



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Temi e tecniche narrative dei
romanzi di Donatella Di
Pietrantonio.*

Relatore
Prof. Franco Tomasi

Laureando
Laura Feliciani
n° matr. 1242282 / LMFIM

Anno Accademico 2021 / 2022

INDICE

<i>Introduzione</i>	4
<i>Primo capitolo: Uno sguardo d'insieme alla produzione letteraria di Donatella Di Pietrantonio</i>	6
1.1 Il blues di Donatella Di Pietrantonio	6
1.2 L'ossessione per la maternità	8
1.2.1 L'influenza della cultura patriarcale sulla maternità	9
1.2.2 Il rapporto madre-figlia	14
1.2.3 Rimescolamento dei ruoli familiari	18
1.3 Storie di donne narrate da donne	21
1.4 L'Abruzzo di Donatella Di Pietrantonio	24
1.5 Le influenze letterarie	26
1.6 Inserimento nel panorama italiano contemporaneo	30
1.6.1 L'ipermodernità	30
1.6.2 Di Pietrantonio nel contesto contemporaneo	34
<i>Secondo capitolo: Mia madre è un fiume</i>	39
2.1 Le tematiche	39
2.1.1 Un "amore andato storto da subito": una diade madre-figlia conflittuale	39
2.1.2 La memoria: malattia e nostalgia del passato	49
2.1.3 L'Abruzzo contadino	58
2.2 Le influenze letterarie	62
2.3 Note di stile	65
2.3.1 La forma: stile narrativo e struttura ad anello	65
2.3.2 Il linguaggio colloquiale e il simbolismo	68
<i>Terzo capitolo: Bella mia</i>	73
3.1 Le tematiche	73
3.1.1 L'elaborazione del lutto	73
3.1.2 Il tema del doppio	80
3.1.3 Una famiglia "ricostruita"	86
3.2 "L'Aquila bella mè"	89
3.3 L'influenza della poesia	91
3.4 Note di stile: una forte valenza metaforica	96

<i>Quarto capitolo: L'Arminuta</i>	101
4.1 La ragazza "ritornata"	101
4.2 I rapporti familiari	104
4.2.1 Le due madri	104
4.2.2 Rapporti verticali e rapporti orizzontali	113
4.2.3 Le relazioni con gli altri membri della famiglia	120
4.3 Le classi sociali	127
4.3.1 La vergogna per la propria condizione	127
4.3.2 La scuola come occasione di riscatto sociale	130
4.4 L'ambientazione	133
4.4.1 Luoghi sfumati, ma periodo storico definito	133
4.4.2 Il mondo rurale	136
4.5 Paralleli con la letteratura precedente	139
4.5.1 Elsa Morante ed Elena Ferrante	139
4.5.2 La rassegnazione di una società di vinti	142
4.6 Note di stile	144
4.6.1 Le influenze dei primi decenni del Novecento	144
4.6.2 L'uso del dialetto e i toni fiabeschi	146
<i>Quinto capitolo: Borgo Sud</i>	150
5.1 La scelta di scrivere un sequel	150
5.2 Presagi di sventura	151
5.2.1 L'incipit	151
5.2.2 Le predizioni della madre	154
5.2.3 Altri segni premonitori e predizioni	158
5.3 Il tema del matrimonio: un confronto con Natalia Ginzburg	160
5.4 I tre protagonisti di Borgo Sud	164
5.5 Genitorialità	169
5.5.1 L'incapacità espressiva e linguistica	169
5.5.2 Educazione e scolarizzazione	173
5.5.3 La sostituzione degli affetti	176
5.6 Le ambientazioni del romanzo	178
5.6.1 L'attenzione per il dato realistico	178
5.6.2 Le polarità dei luoghi e la distanza sociale	180
5.7 L'Abruzzo tramite la lingua e le tradizioni	185
5.7.1 La presenza del dialetto	185

5.7.2 Riferimenti alla cultura e alla tradizione abruzzese	188
5.7.3 La dimensione religiosa	190
5.8 Note di stile	192
5.8.1 Una narrazione non cronologica	192
5.8.2 Elevare il tono	193
<i>Conclusioni</i>	197
<i>Bibliografia</i>	198

INTRODUZIONE

Alla base di questo studio vi è l'analisi della produzione letteraria di un'autrice contemporanea, Donatella Di Pietrantonio, i cui romanzi sono stati pubblicati a partire dal 2011 con *Mia madre è un fiume* fino ad arrivare al recentissimo *Borgo Sud* edito nel 2020. Le motivazioni che mi hanno spinto a svolgere questa ricerca sono state dettate dal successo che queste opere hanno riscontrato al livello nazionale, ricevendo premi e riconoscimenti entusiasti dalla critica e dal pubblico. Il caso di Donatella Di Pietrantonio si è rivelato particolare per la scoperta letteraria di un'autrice che nasce in realtà come dentista pediatrica, e che, solo alla soglia dei cinquant'anni, rende pubblica la sua scrittura, affermandosi già con il suo romanzo d'esordio come una delle voci più significative del panorama letterario italiano contemporaneo.

L'obiettivo di questa tesi di laurea è di rintracciare le peculiarità di questa produzione, evidenziando come i quattro romanzi pubblicati da Di Pietrantonio presentino strutture narrative, personaggi, ambientazioni e tematiche che, pur venendo coniugate diversamente in ogni libro, si ripetono in maniera sempre simile.

La tesi è articolata in cinque capitoli. Nel primo capitolo si passa in rassegna in maniera generale la produzione dell'autrice, analizzandone le tematiche ricorrenti più rilevanti, con particolare concentrazione sul rapporto con il materno e tutte le sue coniugazioni. Successivamente si mette in rilievo l'ambientazione abruzzese e come questa emerga nei romanzi dal punto di vista linguistico e culturale. Infine viene trattata la produzione in relazione alle influenze letterarie che hanno condizionato l'autrice e si mette in relazione il lavoro di Di Pietrantonio con il panorama letterario italiano contemporaneo.

Nei quattro capitoli successivi vengono analizzati singolarmente i romanzi, dedicando a ognuno dei quattro l'intero spazio del capitolo. Quindi nel secondo capitolo si studia il romanzo d'esordio di Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, riprendendo sempre le tematiche di maternità e femminilità, ma concentrandosi sulle implicazioni della malattia in un rapporto madre-figlia conflittuale, sullo sfondo di un Abruzzo arcaico.

Il terzo capitolo è dedicato al secondo romanzo, *Bella mia*, che nuovamente coniuga il tema di un difficile rapporto materno filiale, ma questa volta nel quadro de L'Aquila devastata dal terremoto del 6 aprile 2009, aggiungendo dunque alle tematiche del romanzo quella dell'elaborazione del lutto.

Il quarto capitolo tratta del romanzo che più di tutti ha portato al successo letterario Di Pietrantonio, *L'Arminuta*. Ancora una volta un libro incentrato sulla maternità, ma in questo caso viene approfondita dal punto di vista del legame di sangue e dell'adozione. Anche in questo caso l'ambientazione abruzzese si rivela fondamentale perché contribuisce alla definizione delle psicologie e della cultura dei personaggi, delineando una netta separazione tra le città della costa, borghesi e moderne, dai paesi dell'entroterra, rurali e contadini.

Nel quinto capitolo si analizza nuovamente il retaggio culturale dato dall'ambientazione abruzzese dato che, l'ultimo romanzo pubblicato da Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, si propone di continuare la storia dei personaggi presentati ne *L'Arminuta* e di seguirne gli sviluppi nella vita adulta. L'autrice abruzzese riconferma anche nel suo ultimo lavoro la tendenza ad una ripetizione di personaggi e temi, tuttavia si mette in evidenza un lieve distacco, anche se non un totale abbandono, dalla tematica del materno, che invece era stata il focus centrale del resto della produzione.

Le conclusioni di questo lavoro di tesi di laurea riguardano dunque una rielaborazione delle osservazioni già fatte durante i capitoli: i romanzi di Di Pietrantonio si dimostrano coerenti dal punto di vista stilistico e linguistico, ma anche per quanto riguarda la rappresentazione di tematiche, di personaggi e ambientazioni.

PRIMO CAPITOLO: UNO SGUARDO D'INSIEME ALLA PRODUZIONE

LETTERARIA DI DONATELLA DI PIETRANTONIO

1.1 *Il blues di Donatella Di Pietrantonio*

In occasione dell'uscita dell'ultimo romanzo di Donatella Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Mauro Baldrati, in un suo intervento, ha analizzato il concetto di ripetizione all'interno dei romanzi della scrittrice¹. Nel suo articolo il paragone viene istituito un parallelo tra la scrittura e la musica blues: quest'ultima si basa sulla ripetizione di schemi precisi che, nel momento in cui vengono riarrangiati, creano risultati differenti: così come nel blues esiste una norma che viene talvolta reinterpretata permettendo di dare vita a pezzi nuovi nonostante gli accordi usati siano sempre gli stessi, così la produzione di Donatella Di Pietrantonio si presenta come una «forma di ripetizione creativa». Baldrati illustra infatti come, a partire da *Bella mia* e seguendo con *L'Arminuta* e *Borgo Sud*, l'autrice abbia applicato lo stesso schema narrativo coniugandolo in maniera differente. Non solo per quanto riguarda lo stile di scrittura, ma anche per le tematiche, i luoghi e i personaggi, Baldrati mette in luce come questi ritornino generando nel lettore lo stesso senso di familiarità che percepisce nell'ascolto di un pezzo di musica blues. Benché nell'articolo non sia analizzato anche il primo romanzo dell'autrice abruzzese, *Mia madre è un fiume*, si può certamente includere in questo medesimo principio della «ripetizione creativa» anche l'opera di esordio di Di Pietrantonio dato che, come vedremo più avanti, presenta le stesse tendenze stilistiche, tematiche e narrative del resto della produzione.

Il primo punto su cui Baldrati si concentra è quello linguistico e stilistico, identificando come Di Pietrantonio dimostri una predisposizione per una prosa essenziale e concisa, ma che riesce a veicolare un'espressività incisiva capace di superare l'aspetto apparentemente disadorno e misurato.

Gli accordi, il canto sono gli stessi. La stessa semplicità veicola la scrittura, parca, apparentemente minimalista, in realtà governata da un'autocoscienza che difficilmente si può trovare nella narrativa dei nostri giorni.²

¹ M. Baldrati, *Il blues di Borgo Sud*, su Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione, 15 febbraio 2021, www.carmillaonline.it.

² Ibidem.

Secondo punto fondamentale analizzato da Baldrati è l'ambientazione dei romanzi: un Abruzzo molto vario nella sua caratterizzazione, non solo per l'assetto paesaggistico, dal mare alla montagna, ma anche per la presenza antropica e per il grado di avanzamento e progresso tecnologico, che passa dalle città moderne affacciate sul mare come Pescara a quelle antiche e storiche come L'Aquila. Nelle diverse rappresentazioni offerte dalla scrittrice l'Abruzzo risulta sempre descritto secondo lo stesso "giro di accordi", modulato diversamente in ogni romanzo: l'ambientazione rimane la stessa, ma comunica diversi aspetti della regione che talvolta finiscono per coincidere con la caratterizzazione dei personaggi.

