare Xenia e si legge: “mi urlava che ero un relitto inconcludente, una donnetta, una piccolo-borghese inutilmente romantica. E lei una donna tutta nuova, perché aveva il Partito, perché aveva te ...” (393). I puntini di sospensione al termine dell’affermazione di Xenia indicano un’interruzione temporanea del discorso, ma sono anche un ulteriore espediente narrativo che suggerisce il contrario, e cioè che Marina non fosse veramente una donna nuova. E allora rimane in sospeso questa valutazione del materno, tra un distacco voluto da Marina per affermare la propria diversità e la paura di un confronto con una figura materna forte, che forse maggiormente impersonifica il concetto di “nuovo.”

Il fatto che la narratrice faccia diventare Clara protagonista dell’ultima parte di questa storia familiare, dimostra l’importanza che la Sereni attribuisce alla genealogia

femminile, al significato che lei conferisce alle radici e al ‘continuum’ che deve esistere di un parlare di donna; dimostra così disapprovazione nei confronti della scelta della madre: non vuole giudicare la relazione problematica che le due donne hanno avuto, che è un rapporto naturalmente conflittuale, ma piuttosto criticare la totale esclusione di questo materno, e soprattutto le lacune lasciate dalla famiglia nella storia su questa figura di così grande rilievo.

Quanto Clara sia più vicina alla nonna che alla madre si può dedurre dalla storia dell’orso Miska. Ne parla anche Eugenia Paulicelli, che ha fatto notare come nella narrativa della Sereni lo spazio della casa racchiuda una rete di emozioni “that hide the mystery of the past in a forgotten corner or in an object.” Un esempio di questo:

[...] is the teddy bear Miska that in *Il gioco dei regni* travels from one generation to another. Miska becomes the silent testimony of history that links the lives of many characters and their diverse experiences and holds together the narrative structure of the novel. Miska comes back on the final page of the novel, still hiding in his/her worn out belly the many secrets that future generations might one day reveal.

Adriana Chemello, a proposito dell’orsacchiotto Miska, spiega come esso sia un “testimonio” (118) che si lascia consegnare da una generazione all’altra “coccolato da Xeniuska e poi da Clara.” Per approfondire la simbolicità emblematica di questo oggetto si possono fare qui alcune osservazioni. Miska è l’orsacchiotto che Lev, il padre, ha comperato alla figlia prima di morire; ignara di questo, Xeniuska lo considera da sempre il “compagno indispensabile delle sue notti” (*Il gioco dei regni*, 83). Dopo che lei a scuola ha scritto un tema su un padre immaginario, la madre le rivela che era stato Lev, il suo vero padre, ad acquistarlo; la stessa notte Xeniuska cerca “il calore di Miska” ma dal meccanismo che c’è dentro esce per la prima volta un suono mesto “come un pianto,” cosicché “sente moltiplicarsi infelicità e rancori” (86) e Miska viene gettato sul

pavimento freddo. Essendo venuta a conoscenza dell'acquisto del padre per lei, Xeniuska sembra ora trasferire sull'orsacchiotto il risentimento verso i genitori, verso le loro scelte politiche che li hanno separati. Benchè Miska sia stato comperato dal padre, i "rancori" sono diretti in particolare sulla madre, che vuole discostare la figlia da una visione irrealistica della figura paterna, e che doveva aiutare Marina a superare il dolore.

L'orsacchiotto viene portato poi in dono da Xenia a Leuzzi, la primogenita di Marina ed Emilio. Per Xenia, Miska è ancora un ricordo che la unisce alla figlia, ma la reazione è molto diversa da quella sperata dalla madre. Marina si arrabbia, perché pensa che sia pieno di polvere e igienicamente sconsigliabile, quindi lo pone su uno scaffale della libreria e, solo quando i pianti disperati della bambina diventano esasperanti, lo restituisce alla figlia: "dopo averlo percosso e percosso con il battipanni, perché se ne andasse via ogni traccia di passato" (232). Miska è allora già l'oggetto che lega la nonna alla nipote; Xenia se ne allontana e l'unica testimonianza del legame di Xeniuska/Marina con Miska diventa l'immagine di una fotografia custodita dalla madre.

Quando Clara diventa personaggio della narrazione, riceve da Zia Ermelinda<sup>7</sup> Miska che, pur con il suo odore di "polvere, di traslochi, di esilio" (404), rassicura i suoi sonni. Il passaggio del "testimonio" lega ancora una volta la generazione della nonna e quella delle nipoti, evitando la madre. A questo proposito, diventa emblematico anche il ricordo di Clara riguardo alla sua avversità verso tutte le bambole avute in dono nel suo viaggio a Mosca, quando aveva accompagnato la madre per le cure. Clara rompe tutte le bambole, comportandosi in modo simile alla madre Marina nei confronti dell'orso Miska.

---

<sup>7</sup> La scelta non è casuale: si pensi alla funzione materna svolta dalla zia nella vita di Clara bambina anche nel romanzo di *Casalinghitudine*.

Ricostruendo la storia delle donne della sua famiglia, la Sereni mostra di trovare una genealogia femminile che le permette di capire meglio la propria identità. Al centro dell'opera, Xenia e Xeniuska, le consentono di riflettere su diversi aspetti del materno: sul bisogno che la figlia ha della madre, ma anche sul bisogno della donna/madre di avere un ruolo che non si limiti al materno, sulla tendenza al distacco quando la figura materna è troppo forte (come nel caso di Xenia e Xeniuska) o mancante (come nel caso di Marina e Clara), ma anche sulla somiglianza che caratterizza madre e figlia. A sua volta, la Sereni crea una narrazione che, nella sua struttura e nel suo contenuto, la conferma come figlia; e come figlia, bambina, rivela ancora una volta il bisogno del materno, e come figlia, adulta, lo respinge e lo punisce: per essere sempre mancato, ma soprattutto per avere cancellato e omesso dalla sua vita una figura materna come quella di Xenia.

I toni di questo rimprovero si placano però nel finale, quando la madre Marina riacquista un suo spazio positivo attraverso il ricordo della figlia, che conferma, definitivamente, il bisogno del materno. La narratrice inserisce quella che sembra una pagina di diario scritta da Clara:

Il ricordo che ho di mia madre è di una bottiglietta azzurra di profumo con il tappo dorato, di un tocco amoroso delle mani. Di una distanza, forse cercata da me per evitare delusioni. E poi del letto, come se fosse tutto raccolto lì lo spazio che le era consentito di occupare. Quel letto me lo ricordo per le medicine, per la presenza assidua e decisa della dottoressa che curava lei e anche me, per la sopraccoperta scivolosa che non consentiva appigli alle mie arrampicate, e dunque solo se qualcuno mi aiutava potevo avervi accesso. Lei non poteva aiutarmi. Avevo imparato a toccarla con circospezione, ad avvicinarmi a lei senza irruenza. A restarmene seduta quietamente, disegnando per lei alberi e regine. “brava Clara,” diceva lei con le labbra soltanto: e me lo facevo bastare. (380)

Quando il padre arrivava, prosegue la narratrice, la porta si chiudeva e lei restava fuori: e andava “a cercare il pianoforte di zia Ermelinda,<sup>8</sup> le sue caramelle al frutto, il suo odore” (380).

Per concludere si può riproporre l’episodio analizzato inizialmente da Laura Benedetti, quello in cui la critica nota l’“unintentional cruelty of Clara” e il “silent heroism” della madre, per cancellare quell’idea di crudeltà nei confronti della madre. Xenia è già malata, debole e priva di voce; Clara ne è “inquietata” ma ha imparato a leggere le labbra della madre e per rompere il silenzio ed evitare fatiche alla madre parla di sé. Clara è eccitata perchè la madre sta preparando per lei un uovo in un tegamino. La narratrice descrive ogni piccolo movimento della madre, con grande attenzione; i dettagli si soffermano sulla gestualità e sembrano susseguirsi per tenere lontane le emozioni e il dolore, ma anche per prolungare il ricordo di un momento raro che vede madre e figlia insieme. Quando Clara chiede alla madre di ripetere questo momento il giorno successivo, Xenia abbassa gli occhi, non dà risposta, ma cammina con fatica verso la sua camera da letto. Il ritorno alla realtà è immediato. Ma quando la madre la nutre si crea un “silenzio sospeso,” la luce “le avvolge e le isola” (384). Questa volta non è solo Clara ad essere sospesa, con lei c’è la madre che si dedica a lei. E il momento è magico ancora una volta.

---

<sup>8</sup> Ancora una volta zia Ermelinda acquisisce caratteristiche materne.

## CAPITOLO SEI

### **Dalla diversità come rimozione alla diversità come sfida**

*Ella está en el horizonte” dice Fernando Birri. “Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine nunca la alcanzaré. ¿Para que sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.”* Eduardo Galeano, “Las palabras andantes” *Ventana sobre la Utopía*.

Alcune risposte chiare sull’atteggiamento “utopista” e “ultimista” di Clara Sereni nel suo rapportarsi e nel suo agire nella realtà per migliorarla vengono da due prefazioni da lei curate ai libri *Nel cerchio della prigione* e *Un anno in Africa*. Difficile non partire, come ha fatto anche Giovanna Miceli Jeffries per introdurre la “tensione civile” della scrittrice, dal primo. Il libro contiene l’epistolario tra Laura Braghetti, ex brigatista condannata all’ergastolo per avere partecipato al rapimento e all’uccisione di Aldo Moro, e Francesca Mambro, ex terrorista dei Nar, condannata all’ergastolo anche con l’accusa di partecipazione alla strage della stazione di Bologna nell’agosto del 1980, di cui si è sempre dichiarata innocente. Il loro essere nemiche sul piano ideologico si trasforma in solidarietà umana: con il tempo, infatti, si attenua lo scontro dettato dall’appartenenza originaria, ed entrambe condividono la consapevolezza di un dolore che le accomuna per scelte compiute nel passato, scelte che, seppur diverse, sono ormai irrimediabili. La Sereni scopre, nel loro scambio epistolare, il coraggio delle due donne di essere riuscite ad “abbandonare il lido comunque sicuro delle loro appartenenze estreme e contrapposte, per affidarsi al mare aperto dello scambio, e poi dell’affetto” (XI-XII). La scrittrice,

come fa notare anche la Jeffries:

[...] si rende conto che la linea che divide il rosso e il nero della storia e della politica sembra alquanto sfuocata, che il desiderio di semplificare e di accettare il verdetto di condanna del processo – terapeutico e necessario che fosse nel clima storico di paura e di violenze civili – non può continuare a tenere a bada le coscienze in quanto troppe zone grige in quel processo furono ignorate e sorvolate. (189)

Secondo la Sereni, si può e si deve, allora, riaprire il processo della strage di Bologna, nell'idea che "è meglio non avere nessun colpevole delle stragi infinite che hanno insanguinato l'Italia, piuttosto che avere un colpevole purchessia" (*Nel cerchio della prigionia* XI). Quello che viene sottolineato, comprovato anche dall'affettività che le due donne hanno saputo instaurare l'una con l'altra, è allora la necessità di riconsiderare certezze che appaiono consolidate. La scrittrice "utopista" riflette sul bisogno di sapere "disarmarsi dentro la testa e invece armarsi di pazienza, e non smettere di interrogarsi su ogni gesto, chiunque sia ad averlo compiuto" (XI), e di intraprendere un "percorso faticoso, in cui lo stare in mezzo al guado diventa non un evento occasionale, ma una scelta ribadita ad ogni scorciatoia che sembri di intravedere" (XI).