Anche i luoghi sono negli stessi accordi: L'Aquila del terremoto di *Bella mia*; il duro, arcaico entroterra abruzzese de *L'Arminuta*; Pescara e il mercato del pesce di *Borgo sud*.³

La lettura di Baldrati tocca poi l'aspetto probabilmente più rilevante della produzione di Di Pietrantonio, cioè i personaggi e i loro rapporti, in particolare quelli familiari. I caratteri delle protagoniste, voci narranti dei romanzi, si ripetono e, sistematicamente, entrano sempre in conflitto con gli altri personaggi, descritti talvolta come eccessivi, violenti, incapaci di esprimersi, vittime degli stigmi sociali, o dei dolori di una vita impietosa.

Pure i personaggi appartengono alla stessa specie, come i vari esemplari di pioppi, o tigli, tutti diversi ma simili nella morfologia naturale. La narratrice è sempre lei, anche se l'identità, apparentemente, cambia: bambina e poi ragazzina ne *L'Arminuta*, ceramista in *Bella mia* e professoressa in *Borgo sud*. Ma è il medesimo personaggio sotto le righe, serio, persino brusco, il cui occhio "normale" serve per rappresentare gli eccessi degli altri comprimari.⁴

Questo articolo ci permette di avviare il discorso sul "ritorno", un tema che non solo caratterizza *Borgo Sud* e *L'Arminuta*, romanzi che si prefiggono proprio di raccontare di uno spostamento della protagonista che torna ai suoi luoghi di origine, ma che è applicabile anche ad altri livelli di costruzione dei romanzi. Il concetto di "tornare" si impossessa infatti di tutti gli aspetti dei romanzi della Di Pietrantonio: lo stile, la lingua, l'ambientazione, i personaggi e i loro dolori, che spesso riguardano i rapporti con i membri della famiglia e in particolare con la figura materna. Le componenti dei romanzi di Di

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

Pietrantonio ritornano, nuove eppure sempre uguali, si rimescolano senza smettere mai di seguire gli “accordi” prestabiliti, come intuito da Baldrati.

1.2 *L'ossessione per la maternità*

La tematica più presente nella produzione di Donatella Di Pietrantonio è quella della maternità, coniugata in ogni romanzo sotto una diversa prospettiva. Nel primo romanzo della scrittrice, *Mia madre è un fiume*, il tema del materno è talmente centrale all'interno del racconto da essere presente sin dal titolo. In questo romanzo l'autrice abruzzese si concentra sul rapporto della figlia, voce narrante, con la madre Esperina, malata di Alzheimer, figura che la protagonista identifica come causa del malessere di cui soffre per tutta la vita. Infatti, a causa di un tipo di società patriarcale e contadina che non prevedeva dei momenti di affettività nei confronti dei figli, la protagonista cresce con un senso di abbandono da parte della figura materna per cui, nel momento in cui si ribaltano i ruoli e la figlia si vede costretta ad assumere un ruolo di tutrice nei confronti della madre non più indipendente per colpa della malattia, non riesce a sua volta a dimostrare l'affetto che le è stato negato da bambina. L'attaccamento della madre, il senso di colpa nel vederla malata e bisognosa, le memorie dei loro contrasti animano la narrazione del rapporto tra madre e figlia, in un continuo alternarsi di presente e passato e nella consapevolezza dell'impossibilità di rimediare ai trascorsi dolorosi, senza mai rinunciare però a coltivare la vana speranza di supplire alle mancanze passate tramite il racconto della loro storia.

Bella mia, il secondo romanzo di Donatella Di Pietrantonio, tratta la maternità dal punto di vista di una donna che non ha scelto di essere madre, ma alla quale il destino ha imposto di ricoprire questo ruolo. Infatti, durante il terremoto che il 6 aprile 2009 ha colpito L'Aquila, la voce narrante perde la sua gemella Olivia, la quale lascia un figlio adolescente di cui la zia protagonista dovrà diventare figura materna in sostituzione della sorella scomparsa.

Il terzo e il quarto romanzo, *L'Arminuta* e *Borgo Sud*, seguono la storia degli stessi protagonisti, ma raccontano la maternità sotto prospettive molto diverse. Infatti, se *L'Arminuta* narra il ritorno della voce narrante alla famiglia naturale che l'aveva abbandonata inizialmente dopo aver subito un ulteriore abbandono da parte della famiglia adottiva, *Borgo Sud* recupera il punto di vista della stessa voce narrante, prestando però meno attenzione al tema del materno, questa volta rappresentato dalla sorella minore Adriana. Ne *L'Arminuta* l'autrice presenta quindi la storia di una ragazza adolescente che

viene doppiamente rifiutata, dapprima dalla madre biologica che decide di donarla ad una famiglia più abbiente, e poi dalla madre adottiva, che la “restituisce” nel momento in cui riesce ad avere un figlio naturale. Si tratta in questo romanzo di una maternità duplice e contrastiva, quella data dal legame di sangue e quella data dal legame affettivo, destinate entrambe a fallire perché non proteggono e non accompagnano la crescita della protagonista. *Borgo Sud* si configura invece come il racconto della vita adulta della ragazza che aveva subito il doppio abbandono ne *L'Arminuta*. In questo caso la maternità trova un minore spazio rispetto a tutti gli altri romanzi di Donatella Di Pietrantonio, ma riesce comunque ad essere una delle tematiche più rilevanti del libro, descrivendo il tipo di maternità che affronta Adriana, la sorella minore e scapestrata del romanzo precedente, e di come si differenzia da quella che hanno sperimentato le due sorelle ne *L'Arminuta*.

1.2.1 *L'influenza della cultura patriarcale sulla maternità*

Il tema del materno è stato molto frequentato dalla narrativa contemporanea, come dimostra la pubblicazione de *Nel nome della madre*, saggio di Daniela Brogi che si prefigge di «ripensare la figura della madre evitando di trattarla soltanto come portatrice di un destino biologico e di una funzione extrasoggettiva; [...] discutere di narrazioni che non archiviassero la maternità dentro il perimetro simbolico di un'origine lontana, di un ricordo, o di un feticcio ideologico; [...] sperimentare uno sguardo che trasformasse il mondo della madre in un'avventura, in qualcosa che non “è” soltanto, ma che “esiste” nel tempo. Insomma: [...] trattare la madre come un'identità culturale e relazionale, non solo emotiva, invece che come un monumento muto, pauroso e ingombrante.»⁵ Todesco, nella recensione di questo libro, analizza il grande interesse che si è concentrato sulla maternità, non solo nell'ambito della letteratura italiana contemporanea, ma anche in orizzonte sociale e internazionale, sottolineando come si vada verso una diversa rappresentazione del materno, diversa e lontana dalla stereotipizzazione che aveva invece caratterizzato la figura materna in passato.

L'attenzione mediatica si sofferma su questioni di identità genitoriali perdute o da ricostruire, e su soggettività paterne e materne in evoluzione o in dissoluzione. In Italia si assiste a una imponente produzione di romanzi, film e mostre d'arte in cui la maternità

⁵ D. Brogi, *Per un nuovo racconto di formazione*, in *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, Del Vecchio editore, 2017, p.8.

assume una centralità rinnovata, spesso con il tentativo di sovvertire o eccedere rispetto agli stereotipi più radicati nel pensiero occidentale. Basti citare i romanzi *L'Arminuta* di Donatella Di Pietrantonio (Torino, Einaudi, 2017), *L'invenzione della madre* di Marco Peano (Roma, minimum fax, 2015), o *Accabadora* di Michela Murgia (Torino, Einaudi, 2009), accanto a opere straniere quali *Mi chiamo Lucy Barton* di Elizabeth Strout (Torino, Einaudi, 2016) e *Nel guscio* di Ian McEwan (Torino, Einaudi, 2016).

L'abbondanza di narrazioni e di altre manifestazioni culturali dedicate al tema della maternità (film, mostre artistiche, serie televisive) lascia intuire l'attualità di un tema che, in Italia come altrove, contraddice qualsiasi rassicurante mitologia legata alla 'mamma'. Laddove, a fronte di uno stereotipo spesso inerte, la cultura sembra pronta a fornirci un mare di sollecitazioni, l'insorgenza di aspri dibattiti sociali e politici conferma tuttavia, in modo preoccupante, la violenza persistente con cui si tende ancora a esercitare un controllo normativo sull'immaginario legato al materno, un controllo finalizzato a sopprimere manifestazioni di identità sociale e relazionale non univoche o lontane da figure di madri oblativo, dolci, rassicuranti, (re)legate a un destino unicamente biologico-riproduttivo.⁶

La maternità raccontata da Donatella Di Pietrantonio non si presenta come idealizzata, al contrario l'autrice pare orientarsi verso un tipo di rappresentazione negativa della figura materna. Come già anticipato, in *Mia madre è un fiume* è rappresentata una madre assente emotivamente, che condanna la figlia ad un senso di abbandono incolmabile persino in età adulta; *Bella mia* mostra una donna incapace di essere madre costretta ad assumere un ruolo per cui non si sente adatta; *L'Arminuta* descrive due madri che abbandonano la figlia durante l'età della crescita; e *Borgo Sud* prosegue la narrazione del rifiuto parentale subito durante l'infanzia concentrandosi invece sulla vita adulta della protagonista.

Nei romanzi della Di Pietrantonio sembra essere presente l'influenza di una cultura patriarcale sulla vita dei personaggi femminili. Anche gli studi critici hanno rilevato come la rappresentazione del materno nella storia della letteratura abbia avuto la tendenza a descrivere delle figure di donne devote al ruolo di madri e completamente investite nel ruolo che era loro destinato dalla loro stessa natura di donne. Questi personaggi finivano per essere una mera raffigurazione di un ideale, non più degli esseri autonomi, ma piuttosto degli individui dipendenti da un ruolo imposto loro dalla cultura di una società patriarcale che concepiva la donna unicamente come madre.

⁶ S. Todesco, *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, Eds. Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis, Cristiana Franco, Lucinda Spera, *Between*, VII. 14, novembre 2017, pp. 1-2.

Siamo costretti a prendere atto che ancora oggi [...] la parola “donna” evoca l’idea di un destino femminile e un preciso sistema di aspettative. Se in alcune fasi dell’arco di esistenza femminile queste attribuzioni sono mascherate o addirittura respinte, a partire dalla gravidanza un antico bagaglio torna ad ancorare la funzione femminile al suo—supposto—mandato biologico: nutrire, accudire, curare, proteggere. Un compito naturale che ridisegna l’identità secondo precisi costrutti. Costrutti di genere. Quello della riproduzione è senz’altro un momento chiave della vita dell’individuo-donna, in quanto tale attraversato da pressioni e regole che limitano e orientano le scelte delle donne. Prendono corpo rappresentazioni di diverso tipo, che riflettono preoccupazioni sanitarie, etiche, morali, nonché [...] economiche e produttive. Non sempre è chiaro se secondo queste retoriche la donna divenuta madre attualizzi una fra le possibilità d’esistenza disponibili, o se al contrario, della sua esistenza, l’esser madre rappresenti il compimento e l’acme, come una promessa mantenuta. La donna-madre è destinataria di un potente, ridondante repertorio discorsivo. Un carico di necessarie indicazioni che lascia trapelare un collegato dover-essere: necessità e prescrizione dichiarano una volta di più la loro “incontestabile affinità semantica.”

La deontica della gravidanza e del maternaggio è diffusa e attestata da soggetti di riconosciuta autorevolezza, e così una corrispondente idea di donna. Essa è richiamata a raccomandazioni e vincoli che le ricordano come si conquista lo status di madri secondo natura. Buone madri, dunque: non s-naturate. La natura femminile è riallacciata alla fisiologia e alla morfologia di un corpo specifico. E al progetto inscritto nei suoi geni: partorire e allevare prole.⁷

Cavarero ha trattato l’argomento della maternità da un punto di vista patriarcale, in particolare rielaborando il mito classico di Demetra, identificandolo come esempio contrario all’identificazione della “sostanza” dell’essere donna con il solo atto della procreazione tipica del pensiero patriarcale per il quale le donne sono «reproductive shells, organs of nourishment and providers of care»⁸. Chemotti ha poi ulteriormente contribuito a definire la figura della donna come prodotto di una cultura che la identifica come individuo che «incarna le qualità della cura, della dedizione, dell’accudimento; un *topos* secolare che intende l’amore materno come archetipo dell’amore generoso e disinteressato, espressione per eccellenza dell’essere per l’altro, [...], con una implicita valenza sacrificale

⁷ G. Bassano, A. Tiralongo, *Mistica della maternità: nuove repressioni “secondo natura”*, su [gender/sexuality/italy](#), numero 5, 2018, p. 107.

⁸ A. Cavarero, *In Spite of Plato: A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, trans. Serena Anderlini-D’Onofrio e Aine O’Healy, New York, Routledge, 1995, p. 70.

che confina la donna, in quanto legata a un solo destino naturale di riproduttrice dei corpi, negli spazi della sfera privata con pesanti risvolti di esclusioni, disuguaglianza, subalternità anche in quelli della sfera pubblica»⁹.

Questo tipo di cultura, come spiega Karagoz, ha limitato le scelte di vita delle donne, portandole a due tipi di atteggiamenti opposti verso la maternità: «Where some suffer under the mandate to reproduce, others feel the need to become mothers at all cost. Some women view and obsessively pursue motherhood as their only path to self-realization».¹⁰

Queste due reazioni contrastanti, da un lato il tentativo disperato di essere madre per rispettare le aspettative di una società patriarcale, dall'altro lato l'accettazione del ruolo sociale inteso come destino obbligato dato dal proprio sesso biologico, si trovano nelle due madri de *L'Arminuta*, rispettivamente Adalgisa, la madre adottiva, ed Evuccia, la madre biologica. Allo stesso modo si può imputare alla cultura patriarcale la colpa dell'assenza emotiva di Esperina, la madre di *Mia madre è un fiume*.

L'unico romanzo di Donatella Di Pietrantonio in cui la maternità non è influenzata dalla società sembra essere *Bella mia*, nel quale la protagonista si presenta come una donna ribelle alla pressione sociale che impone di seguire la strada della maternità. Il suo diventare madre non nasce da un desiderio di maternità filtrato da un'imposizione sociale, ma piuttosto è la necessità a costringerla a farsi sostituita di una figura materna per supplire l'assenza della gemella scomparsa.

Rispetto a quanto osservato circa l'influenza della società patriarcale, *Borgo Sud* sembra però allontanarsi dai precedenti romanzi, dato che in questo caso non sono le donne del romanzo quelle più condizionate nelle proprie scelte di vita, ma piuttosto è Piero, il primo personaggio maschile con dignità di protagonista a comparire nella produzione dell'autrice abruzzese, il quale, in particolare, risulta subordinato ai costrutti e alle aspettative tipiche della borghesia patriarcale ed eteronormativa. Il romanzo più recente di Di Pietrantonio sembra quindi discostarsi dal discorso sul materno, non chiudendolo mai del tutto, ma preferendogli un'esplorazione di altre tematiche.

Ciò che ritorna in ogni romanzo è però la presenza di “madri cattive”, una figura che è stata in particolar modo studiata da Cavarero basandosi sulla rappresentazione della maternità nella cultura e nella letteratura occidentale. Anche questo aspetto della donna,

⁹ S. Chemotti, *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2009, p. 16.

¹⁰ C. Karagoz, *Of Mothers and Sisters: Donatella Di Pietrantonio's L'Arminuta*, in «altrelettere», 2020, p. 61.

raffigurata come madre buona o madre cattiva, è sintomo di una cultura patriarcale che idealizza la figura femminile nel suo ruolo di madre. Recalcati tratta l'argomento indicando due esempi contrastanti presi dalla letteratura occidentale: quello positivo della Madonna, incarnazione dello stereotipo della madre devota al suo ruolo sociale, e quello negativo di Eva, donna iniziatrice del peccato originale. In una società in cui la donna è degna di esistere unicamente come madre, la distinzione tra madre buona e madre cattiva diventa fondamentale. È sempre Recalcati a identificare come la figura materna sia ridotta alla mera funzione di nutrire il bambino, individuando in queste madri ciò che chiama "madre del seno", perché orientate solo verso la soddisfazione della fame. In contrapposizione a questa figura di madre, Recalcati introduce quella di "madre del segno", vale a dire quella donna che non si limita a nutrire il proprio figlio, ma che concede al bambino quella distanza necessaria alla sua formazione. Recalcati ribalta dunque la rappresentazione stereotipata della maternità, indicando come è proprio nell'equilibrio tra presenza e assenza della madre che il figlio può crescere armoniosamente.¹¹

Nella produzione di Di Pietrantonio *L'Arminuta* e *Borgo Sud* rappresentano il perfetto esempio di questo argomento: Adalgisa impone esageratamente la sua presenza e all'improvviso la nega completamente, Evuccia invece dimostra una costante assenza. Nessuna delle due donne riesce ad essere una "madre del segno" per *L'Arminuta* e le conseguenze di questa condizione di disagio si ritrovano in *Borgo Sud*, in cui la protagonista, ormai adulta, sceglie per se stessa un uomo da cui non può che essere abbandonata. Allo stesso modo Adriana, nella mancanza di una figura materna stabile, si affida ad un uomo incapace di sostenerla, esattamente come succede nel matrimonio di sua sorella.

Le madri cattive di Donatella Di Pietrantonio sono anche al centro di *Mia madre è un fiume*, in cui Esperina viene descritta come una madre distante per i suoi molti impegni, e di *Bella mia*, in cui la protagonista stessa, in qualità di madre, non riesce a essere presente per il nipote perché non prova un desiderio di maternità nei suoi confronti.

1.2.2 Il rapporto madre-figlia

¹¹ M. Recalcati, *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Milano, Feltrinelli, 2015 pp. 47-56.

La madri di Donatella Di Pietrantonio, come già anticipato, sono “madri cattive”, che subiscono l’influenza di una società maschilista e patriarcale, come si può vedere nei personaggi di Esperina, Evuccia e Adalgisa, o che sono talmente fragili al livello psicologico ed emotivo da non essere in grado di svolgere adeguatamente il loro ruolo di madri, come Caterina e l’Arminuta.

Difficult mother-daughter relationships and non-traditional forms of mothering are central themes in her texts. *Mia madre è un fiume* recounts a fraught mother-daughter bond and the daughter’s recollection of her mother’s life story and their common past, once her mother is diagnosed with Alzheimer’s disease. Di Pietrantonio’s second novel *Bella mia* (2013) is set in L’Aquila in the aftermath of the 2009 earthquake that devastated the city and its surroundings. This text foregrounds the protagonist Caterina’s arduous path toward mothering her teenage nephew after his mother, Caterina’s twin sister, dies in the earthquake. In *L’Arminuta*, Di Pietrantonio portrays an adolescent girl’s unique journey toward self-actualization when she is rejected by both her biological and adoptive mothers and families. A potent bond with her younger sister eventually enables her to navigate her dire circumstances and make a new life for herself¹².

Ciò che caratterizza queste figure materne è il rapporto con la prole, in particolare con le figlie femmine. Le madri che compaiono nei romanzi di Di Pietrantonio, infatti, tendono ad avere una relazione difficile soprattutto con le figlie.

I personaggi che non rispettano questa norma sembrano essere Caterina, che svolge ruolo materno per il nipote Marco, e Adriana, che diventa madre di un maschio, Vincenzo. La deviazione dalla regola che caratterizza il resto della produzione non crea tuttavia nessuna incoerenza dato che, nonostante Caterina e Adriana illustrino un rapporto madre-figlio, si presentano come due donne profondamente coinvolte e turbate dalla relazione con gli altri membri femminili della propria famiglia. Entrambe sono fortemente dipendenti dalle sorelle, rispettivamente Caterina fatica a prendere le distanze dalla gemella Olivia e Adriana assume per l’Arminuta un ruolo che cerca di colmare le assenze materne. Dunque, per quanto i due personaggi non rientrino nel canone del rapporto madre-figlia che contraddistingue la rappresentazione della maternità nei romanzi di Di Pietrantonio, risultano comunque interessati da un rapporto materno al femminile. Caterina e Adriana sono rappresentazione di una maternità che supera la verticalità generazionale, dato che la

¹² C. Karagoz, *Of Mothers and Sisters: Donatella Di Pietrantonio’s L’Arminuta*, in «altrelettere», 2020, p. 51.

sorellanza svolge per loro un ruolo di maternità tra pari, definita da Recalcati come “orizzontale”.

Non è usuale in letteratura una concentrazione sulla femminilità, anche per quanto riguarda l’argomento del materno. Di Rollo riconosce in *Mia madre è un fiume* uno degli esempi di romanzi che entra in contrasto con un tipo di letteratura che tratta il rapporto materno come sempre indirizzato ad un figlio di sesso maschile, dando invece spazio ad uno studio del rapporto madre-figlia, che non gode della stessa rappresentazione letteraria: «The detail concerning the sex of the foetus is not secondary in a literary tradition that offers many examples of the relationship between mother and son, but allows little or no space for the mother-daughter dyad»¹³.

Rispetto a questa preferenza per la narrazione in chiave maschile, Muraro argomenta che si tratta di una caratteristica della nostra cultura e che, dallo studio della cultura occidentale è emerso che il rapporto madre-figlia, appartenente alle società pre-patriarcali, è stato presto sostituito da una rappresentazione della diade madre-figlio¹⁴.

Cavarero, ancora una volta, analizza la cultura classica e in particolare trova nel mito e nel racconto biblico le cause per cui la rappresentazione ha dimostrato una propensione per accompagnare il materno al maschile. Non solo la relazione madre-figlia è rara nella cultura e letteratura antica, ma la diffusione del cristianesimo ha contribuito ad accostare la figura materna al figlio maschio tramite la forte simbologia del rapporto tra Maria e Gesù.¹⁵ Adalgisa Giorgio conferma il ruolo fondamentale che ha svolto la figura della Madonna nell’immaginario materno occidentale: «In the past one hundred and fifty years the cult of the Madonna has developed in parallel with economic, social political and cultural changes which have assigned women the roles of procreators, carers, and educators of children, and of custodians and transmitters of the highest moral, religious and patriotic values»¹⁶.

La predilezione per una rappresentazione della maternità nella letteratura mediata dall’occhio maschile del figlio e, quasi sempre, descritta come «devozione incondizionata

¹³A. Di Rollo, *Motherhood and Female Identity in Oriana Fallaci and Valeria Parrella: A Case of Literary Matérnage?*, *To Be or Not to Be a Mother: Choice, Refusal, Reluctance and Conflict. Motherhood and Female Identity in Italian Literature and Culture*, intervalla: Special Vol. 1, 2016, p. 42.

¹⁴ L. Muraro, *L’orientamento della riconoscenza*, Il cielo stellato dentro di noi. L’ordine simbolico della madre, La Tartaruga edizioni, Milano, 1992, pp. 9-19.

¹⁵ A. Cavarero, *Il femminile negato*, Pazzini, Rimini, 2007, p. 47.