Nell'introduzione ad *Un altro anno in Africa*, di Rose Ziwi, Clara Sereni riflette invece sulle origini ebraiche, e sull'atteggiamento generalmente insito nell'ebraismo di un operare intento a migliorare il futuro. La Sereni afferma, infatti:

[...] proprio lo spaesamento, la memoria e il desiderio di un *altrove* mitico o mitizzato, può essere considerato uno dei tratti distintivi dell'ebraismo, in tutte le epoche e in ogni latitudine: la diaspora come destino di tragedia ma anche come fattore forte di identità, che connota di sé ogni membro della comunità. Nostalgia, speranza, paura, impegno a lavorare per un domani migliore: questo è il lascito che l'ebraismo consegna a ciascuno dei suoi figli. Con accezioni e accensioni diverse [...] ma con un denominatore che resta comune, al di là delle condizioni di vita dei singoli, e della loro stessa volontà. (VIII)

Così, in questo “denominatore comune,” la Sereni spiega di sentire familiarità con i personaggi del romanzo; in particolare si legge della somiglianza che lei trova tra sé e Ruthie, “la bambina che nel romanzo viene periodicamente travolta da una memoria che non le appartiene (i pogrom vissuti dalla sua famiglia prima che lei nascesse) e che è pure dentro di lei come un male inevitabile, e anche come una ricchezza” (VIII). Non sembra del tutto azzardato, allora, legare il profondo impegno civile della scrittrice alle sue radici ebraiche, non solo nell’idea dell’agire per migliorare la vita, ma anche nel riuscire a trovare nella memoria, che si radica nel dolore, elementi costruttivi da cui ripartire.

Dalle due prefazioni emerge chiaramente l’appello al sapersi confrontare con la contraddizione, senza nascondersi dietro a certezze di comodo, e senza perdersi nel dolore. In Clara Sereni le radici della profonda capacità di riconoscere la ricchezza nella sofferenza o nella diversità derivano anche dalla esperienza personale di crescere un figlio malato di schizofrenia e di convivere con lui. La scrittrice spiega, in un’intervista rilasciata a Giorgio Luti, che la società in cui viviamo è formata per 2/3 dagli “inclusi,” “quelli che stanno dentro i processi produttivi, hanno l’assistenza sanitaria e la pensione, gli elettrodomestici in casa e l’automobile” (12), e per 1/3 dagli “esclusi,” “quelli che premono alle porte e non hanno garanzie né diritti.” La scrittrice si dice convinta che si debba ripensare il mondo proprio partendo da quest’ultimo terzo di “esclusi,” e spiega come l’esperienza del figlio “diverso” l’abbia aiutata ad “assumere questa ottica, a schierarsi dalla parte di quel terzo dell’umanità che è rimasta “fuori dalla porta”” (12).

Come afferma anche nel suo *Taccuino di un’ultimista*, “la malattia mentale – come il colore della pelle e il credo religioso, come la tossicodipendenza e la differenza sessuale – ha una sua irriducibilità scomoda e ricca, che deve essere accolta ma che è

pernicioso illudersi di cancellare” e non è “più accettabile che le elaborazioni e le disperazioni che le diversità inducono restino chiuse nelle camere stagne di chi questi problemi vive giorno per giorno” (76). E dicendosi “ultimista” lei prova a confrontarsi:

[...] con la loro espulsione, ad assumere come punto di vista il loro. Stare dalla parte degli ultimi, provare a ragionare con la loro testa la loro pancia la loro pelle inizialmente mi è capitato per ventura, per un pezzo di me che era ineluttabilmente in gioco più che per cultura o scelta: dichiararmi ultimista significa alla fin fine dirmi che tanto dolore non è inutile, e che a questo mondo finalmente – se non giustizia – può esserci, almeno, una scelta di campo non ambigua. (14)

Le donne, l'ecologia, l'handicap, le diversità diventano allora “le lenti per guardare all'utopia e costruirla insieme” (129), un po' come fa Boccaccio nel *Decamerone*, in cui l'autore non cancella la peste, ma fa di essa “la lente attraverso cui interpretare la vita” (127). E la peste del nostro secolo è per la Sereni la diffusione di un forte dolore sociale, causato da un generale rapportarsi al mondo in un atteggiamento che dice “non me ne può fregar di meno” (13). In questa realtà si è totalmente persa la morale collettiva e la solidarietà, e si tende ad un isolamento deteriorante che consolida un confronto di tipo individuale con le proprie problematiche. Come è spiegato anche nella presentazione del libro collettivo *Amore caro* “i deboli vengono lasciati all'iniziativa privata, al buon cuore, al volontariato se non addirittura alla casualità” (15). Poco nella nostra società si sente parlare di diritti delle “persone fragili” (18) e molto invece di “bisognosi” (18) in una pratica che tende comunque a risolvere il problema all'interno di strutture chiuse e separate, che tengano lontano il diverso dalla normalità rassicurante.

La scrittura, dunque, diventa lo strumento per “colmare qualche distanza e addolcire almeno in qualche misura le solitudini” (*Taccuino di un'ultimista* 95), e per abbattere anche il muro della “vergogna” (*Amore caro* 15) sia per quelli che vivono in

prima persona il problema, sia per quelli che ad esso sono estranei. La Sereni crede profondamente nella necessità di un miglioramento della società attraverso un interessamento collettivo, che non può avvenire per “amputazioni [...] via i rom, niente diritti agli immigrati perché faticino e producano il più possibile senza dar fastidio, via i matti perché così i sani si sentano rassicurati, chiudiamo da qualche parte gli storpi che turbano la vista” (*Amore caro* 19), ma attraverso il cammino, difficile, dell’integrazione.

Nel 1996, Clara Sereni cura l’introduzione a *Si può!*, un libro collettivo che raccoglie racconti di autorevoli giornalisti italiani sul problema dell’handicap mentale e psichico. La scrittrice fa notare la tendenza a legittimare il comune atteggiamento della maggior parte delle persone sane di separarsi dai malati, dei bianchi dai neri, dei ricchi dai poveri. L’autrice richiama l’attenzione sulle colpe delle forze politiche, incapaci di trovare una soluzione, e anche su quelle dei mass media, pronti a riportare sulla pagina del giornale solo episodi di cronaca nera che mettono in cattiva luce lo schizofrenico, ad esempio, e non le esperienze positive che si vanno sviluppando in tutta l’Italia. Ma ogni giorno tante piccole “formiche” (7) convivono con i matti, con i neri, con i malati, e non vogliono “arrendersi alla disperazione, al nichilismo della sconfitta” (7). Il loro lavoro diventa allora fondamentale per un miglioramento della vita della società. Il 1996 è poi un anno particolarmente significativo, perché la Legge Finanziaria decreta la chiusura degli ultimi ospedali psichiatrici e impone il trasferimento dei pazienti all’interno di alloggi alternativi o case-famiglia. Ma il quadro che dipinge la Sereni, in *Amore caro*, a quasi quindici anni di distanza, non è certo rassicurante, né indicatore di un cambiamento radicale nella vita di questi pazienti. Il lavoro, ancora una volta, è quello svolto dalle “formiche,” e lontano dai più rimane il ripensamento della disabilità e il modo di

osservarlo e di occuparsene, perchè il punto di partenza continua ad essere dettato dalla normalità egemone che rimane fissa nei suoi parametri di costruzione.<sup>1</sup>

Questo ultimo capitolo vuole prendere in esame alcuni racconti chiave, inseriti nei romanzi *Manicomio primavera* ed *Eppure*, per dimostrare come Clara Sereni rappresenti narrativamente “gli ultimi.” Nella scrittura non solo trovano voce quelli che comunemente voce non hanno, quelli che sono “costretti all’afonia della marginalità o a lanciare disperati messaggi che nessuno ascolta e raccoglie” (Chemello 119),<sup>2</sup> ma in essa si supera anche la generale tendenza della gente a nascondere sentimenti “inopportuni,” nella convinzione che solo partendo dalle parole, solo aprendosi veramente al confronto con i propri pensieri e la realtà che ci circonda, sia possibile una convivenza migliore per tutti. Le protagoniste dei racconti di *Manicomio primavera* sono persone fisicamente o mentalmente “sane” che si confrontano con l’altro (anche nelle più comuni delle situazioni in cui il soggetto è donna e l’altro è uomo, oppure una nuova madre e un bambino appena nato), e molte di loro si trovano a convivere con l’handicap; ma i personaggi principali sono anche persone che erano “normali” e che si trovano improvvisamente ad essere più fragili (soprattutto le madri) o perfino malate. Si osserva allora come la scrittrice descriva sia la possibile perdita di identità che quel senso di paura che si provano nel momento in cui ci si confronta con il diverso, e anche come sia

---

<sup>1</sup> A questo proposito Lennard Davis in *Enforcing Normalcy* afferma che la norma sia: “a configuration that arises in a particular historical moment. It is part of a notion of progress, of industrialization, and of ideological consolidation of the power of the bourgeoisie” (49).

<sup>2</sup> La Sereni chiama metaforicamente i “disperati messaggi” anche “guaiti” per rappresentare questa mancanza di comunicabilità tra i “normali” e i “diversi.” “Guaiti” è infatti il titolo del racconto forse più tragico della raccolta *Eppure*. Al protagonista Paolo, un ragazzo in carrozzella, viene regalata una cagna, Asta, che gli dà il desiderio di rendere più normale la sua vita: gioca, va in cortile, mette i tutori che ha sempre rifiutato. Ma la cagna si ammala e soffre una lenta decadenza piena di guaiti, analoghi all’incunicabile dolore di Paolo, che cerca il suicidio dopo essersi visto “storpio,” proprio come la cagna, in uno specchio d’acqua nel giardino. Costatando questa somiglianza, il ragazzo trasferisce su Asta il suo desiderio di morte, uccidendola.

possibile, per chiunque, ritrovarsi improvvisamente dall'altra parte, quella dei malati. In *Eppure* viene ampliata la casistica dei "diversi;" essi non sono più solo gli handicappati, ma anche gli anziani, i bambini, gli omosessuali, gli ebrei, i disoccupati. Quando nell'ultimo racconto, "La bomba," il lettore ri-incontra tanti personaggi protagonisti delle storie precedenti che, si scopre, abitano nella stessa città, risulta chiaro che l'intenzione della Sereni è quella di proporre un quadro di società in cui l'emarginazione è una pesante e problematica realtà, e come il "rispetto" e il "rimescolamento delle diversità," e non la distanza, debbano essere un "progetto comune" (Caputo 172).

Infine, si intende qui analizzare l'evoluzione della scrittura di Clara Sereni rispetto alle tematiche etico-sociali; si osserva, cioè, come dall'opera del 1989, *Manicomio primavera*, a quella del 1995, *Eppure*, si passi dalla seppur labile possibilità di una felicità privata alla speranza di un miglioramento collettivo della società. La scrittrice ha dichiarato apertamente la tendenza "volontaristica" (Luti 25) che le appartiene, e il suo bisogno di utopia trova, nella scrittura, una rappresentazione che non è altro che la naturale continuazione del "camminar" di cui parla Eduardo Galeano nella citazione che introduce questo capitolo. Ma la sua scrittura non è mai pietistica, né banale, e diventa strumento per una "spietata qualità analitica" (Luti 51) attraverso una scelta linguistica che si prefigge di "non utilizzare un bel giro di frase, uno svolazzo di scrittura, per scavalcare un problema, per evitare un nodo doloroso facendo finta di niente" (Sereni "La consapevolezza progressiva" 81).

### **Le anomalie del *Manicomio primavera***

L'opera di *Manicomio primavera* è introdotta dalla poesia di Sylvia Plath "La

Zitella.” I versi presentano una donna che, camminando con il suo “più recente pretendente,” si trova inaspettatamente di fronte ad una sconvolgente primavera fatta di un “solitario rigoglio di felci e fiori” e “un germogliare anomalo” che la turba a tal punto da farle desiderare l’inverno, “austero nel suo ordine,” “bianco e nero,” in cui ogni senso rimane “entro i limiti.” Quel germogliare primaverile eccessivo e improvviso la sconvolge e diventa intollerabile. *Manicomio primavera* registra, come ha osservato Giorgio Luti, “l’impatto con ciò che turba e sconvolge il quadro di una ipotetica normalità” (46). I racconti della Sereni si strutturano proprio intorno alle parole della poetessa Plath: il “germogliare anomalo” e il “solitario rigoglio.” Suddividendo i testi all’interno di queste due categorie, la Sereni propone prima scritti in cui viene constatata l’irruzione dell’anomalia in una vita “normale,” e poi quelli in cui l’anomalia diventa invece un gesto inaspettato in una vita da “diverso.” E in entrambi si fa spazio la positività: la raccolta non è infatti un libro che debba essere letto “come una galleria di donne sfortunate e perdenti” (Caputo 172), e la speranza si protrae fino all’ultimo racconto nel quale ritorna, non a caso, proprio una primavera che non sconvolge, ma è anzi visibile e ben accetta, nonostante le contraddizioni. “È primavera nel cielo e anche – per quanto oscuro possa sembrare – all’inferno” (120) conclude infatti la narratrice dopo un lungo alternarsi di scontri e disarmonia, di pazienza e complicità, tra la rabbia di un figlio “difficile” per una passeggiata non voluta e un cono gelato pacificatore che, macchia e pasticcia, ma porta sia al figlio che alla madre felicità.