¹⁶A. Giorgio, *The Passion for the Mother: Conflicts and Idealizations in Contemporary Italian Narrative by Women*, in *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Oxford, Berghahn, 2002, p. 120.

alla [...] prole»¹⁷ viene a mancare con l'affermazione del movimento femminista, le cui idee mettono in discussione non solo le relazioni maternofiliali, ma anche la figura stessa della madre: «Le nuove considerazioni verso la madre, che vanno dal rifiuto iniziale della madre, vista in connivenza con il sistema autoritario patriarcale, fino all'identificazione e alla commiserazione per lei, giudicata come vittima dell'oppressione generica, si rispecchiano nei testi letterari, soprattutto in quelli scritti da donne.»¹⁸ Il rivoluzionario interesse per la rilettura della società in chiave femminista apre le porte ad una nuova prospettiva del racconto, per cui il materno perde l'elemento maschile preferendo quello femminile.

La concentrazione sul femminile in quel periodo diventa talmente diffusa da essere la principale prospettiva per quanto riguarda la tematica del materno. Risulta discordante in questo contesto il lavoro di Elsa Morante che in quegli anni scrive ancora del rapporto madre-figlio: «compared to the blossoming of a remarkable number of narratives dedicated to the mother-daughter relationship and focused on the daughter's point of view, Morante's is a singular voice and confirms her extraneousness to feminist claims and women's struggles».¹⁹

Tuttavia, come evidenzia Giorgio, il rapporto madre-figlia, non solo ha impiegato molto tempo per affermarsi nella narrativa italiana, ma ha anche visto una propensione per il punto di vista della figlia, oscurando di conseguenza la prospettiva della madre: «[women writers] appear to be reluctant to abandon their position as daughters and speak as mothers of adult daughters. If it has taken Italian women centuries to start articulating representations of the mother/daughter relationship and to move beyond the deadlock of maternal idealization and denigration, it will probably take them a few more years to start writing about their daughters»²⁰.

Reyes Ferrer, nella sua analisi della letteratura che tratta la tematica del rapporto madre-figlia, riprende il concetto di prospettiva nel racconto sul materno. Come era stato

¹⁷ L. Benedetti, *The Tigress in the Snow: Motherhood in Italian Literature in Twentieth-Century Italy*, Toronto University Press, Toronto, 2007, p. 4.

¹⁸ M. Reyes Ferrer, *Narrare per esistere: la (in)visibilità della maternità nella letteratura italiana contemporanea*, in *Romanica Silesiana*, 17(1), p. 57.

¹⁹ A. Di Rollo, *Two sides of the same coin: Challenging the Mother-Daughter Trope in Contemporary Italian Women's Writings*, Submitted in fulfillment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy in Italian Literary Studies September 2013 Faculty of Arts School of Languages, Cultures and Linguistics, MONASH UNIVERSITY, Australia, p. 36.

²⁰ A. Giorgio, *The Passion for the Mother: Conflicts and Idealizations in Contemporary Italian Narrative by Women*, in *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Oxford, Berghahn, 2002, p. 150.

già studiato da Marianne Hirsch, Brenda O. Daly e Maureen T. Reddy, quello che prevale nei romanzi contemporanei è il *daughter-centricity*, vale a dire il punto di vista della figlia, condizione che porta al contempo all'espressione e all'estromissione della figura materna, come argomenta Reyes Ferrer riportando le parole di Hirsch: «Parlare per la madre, come fanno molte delle figlie [...], significa dare voce al suo discorso, e allo stesso tempo, zittirla ed emarginarla»²¹.

Questo tipo di silenzio, secondo Reyes Ferrer²², a cui le madri sono condannate nella letteratura si ritrova anche in alcuni aspetti della maternità al livello medico ed etico:

Pensiamo, per esempio, a come si è tradotta in medicalizzazione l'idea di una maternità responsabile: le possibilità aperte dalle tecniche di diagnosi prenatale (controlli ecografici, analisi del sangue, amniocentesi e test genetici) si stanno trasformando in un obbligo per le donne incinte, che non vi si possono sottrarre senza essere tacciate di egoismo e irresponsabilità; ma nessuno prende in considerazione che cosa questo comporti per le donne, per la loro vita o il loro senso di sé. [...]. Spesso infatti anche gli autori più liberali considerano che se le donne sono rimaste incinte (pur potendolo evitare) e non hanno abortito (pur potendolo fare), esse si devono dedicare anima e corpo a questa impresa, rinunciando [...] alle loro prerogative in favore del benessere di chi nasce.²³

Nonostante tre dei romanzi di Donatella Di Pietrantonio (*Mia madre è un fiume*, *L'Arminuta* e *Borgo Sud*) possano collocarsi in questo tipo di narrazione che mette al centro la prospettiva della figlia, la seconda opera dell'autrice, *Bella mia*, si può identificare come esempio discordante, dato che esplora il tema della maternità dal punto di vista di una donna che è costretta a farsi madre del nipote, dando così voce alla prospettiva materna ed orientandosi verso un filone più moderno del romanzo sulla maternità. Infatti, come ricorda Reyes Ferrer, «sulla base delle ricerche più recenti si è constatato che, dall'anno 2000 e fino al momento odierno, le scrittrici hanno respinto le forme più tradizionali di narrare la propria esperienza, favorendone altre che si adattino

²¹ M. Hirsch, *The Mother/daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 16.

²² Reyes Ferrer individua una connessione tra la concezione etica e culturale del materno e la sua rappresentazione in letteratura: «Questo imperativo sull'accettazione a tutti i costi della maternità e del sacrificio silenzioso che tutto ciò implica è una possibile causa dell'assenza della prospettiva della madre nella letteratura. Risulta più accettabile parlare della figura della madre che della maternità e di eventuali conflitti – emozionali o fisici – che possano occasionare i figli, giacché questi fattori sollevano dilemmi etici e morali che, tuttora, sembrano non essere stati risolti.» M. Reyes Ferrer, *Narrare per esistere: la (in)visibilità della maternità nella letteratura italiana contemporanea*, in *Romanica Silesiana*, 17(1), p. 59.

²³ C. Botti, *Madri cattive. Una riflessione su bioetica e gravidanza*, Il Saggiatore, Milano, 2007, p. 14.

meglio alla loro esperienza personale e servano a configurare un nuovo ordine simbolico della realtà: quello della madre. Narrare la maternità dalla prospettiva della madre non solo dà visibilità a una realtà esclusiva delle donne, ma permette anche di ripensare al materno e non sul materno.»²⁴

In conclusione, Donatella Di Pietrantonio dimostra una tendenza per una rappresentazione della maternità coerente con il contesto letterario in cui scrive, vale a dire prediligendo un tipo di rapporto col materno che ha una prospettiva femminile, con forte tendenza al punto di vista filiale e che preferisce la conflittualità tra le generazioni nel quadro di una società patriarcale, distanziandosi dunque dallo stereotipo della madre come individuo unicamente dedito alla cura della prole.

1.2.3 Rimescolamento dei ruoli familiari

Essendo la maternità un elemento così rilevante nella narrativa di Di Pietrantonio, il nucleo familiare assume di conseguenza un ruolo fondamentale. Non solo la famiglia è il contesto e lo sfondo in cui è messo in atto il tema del rapporto con il materno, ma i suoi membri vedono un continuo scambio di ruoli, in particolare quello della madre è coniugato sotto diverse prospettive.

Fin da *Mia madre è un fiume* si trova questa tendenza, favorita in questo caso dalla condizione di salute di Esperina: la voce narrante è infatti quella di una figlia che diventa madre della propria stessa madre, quando la malattia degenerativa di quest'ultima la priva della propria indipendenza. Esperina ormai anziana dimostra una sorta di ritorno all'infanzia, non solo non è più capace di provvedere a se stessa come una donna adulta, ma anche i suoi atteggiamenti cambiano. Si affida completamente alle cure della figlia e ricerca in lei una vicinanza fisica ed emotiva, come farebbe una bambina con la propria madre. Il loro rapporto risulta del tutto capovolto, in una continua alternanza tra i due piani narrativi, quello del passato e quello del presente. Nel passato la voce narrante è presentata come una bambina bisognosa dell'affetto materno, mentre nel presente risulta essere una donna adulta e indipendente. Per Esperina avviene il procedimento opposto, si vede il passaggio dall'indipendenza dell'età adulta alla fragilità dell'anzianità.

La protagonista fatica ad accettare questa nuova condizione del rapporto con sua madre, non riesce a comportarsi da madre affettuosa con una madre da cui non sente di aver

²⁴ M. Reyes Ferrer, *Narrare per esistere: la (in)visibilità della maternità nella letteratura italiana contemporanea*, in *Romanica Silesiana*, 17(1), p. 59.

ricevuto affetto. Nel momento in cui Esperina le chiede in cambio le cure che le ha rivolto quando era bambina, la voce narrante non sembra essere in grado di assumere un ruolo materno. I suoi gesti di accudimento non sono dettati dalla volontà di ricambiare la premura con cui è stata cresciuta, ma piuttosto di attenuare il senso di colpa nei confronti di una donna anziana, malata e bisognosa. Nello spettro dei sentimenti che attraversano il personaggio protagonista di *Mia madre è un fiume* vi è una continua alternanza tra senso di colpa e genuino amore. Questi due sentimenti sono identificabili nei due piani della narrazione, rispettivamente il presente tende a concentrarsi sulla negatività, mentre il passato è orientato verso una visione nostalgica. Tramite il ricordo la voce narrante è capace di rielaborare la storia della propria famiglia in modo tale da accettare il presente e la condizione del proprio rapporto con il materno.

Bella mia è invece il romanzo in cui il *focus* narrativo è legato al rimescolamento dei ruoli familiari. Lo scambio avviene su più livelli: il più evidente, che corrisponde al centro della storia, è quello che vede la zia Caterina diventare madre di suo nipote Marco. I personaggi, a causa del terremoto, subiscono un brusco cambiamento nella propria vita. Lo straniamento del lutto si estende fino alla struttura del nucleo familiare, modificando i ruoli dei suoi membri e incentivandone il disagio. La voce narrante è quindi costretta a svolgere un compito materno che è reso difficoltoso non solo dalla tragedia della perdita di un familiare, ma anche dalla mancanza di propensione per il ruolo materno. La protagonista stessa dichiara esplicitamente di non aver mai avuto un desiderio di maternità e di non riuscire, quando è costretta dal destino, ad assumersi questa responsabilità verso il nipote, a sentirsi una madre per lui.

Il secondo piano su cui si intravede una sorta di scambio di ruoli è nel rapporto tra le due gemelle, che risulta sempre asimmetrico. Infatti Olivia ha passato tutta la sua vita a proteggere sua sorella, ribadendo in questo modo la sua superiorità. L'atteggiamento di sostegno che Olivia offre a Caterina è segno di uno squilibrio del rapporto, per cui la gemella più forte assume un ruolo quasi genitoriale.

Un rapporto simile si ritrova tra l'Arminuta e Adriana, romanzo in cui viene dato ancora più spazio al tema della sorellanza intesa come una forma rivisitata di maternità. Se *Bella mia* intendeva la dipendenza di Caterina da Olivia in chiave negativa, concentrandosi sul senso di inferiorità che la relazione crea nella protagonista, *L'Arminuta* concepisce la sorellanza come salvezza. Al mancare della figura materna, sia da parte di Adalgisa che da

parte di Evuccia, Adriana svolge per sua sorella maggiore la funzione di un punto di riferimento. L'Arminuta, nel momento in cui viene doppiamente rifiutata, prima dalla madre biologica e poi da quella adottiva, trova nella sorellina minore il supporto emotivo che le è stato tolto: l'adulto incapace di essere genitore è sostituito dal bambino in un rapporto di solidarietà tra pari che soffrono della stessa mancanza.

Anche in questo caso la relazione sembra squilibrata in favore della sorella maggiore, la quale ha più necessità di trovare una figura che le faccia da sostegno. Tuttavia, soprattutto nel seguito *Borgo Sud*, risulta evidente come la sorellanza sia per entrambe le donne l'unica protezione in un contesto in cui mancano le attenzioni genitoriali, in particolare quelle materne.

Si riconferma, quindi, la costante presenza nella produzione della scrittrice abruzzese di un rimescolamento dei ruoli familiari, tutti incentrati sul tema del materno: la figlia diventa madre, la zia diventa madre, la sorella diventa madre. L'intento di Di Pietrantonio sembra essere quello di raccontare le varie sfaccettature della maternità, allargando lo sguardo a rapporti diversi dal tipico classico madre-figlio.

1.3 Storie di donne narrate da donne

Uno dei tratti che caratterizza tutti i romanzi di Di Pietrantonio riguarda i personaggi, che si presentano molto simili dal punto di vista psicologico e fisico. Le somiglianze coinvolgono innanzitutto le protagoniste, sempre donne adulte che raccontano in prima persona le proprie esperienze di vita tramite un flusso di ricordi.

La memoria svolge un ruolo fondamentale, presentandosi come un espediente narrativo e come occasione di rielaborazione del passato in funzione di costruzione del presente. L'universo al femminile che le protagoniste riportano consiste in continui salti temporali tra presente e passato, la cui finalità non è unicamente esporre la storia al lettore, ma anche permettere alla voce narrante di esplorare la propria psiche: in *Mia madre è un fiume* il ricordo ha funzione di creare consapevolezza sul rapporto madre-figlia; in *Bella mia* la protagonista elabora il lutto e la dipendenza dalla gemella tramite la memoria; ne *L'Arminuta* la fase adolescenziale della protagonista, la quale nel momento del racconto è una donna adulta, è rievocata nel tentativo di superare il suo trauma; infine, in *Borgo Sud*, la stessa voce narrante, in un'età matura, ripercorre i trascorsi della propria giovinezza, valorizzando in questo modo la relazione di sorellanza con Adriana.

Le voci narranti di Di Pietrantonio non si limitano ad essere simili per quanto riguarda la modalità del racconto, perché si riscontra una certa affinità anche per quanto riguarda gli aspetti interiori ed esteriori. Le donne protagoniste di Di Pietrantonio si presentano come individui perfettamente collocabili in una norma che vengono sconvolte dagli eccessi di personaggi che vivono al di fuori di quella norma, il loro carattere neutrale non regge il confronto con quello atipico dei comprimari. Le protagoniste tendono ad affrontare la propria vita fuggendo nell'introversione, nella riservatezza dei sentimenti, come se il flusso di pensieri che compone i romanzi fosse la loro unica occasione di sfogo emotivo: ciò che non comunicano esplicitamente agli altri agenti della storia è espresso come monologo interiore. Sono rare le occasioni in cui l'emotività prende il sopravvento sulla parte razionale e permette loro di manifestare i propri pensieri; ad esempio ne *L'Arminuta* la voce narrante palesa la propria frustrazione tramite scatti d'ira incontrollati e violenti. In generale le protagoniste sembrano più propense ad una sopportazione silenziosa del dolore. Il silenzio ha, in effetti, un grande ruolo nei romanzi di Di Pietrantonio, a partire dall'assenza, o dalla presenza poco esplicita, del nome delle protagoniste. Infatti, nonostante le storie che hanno vissuto non siano simili, tutte sembrano soffrire di una perdita di identità che si manifesta tramite diverse modalità ma a cui viene fatto riferimento sempre con l'assenza/l'oscurità del nome proprio. L'incapacità di appellarsi ad un nome per definirsi sembra essere una conseguenza dei traumi vissuti.

Il loro malessere psichico è rappresentato dal riferimento a patologie, come il disturbo del sonno, di cui soffre l'Arminuta, gli attacchi di panico di Tina e l'abuso di alcol e psicofarmaci di Caterina. Il trauma trova in loro un'espressione implicita, più discreta della parola, che si manifesta piuttosto tramite turbe psichiche e fisiche. I loro corpi sono descritti come estremamente magri e quasi mai affamati, sintomo evidente di depressione, che nel caso della protagonista di *Bella mia* si manifesta anche tramite la mancanza di mestruazioni: la psiche di Caterina è talmente sconvolta dal lutto da coinvolgere anche il suo corpo, è privata di un ciclo regolare come è privata dell'equilibrio psichico.

Un altro punto di vicinanza che si può tracciare tra le protagoniste riguarda la loro estrazione sociale. Tutte loro si presentano come figlie di genitori umili, con pochi mezzi economici e di cultura contadina, che, tuttavia, riescono ad assicurare alle figlie un'istruzione superiore. Il tema della classe sociale risulta particolarmente importante in *Mia madre è un fiume*, *L'Arminuta* e *Borgo Sud*, mentre ha poca rilevanza in *Bella mia*, romanzo in cui l'autrice preferisce dedicare più spazio al tema dell'elaborazione del lutto. Nei romanzi in cui questa tematica ha più importanza risulta evidente come tutte le

protagoniste siano nettamente separate dalla generazione dei propri genitori, come soprattutto il grado di istruzione permetta loro una scalata sociale che le distanzia dalle proprie origini umili e contadine.

In particolare l'Arminuta è segnata da un chiaro contrasto tra le possibilità di ascesa sociale che sono state concesse a lei e che, al contempo, sono state negate al resto dei suoi fratelli. Mentre in *Mia madre è un fiume* alla protagonista è permesso di formarsi proprio perché i genitori scelgono di avere una sola figlia per essere sicuri di poter pagare per i suoi studi, l'Arminuta, figlia di una grande nidiata, gode di un vantaggio che non viene concesso a nessun altro in famiglia: l'essere stata cresciuta da una famiglia borghese la differenzia così dai suoi fratelli. Chi ne risente maggiormente è Adriana, la quale vorrebbe ricevere le stesse occasioni ma che, quando le sono offerte, non riesce a gestirle proprio perché non ha la stessa storia della sorella maggiore. La "restituzione" costituisce per la protagonista un privilegio: essere stata figlia unica di una famiglia benestante che l'ha supportata economicamente negli studi le assicura un diverso valore rispetto ai suoi fratelli davanti agli occhi dei genitori biologici. L'istruzione è proprio ciò che separa l'Arminuta e Adriana, segnando tra di loro un allontanamento che solo il profondo senso di sorellanza e solidarietà può colmare. La tematica della classe sociale risulta quindi strettamente legata a quella dell'istruzione, sottolineando come l'autrice individui nello studio l'occasione per elevarsi da una condizione umile.

In un universo al femminile come quello di cui raccontano le protagoniste di Di Pietrantonio, i personaggi sono prevalentemente donne, ma radicalmente opposte rispetto alle voci narranti. La "normalità" che rappresentano le protagoniste è contrastata dall'atipicità degli altri personaggi, che proprio grazie alla prospettiva regolare della voce narrante risultano ancora più singolari. Ad esempio, la lontananza tra l'Arminuta e il resto della sua famiglia non è solo di estrazione sociale, come è già stato evidenziato, ma anche caratteriale. Se le protagoniste dei romanzi si presentano come persone discrete, ponderate e incapaci di reagire ai traumi subiti, spesso il resto dei personaggi è sfrenato, impulsivo e deciso. Infatti, mentre l'Arminuta è silenziosa e riflessiva, Adriana è chiassosa e irrefrenabile. La profonda lontananza psicologica tra le due sorelle le delinea come due soggetti con caratteristiche opposte, ma nessuna delle due risulta superiore all'altra. Anche se l'Arminuta è una donna che è riuscita ad ottenere una vita agiata e rispettabile inserendosi nella classe borghese e benestante di Pescara, non è capace di interpretare i segni che la dovrebbero avvertire dei disastri imminenti, Adriana, invece, nonostante sia

rimasta in una condizione sociale umile, li coglie proprio grazie al suo istinto quasi animalesco, diventando tramite per una realtà che non è raggiungibile per la protagonista. Per quanto l'Arminuta sia intelligente e abbia studiato, non ha la stessa capacità di sua sorella di interpretare la realtà, e questo si può vedere in entrambi i romanzi che li vedono come protagoniste.

Anche Olivia, in maniera simile ad Adriana, possiede un potere che viene riconosciuto dalla protagonista di *Bella mia* come "magico". È un personaggio che fin dall'infanzia si dimostra talmente forte da farsi carico della fragilità emotiva della gemella. Questa differenza le separa, andando a delineare un rapporto asimmetrico, in cui Olivia sembra la versione perfezionata del duo di sorelle. Caterina è a tal punto convinta della superiorità di Olivia da non tentare mai di mettersi in competizione con lei, le riconosce uno statuto di eccellenza che non può essere messo in discussione. Solo tramite l'elaborazione del lutto e la presa di consapevolezza di una propria identità distinta da quella della gemella la protagonista riesce a riconoscere il dolore che Olivia nascondeva dietro il carattere che sembrava determinato e inscalfibile, scoprendo così l'umanità di una figura che aveva idealizzato per tutta la vita.

In ultima analisi, in *Mia madre è un fiume* il carattere si presenta di nuovo come motivo di divisione. Madre e figlia non riescono a comprendersi, le loro diversità psicologiche sono un ostacolo per l'equilibrio della loro relazione. La praticità contadina di Esperina mette in crisi l'emotività di Tina, la figlia cerca disperatamente la presenza della madre e, quando si rende conto di non riuscire ad ottenerla, si sforza di deluderne le aspettative. La protagonista, dopo aver provato ad attirare le attenzioni affettuose della madre per tutta l'infanzia, in adolescenza decide di allontanarla nella speranza di ricevere il suo interesse tramite la disobbedienza. La scelta di partner considerati inadatti dai genitori e il rifiuto di seguire il tradizionale ruolo della donna nel contesto familiare sono segnali di una ribellione tutta versata dalla ricerca dello sguardo di una madre troppo spesso indifferente.

1.4 L'Abruzzo di Donatella Di Pietrantonio

L'ambientazione ricorrente in tutti i romanzi è l'Abruzzo, definito dall'autrice come un personaggio esso stesso. Molti aspetti tipici della cultura regionale emergono nei libri, andando a definire una nostalgia per le tradizioni regionali. Si trovano spesso

riferimenti a canzoni, modi di dire, rituali, credenze e feste tipiche della cultura regionale, che contribuiscono alla costruzione di un'ambientazione quasi "esotica".

L'autrice fa inoltre uso del dialetto, ma contaminandolo con l'italiano, andando in questo modo a creare una calcolata mescolanza delle due lingue. Quello di Donatella Di Pietrantonio sembra configurarsi come un tentativo di restituire dignità alle lingue che, come i dialetti, a causa della globalizzazione hanno perso valore. Riportare cultura, tradizioni e lingua dell'Abruzzo non risulta quindi la descrizione nostalgica di un mondo ormai lontano e prossimo ad essere perduto, ma piuttosto uno sforzo di far sopravvivere la memoria della sua esistenza tramite la testimonianza. Optare per un dialetto "italianizzato" favorisce proprio questo scopo dato che rende la lettura più accessibile al pubblico, permettendo così la trasmissione della cultura regionale abruzzese.