Il racconto che apre la prima parte dell’opera, “Rischio Mortale,” è in un certo senso una continuazione della poesia di Sylvia Plath: simile per l’irrompere dell’emozione, ma con un finale ben diverso. La protagonista del racconto emerge in

tutta la sua fragilità, durante un primo appuntamento con un uomo. Lei ‘maschera’ le sue inquietudini e si interroga sulle devastanti conseguenze di un possibile rapporto con l’altro. Nel suo caso, il “rischio” è grande perché amare qualcuno potrebbe farle perdere i confini della sua persona; i contorni del suo essere, infatti, possono fare in modo che “lo specchio” (13) non la rifrangano più, tanto sente sfumare i limiti. Ma se nei versi della poetessa Plath, appena si incrina l’armonia, la protagonista si tira “fuori subito” dalla situazione, la donna nel racconto della Sereni si mette in gioco. L’iniziale armonia in cui si muovono l’uomo e la protagonista si rompe per la banalità di un polsino mal stirato della camicia di lui ma, nel finale, il ritmo del cucchiaino con cui l’uomo mescola il caffè nella tazza, e il rumore stridulo prodotto dal dito della protagonista che gira sui bordi del bicchiere trovano un loro inaspettato accordo, e il silenzio che poi segue “è un vivaio, una serra” (14), dove possono crescere “parole ed emozioni” (14). Sguardi e gesti improvvisi, e apparentemente insignificanti, dunque, possono portare ad un allontanamento, ma anche ad una apertura e ad un confronto con l’altro.

In modo simile, si sviluppano altri racconti, in cui il “germogliare anomalo” si carica di tensione, ma assume anche una connotazione positiva. La donna “cristallo” del secondo racconto, ad esempio, sembra non scegliere mai le azioni della propria vita e sembra lasciarsi trascinare dagli eventi per paura di “deragliare dai binari accuratamente lucidati sui quali la sua esistenza scorreva” (21); il metaforico rompersi del cristallo nel quale ha sempre vissuto, simboleggiato anche dal “fascio freddo di luce di una pistola elettronica” (21) utilizzata dalla strada, da un ragazzino, segna l’impatto con la realtà. La protagonista cade in un “pianto violento” (21) che, nel suo essere gesto del tutto nuovo per la donna, non sembra dare alla conclusione un finale del tutto negativo.

Tra i racconti che specificatamente si dedicano alla questione dell'handicap e della malattia sono particolarmente rilevanti "Borderline" e "Gabbiani." Nel primo si fa esplicita la paura del doversi confrontare con se stessi e con l'altro, ma si cerca anche di mettere allo scoperto quei "sentimenti inopportuni" che spesso tentiamo di nascondere. La protagonista, ripete più volte la narratrice, è democratica e di sinistra, aperta alla solidarietà. Il suo bagaglio culturale e ideologico, comunque, non la salva dal notare con orgoglio come ci sia distanza tra il figlio normale e quelli che hanno problemi. Le dà equilibrio, infatti, sapere che c'è differenza, e solo grazie ad essa può trovare una conferma alla propria normalità. Quando il figlio cammina insieme ad un amico "borderline," la normale apparenza di quest'ultimo, che non ha tratti di down syndrome o movimenti spastici, la rallegra: "ogni volta camminare per la strada con un segnato da Dio un piccolo disagio glielo dava, più vivo quando non c'era un'altra madre con lei a segnalargli una diversa appartenenza" (39). Quando il bambino le rivolge ripetitivamente le stesse domande, la protagonista capisce che ha problemi di memoria, ma le risulta difficile "afferrare" e "definire" (39) la sua diversità e questo la mette a disagio. Le sembra che, non riuscendo a capire quel diverso che le si sta muovendo vicino, anche la propria normalità perda i suoi confini.

Le domande del bambino "borderline" si fanno sempre più insistenti, e anche il figlio comincia ad imitarlo diventandogli "complice," (41) "così uguale" da "sgretolare frontiere" (41), e in questo modo il pericolo di "perdersi" diventa più concreto che mai. La donna urla al figlio di tacere, minacciando di chiuderlo al buio, intima all'amico di non muoversi e accosta la porta, e "Chiusa in bagno [...]" restituisce "confini alle guance con il fard" (42-43). Tutti i suoi gesti rivelano la necessità di ristabilire spazi e distanze,

di ridare ordine alla “frontiera” che separa la normalità dalla diversità.

Quando la madre del bambino arriva per riportarlo a casa, la protagonista si è ripresa e la sua convinzione è di nuovo quella che il figlio e lei siano “cittadini vincenti del mondo” (42). Solo con questa consapevolezza offre la sua disponibilità ad ospitare ancora il bambino: “torna pure a giocare, ti farò trovare i wafers” (42), dove si mantiene vivo un gesto di solidarietà, ma dove il “pure” si carica forse anche un po’ di pietismo.

In “Borderline,” una parola che assume particolare significato è “rasoi.” L’idea che la scrittrice vuole suggerire è che la lama del rasoio, identica nelle sue due facce e molto sottile, non ha un netto confine di separazione tra le due parti. Essa viene usata proprio quando i due bambini nel loro imitarsi giungono ad avere una forte rassomiglianza agli occhi della madre, e le fanno dubitare il loro essere diversi. Si vuole quindi evidenziare come sia sottile la linea che demarca la normalità dalla diversità. La Sereni utilizza la stessa metafora anche nel racconto “Gabbiani” per riflettere sulla facilità con cui le due facce della stessa medaglia possano diventare una sola, perchè fra salute e malattia esiste una “ambigua lama di rasoio” (32) che può facilmente scivolare e invertirsi.<sup>3</sup> Sulla facilità con cui può mutare la vita di un “normale,” riflette anche lo studioso Lennard Davis che, molto significativamente, in *Bending Backwards*, afferma:

While many white people have embraced the cause of people of color, and while

---

<sup>3</sup> Questo è un discorso che preme particolarmente alla scrittrice: la labilità dei confini che esiste tra l’essere sano e l’essere malato, nell’idea che sia facile ammalarsi e diventare fragili, e quindi divenire gli “esclusi.” Questa tematica viene ripresa, infatti, anche anni più tardi in un racconto di *Eppure*, “Atrazina,” in cui la protagonista si ritrova improvvisamente ad essere l’infermiera del marito che si ammala gravemente dopo un incidente sul lavoro. La Sereni problematizza ulteriormente la questione riflettendo sull’isolamento pieno di paure nel quale si chiudono i due personaggi. Il cambiamento inaspettato segrega infatti i due protagonisti all’interno della casa, che diventa per loro “un guscio d’uovo,” “un contenitore” (71) nel quale rinchiudersi con i propri problemi. Nella donna si fa ossessionante il desiderio di pulizia (“Lucidare rammendare candeggiare spolverare pulire risciacquare” (73)), fino a quando un giorno alla radio sente parlare dell’atrazina, un veleno incolore che scorre probabilmente anche nei rubinetti della sua casa. E tutte le certezze a cui ha affidato la sua vita crollano, facendole perdere il senno.

many straight people have taken up the cause of gay, lesbian, bisexual, and transgender people, few “normals” have resonated with people with disabilities. The reasons for this are telling. No whites will become black; few straights will become gay; but every normal person can become disabled. All it takes is the swerve of a car, the impact of a football tackle, or the tick of the clock to make the transformation. [...] what people fear is that disability is the identity one may become part of but didn't want. (3-4)

Per Davis, proprio come per la Sereni, non solo la linea che demarca la normalità dalla possibilità di una malattia che ci renda fisicamente o mentalmente disabili è estremamente sottile, ma anche la difficoltà del rapportarsi con il disabile, il silenzio che cade su questa grande problematica nascono dalla paura di un confronto con una diversità scomoda perché probabile.

Nel racconto della Sereni, “Gabbiani,” la protagonista, che è psicologa, vive confrontandosi ogni giorno con il dolore. Quelli che si trova di fronte sono:

I paesaggi della sofferenza, della fatica a vivere. La convivenza quotidiana con gli scarti, i senza amore, quelli con tante vite o con la vita a metà, quelli inchiodati al suolo dal peso di un'idea, quelli che per fatica di assimilare la realtà – la spazzatura, i veleni – si perdono, lontano. (32)

Luti legge queste righe trovando la loro funzione “ricapitolativa che chiarisce senza alternative lo spazio documentario che la scrittrice ha prescelto nella prima parte della raccolta” (48). Importante nello sviluppo di “Gabbiani,” comunque, diventa il cancro che improvvisamente colpisce la protagonista, rendendola per molti aspetti simile a quelle persone sofferenti per cui ha sempre lavorato. Anche lei ora è sola e il suo isolamento si riflette nell'immagine dei gabbiani che osserva all'inizio del racconto, che sono “in stormo eppure ciascuno per proprio conto” (31). La malattia progredisce, ma una momentanea pausa “alla tempesta” (34) le permette di raggiungere la finestra della camera e offrire pane agli uccelli. Ad attraversare il cielo per ghermire una briciola dalle sue mani è un gabbiano, solo, che si allontana da lei dopo aver afferrato quella che alla

protagonista appare come “una scheggia che brillò nel sole, a lungo” (48). La luce che brilla si conferma come segnale di speranza, speranza che il gabbiano ritrovi lo stormo e che la donna possa uscire dalla sua sofferenza. La luce richiama anche le parole presenti in altri scritti della Sereni, che nota, ad esempio, come “la differenza tra il buio totale e una sola luce – una sola, anche piccolissima – è radicale” (“Diario” 125).

La seconda parte della raccolta, “Solitari rigogli,” si fa portavoce proprio di questa luce nell’osservare come una piccola emozione o un gesto possano per un attimo mutare la vita di un “diverso” e scuotere la vita di un “normale.” Protagonista del primo racconto “Mamma-di-scuola” è, ad esempio, un’insegnante di appoggio che deve lavorare con un ragazzo “caratterialmente” difficile. La narratrice mette in evidenza come le paure colpiscano entrambi: il ragazzo è descritto come “una roccaforte di paura e sofferenza che si negava ad ogni apertura” (48) e l’insegnante si rapporta con il malato:

Persuasa che doveva mostrarsi solida e tranquilla e invulnerabile per offrire a lui una possibilità di apertura, un canale: se avesse lasciato trasparire l’esitazione, o l’incertezza, o la striscia di sofferenza che talvolta le attraversava la giornata, lui ne avrebbe tratto conferme ineluttabili di spavento. (49)

All’inizio del rapporto ci sono gli alti e ci sono i bassi: le urla, i calci, le distanze, sono a volte sostituiti da momenti in cui all’insegnante pare “di cogliere da lui come uno sguardo di gratitudine” (50) o da giornate in cui anche lui taglia, incolla, canta e disegna, come gli altri compagni di classe. È dalla sua “gamella” di cibo portata da casa che il bambino fatica maggiormente a staccarsi, nell’idea che tutto l’altro cibo sia “avvelenato” e pieno di “radiazioni” (49). Questo recipiente e questo cibo, in cui lui trova le sue uniche sicurezze, diventano anche l’espedito narrativo utilizzato dall’autrice per trovare il piccolo “rigoglio:” il “germogliare anomalo” che può nascere proprio dalla persona handicappata, se quelli che la circondano trovano la forza di confrontarsi con la

sofferenza. Così accade quando alla protagonista del racconto capita di essere ferita dalla punta di una forbice maneggiata dal bambino che, dopo avere osservato a lungo la medicazione, le chiede: “Allora mamma-di-scuola: che dobbiamo mangiare?” (51), segnalando sia la fiducia che il ragazzo ha in lei, sia la conquista ottenuta dall’insegnante.

La narratrice trova sempre un modo intelligente, rapido, e mai banale, per rappresentare il comportamento inusuale della persona “diversa” e la possibilità della nascita di un’emozione provocata da nuovi gesti o parole che, anche solo per un attimo, rompono il “muro invisibile” (56, 96) dell’indifferenza altrui, allentano i confini di “trincea” (62) e la “vergogna” (74, 93) di coloro che vivono in contatto con persone handicappate. In “Marcia trionfale,” ad esempio, prima si documenta l’imbarazzo che solitamente si prova quando ci si confronta con un handicappato, poi si dà spazio ad un’anomalia esemplare che incrina, sul piano dei sentimenti, la netta separazione tra chi è sano e chi è malato. La situazione richiama l’immagine dello stormo di “Gabbiani,” solo che qui, a suggerire la solidarietà tra le persone è un bambino handicappato. Quando il figlio e la madre, protagonisti del racconto, passeggiano per la piazza, la narratrice commenta così il freddo che li circonda, che non si connota solo in termini climatici: “c’è tanto freddo intorno. Lei compra banane, formaggio: al silenzio della gente è abituata, all’imbarazzo o alle parole di circostanza. All’invisibilità, quando ti guardano e fanno finta di niente.” Ma poi il bambino “rischiato da una decisione” (57) spinge la madre verso una donna che, in un banco del mercato, sta vendendo le verdure: “le due donne arrivano a toccarsi, non sanno cosa fare perché lui continua a spingere, determinato e violento in un modo per lui inconsueto” (57). Poi prende le loro mani, le unisce e dice: “Ti voglio bene, piacere, buon giorno” (57). Quello che il bambino vuole,

allora, è un gesto di solidarietà tra le due donne. Loro eseguono, si scambiano il saluto e le parole di affetto, risolte a non dispiacerlo, diventando “Due marionette nel freddo e lui il burattinaio” (57). Ma in questo teatrino, la recita melodrammatica si trasforma in una emozione vera, tanto che la madre si allontana dal balcone sentendosi una “regina” e camminando proprio come se fosse in una “marcia trionfale.” È sottile, in questa scena, la linea che separa il melodramma dall’emozione vera; ma drammatico diventa proprio il riconoscimento della narratrice di considerare la situazione come un piccolo teatrino, attribuendo ai gesti un sottofondo di finzione.

Nel penultimo racconto, “Anniversario,”<sup>4</sup> madre e figlio sono descritti all’inizio in una loro tipica giornata del sabato, più difficile di altre perché la scuola è chiusa. La madre, stanca, pensa per un attimo a “chiamarsi fuori,” a “dimettersi da sé” (92), ma poi non può esimersi dai suoi compiti e incomincia la sua routine quotidiana che dà normalità alla vita del figlio. Il rapporto è problematico: poche parole, pochi contatti se non quelli fisici del figlio che la colpisce in vere e proprie lotte, o di lei che spazientita urla e lo scuote e poi lo abbraccia per farsi perdonare. I gesti del figlio sono poi accompagnati dalle sue ripetizioni: l’affermazione “ciao ciao ciao,” e “Lui è cattivo?,” domanda che rivolge alla madre parlando di se stesso. Ma qualche barlume di speranza si presenta più di una volta: un giorno su un muro della casa recentemente rifatto il bambino disegna “sbilenca e scombinata” una lettera “O,” che la madre interpreta come:

[...] una forma chiusa che è come un ritratto, l’immagine magari provvisoria di suo figlio unito e delimitato: non più soltanto il “bambino” di cui parlare in terza persona, onnipotente e cattivo e irreale, ma qualcuno che sta faticosamente cercando il proprio posto nel mondo. (101)

---

<sup>4</sup> Questo è forse il racconto che più fa pensare all’esperienza di Clara Sereni, madre, soprattutto alla luce dell’elaborazione cinematografica “Un silenzio particolare” (regista Stefano Rulli), di cui sono protagonisti lei e il figlio.

La madre pensa addirittura di incorniciare il successo del figlio, tanto desidera vedere dei cambiamenti positivi nella loro vita. In un'altra occasione, la cantilena del "ciao ciao ciao," si riduce a un normale saluto "ciao" in un dialogo che una bambina al parco tenta di instaurare con lui.

Significativo, nel racconto, diventa l'arrivo in casa della nonna, chiamata per stare con il nipote così che i genitori possano andare a festeggiare insieme il loro anniversario.

– Come è stato, oggi? – chiede mamma, con quel tono di solidarietà e di lamento che assume quando parla del nipote: come fosse una croce da portare, un capriccio della natura o un errore umano. (È il modo che ha di amarlo: e tutte le sere prega per lui fervidamente, in attesa del miracolo che lo farà uguale). (106)

Il tono pietistico usato per descrivere l'atteggiamento della nonna denota come la solidarietà cercata dall'autrice sia ben diversa da quella impersonata da "mamma." Il suo "pessimismo cupo" (106) che trova conforto e speranza solo nella preghiera, si allontana dall'atteggiamento della madre, che si sforza di dargli una vita il più normale possibile, e le cui speranze sono riposte nelle piccole conquiste quotidiane del figlio, e non basate sul miracolo divino "che lo farà uguale." Quando la madre con orgoglio le mostra la "O" sul muro, la nonna conferma "il suo muro di certezze negative" (107): non vede nel tratto circolare alcuna "vittoria" (107), e pensa invece subito al rimedio da utilizzare per restituire pulizia alla parete. Ma la madre non vuole assolutamente cancellarlo, perché "anzi le sembra che il muro ne risulti alla fine abbellito" (107).

La serata dell'anniversario di matrimonio tra marito e moglie passa felicemente, in una "armonia" non "fittizia" (113) che è rara e per questo più preziosa. La donna sente la certezza che il marito la ama quando lui, una volta usciti dal ristorante, le dice che hanno "il figlio più bello del mondo" (112). La scena tragicomica del finale, in cui la

coppia, in macchina a fare l'amore, viene interrotta dai poliziotti, come se fossero in "un film di serie C, una brutta scollacciata commedia all'italiana" (113), insieme alle risate che i due maldestramente trattengono, fa concludere la serata felicemente, creando una nuova contraddizione tra il pessimismo cupo della nonna e le speranze della donna, che aveva tratto nuova forza dalle parole del marito sulla bellezza del figlio.

Molti racconti di *Manicomio primavera* si soffermano, dunque, sul comportamento di una madre nei confronti di un figlio malato. La Sereni riesce a rappresentare, senza giri di parole, senza pudori, i sentimenti e i gesti più estremi a cui una "madre handicappata" può arrivare, nel suo tentativo di trovare un contatto con il figlio: anche l'incesto, dove l'atto di fare l'amore con il figlio perde totalmente la sua connotazione "impura," se letto in termini di disperazione materna e di desiderio smisurato di dare una vita il più normale possibile al figlio. Non si tiene nascosto nemmeno il desiderio di scappare da questi figli malati, per avere una vita normale. Ma non c'è mai tregua al confrontarsi con la differenza per capirla e per non averne paura.

### **Le maschere dell'identità degli "incolori" in Eppure**

Come si è già messo in evidenza, a popolare l'opera *Eppure* non ci sono più solo donne, madri e figli handicappati, ma anche anziani, bambini, omosessuali, transessuali, ebrei, disoccupati. I racconti sono suddivisi in tre distinte sezioni: "Gli incolori," "I semplici deserti," ed "Eppure." Tutte parole, queste, prese in prestito dalla poesia "Eppure" di Pietro Ingrao in *L'alta febbre del fare*. A fare da sfondo a questa raccolta di Clara Sereni, dunque, c'è una poesia che si potrebbe definire quasi ermetica, in cui la vita individuale dei più emarginati diventa anche la storia collettiva dell'esistere, nel suo

scorrere eterno in un “fiume senza bandiere senza sponde.” La Sereni dà un volto a questi “incolori,” costruisce per loro una storia che metta in luce il loro isolamento, maggiormente drammatizzato dalla generale mancanza di quelle piccole felicità che invece contraddistinguono *Manicomio primavera*. “Eppure” l’autrice riconosce non già lo scorrere grigio della loro esistenza, ma offre anche la possibilità di un piccolo riscatto. L’analisi che segue si propone di esaminare come la scrittrice rappresenti l’emarginazione, come dia voce alle “zone mute” dell’esistenza, e nel fare questo renda possibile cogliere gli aspetti più spietati del comportamento umano, ma anche come immagini, nel finale, un utopico momento di collettività dei “cittadini” dei racconti, lasciando nel lettore l’impressione che vi sia una piccola speranza di integrazione.

Protagoniste di “Gli incolori,” la prima sezione di *Eppure*, sono due donne anziane (e le rispettive figlie), una coppia lesbica, una bambina, e degli ebrei. “Incolore” è la loro esistenza perché, nei ruoli che si trovano a ricoprire, non possono o non riescono ad esprimere i loro bisogni o la loro identità, schiacciati da quegli “inclusi” che a loro resistono.

Nel primo racconto, “Maquillage,” e nel terzo, “La figlia buona,” la Sereni ritorna sulla questione del rapporto madre-figlia. Si riannodano, qui, quelle sfide, quei conflitti e quei bisogni emersi nella narrativa autobiografica della Sereni, ma di questa diade si fa emergere in modo particolare la condizione di isolamento della madre per il suo essere anziana; alla figlia passa tutto il potere decisionale: essa si rapporta alla madre da padrona, e la madre risulta disprezzata e diversa per la sua età.

In “Maquillage” la figlia chiede alla madre di partecipare, con lei e un gruppo di amiche, ad un incontro dimostrativo sull’efficacia di prodotti di bellezza: non perché

tenga alla sua presenza, ma solo perchè si possa raggiungere il numero minimo di partecipanti. Sono le stesse donne che si incontrano per riunioni che hanno per oggetto la presentazione di detersivi, ma nelle due situazioni il loro comportamento è diverso. In questa occasione particolare vogliono uscire dalla condizione di casalinghe che generalmente le caratterizza. Durante questo incontro la figlia sente di dover “fare attenzione” alla madre, che “se non costretta al silenzio” potrebbe essere “inopportuna,” “Un corpo in menopausa” si chiede la figlia “che corpo è, di sè avrebbe potuto dire soltanto che era finita” (10). Anche la venditrice è diversa, non è la solita “casalinga rassicurante e scialba,” ma una donna “elegante, dall’aria sollecita e competente” (10). Solo la madre è uguale a se stessa, mimetizzata, con “sorriso compiacente meccanico e vago” (10); distante da tutte le altre, sta al suo posto, senza capire le battute, inerte con la sua pelle pulita dai prodotti di bellezza, e gli occhi vuoti.

La figlia e le amiche mettono una “maschera di bellezza” e cadono in una realtà “frivola [...] non innocente, lasciva” (10). Cominciare a sognare, significa innanzitutto per loro cercare la distanza dall’anziana. Tutte, infatti, sentono il bisogno di cancellare la madre, e di “specchiarsi in lei soltanto per rassicurarsi delle differenze” (10).<sup>5</sup> È la madre, poi, ad essere scelta dalle donne per ricevere un maquillage completo dalla truccatrice, e questa scelta conferma la loro idea di distanza, nella convinzione che sia la madre ad avere maggiormente bisogno di un trucco che possa ringiovanirla.

Ad opera finita la madre fissa il suo viso su uno specchio, ma quello che vede è l’immagine accecante di un “clown,” e di una “puttana invecchiata” (11-12). Gli

---

<sup>5</sup> Questa è un’idea che la Sereni ha già espresso in *Manicomio primavera*: l’osservare chi è diverso (in quel caso l’handicappato) per confermare la propria normalità, che in questo caso specifico diventa un confronto fra la giovinezza e la vecchiaia.

incontri per i detersivi sono sempre stati per la madre “una pausa nel silenzio secco delle sue giornate, pesanti di assenze,” ora, invece, in questa inusuale situazione, vuole solo cercare un angolo in cui ritirarsi, un riparo per allontanare la vergogna che prova. Il silenzio che accomuna ogni donna dopo che il maquillage è stato completato, lo “scoramento” (10) che le avvicina, diventano a questo punto significativi nel rappresentare tanto la loro diversità generazionale, quanto il loro destino comune, perché il trucco non servirà a fermare il tempo. In questo senso viene superato il discorso del conflitto madre-figlia, e viene offerta invece un’indiretta riflessione sull’isolamento che la condizione senile produce, e sull’anziana che diventa, agli occhi della figlia e delle altre donne più giovani di lei, uno stimolo per resistere agli effetti del tempo, una fonte di paura da allontanare il più possibile perché rispecchia anticipatamente ciò che esse stesse potranno diventare.