Simonetti sottolinea come questa scelta linguistica abbia influito sullo stile in particolare de *L'Arminuta*, conferendo al romanzo un aspetto fiabesco: «Di Pietrantonio, lavora anche sul polo del pittoresco, magari col colore dialettale: un abruzzese liscio e *basic*, inesistente in natura, che affiora a volte nei dialoghi.»²⁵

L'Abruzzo di Di Pietrantonio è stato associato alla rappresentazione della Sardegna offerta da Murgia, come se ci fosse una netta somiglianza tra le descrizioni delle due regioni. In particolare, molte delle similitudini presenti ne *L'accabadora* di Murgia si trovano anche ne *L'Arminuta*, una affinità che non coinvolge solo l'ambientazione meridionale umile, ma anche il concetto di "figli dell'anima", per cui la genitorialità si può costruire al di fuori del sangue, tramite l'accudimento e l'affetto. Le ambientazioni sarda e abruzzese risultano legate da un comune destino di miseria e crudeltà che conferisce loro una parvenza di estraneità rispetto al resto d'Italia, inquadrandole in una patina di antichità che sopravvive al moderno, lasciando al lettore una sensazione di familiarità confortante e al contempo di distanza.

Se l'«accabadora è colei che finisce», ossia la donna che pietosamente dona la dolce morte, «l'Arminuta» è «la ritornata», la ragazzina restituita alla famiglia biologica dopo l'affido. Nell'uno e nell'altro caso risultano centrali l'ambientazione in zone remote della penisola e il racconto della prassi, un tempo assai radicata nelle famiglie numerose, di cedere ad altri i figli che altrimenti sarebbero cresciuti in condizioni di indigenza. La

²⁵ G. Simonetti, *Un Campiello di storie (e lettori) forti*, in "Il sole 24 ore", 4 settembre 2017, www.ilssole24ore.com.

recente vittoria de *L'Arminuta*, che ricorda anche nei numeri quella della Murgia [...], ci induce a interrogarci sulla fortuna di queste narrazioni che Simonetti non esiterebbe a definire «di nobile intrattenimento» e nelle quali elementi di «impegno civile e citazioni colte» convivono con «forme di intrattenimento mediocre, più imperialistiche e più easy». Sono queste, infatti, a garantire al lettore l'evasione in un mondo riconoscibile, "esotico" nel suo regionalismo (l'Abruzzo per Di Pietrantonio; la Sardegna per Murgia) ma rassicurante [...].²⁶

A confermare il collegamento delineato da Marsilio tra l'Abruzzo e la Sardegna narrate dalle due scrittrici possiamo chiamare a testimonianza un'intervista della stessa Donatella Di Pietrantonio, nella quale ha dichiarato: «ho amato la narrativa di Michela Murgia da *Accabadora* a *Chirù* prima che lei potesse così generosamente ricambiarmi. Tra l'altro le nostre terre sono per certi versi sorelle, anche l'Abruzzo è un'isola, in alcuni suoi aspetti»²⁷.

Donatella Di Pietrantonio non descrive del resto la sua regione d'origine in maniera edulcorata, ma alterna tratti positivi a tratti negativi: elogia la cultura e il paesaggio, dalle montagne al mare, ma nel contempo critica l'arretratezza e l'asprezza della vita che impone ai suoi abitanti.

Il territorio risulta quindi rappresentato attraverso polarità opposte, non solo perché provoca emozioni divergenti, ma in virtù della natura fisica della regione, caratterizzata da una struttura eterogenea. Questo aspetto è in particolare evidente nei paesaggi de *L'Arminuta* e *Borgo Sud* che si posizionano su due poli: mare e montagna, moderno e antico, terra delle opportunità e terra dell'arretratezza.

L'Aquila di *Bella mia* invece si presenta in termini "oppositivi" sotto un altro aspetto: è contemporaneamente descritta come una vecchia amica e come un'assassina impietosa, anche se i suoi abitanti le rimangono fedeli, nonostante il torto subito. Quindi non solo la terra ha caratteristiche contrastanti, ma anche i sentimenti che provoca nei personaggi sono in opposizione.

Come si può vedere in *Mia madre è un fiume* e in *Borgo Sud*, le emozioni negative verso i luoghi creano una reazione di fuga. Le protagoniste scelgono di allontanarsi dalle proprie

²⁶ M. Marsilio, *Tra nobile intrattenimento e patto di sorellanza: L'Arminuta di Donatella Di Pietrantonio*, su *La scrittura e noi*, 15 settembre 2017, www.laletteraturaenoi.it.

²⁷ A. Prudeniano, *Donatella Di Pietrantonio racconta "L'Arminuta" e il suo "non-metodo" di scrittura*, 31 marzo 2017, www.illibraio.it.

origini, dai luoghi della propria infanzia e dal proprio nucleo familiare. Si tratta di un distacco di cui i personaggi necessitano, ma che non possono sopportare, infatti i loro tentativi falliscono e tornano nei luoghi d'origine, riconfermando una compresenza di amore e odio per la propria patria.

Questa tendenza al distacco è stata descritta dall'autrice stessa come «una specie di tradimento del luogo primordiale», vale a dire il non associarsi solo allo spazio in cui si nasce, perché è un luogo che non si sceglie. Tuttavia, Di Pietrantonio inserisce il sentimento discordante dell'impossibilità di discostarsi del tutto dal luogo di origine, dato che questo si collega alla memoria e quindi ha un *imprinting* da cui i personaggi non possono mai sottrarsi completamente.²⁸

1.5 Le influenze letterarie

I modelli letterari che hanno influenzato la scrittura di Donatella Di Pietrantonio sono spesso espliciti all'interno dei romanzi. Innanzitutto gli eserghi che aprono *Bella mia*, *L'Arminuta* e *Borgo Sud* costituiscono l'indicazione più evidente dei modelli a cui si rifà l'autrice. Infatti, mentre il suo romanzo d'esordio non riporta una citazione ad un'altra opera, gli altri tre sono introdotti da eserghi, tutti appartenenti a scrittrici contemporanee. La scelta dell'esergo sembra orientata ad alludere alle tematiche del romanzo, rispettivamente in ordine di pubblicazione: una poesia di Mariangela Gualtieri tratta da *Fuoco centrale* che tratta la difficoltà di identificarsi, la descrizione di un corpo minuscolo ed il senso di piccolezza che caratterizzano anche la protagonista di *Bella mia*; un estratto da *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, romanzo che mette al centro la tragica storia familiare raccontata in prima persona da una protagonista femminile che ha subito il dolore dell'abbandono materno, similmente a quanto avviene in *L'Arminuta*; infine, *Borgo Sud*, si apre con una citazione tratta da un racconto breve di Natalia Ginzburg, *Mio marito*, che narra la storia di una donna che accetta di sposare un uomo che si dimostra incapace di amarla e di esserle fedele, esattamente come accade alla protagonista dell'ultimo libro di Di Pietrantonio.

I tre eserghi si caratterizzano quindi non solo per essere attinti da autrici recenti, ma anche per un tipo di narrazione che assume la prospettiva di una donna che racconta in prima persona, tratto distintivo anche della scrittura di Di Pietrantonio.

²⁸ Dichiarazione di Donatella Di Pietrantonio durante il *Festivaletteratura* di Inedita Energia, 12 settembre 2021.

Altre autrici a cui la scrittrice abruzzese sicuramente attinge per scelte narrative e tematiche sono sempre contemporanee, in particolare le opere di Ferrante e Murgia trovano una grande corrispondenza con i romanzi di Di Pietrantonio, soprattutto per quanto riguarda i personaggi femminili, che si dimostrano più incisivi e determinanti di quelli maschili, e per la rappresentazione del meridione d'Italia: la Campania di Ferrante, la Sardegna di Murgia e l'Abruzzo di Di Pietrantonio.

Le suggestioni suggerite da queste due autrici sono ribadite da Simonetti che nella sua analisi del premio Campiello del 2017 argomenta l'impatto dei lavori di Murgia e Ferrante su Di Pietrantonio, allargando la prospettiva di studio ad un confronto tra *L'Arminuta* e altri due romanzi finalisti di quell'anno: *La notte ha la mia voce* di Alessandra Sarchi e *La ragazza selvaggia* di Laura Pugno.

Il pittoresco è adatto allo schema della fiaba, e in parte del melòe del *feuilleton*: *L'Arminuta* riprende alcuni ingredienti da *Accabadora*, altri, miniaturizzati, dall'*Amica geniale* – tra questi i tratti della protagonista e narratrice del ciclo: simili il rapporto difficile con la madre naturale (e quindi con il dialetto), l'intesa con la maestra (e con la promozione culturale in genere), il legame ambivalente con la sorella Adriana. A questo proposito, e per finire, ci sarebbe da riflettere sull'«effetto Ferrante» che comincia a agire sulla nostra narrativa – in modo netto e studiato in Di Pietrantonio, blandamente e credo inconsapevolmente in Sarchi e Pugno (e sarà forse questione di spirito del tempo). Tutte e tre hanno scritto libri incentrati su una sorellanza; tutte propongono eroine aggressive, ribelli, dai caratteri zoomorfi (Dasha, Adriana e la Donnagatto); tutte regalano una misteriosa sparizione femminile (Dasha nella *Ragazza selvaggia*, Adalgisa nell'*Arminuta*, la Donnagatto alla fine della *Notte ha la mia voce*). Molto simili, anzi narrativamente identici, i finali: tre dispersioni anarchiche, analgesiche, liberatorie. Soluzioni cinematografiche, più «viste» che «scritte», da manuale di sceneggiatura: perdersi nella foresta, o sciogliersi nel mare, per ritornare a casa, fuori dalla società.²⁹

Un altro modello che ha molto condizionato Di Pietrantonio, come l'autrice stessa dichiara, non appartiene invece al panorama letterario italiano: si tratta di Ágota Kristóf, scrittrice di origini ungheresi che, a seguito del suo trasferimento in Svizzera per motivi politici, ha prodotto le sue opere in francese. Di Pietrantonio percepisce una vicinanza con

²⁹G. Simonetti, *Un Campiello di storie (e lettori) forti*, Il sole 24 ore, 4 settembre 2017, <https://www.ilsole24ore.com/art/un-campiello-storie-e-lettori-forti-AEbwy6LC>.

Kristóf proprio per questa sua condizione di lavoro, la difficoltà di scrivere in una lingua che non è la propria lingua madre ha condizionato enormemente lo stile dell'autrice ungherese, spingendola verso una prosa essenziale, priva di eccessi³⁰. Allo stesso modo, Donatella Di Pietrantonio, madrelingua dialettale, ha affermato di essersi ispirata ai lavori di Kristóf mossa da una simile difficoltà nell'approccio ad una lingua di cui non si sentiva completamente padrona.

[...] per me la liberazione è venuta dalla lettura di Ágota Kristóf [...] È come se mi avesse dato il coraggio di scrivere di qualunque cosa. Anche dal punto di vista della lingua, ha tirato fuori la parte sommersa della mia scrittura, che prima era ampollosa e ridondante, poiché dovevo dimostrare a me stessa di possedere l'italiano, che non era la mia lingua madre, come lo era invece il dialetto³¹

L'autrice abruzzese attribuisce una grande importanza, per quanto riguarda il suo processo creativo, all'influenza della Kristóf. Per Di Pietrantonio il suo esempio sembra essere il punto di partenza per mettere in atto il lavoro di "sottrazione" che caratterizza il suo stile.

Il mio 'non-metodo' consiste innanzitutto nel pormi in una condizione di estrema permeabilità verso il mondo. Mi lascio attraversare, invadere da tutto ciò che arriva da fuori. So che poi dentro di me avverrà una selezione spontanea degli elementi che nel tempo potranno essere ricompresi nelle narrazioni. E sono sempre in ascolto attento e curioso di quello che avviene nel mio teatro interno. Nella stesura seguo il flusso così come sgorga e torno poi sulla pagina ad asciugare, scolpire, sottrarre. [...] La prima che mi viene in mente è Ágota Kristóf nella *Trilogia della città di K.*. La secchezza della sua prosa è esemplare, senza cedimenti.³²

A ciò si aggiunga un autore più lontano temporalmente dei precedenti ma a cui Di Pietrantonio attinge parte del suo immaginario e del suo metodo narrativo: Ignazio Silone, anch'esso di origini abruzzesi, il quale ha spesso descritto la miseria della sua regione. I due autori abruzzesi si dimostrano molto lontani al livello ideologico: da un lato per il

³⁰ Ágota Kristóf si definisce, nella sua opera autobiografica, "analfabeta" proprio per quella che lei stessa considera una mancanza di competenza per la lingua con cui si è affermata come scrittrice, il francese. Questo "analfabestismo" di cui Kristóf è talmente radicato nella sua personalità da occupare lo spazio del titolo della sua autobiografia: *L'analfabeta. Racconto autobiografico* (2005).

³¹ A. Riva, *Nel mio dialetto la parola amore non esiste*, Il venerdì, 30 ottobre 2020, p. 104.

³² A. Prudeniano, *Donatella Di Pietrantonio racconta "L'Arminuta" e il suo "non-metodo" di scrittura*, 31 marzo 2017, www.illibraio.it.

diverso rapporto con il cristianesimo, al quale Silone si sente molto legato al contrario di Di Pietrantonio; dall'altro lato per lo scopo della produzione letteraria, intesa da Silone come occasione di critica sociale, diversamente da Di Pietrantonio che tende a dissociarsi dal discorso politico. Ciò che unisce i due autori è invece da rintracciare nell'ambientazione e nella caratterizzazione dei personaggi, legati da una comune tematica di riscatto sociale: si tratta in entrambi i casi di classi umili dell'Abruzzo contadino. La Di Pietrantonio stessa ha ammesso l'importanza avuta dalla narrativa Silone nella sua formazione, sottolineando in particolare la capacità del suo predecessore di esprimere la rabbia di appartenere a una classe subalterna.³³ Una comparazione stilistica tra Silone e Di Pietrantonio è stata proposta anche da Stancanelli in una recensione uscita in occasione della pubblicazione di *Borgo Sud*: in quell'occasione la studiosa non si è limitata a individuare un nesso tra gli stili dei due autori, ma ha indicato un'affinità tra l'ultimo romanzo di Di Pietrantonio e *Il segreto di Luca*.

La sua scrittura rocciosa, che si avvita con perfezione alle storie, implacabili, non può che rimandare al suo conterraneo, Ignazio Silone. In questo *Borgo Sud* tutti fanno e nessuno parla. [...] Forse anche per questa vocazione al silenzio, questo libro mi ha ricordato il mio Silone preferito, quello de *Il segreto di Luca*.³⁴

Naturalmente i modelli letterari presenti nella produzione di Di Pietrantonio non sono limitate alla rosa di autori citata in questa sede, come si vedrà anche nei capitoli successivi, quando saranno approfonditi i rimandi alla produzione letteraria rintracciabili nei singoli romanzi. I modelli a cui si è fatto riferimento in questa occasione sono rilevanti per la produzione nel suo complesso, dato che toccano elementi che appartengono a tutti la produzione narrativa, vale a dire: l'universo al femminile, l'ambientazione meridionale, nello specifico quella abruzzese, le classi sociali umili, la narrazione in prima persona dal punto di vista femminile e lo stile essenziale.

1.6 Inserimento nel panorama italiano contemporaneo

³³ Dichiarazione rilasciata dall'autrice Donatella Di Pietrantonio durante la presentazione del romanzo *Borgo Sud* per Italia Altrove Francoforte, 12 gennaio 2021.

³⁴ E. Stancanelli, *Sotto l'apparenza chiamata vita. Una di quelle storie implacabili*, in Tuttolibri, 7 novembre 2020, p. 128.

1.6.1 L'ipermodernità

Raffaele Donnarumma nel 2011 ha introdotto la categoria di “ipermodernità”, una proposta già avanzata in Francia negli anni precedenti: «Nata [...] nella sociologia, assunta brillantemente dalla psicoanalisi, ma in attesa di definizioni filosofiche più acute, [...] non è ancora diventata una categoria della storiografia e della critica letteraria – e se ambisce a esserlo, sa comunque di scontrarsi, prima di tutto, con la radicata avversione alle grandi narrazioni e alla storia della letteratura che proprio il postmoderno ha consolidato»³⁵.

Ciò che Donnarumma sottolinea riguarda il legame che l'ipermoderno dimostra con il postmoderno, non segnando una netta divisione nel momento in cui lo sostituisce, ma piuttosto una continuazione intensificata della stessa modernità da cui attinge.

Sembra che ormai se ne siano convinti tutti: la cultura e la letteratura postmoderniste si sono esaurite. Le parole d'ordine di un trentennio iniziato con la metà degli anni Sessanta e spento alla metà degli anni Novanta sono scadute, e le ha sostituite il loro contrario: non più morte del soggetto e dell'autore, ironia coatta, manierismo, autoreferenzialità, antistoricismo, scetticismo sulla politica, vanificazione della verità, ma riabilitazione dell'io, nuove forme di realismo, volontà di raccontare il presente, partecipazione civile, denuncia, fiducia in una qualche possibile verità della letteratura.³⁶

Tuttavia, il mutamento di clima culturale, artistico e letterario non coincide affatto con un'eclissi del mondo della vita postmoderna. I vecchi idoli della fine della storia, dello sciopero degli eventi, della morte del soggetto sono ormai tramontati; ma non assistiamo né alla fine del tardo capitalismo e del neoliberismo [...], né all'addio dalle mutazioni nella percezione e nell'immaginario prodotte dall'informatica e ormai diventate una nostra seconda natura. In un certo senso, il processo che si è imposto dalla metà degli anni Sessanta ha subito un'accelerazione e un'espansione planetaria che ne dichiara il trionfo; e dall'altra, sono caduti l'ironia, l'*anything goes* e il *laissez faire* postmoderni nei quali molti hanno riconosciuto un'ideologia organica a quegli anni, o forme di scetticismo troppo deboli per poterli contrastare davvero.³⁷

³⁵ R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, Allegoria, numero 64, luglio/dicembre 2011, p. 18.

³⁶ R. Donnarumma, *Iperbolica modernità. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality*, in «alfabeta 2», 24 novembre 2012.

³⁷ R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, Allegoria, numero 64, luglio/dicembre 2011, pp. 16-17.

Nell'interpretazione dei suoi studiosi, l'ipermoderno non segna una frattura netta, violenta e polemica rispetto al postmoderno come appunto il postmoderno aveva voluto fare con la modernità, ma è uno scivolamento rispetto ad esso e può a tratti sovrapporsi. [...] In questo senso, la modernità non è mai finita, e quello a cui assistiamo ora, nell'economia o nelle tecniche, è una sua continuazione esasperata, quando non caricaturale. Questo spiega l'adozione del prefisso *iper-*, che Lipovetsky applica a una quantità persino esorbitante di fenomeni contemporanei, parlando così di iperindividualismo, di ipernarcisismo, di iperconsumo, di ipercapitalismo o di ipercinema: sono l'eccesso, l'accelerazione, insomma l'iperbole, a dominare nella vita pubblica e privata.³⁸

Come anticipato attraverso le parole di Donnarumma, un tratto fondamentale della letteratura ipermoderna è il "ritorno al realismo", che il postmoderno aveva rifiutato in quanto identificava i codici espressivi che rappresentano l'esperienza del reale e il reale stesso come meramente artificiali.³⁹ Interviene nella discussione anche Umberto Eco, il quale evidenzia come «l'epoca del disincanto» inaugurata dal postmoderno si orientava verso una disgregazione della totalità in favore del frammentario. La decostruzione descritta da Eco determina il «primato ermeneutico dell'interpretazione, ovvero lo slogan per cui non esistono fatti ma solo interpretazioni.»⁴⁰

Anche se l'ipermoderno non si distacca mai completamente dal postmoderno, la sua ripresa del realismo attinge piuttosto al gusto moderno, da cui invece il postmoderno si era nettamente distaccato. Il realismo ipermoderno si distingue però dall'esempio moderno per la diversa concezione del reale, come spiega Donnarumma: «se [...] le poetiche del realismo ottocentesco hanno elaborato per se stesse la figura del vetro, dello specchio, della trasparenza, cioè della costruzione artificiale che però si nasconde e riduce a strumento di visione, il realismo ipermoderno non ha affatto questa aspirazione. La lente si è ispessita: esso non pretende di far vedere la cosa in sé, ma la cosa attraverso sé, come solo possibile accesso, cioè nella consapevolezza che una mediazione (quella, o un'altra) è consustanziale all'atto della rappresentazione.»⁴¹

L'idea per cui sia impraticabile una rappresentazione immediata della realtà ha portato alla costruzione di forme vicine al *reportage* presentate attraverso due istanze complementari:

³⁸ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014, Edizione digitale, pp. 1878-1885.

³⁹ Ivi, pp. 677-683.

⁴⁰ U. Eco, *Il realismo minimo*, su *La Repubblica*, 11 marzo 2012, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/11/il-realismo-minimo.html>.

⁴¹ R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, *Allegoria*, numero 64, luglio/dicembre 2011, pp. 43-45.

documentaria, e testimoniale.⁴² Quella documentaria si legittima nell'atto in sé di affidarsi a della documentazione⁴³; mentre quella testimoniale, trova la sua validità nella mediazione soggettiva del narratore, che assume natura di testimone delle vicende. Il realismo testimoniale incarna l'intento di rilegittimare la verità verso cui il postmoderno si era dimostrato diffidente, infatti non tenta di essere fedele alla realtà dei fatti, ciò che conta è l'enunciazione di quella verità che si sta narrando. «La testimonianza scavalca il documento, come la verità oltrepassa la realtà: se la prima convoca la responsabilità di chi la enuncia, la seconda non ne ha bisogno, poiché esiste indipendentemente dai nostri enunciati. La verità è quello di cui dobbiamo essere persuasi, la realtà è ciò che bisogna mostrare; a differenza della realtà, la verità è il campo della retorica [...] il recupero di elementi modernisti instaura di nuovo quella dialettica fra parole e cose che il postmoderno aveva spezzato, risolvendola tutta e solo a favore del linguaggio.»⁴⁴

Questa nuova concezione di realismo è accompagnata da un preciso genere letterario che riesce nell'intento di creare un connubio di finzione e realtà, vale a dire che nei romanzi possono essere rintracciati rimandi ad eventi o persone tratti dal reale. Questo genere chiamato «*non-fiction*» (i cui prototipi sono il New Journalism nordamericano e in specie *In Cold Blood* di Truman Capote, 1966) veicola elementi finzionali solo “di contrabbando” ed è un territorio vasto e proteiforme, a cavallo fra *reportage*, cronaca, memoria, autobiografia e saggio narrativo»⁴⁵. D'Angelo ha sottolineato come il tasso di finzionalità nella letteratura contemporanea sia stato diminuito dagli autori che hanno orientato le opere letterarie allo scopo di denunciare situazioni reali tramite la verità mediata dalla letteratura. «Il narratore fa concorrenza al reporter, il romanzo all'inchiesta, l'artista al sociologo o allo storico contemporaneo. [...] La finzione non è un modo del falso, perché non pretende di formulare asserzioni su dati di fatto controllabili; ciò nonostante, non

⁴² R. Donnarumma, *Iperbolica modernità. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality*, in «alfabeta 2», 24 novembre 2012.