Nel racconto “La figlia buona” la situazione viene in un certo senso rovesciata, perché la figlia sembra addirittura vivere in funzione della madre, nell’ossessionante persuasione che l’anziana abbia bisogno di lei. La figlia fa tutto per lei, le sue azioni e i suoi gesti sono tutti rivolti al suo bene, ma la madre viene totalmente annullata: “L’ho aiutata a lavarsi e vestirsi, la spilla che ha scelto per chiudersi il colletto non mi sembra stia bene sull’insieme: mi chino sul suo corpo rimpicciolito, gliela tolgo, la ripongo, lei ha un gesto che immagino sia di gratitudine;” “la vita spesa ad organizzare gli altri e adesso sono io che decido le sue ore, i suoi giorni, le sue notti: ma con me non le pesa, sono sua figlia” (26). La figlia quindi ‘immagina’ che la madre sia grata per questo suo adoperarsi per lei; non vuole chiamare una donna in casa per rispettare l’indipendenza che la madre ha sempre avuto e, come figlia, crede di non pesare, ma non è così. La

madre sembra essere ancora molto autonoma: si prepara il caffè, sceglie come abbigliarsi, risponde al telefono in modo professionale, è impaziente quando la figlia la controlla con le sue telefonate, legge libri della biblioteca, impara una nuova lingua con l'uso di un registratore. Arriva ad urlare alla figlia di andarsene, e avrebbe anche amici se la figlia non li avesse allontanati. La madre è “cocciuta, resiste” (30). Si origina una strana prevaricazione che, seppur fatta con un buon proposito, finisce per annullare entrambe le donne. E diventa chiaro che gli ansiolitici presi dalla figlia sono più necessari dei cardiotonici della madre, che il sentirsi indispensabile è un sentimento che appartiene più alla psicologia della figlia che ai bisogni della madre. E quasi si rovescia il discorso sulla solitudine, quando appare che alla figlia sembra far meno paura trasformare piccoli problemi di salute della madre in totale invalidità, che ammettere il proprio isolamento e la propria difficoltà ad allontanarsi dalla genitrice.

La tendenza al truccarsi, al mascherarsi, a nascondere e a nascondersi, perchè è più facile non vedere o non esporsi che confrontarsi con il diverso, emerge nuovamente nel racconto “Portami tante rose,” che affronta la tematica del gender. Lia e Celeste, le protagoniste del racconto, decidono insieme di scrivere una lettera per partecipare ad una trasmissione televisiva, dove possano parlare e dare spazio alla loro convivenza, una “definizione a quella storia lontana dell’una, e di più all’esito successivo per entrambe” (13). Il loro vuole essere un nuovo tentativo di trovare, attraverso mezzi non ufficiali, una convalida al loro rapporto di coppia lesbica, che non è civilmente riconosciuto. Dopo mesi di attesa giunge la richiesta di un’intervista e si precisa che una sola potrà partecipare alla trasmissione. Questo è il primo segnale di uno sviluppo avverso alla realizzazione del desiderio di riconoscimento che ha motivato inizialmente le due

protagoniste. La narratrice segue Lia, la donna che parteciperà allo show, nei suoi preparativi, ne osserva la cura per l'acconciatura e per l'abbigliamento. Il viaggio nella macchina incaricata di portarle agli studi televisivi le vede già sedute lontane nel grande abitacolo; ma solo quando arrivano al teatro avviene la separazione definitiva. Riemerge in questo racconto il personaggio della truccatrice, che ci ricorda ancora una volta l'idea che la scrittrice ha del mascheramento. In "Maquillage" la figlia si trucca per tenere lontana la vecchiaia, o la madre viene truccata per essere ringiovanita; qui la truccatrice compie su Lia il primo atto di travisamento d'identità. C'è un affidarsi agli altri che porta alla cancellazione del proprio io, e "tutte quelle persone sapevano alla perfezione cosa fare e non c'era bisogno che lei ci pensasse," (16) "Fammela pallida" afferma anche l'ideatrice del programma, avendo bene in mente l'immagine della donna che vuole fare apparire sugli schermi. Le tolgono anche il maglioncino, che per il suo colore viola appariva inadeguato, e le fanno indossare un vestito di lana nera rifinito di seta. Le ragioni che Lia cerca di far valere a proposito della sua abitudine a non indossare il colore nero si perdono in mani che le infilano il vestito prima che lei se ne accorga. Il colore nero riporta per un attimo anche Celeste nella narrazione, perché Lia si ricorda infatti dell'avversione della compagna "per la cupezza e il lutto" (17). Nello specchio Lia si vede "elegante ed estranea" (17). Quando sale sul palcoscenico i fiori esalano un odore "greve e marcio, di cimitero" (18) a simboleggiare la morte della sua personalità, quasi ad anticipare la perdita che avrà di se stessa durante la registrazione del programma. Quando ormai tutto sembra essere pronto per andare in onda, le viene strappata dal collo anche una collanina che Celeste le ha dato in pegno. Lia viene lentamente svestita e privata di tutto quello che la lega a Celeste e alla loro vita di coppia. E nel "gioco delle

belle statue” (19) che è il programma, Lia diventa “diversa e nuova al centro dell’attenzione” (19). A complicare la situazione si aggiunge il fatto che il giovane che era andato ad intervistare le due donne prima della trasmissione è ora assente, e alla conduttrice del programma mancano tutti gli appunti relativi alla storia che Lia deve raccontare. L’intervistata sente la responsabilità di dovere ‘soccorrere’ questa persona e comincia a “ricamare” (20), a inventarsi una nuova vita, che porta all’esaltazione dell’uomo protagonista di quella “storia lontana,” che aveva frequentato prima della sua unione con Celeste. Di lui descrive “doti fisiche e morali” (20) inesistenti. Dalla conduttrice Lia sente la richiesta a spingersi oltre il racconto banale, avverte l’incoraggiamento a trasmettere forti emozioni, al punto che la sua narrazione si muta nella trasfigurazione positiva dell’uomo, a discapito della storia che ha invece con Celeste. Succede dunque che Lia, per non uscire dai binari tracciati per lei da altri, si sente in dovere di non lasciarsi “andare al grigiore della sua vita” (20), pertanto la sua esistenza quotidiana viene dipinta in toni incolori, mentre viene esaltato un uomo del tutto immaginario. La narratrice non solo filtra la rappresentazione del personaggio attraverso la lente della telecamera per enfatizzare l’allontanamento dalla realtà che la donna sta subendo, ma aggiunge gravi commenti: la sua vita ha un colore “più grigio ancora, e irrilevante sotto la luce dei riflettori” (20), “le sue lacrime brillano nell’occhio delle telecamere in primo piano” (21), “ubbidisce,” “applaude” (19) “esegue i gesti che ci si aspettano da lei” (22). Solo fuori dalla luce dei riflettori diventa di nuovo “libera” (22). La perdita di identità che si ha nello spazio pubblico, dove bisogna mostrarsi tutti “normali” viene quindi simboleggiata attraverso la finzione televisiva. Lia riprende il suo maglione viola e la sua collana e li indossa prima ancora di togliersi il trucco; sente il

bisogno di ritrovare un contatto fisico con la sua precedente realtà, ma risulta difficile: ora gli indumenti sono “immiseriti, nell’abbandono” (23), tanto che Lia non ci si sente più a proprio agio. Quando lei si ritrova con Celeste, le due donne sono diventate distanti: chiaramente Celeste sente il falso racconto come un tradimento. Nel finale Lia, cercando un riavvicinamento, colloca dei fiori su un piccolo tavolino che separa le loro poltrone, modificando il gesto abituale di porli vicino al televisore, come volesse dimenticarsi di quell’oggetto, e trovare così il distacco dalle sue azioni precedenti, dal suo parlare televisivo durante il quale aveva taciuto la loro storia, che doveva invece essere al centro del dialogo con la conduttrice.

Un altro racconto contenuto in questa sezione dedicata agli “incolori” e su cui è importante che ci si soffermi è “Ebrei” (quello già brevemente presentato nell’introduzione a questo studio), che conferma, anche su un piano razziale, la tendenza di molte persone a non volersi confrontare con il diverso. La protagonista è una ragazzina silenziosa, tranquilla, ordinata. La madre la vuole proprio così, “seria” (43), ma è chiaro che lei è soprattutto sola. Di amici, infatti, non ne ha, ci informa subito la narratrice all’inizio della storia. Quando il primo giorno di scuola la professoressa chiama i nomi delle alunne per assegnare il banco vicino al suo, la ragazzina si agita per paura di averne accanto una troppo diversa da lei; ma nel vedere Zarfati, che “è quasi una copia di se stessa,” (44) la protagonista si tranquillizza.

È nella somiglianza che diventa possibile la nascita di un’amicizia. Il diverso fa paura, e la vicinanza della protagonista e di Zarfati si costruisce proprio grazie al loro essere simili, tanto che in classe sono chiamate “le gemelle” (45); i pomeriggi trascorsi insieme a fare i compiti diventano un’occasione per loro di crescere in uno spazio isolato

che tiene inizialmente la Storia fuori dalle loro vite – gli incontri avvengono non a caso sempre a casa della protagonista – “Il mondo grande e fragoroso che le circondava restava fuori dal territorio di complicità e segreti in cui si muovevano: il loro mestiere era crescere, di tutto il resto pensavano di non doversi occupare” (47). A questo punto della storia la protagonista sembra ignorare completamente le origini ebraiche di Zarfati. Non si vuole certo proporre un semplicistico annullamento della differenza ebraica/non ebraica; piuttosto, la narrazione vuole concentrarsi sul bisogno di questa ragazzina di trovare l’amicizia, di conoscere se stessa attraverso un confronto con l’altro che, soprattutto fisicamente, non sia troppo dissimile da sé.

Quando durante le vacanze estive le due amiche smettono di frequentarsi, scopriamo come la protagonista senta la mancanza di Zarfati: senza l’amica “non sapeva più giudicarsi” (48). La ragazza si domanda anche se l’altra sia cambiata fisicamente: la paura di non potersi più riconoscere nel corpo più o meno sviluppato dell’amica diventa un elemento di preoccupazione. La lontananza tra le due durante l’estate crea quindi un nuovo parallelismo tra la possibilità dell’amicizia e la necessità della somiglianza, anche fisica, che ci deve essere affinché si realizzi effettivamente l’affettività. L’idea della diversità crea chiaramente per la protagonista una perdita di punti di riferimento.

All’inizio del nuovo anno scolastico, le due amiche si ritrovano, ancora “gemelle” (48), ma presto le assenze di Zarfati si fanno frequenti e un giorno l’insegnante pone accanto alla protagonista una diversa compagna di classe. Lei si sente abbandonata e tradita: “Delle ragioni dell’altra non si preoccupava, niente si poteva anteporre alla confidenza fra loro e invece di quel progetto di un’altra scuola o di un lavoro nei discorsi che facevano non si era mai neanche accennato: perciò il tradimento, l’offesa” (50). Lei

vive in un “dolore soltanto suo” (50) cieco a ragioni esterne, storiche, dovute all’introduzione delle leggi anti-semitiche: il racconto è dunque ambientato nel 1938.

Preso da un “sospetto di spavento,” decide di chiedere alla madre di accompagnarla a casa di Zarfati. Lo “spavento” sembra avere ancora ragioni del tutto personali; è un dolore così forte da non permetterle di superare lo stadio personale della relazione e di vedere le ragioni storiche dell’allontanamento: e il lettore non può che domandarsi se la ragazza le ignori o non voglia vederle. La protagonista sembra presagire la presenza di una nuova amica nella vita di Zarfati, e il sospetto si tramuta definitivamente in certezza del tradimento quando la scopre a giocare con “la mano intrecciata a quella di un’altra ragazzina” (51). Le due “nuove” amiche cantano e sugellano in “parole incomprensibili” (51) la distanza finale. Sono le parole ebraiche ad allontanarle definitivamente e a caricarsi di un significato storico; sono, infatti, quelle che potrebbero fare capire alla protagonista che Zarfati è ebrea, e che quindi l’esclusione dalla scuola è forzata e il suo allontanamento non voluto, ma lei rimane cieca a queste ragioni. Il “tempo non la guarì” ci dice la narratrice, le ferite non si rimarginano, solo lei “si limitò a cronicizzarle” (51).

Il tempo trascorre veloce, in poche righe la ragazza diventa adulta, poi moglie, madre e nonna, in una vita piuttosto piatta; si circonda di conoscenti e non di amici, perchè il rischio di un nuovo tradimento è troppo pericoloso: “Delle vite degli altri, pensò di non doversi immischiare” (52) si legge infatti. Solo quando la nipote invita a casa un’amica il tempo smette di scorrere, e il racconto si sofferma sugli eventi di un pomeriggio che vede protagoniste la nonna, la nipote e l’invitata. La nonna prepara una merenda a base di panini al prosciutto e bibite, e chiama le due bambine. L’amica beve

l'aranciata; il panino lo prende tra le mani, lo osserva e lo ripone nel piatto. Ecco come si sviluppa il dialogo tra la nonna e la bambina:

- Il prosciutto non ti piace? Chiese, premurosa.
- Oh no! – ribatté vivacemente la bambina, ansiosa di non dispiacere alla nonna della sua amica, così gentile con lei. – A me mi piace tutto. È solo che proprio non posso mangiarlo.
- Cos'è, ti fa male? – chiese lei, e intanto tirava fuori biscotti, una fetta di crostata, dei formaggi.
- Noi il prosciutto non lo mangiamo, siamo ebrei. (54)

E la narratrice osserva:

Un sussulto della memoria, un collegarsi di notizie che aveva allontanato da sé. Lo spalancarsi improvviso e abissale di una possibilità, una spiegazione, un motivo: le convinzioni e le difese di una vita intera messe in dubbio da una parola sola, *ebrei*. (54)

Quella possibilità che non aveva mai considerato prima di allora, ci spiega la narratrice, ora la confonde, la sconvolge a tal punto da indurla a ritornare alla sua idea di sempre, alle certezze che aveva dato a se stessa per vivere meglio senza Zarfati. È solo a questo punto che si fa chiara la critica al comportamento della donna che non vuole rapportarsi con la differenza e sceglie di ignorarla. Contraddittoriamente, però, la narratrice sembra capire e giustificare la necessità della protagonista bambina di volere l'amicizia e sembra comprenderne le paure. Dal contesto si comprende infatti come la madre non sia immune da colpe: perché tiene la figlia sempre chiusa in casa? Perché, quando l'accompagna a trovare Zarfati, non le spiega che cosa sta succedendo in Italia? Per paura, o per ignoranza? La risposta non c'è.

Nel suo nuovo presente di nonna non c'è più giustificazione, la possibilità di capire si presenta proprio davanti agli occhi della donna, ma le sembra più sicuro non coglierla; la consapevolezza storica che può ora giustificare l'allontanamento dell'amica viene infatti cancellata repentinamente. Siamo ben lontani dalle note dell'"amico

ritrovato:” ora la diversità si connota nella sua ragione razziale. Per se stessa, la protagonista sente di dovere continuare a pensare che l’amica l’abbia tradita per motivi personali, ma per il bene della nipote ritiene opportuno allontanare l’amica, che è ebrea, perché “è sempre meglio non mischiarsi” con chi è diverso da noi. “[...] magari vai a incrociare abitudini differenti dalle tue, e puoi trovartene male” (54), spiega la nonna, per rompere sul nascere la nuova amicizia; “Il mondo è più complicato di come te lo immagini tu” (54), afferma poi ricercando motivi incontrollabili, da cui lei si è sempre accuratamente tenuta alla larga. Quando nel finale ammonisce la nipote a non farla “impazzire con merende strane” (54) nel caso inviti nuove amiche, la narratrice affida ad una amara ironia l’ottusità della protagonista nel perseverare a non volersi confrontare con il diverso.

### **Solitudini e paure de “I semplici deserti”**

Nella seconda parte della raccolta dedicata a “I semplici deserti” ritorna innanzitutto il tema dell’handicap: nuovi protagonisti per nuove difficili integrazioni, nuovi ostacoli con cui confrontarsi, poche luci di speranza e finali pessimisti, molto diversi da quelli di *Manicomio primavera*.

Il racconto “Karaoke,” che apre questa sezione, è forse tra i più significativi ed originali della raccolta. Il protagonista è un ragazzo che “Capisce tutto” e “dice tutto” (60), secondo la “madre handicappata;” lui ha anche una memoria eccezionale nel ricordare i testi delle canzoni, nel riconoscere i brani musicali dalle prime note, nel sentire la perfezione del ritmo della musica; ma è comunque diverso, solo, chiuso in un’esistenza difficile che non gli permette di imparare a leggere, a scrivere, a disegnare, a

stare in compagnia, come i bambini “normali” (62) fanno. La musica è il solo linguaggio che la madre è riuscita a trasmettergli per farlo parlare, il mezzo perché lui possa comunicare i suoi “desideri, l’umore, i pensieri” (59); negli anni di scuola, i suoi canti, le sue urla sono per tutti segno di follia, e i professori e i compagni sopportano la sua presenza tra proteste e rassegnazione: quando lui si avvicina a un compagno, questo fa “conto di non vederlo nemmeno” (61) e presto tutti si muniscono di palline di cera da mettere nelle orecchie per tenere lontani i suoi canti. Al termine degli anni di scuola d’obbligo, la madre si rivolge al parroco per occupare le giornate del figlio e riuscire a separarlo da sé. La diversità del ragazzo si amplifica nello sviluppo del racconto, quando si viene a sapere che lui è un diverso tra coetanei di un sobborgo emarginato: la chiesa in cui si inserisce è ai limiti del quartiere, e i ragazzi che la frequentano sono “abbastanza per bene da non essere teppisti ma poi vestiti con firme di seconda scelta, iscritti a scuole senza storia, anonimi” (64). La soluzione della madre di inserirlo nel gruppo parrocchiale risulta, comunque, inizialmente, vincente. L’isolamento del figlio e la distanza a cui si tengono gli altri ragazzi che frequentano la chiesa, in poco tempo si riducono grazie all’introduzione di nuova musica e all’arrivo del karaoke. In quest’ultimo gioco, il ragazzo mostra tutta la sua abilità mnemonica, ritmica e canora, diventa vincitore in piccoli tornei parrocchiali, e i compagni della chiesa vedono in lui una possibilità di riscatto alla loro marginalità, ripongono su di lui l’eventuale acquisizione di “notorietà” e prestigio, e diventano perfino “protettivi” (65) nei suoi confronti. Emerge così, in modo un po’ distorto e forse per questo più realistico, la possibilità di valorizzazione della differenza: in un equilibrio un po’ precario tra l’integrarsi del ragazzo diverso per un suo agire nel normale, e l’utilizzo un po’ cinico

che i ragazzi normali fanno di lui.

Il finale non è ottimista: quando il gruppo si qualifica per il torneo regionale di Karaoke, alla seconda eliminatória il protagonista si blocca, non riesce a cantare. Quando finalmente trova il ritmo giusto per incominciare il canto, la sua voce non si accorda con la musica che proviene dagli altoparlanti. Arrivano i fischi, le urla, le imprecazioni dei compagni che tanto credevano in lui; nel viaggio di ritorno in pullman il parroco lo “obbligò al silenzio” (67). Ma è stato il karaoke, insiste la narratrice, a sbagliare: lui “la canzone la conosceva alla perfezione” (66), era successo qualcosa al marchingegno che rallentava i ritmi. Le sue doti vengono così nuovamente messe in risalto, nel sottolineare che solo lui si era accorto del problema, e che al resto del pubblico e ai cantanti i suoni sbagliati erano rimasti impercettibili. Ma nella storia solo lui lo sa.

Sul tema dell’handicap ritorna anche il racconto “Parigi,” su cui si possono fare alcune altre osservazioni, e vedere quegli “scarti” quelle “contraddizioni” (Luti 9) che a Clara Sereni interessa mettere in luce. Qui l’handicap che si presenta non è mentale bensì fisico, ma come in altri racconti i momenti di armonia sono brevi e il finale è crudele. La poliomelite presa nel dopoguerra ha costretto i due protagonisti di questo racconto alla carrozzella. Il loro stare insieme li fa sentire “uniti e protetti e soli: non chiusi – fuori da sé vedevano la gente e la pioggia e il sole – però sicuri in un loro mondo, un mondo da vivere insieme.” (80) nel lavoro e nella speranza. La gioia di un figlio normale è un risarcimento alla loro condizione e motivo di nuove paure e ansie, perché “Come fai a insegnare a un figlio se tu non sai, come fai a renderlo indipendente quando tu non lo sei, come fai a fidarti della sua autonomia quando non puoi guidarla” (81). Ma che riescano a trasmettere la forza con cui affrontano la loro condizione, diventa chiaro quando il figlio

afferma di volere fare l'handicappato da grande. Il progetto di un viaggio a Parigi, per fare quella luna di miele che rimandano da anni, fa emergere il problema della loro diversità, perchè nel momento in cui si ritrovano a confrontarsi con il mondo esterno e le sue leggi, nasce la tensione. L'impiegato dell'aeroporto evita i loro occhi, ha “un sorriso congelato,” alza occhi “vacui, guardava l'aria e la hall e il bar in fondo al salone, le loro facce preferiva non incontrarle” (82-83); prima non li guarda e si dice dispiaciuto; poi, quando si risolve a considerarli nella loro realtà si protegge dietro alle parole tecniche del linguaggio burocratico, dietro al Regolamento che non vuole due passeggeri handicappati sullo stesso aereo. Il commento della narratrice questa volta è chiaro e diretto a proposito di un sistema di leggi che limita i diritti, soprattutto quelli portatori di felicità, delle persone handicappate. In molti casi (ad esempio nel lavoro) si annulla la differenziazione in un buonistico tentativo di non fare sentire gli handicappati cittadini di seconda classe; ma in questo caso specifico, la legge non fa altro che confermare la mancanza di una assistenza adeguata ai due protagonisti, facendoli sentire proprio cittadini di seconda classe. La sconfitta minore, per loro, è partire su due aerei diversi, ma la Parigi che intravede la donna, giunta per prima nella capitale francese, dalle finestre della sala d'attesa in cui aspetta il marito, appare grigia e nebbiosa. L'aria si carica di tutte le difficoltà di una vita da “diversi.”

Il racconto “La cloche di rafia nera,” con cui si conclude la seconda sezione della raccolta, e su cui vale la pena soffermarsi, unisce la tematica dell'handicap a quella del gender. Il protagonista transessuale si distingue sul lavoro, tutto il paese riconosce la sua disponibilità e la sua voglia di lavorare. La “cloche” che dà il titolo al racconto viene trovata proprio da lui nella cantina di una villa che ha accettato di ripulire: a lavoro finito,

chiede di tenere per sé una cappelliera contenente il cappello di rafia nera. Le ammaccature e le scuciture causate dagli anni, vengono facilmente riparate. Il personaggio indossa velocemente la cloche, “un istante [...] neanche il tempo di guardarsi allo specchio” (88) e lo nasconde in fretta nel soppalco, prima che gli altri membri della famiglia rincasino e possano scoprire questo suo nuovo oggetto. Indossarlo in pubblico è impossibile, sarebbe chiaro a tutti il suo desiderio di femminilità e la sua identità omosessuale. Può solo fantasticare, perdersi in “immagini di fuga,” e indossare il cappello in segreto. Protagonista del racconto è anche Giuseppe, solo come lui, ma malato mentale. La loro “solitudine in comune divenne una specie di amicizia” (88), fatta di poche parole, ma di gesti comuni e solidarietà. Per Giuseppe, il ragazzo della cloche costruisce un veicolo, fatto da un pezzo di legno e da ruote che “all’uscita dal paese avrebbe preso velocità come un’automobile, un aereo” (89). Quando il ragazzo mostra a Giuseppe come usarlo, immagina anche per sé un viaggio verso la città “lontana pochi chilometri e molti anni luce” (89). Sogna di essere fuori dal piccolo borgo di campagna, chiuso e soffocante. Solo uscendo da lì può forse essere se stesso e smettere di nascondersi.

Significativamente, dall’esterno viene la possibilità di scoprire il proprio corpo e la propria diversità, con l’arrivo, in paese, delle giostre e di un ragazzo che sembra essere come lui e verso cui sente attrazione. A questo punto Giuseppe diventa un ponte che separa lo spazio dell’appagamento e quello del soffocamento. Dopo il primo incontro con il ragazzo nomade, Giuseppe trascina l’amico in paese, sente il bisogno dell’altro, che si ritrova “confuso spaventato e solo” (90) carico di nuove emozioni. Ma il ragazzo omosessuale incomincia a preferire le giostre e la nuova amicizia, sfugge alla presenza di

Giuseppe che sempre vuole tenerlo stretto a sé per il braccio o per la falda della giacca. Quando i baracconi stanno per partire viene il momento di decidere: lasciare il paese o restarci per sempre. A questo punto è la cloche ad aiutarlo: con un gesto d'amore il ragazzo delle giostre gli sistema il cappello, e averlo addosso gli dà una sicurezza che prima gli mancava, si sente diverso, o meglio, sente di potere cambiare, di essere libero e di potere realizzare il suo sogno. L'arrivo di Giuseppe proprio a questo punto della narrazione risulta fatale: l'handicappato gli toglie la cloche e lo tira verso di sé; senza il cappello il ragazzo sente il richiamo del paese, ma soprattutto il fatto che l'amico può comprometterlo per sempre, e il silenzio è "da preservare ad ogni costo. A costo di recidere ogni amicizia e legame, a costo di cancellare anche da sé qualsiasi testimonianza, prova, ricordo" (94). Ecco che allora uccide brutalmente Giuseppe, colpendolo significativamente con quel veicolo costruito apposta per l'amico e su cui lui stesso aveva collaudato il desiderio di libertà: dopo il delitto la fuga diventa reale. L'omicidio, dunque, come unica soluzione che preservi una identità non compromettente agli occhi della famiglia e del paese, nel quale l'alleanza tra diversi è cancellata dalla paura del giudizio altrui, e l'omicidio come metafora di impossibilità di vivere da e tra diversi.

### **La collettività utopica di Eppure**

Come si è specificato all'inizio del capitolo, la Sereni introduce nel finale del libro una terza ed ultima sezione chiamata "Eppure," da cui deriva anche il titolo dell'opera. In essa un solo racconto, "La bomba," che ci introduce alla storia di un personaggio di nome Donnarumma. Il suo nome era già apparso nel racconto

“Atrazina:”<sup>6</sup> lui era infatti un collega di Farina (di lui, tra l’altro, solo in questo ultimo racconto impariamo il nome) e, come lui, era stato vittima di un incidente sul lavoro che gli aveva procurato la perdita di un braccio, del lavoro, di una casa, e anche, sembra di capire nel finale della storia, di una moglie e di una figlia. Ma nel racconto ricompare anche Don Luca, il parroco di “Karaoke,” e capiamo allora che i personaggi apparsi nelle storie precedenti, o per lo meno molti di loro, vivono nello stesso sobborgo della città. Questo è un primo filo che serve alla narratrice per ricucire insieme le tante storie narrate, per rafforzare l’idea di rappresentazione di un quadro sociale fatto di tante esperienze dolorose e contraddizioni. Ma il riunirsi sulla piazza di questi personaggi insieme a tanti altri uomini, donne e bambini, crea un senso di grande solidarietà. In una strana attesa notturna, mentre si aspetta che una bomba trovata in una cava venga disattivata, si innesca un lavoro di gruppo, uno scambio di parole e gesti tra tanti diversi, che rimandano proprio a quell’idea di speranza e di miglioramento collettivo che sono auspicati dalla Sereni.

Gli spazi in cui si muove Donnarumma e gli atteggiamenti che lui assume in diverse circostanze riassumono e confermano, inizialmente, tutte le paure descritte via via nei racconti precedenti, quelle del confronto con il diverso, ma anche quelle del confronto con se stessi o con chi ci è più simile nella diversità. Quando ad esempio lui si reca dal parroco per chiedere ospitalità durante una notte di pioggia, il prete gli propone di trovare una sistemazione nell’appartamento di Miriam, una donna in carrozzella che ha da pochi giorni perduto il padre e necessita di aiuto. Donnarumma entra nella casa della donna, ma scappa velocemente, ritrovando nella strada il “sollievo” (103). Poco dopo è un

---

<sup>6</sup> Si veda, a proposito di questo racconto, la nota numero 3 del capitolo.

marocchino, che conosce perché ogni tanto gli offre qualche sigaretta, a chiamarlo al riparo dalla pioggia sotto il tetto della fornace in cui vive. In questo luogo Donnarumma si vede come senzatetto, uno tra i tanti, e scappa, dicendo di non riuscire a dormire bene in presenza di altre persone. Qui compare anche, senza ombre (non come accade in “Karaoke”), l’occhio di chi guarda “gli esclusi” in una prospettiva che superando rigidi schemi di pensiero fa emergere la loro possibile ricchezza: il senzatetto Donnarumma, che per lavoro fruga i cassonetti dell’immondizia per amministrare i rifiuti degli altri e trovare qualcosa per sé, ma anche per un’opera di riciclaggio: “trovò due bottiglie da whisky che lo costrinsero al tragitto fino al contenitore del vetro [...]” e di beneficenza perché mette da parte un paio di sandali con il tacco a spillo, serbandoli per una donna che possa averne bisogno.

Nel finale, tutta la gente viene radunata nella piazza perché deve essere disinnescata la bomba, e si sviluppa un senso comune del fare, si forma una nuova solidarietà: un evento un po’ “bomba” cioè, straordinario,<sup>7</sup> ma possibile; ricompare la coppia in carrozzella che con il figlio e una fisarmonica improvvisa un valzer che dà inizio a un girotondo, “un serpente colorato legò gruppi e famiglie e quartieri, un lungo brivido irregolare percorse la piazza e la unificò” (124). Si crea un “amalgamarsi di sudore e di pelli” (125) e quando tutti, dopo canti e balli si addormentano, le stelle brillano nel cielo, e la loro luce diventa indice di speranza, quella auspicata dalla Sereni e legata alla capacità di interazione tra i “normali” e i “diversi.”

---

<sup>7</sup> La parola “bomba” cioè non deve essere intesa come bugia o fandonia.

## BIBLIOGRAFIA

### Opere di Clara Sereni

- Sereni, Clara. A cura di. *Amore caro. A filo doppio con persone fragili*. Milano: Cairo Editore: Milano, 2009.
- . *Casalinghitudine*. Torino: Einaudi, 1987.
- . A cura di. *Clara Sereni presenta Zaïde di Madame de La Fayette*. Roma-Bari: Laterza, 1995.
- . *Da un grigio all'altro. Dialogo con Clara Sereni*. Roma: DiRenzo, 1998.
- . "Delle parole e della violenza contro le donne." L'Unità, 22 maggio, 2006.
- . "Diario" *Mi riguarda*. Roma: Edizione e/o, 1994: 99-125.
- . *Eppure*. Milano: Feltrinelli, 1995.
- . "La colpa di essere ebrea." L'Unità, 16 gennaio 2006.
- . "La consapevolezza progressiva." *Parola di Scrittore. La lingua nella narrativa italiana dagli anni settanta a oggi*, a cura di Valeria Della Valle. Roma: Edizioni minimum fax, 1997: 81-84.
- . *Il gioco dei regni*. Firenze: Giunti, 1993.
- . *Il lupo mercante*. Milano: Rizzoli, 2007.
- . *Manicomio primavera*. Firenze: Giunti, 1989.
- . *Passami il sale*. Milano: Bur, 2004.

- . “Per chi scrivi?” *Donne oggi: valori femminili e maschili nella società*, a cura di Franca Cleis, AnneLise Head-Konig, Osvalda Varin Ferrari. Bellinzona: Edizioni Casagrande, 1995, 487-490.
- . “Raccontare per dare ordine al mondo.” “Questioni di Genere e Diritti delle Donne” San Domenico (Fiesole): Associazione Culturale Testimonianze. Editore. Bimestrale – Anno XLIV Maggio-Giugno, 2001 n.3: 20-21.
- . A cura di. *Si può!* Roma: Edizione e/o, 1996.
- . *Sigma Epsilon*. Roma: Marsilio, 1974.
- . *Taccuino di un'ultimista*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- . “Tre vite come un romanzo.” *Ebrei sul confine*, a cura di Pupa Garriba. Roma: Edizione Com Nuovi Tempi, 2003.

### **Opere Citate**

- Accati, Luisa, Cattaruzza, Marina e Verzar Bass, Monica. A cura di. *Padre e figlia*. Torino: Rosenberg&Sellier, 1994.
- Aleramo, Sibilla. *Andando e stando*, a cura di Rita Guerricchio. Milano: Feltrinelli, 1997 [1920].
- . *Una donna*. Milano: Feltrinelli, 1982 [1906].
- Ammaniti, Massimo e Stern, N. Daniel. A cura di. *Rappresentazioni e narrazioni*. Roma  
 – Bari: Laterza, 1997.
- “Archivio Emilio Sereni. Serie scritti, discorsi, varie.” Fondazione Istituto Gramsci di Roma.
- Battistini, Andrea. *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*. Bologna: Il

- Mulino, 1990.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes by Roland Barthes*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1994 (*Roland Barthes par Roland Barthes* Editions du Seuil, 1975).
- . “The Death of the Author.” *Image, Music, Text*. Tradotto e curato da Stephen Heath. New York: Hill, 1977:142-148.
- De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. New York: Alfred A. Knopf, 1989 [1952].
- Beaujour, Michel. *Poetics of the Literary Self-Portrait*. New York: New York University Press, 1991. (*Miroirs d'encre* Editions du Seuil, 1980).
- Bellassai, Sandro. *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI (1947-1956)*. Roma: Carocci editore, 2000.
- Benedetti, Laura. *The Tigress in the Snow. Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Benstock, Shari. A cura di. *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988.
- Bidussa, Davide. “La nostalgia del futuro.” *Politica e utopia. Lettere 1926-1943*. Milano: La Nuova Italia, 2000.
- Boscagli, Marzia. “Brushing Benjamin Against the Grain: Elsa Morante and the Jetztzeit of Marginal History.” *Gendering Italian Fiction. Feminist Revision of Italian History*, a cura di Maria Ornella Marotti e Gabriella Brooke. Cranbury, London, Canada: Associated University Presses, 1999: 163-177.
- Bossi Fedrigotti, Isabella. A cura di. *Mi riguarda*. Roma: Edizioni e/o, 1994.

Braghetti, Laura, e Mambro Francesca. *Nel cerchio della prigione*. Milano: Sperling & Kupfer, 1995.

Bruner, Jerome. *La Fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*. Roma – Bari: Laterza, 2002.

---. “Le dimensioni teoriche: la costruzione narrativa della “realtà.”  
*Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di Massimo Ammaniti, e Daniel N. Stern.  
Roma – Bari: Laterza, 1997: 17-38.

Butler, Judith, e Scott, Joan. *Feminists Theorize the Political*. New York: Routledge, 1992.

Calefato Patrizia. “Ebraismo e orizzonti del femminile.” “Idee” 9/10, 1989: 183-189.

Calimani, Riccardo. *I destini e le avventure dell’intellettuale ebreo, 1650-1933*. Milano: Mondadori, 1996.

Caputo, Iaia e Lepri, Laura. A cura di. “Scrivere per non mangiarsi il cuore.”  
*Conversazioni di fine secolo*. Milano: La Tartaruga, 1995: 159-174.

Cavarero, Adriana. “Per una teoria della differenza sessuale.” *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*. Milano: La Tartaruga Edizioni, 1987: 43-79.

---. “Who Engenders Politics?” *Italian Feminist Theory and Practice: Equality and Sexual Difference*, a cura di Graziella Parati e Rebecca West. Cranbury: Associated University Presses, 2002: 88-103.

Cerati, Carla. *Un matrimonio perfetto*. Venezia: Marsilio, 1975.

---. *La cattiva figlia*. Piacenza: Frassinelli, 1990.

Chemello, Adriana. “Le genealogia riconosciuta di Clara Sereni.” *Parole scolpite. Profili di scrittrici degli anni Novanta*. Padova: Il Poligrafo, 1998: 103-119.

- Cicioni, Mirna. "Better Losers than Lost:" Self, Other and Irony in Clara Sereni's Autobiographical Macrotext." *Reconfiguring Italian Identity: Women Writing Lives*, a cura di Susanna Scarparo e Rita Wilson, Melbourne: Monash Romance Studies in association with University of Delaware Press, 2004.
- Cicioni, Mirna and Susan Walker. "Picking Up the Pieces: Clara Sereni's Recipes for Survival." *Novel Turns Towards 2000: Critical Perspectives on Contemporary Narrative Writing from Western Europe*, a cura di John Gatt-Rutter, Melbourne: Voz Hispanica, 2000: 35-47.
- "Come finì Lotta Continua. Dialogo tra Guido Viale, Giovanni De Luna, Franca Fossati, Erri De Luca." "Micromega" N 8/2006.
- Corrao, Francesco. "Trasformazioni narrative." *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di Massimo Ammaniti e Daniel N. Stern. Roma-Bari: Laterza, 1997.
- Davis, Lennard. *Bending over Backwards. Disability, Dismodernism & Other Difficult Positions*. New York and London: New York University Press, 2002.
- . *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*. London and New York: Verso, 1995.
- De Man, Paul. "Autobiography as De-facement." *MLN* 94, 1979: 919-930.
- Demetrio, Duccio. *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1996.
- D'Onofrio, Edoardo. *Una famiglia di comunisti*. Roma: FGC di Roma, 1955.
- Duranti, Francesca. *La bambina*. Milano: La Tartaruga, 1976.
- Eakin, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.

- Fallaci, Oriana. *Lettera a un bambino mai nato*. Milano: Rizzoli, 1975.
- Ferrante, Elena. *L'amore molesto*. Roma: e/o, 1992.
- Ficeto, Tiziana. *La relazione padre-figlia nell'anoressia mentale*. Roma: Edizioni Scientifiche MA.Gi., 2001.
- Formenti, Laura. *La famiglia si racconta. La trasmissione intergenerazionale dell'identità maschile e femminile*. Cinesello Balsamo: Edizioni San Paolo, 2002.
- Foucault, Michael. "Truth and Juridical forms." *Power: Essential Writing III: 1954-1984*. New York: New Press, 2000.
- Freud Sigmund. *Opere 1909-1912. Casi clinici e altri scritti*. Vol. 6. Torino: Boringhieri, 1974.
- Friedman, Susan Stanford. "Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice." *The Private Self*, a cura di Sheri Benstock. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988: 34-62.
- Gaglianone, Paola. *Conversazione con Clara Sereni. Donne, scrittura e politica*. Roma: Omicron, 1996.
- Garriba, Pupa. A cura di. *Ebrei sul confine*. Roma: Edizione Com Nuovi Tempi, 2003.
- Gilmore, Leigh. *The Limits of Autobiography. Trauma and Memory*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, a cura di James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980: 28-48.
- Giorgio, Adalgisa. "Writing the Mother-Daughter Relationship: Psychoanalysis, Culture, and Literary Criticism." *Writing Mothers and Daughters*: 11-45.

- . "The Passion for the Mother: Conflicts and Idealization in Contemporary Italian Narrative." *Writing Mothers and Daughters*: 119-154.
- . A cura di. *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives*. New York and Oxford: Berghahn, 2002.
- Gundle, Stephen. *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Haaken, Janice. "The Recovery of Memory, Fantasy, Desire in Women's Trauma Stories: Feminist Approaches to Sexual Abuse and Psychotherapy." *Women, Autobiography, Theory: a Reader*, a cura di Sidonie Smith e Julia Watson. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998.
- Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Irigaray, Luce. "And the One Doesn't Stir Without the Other." *Signs* 7:1 (autumn, 1981): 60-67. (*Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Les Editions de Minuit, 1979).
- . *Parlare non è mai neutro*. Roma: Editori Riuniti, 1991. (*Parler n'est jamais neutre*, Les Editions de Minuit, 1985).
- . *The Irigaray Reader*. Oxford, UK, Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1991.
- . *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1991. (*Ce sexe qui ne n'est pas un*, Les Editions de Minuit, 1977).
- Israel, Giorgio. "Ebrei e sinistra: una risposta a Clara Sereni." 18 gennaio 2006. <<http://gisrael.blogspot.com/2006/01/ebrei-e-sinistra-una-risposta-clara.html>> .

- Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982.  
 (Pouvoirs de l'horreur, Paris: Seuil, 1980).
- Lagorio, Gina. *Un ciclone chiamato Titti*. Bologna: Cappelli, 1969.
- . *La spiaggia del lupo*. Milano: Garzanti, 1977.
- Lazzaro-Weis, Carol. "From Margins to Mainstream. Some Perspectives on Women and Literature in Italy in the 1980s." *Contemporary Women Writers in Italy: a Modern Renaissance*, a cura di Santo L. Aricò. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1990: 197-217.
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Lessing, Doris. *Under My Skin. Volume One of My Autobiography to 1949*. London: Flamingo, 1995.
- Leonard Schierse, Linda. *La donna ferita. Modelli e archetipi nel rapporto padre-figlia*. Traduzione di Isabella Moreno. Roma: Astrolabio, 1985.
- Locatelli, Carla. "Osservazioni sullo statuto dell'autobiografia nel pensiero della Modernità." *Autobiografia e filosofia: L'esperienza di Giordano Bruno*. Atti del Convegno, Trento 18-20 maggio 2000, a cura di Nettore Pirillo. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2003.
- Lonzi, Carla. *Sputiamo su Hegel: La donna clitoridea e la donna vaginale*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1974.
- Lorde, Audre. *Zami: A New Spelling of My Name*. Berkeley: Persephone Press, 1982.
- Loy, Rosetta. *La porta dell'acqua*. Torino: Einaudi, 1976.
- Luti, Giorgio. "Gli anni spietati di Clara Sereni." *Conversazione con Clara Sereni*.

- Donne, scrittura e politica*. Roma: Omicron, 1996.
- Mafai, Miriam. *Botteghe oscure, addio! Com'eravamo comunisti*. Milano: Mondadori, 1996.
- Maraini, Dacia. *Donna in guerra*. Torino: Einaudi, 1975.
- Marcato, Gianna. *Donna e linguaggio*. Padova: Cleup, 1995.
- Marotti, Maria Ornella e Brooke, Gabriella. A cura di. *Gendering Italian Fiction. Feminist Revision of Italian History*. Cranbury, London, Canada: Associated University Presses, 1999.
- Mason, Mary. "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers." *Life/Lines: Theorizing Women Autobiography*, a cura di Bella Brodzki e Celeste Schenk. Ithaca: Cornell University Press, 1988: 19-44.
- Marone, Nicky. *Padri e figlie*. Milano: Frassinelli, 1989.
- Martucci, Chiara. *Libreria delle donne di Milano. Un laboratorio di pratica politica*. Milano: Fondazione Badaracco, Franco Angeli, 2008.
- Marzano, Arturo. *Una terra per rinascere. Gli ebrei italiani e l'emigrazione in Palestina prima della guerra (1920-1940)*. Genova-Milano: Marietti, 2003.
- Melandri, Lea. *Lo strabismo della memoria*. Milano: La Tartaruga, 1991.
- Menozzi, Giuliana. "Food and Subjectivity in Clara Sereni's *Casalinghitudine*." *Italica* 71:2 (summer, 1994): 217-227.
- Miceli Jeffries, Giovanna. "La tensione civile nella narrativa di Clara Sereni." *Studi in onore di Umberto Mariani: da Verga a Calvino*, a cura di Anthony G. Costantini e Franco Zangrilli. Firenze: Edizioni Cadmo, 2000: 187-98.
- Miller, Nancy K. "The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir."

- PMLA 122:2 (March) 2007: 537-548.
- . "Representing Others: Gender and the Subjects of Autobiography." Differences 6:1, (Spring 1994): 1-27.
- . "Writing Fictions: Women's Autobiography in France." *Life/Lines: Theorizing Women Autobiography*, a cura di Bella Brodzki and Celeste Schenk. Ithaca: Cornell University Press, 1988: 45-61.
- Moreno, Diego e Raggio, Osvaldo. "Dalla Storia del paesaggio agrario alla storia rurale. L'irrinunciabile eredità scientifica di Emilio Sereni." Quaderni Storici (100) 1: 89-101.
- Muzzarelli, Maria Giuseppina e Re, Lucia. A cura di. *Il cibo e le donne nella cultura e nella storia. Prospettive interdisciplinari*. Bologna: Clueb, 2005.
- Muraro, Luisa. *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Edizioni Riuniti, 1991.
- Neera (Anna Radius Zuccari). *Teresa*. Torino: Einaudi, 1976 [1886].
- Neuman, Shirley. "From Different Poetics to a Poetic of Differences." *Essays on Life Writing. From Genre to Critical Practice*, a cura di Marlene Kadar. Toronto: University of Toronto Press, 1992: 213-230.
- Olney, James. A cura di. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- . *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Palusci, Oriana. A cura di. *Aliene, amazzoni, astron aute*. Milano: Mondadori, 1990.
- Parati Graziella. *Public History, Private Stories. Italian Women's Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

Passerini, Luisa. "Becoming a Subject in the Time of the Death of the Subject." Notes for a Paper given at the Bologna Conference, September 2000.

<<http://orlando.women.it/cyberarchive/files/passerini.htm>>.

---. *Fascism in Popular Memory: The Cultural Experience of the Turin Working Class*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

---. *Ferite della memoria. Immaginario e ideologia in una storia recente*, "Rivista di storia contemporanea" 2, 1988: 173-217.

---. *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.

---. *Storie di donne e femministe*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1991.

Paulicelli, Eugenia e Ward, David. "Interview with Clara Sereni." L'anello che non tiene 9:12 (Spring-Fall, 1997): 82-111.

Paulicelli, Eugenia. "La poetica e la politica dello spazio nella scrittura di Clara Sereni." Athanos 11 (2008): 157-163.

Personal Narrative Group. A cura di. *Interpreting Women's Lives. Feminist Theory and Personal Narratives*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

Piaget, Jean. *Memoria e intelligenza*. Firenze: La Nuova Italia, 1976.

Ravera, Lidia. *Bambino mio*. Milano: Bompiani, 1979.

Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton, 1995 [1976].

- Rossanda, Rossana. *Le altre. Conversazioni a Radiotre sui rapporti tra donne e politica, libertà, fraternità, uguaglianza, democrazia, fascismo, resistenza, stato, partito, rivoluzione, femminismo*. Milano: Bompiani, 1979.
- Rossi-Doria, Manlio. *Gli uomini e la storia*. Roma-Bari: Laterza, 1990.
- . *La gioia tranquilla del ricordo*. Bologna: Il Mulino, 1991.
- Sanvitale, Francesca. *Le idee di una donna e confessioni letterarie*. Firenze: Vallecchi, 1977.
- . *Madre e figlia*. Torino: Einaudi, 1980.
- Scott, Joan W. "Experience." *Feminists Theorize the Political*, a cura di Judith Butler e Joan Scott. New York: Routledge, 1992: 22-40.
- Sabatini, Alma. *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana*. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1986.
- Scuola di Barbiana. *Lettera a una professoressa*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1967.
- Secunda, Victoria. *Voglia di padre*. Milano: Frassinelli, 1994.
- Sereni, Ada. *I clandestini del mare. L'emigrazione ebraica in terra d'Israele dal 1945 al 1948*. Milano: Mursia, 2006.
- Sereni, Emilio e Enzo. *Politica e utopia. Lettere 1926-1943*. Milano: La Nuova Italia, 2000.
- Sereni, Emilio. *Scienza, marxismo cultura*. Milano: Le Edizioni Sociali, 1949.
- Sereni, Marina. *I giorni della nostra vita*. Roma: Edizioni di Cultura Sociale, 1955.
- Smith, Sidonie e Watson, Julia. A cura di. *Women, Autobiography, Theory: a Reader*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998.

Smith, Paul. *Discerning the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Stanton, Domna C. A cura di. *The Femal Autograph*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Vintage, 1990.

Viterbo, Yacob. *Xenia Pamphilov Silberberg: Storia di un'ebrea non ebrea*. Aosta: Le Chateau, 2003.