⁴³ «Parlare di documenti [...] vuol dire da subito allontanare lo spettro di un accesso immediato alla realtà: il documento è un atto scritto, sottoposto a una validazione pubblica, in cui chi scrive si assume una duplice responsabilità di fronte alla cosa e di fronte a coloro cui si rivolge.¹⁵ Dichiarando una conformità al vero, il documento impegna eticamente chi lo produce o lo riporta, ne fonda l'autorevolezza, ma insieme ne limita la soggettività. La realtà, insomma, non è oggetto di alcun rispecchiamento, ma viene messa nel campo di una contrattazione sociale. Realtà, appunto, con il suo corredo di cronache, casi giudiziari, vicende da studio sociologico, tabelle statistiche.» R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, Allegoria, numero 64, luglio/dicembre 2011, p. 26.

⁴⁴ Ivi, pp. 29-45.

⁴⁵ E. Zinato, *Introduzione*, in *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di Emanuele Zinato, Treccani, 2020, Edizione digitale, p. 217.

rinuncia per questo solo motivo ad avere un rapporto con la nostra esperienza delle cose e con i fatti della vita.»⁴⁶

Nell'ipermodernità si trova un altro tratto distintivo oltre al ritorno al reale, cioè una nuova considerazione dell'io in risposta alla perdita di valore che gli aveva attribuito il postmoderno, Donnarumma evidenzia come questa concezione dell'individualità del soggetto che prende la parola, riscattato nel suo ruolo e pervaso da nuove responsabilità, appare fragile.⁴⁷ La funzione dell'io acquista importanza nel contesto di una narrazione realistica, infatti quella che si va a delineare è la «fisionomizzazione di un io narrante che, per quanto immerso nei fatti, conserva una sua capacità di straniamento, a garanzia del margine di attendibilità del resoconto fattuale»⁴⁸.

Infine, anche la lingua svolge il suo ruolo nella rappresentazione realistica applicata dall'ipermodernismo, in particolare si trova un linguaggio più disinibito, che si adatta alla rivoluzione culturale mediata dal mezzo televisivo e dalla rete.⁴⁹ Si assiste anche all'uso più frequente di stranierismi, in particolare provenienti dall'inglese, ma compare anche «una reviviscenza del dialettismo, sino a quel trionfale impasto italo-siculo che ha fatto la fortuna di Andrea Camilleri.»⁵⁰

1.6.2 Di Pietrantonio nel contesto contemporaneo

Dopo aver considerato la letteratura postmoderna e ipermoderna, l'obiettivo della ricerca sarà di provare a collocare i romanzi di Donatella Di Pietrantonio in tale panorama, riconoscendo alcuni dei tratti precedentemente individuati.

⁴⁶ P. D'Angelo, *Verità e finzione nella narrativa contemporanea*, in «Le parole e le cose», giugno 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=10816>, tratto da *Quando la storia uccise la poesia*, Il Mulino, Bologna, 2013.

⁴⁷ R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, Allegoria, numero 64, luglio/dicembre 2011, p. 31.

⁴⁸ V. Spinazzola, *La riscoperta dell'Italia*, in *Tirature*, numero 10, il Saggiatore / Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2010, p. 14.

⁴⁹ «Resta peraltro inteso che oggi come e più di ieri la maggiore spregiudicatezza di linguaggio è dedicata all'evoluzione dei costumi, ossia all'avanzata della modernità sessuale e i suoi contraccolpi. Il tramonto del patriarcato sposta i termini di confronto tra maschile e femminile così come quello tra genitori e figli. [...] Infine, e sempre riassuntivamente, le istanze della realistica presiedono all'abbassamento tonale delle inflessioni di linguaggio. Lo scrittore o scrivente d'oggi non può non tenere conto dei moduli disinvolti e conversevoli dell'italiano audiovisivo: ma l'impegno di appropriatezza terminologica e facilità sintattica non mortifica anzi rilancia la coloritura espressiva a tinte ferme della pagina. Lungi dalla freddezza asettica spesso deprecata, il neoitaliano sollecita le emozioni di lettura intensificando la carica di pathos.» Ivi, pp. 13-14.

⁵⁰ Ivi, p. 14.

Innanzitutto è necessario notare come la produzione di Di Pietrantonio abbia goduto di un buon successo commerciale, consolidato anche grazie alla notorietà raggiunta attraverso la vincita di alcuni premi nazionali rilevanti, come lo Strega o il Campiello, che sono stati inoltre più volte occasione di far conoscere al grande pubblico le opere della scrittrice abruzzese. Si potrebbe citare, a questo proposito, il recente adattamento cinematografico de *L'Arminuta* per la regia di Giuseppe Bonito. Policastro riconosce ne *L'Arminuta* un grande successo commerciale, che paragona al successo della serie de *L'amica geniale* di Ferrante, anch'essa riadattata recentemente per lo schermo televisivo. Le somiglianze con Ferrante non si limitano al successo commerciale e alla trasposizione del *medium*: Policastro individua nella prosa di questo periodo uno dei tratti tipici dell'ipermoderno, la rivalutazione dell'io in un contesto premoderno, riconoscendo come la stessa tendenza si ritrovi nella poesia.

Nella letteratura del Duemila, pensando soprattutto alla narrativa e in particolare a romanzi dal forte impatto commerciale (da *L'amica geniale* di Elena Ferrante a *L'Arminuta* di Donatella Di Pietrantonio, fino a romanzi di minor risonanza ma di analoga ispirazione popolare come *Borgo vecchio* di Giosuè Calaciura o *Sette opere di misericordia* di Piera Ventre), il mondo attuale entra attraverso un immaginario retro datato e premoderno, prescindendo dalla realtà tecnologica e informatizzata in cui siamo immersi: questo avviene non solo al livello di temi, costruzione di ambienti, personaggi e scenario di fondo, ma soprattutto al livello di scelte linguistiche e di forme di pensiero. Accade lo stesso nei testi dei poeti nati fra gli anni Ottanta e Novanta [...]. L'io in questi testi è sempre molto centrato e la focalizzazione si addensa su eventi interni, riducendo i fatti esterni (l'orizzonte politico o sociale, i fenomeni eclatanti della cronaca contemporanea, le mutazioni dell'ambiente fisico e di quello schermato) a oggetto inerte, esterno alla dimensione poetica.⁵¹

Simonetti, nella sua analisi dei testi finalisti del Campiello del 2017, aveva già individuato le similarità tra le due autrici, riferendosi a un “effetto Ferrante” che sta attualmente investendo la narrativa contemporanea. Questa affermazione viene contestata da Marsilio che invece ritrova un'affinità tra la Di Pietrantonio de *L'Arminuta* e l'esempio di Elsa Morante.

⁵¹ G. Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Mimesis edizioni, Milano-Udine, Edizione digitale, 2021.

Sarebbe [...] riduttivo ricondurre il romanzo della Di Pietrantonio unicamente a formule editoriali del marchio “realismo magico più mondo arcaico” - presente in Abate (Supercampielo nel 2012 con *La collina del vento*), in Fois (si pensi in particolare a *Stirpe* del 2009) e nella già citata Murgia - e che per il pubblico medio è uno degli ingredienti che “fanno romanzo”. Elemento più originale risulta, piuttosto, la trama di relazioni umane, in particolare quella tra donne, amplificata da coppie di personaggi quali le madri e le sorelle e il cui perno è costituito proprio dall’Arminuta; il richiamo all’esplorazione del mondo emozionale della protagonista è preannunciato dalla citazione di Morante in esergo [...]. la scrittura di Di Pietrantonio è più vicina all’«adorazione fantastica» di Morante che all’«effetto Ferrante [...] netto e studiato» suggerito da Simonetti.⁵²

A valorizzare la tesi di Marsilio interviene Dessardo, che sottolinea come la concentrazione sui rapporti umani che caratterizzano *L’Arminuta* contribuisca a delineare dei personaggi grigi, come è tipico dell’ipermodernità: «La prosa della Di Pietrantonio svela sempre la complessità delle posizioni, la molteplicità delle impressioni che se ne possono ricavare: non ci sono buoni e cattivi da nessuna parte, né tra i poveri né tra i borghesi. È per questa solitudine dell’autrice che riconosciamo al romanzo la qualifica di “ipermoderno”»⁵³. Tuttavia, questo tratto di ipermodernità sembra retrocedere in *Borgo Sud*, romanzo che pare orientarsi in favore di una protagonista e di una trama tipicamente postmoderni: «In questo secondo libro l’Arminuta è perciò una donna di mezza età che incarna perfettamente lo stereotipo postmoderno della donna occidentale altamente istruita, ma precaria e sradicata nella professione e negli affetti: è diventata esattamente come la cultura di oggi la desidera. [...] Così, se avevo catalogato il primo romanzo come “ipermoderno” perché sembrava ribellarsi alla visione contemporanea prevalente, ricercando un ordine nel passato, questo secondo pare al contrario arrendersi all’ineluttabilità del nostro destino di uomini e donne postmoderni. Se ne *L’Arminuta* educazione, estrazione borghese e istruzione formale potevano costituire dei mezzi d’emancipazione, in *Borgo Sud* dobbiamo amaramente constatare che nessuno si salva, che, ciascuno a suo modo, siamo tutti vittime della nostra condizione. Insomma, l’ipermoderno si è rivelato una velleità, incapace com’è di superare lo scacco della postmodernità.»⁵⁴

⁵² M. Marsilio, *Tra nobile intrattenimento e patto di sorellanza: L’Arminuta di Donatella Di Pietrantonio*, su La scrittura e noi, su www.laletteraturaenoi.it, 15 settembre 2017.

⁵³ A. Dessardo, *Postmoderno e ipermoderno nei romanzi di Donatella Di Pietrantonio*, In S. Polenghi, F. Cereda, P. Zini (a cura di), *La responsabilità della pedagogia nelle trasformazioni dei rapporti sociali. Storia, linee di ricerca e prospettive*, Pensa Multimedia, Lecce-Rovato, 2021, pp. 948-949.

⁵⁴ Ivi, 951-952.

Per quanto riguarda invece il genere, Marsilio e Simonetti concordano nell'inserire *L'Arminuta* al di fuori della scrittura *non fictional* caratteristica dell'ultimo periodo, sottolineando tuttavia nuovamente la forte presenza di un io narrante che invece, come già anticipato tramite le parole di Policastro, è tratto distintivo della letteratura recente.

Quattro libri su cinque sono decisamente e direi orgogliosamente *fictional* [...] Sembra calare quel tasso di testimonianza e diario che è stato così alto nelle scritture degli anni Zero; mentre resta forte la presenza di un io vagamente autobiografico. Si tratta però di un io in maschera, non egocentrico, all'ascolto di una tragedia ora intima e privata (Sarchi, Di Pietrantonio), ora pubblica e civile (Massini e Covacich). Storie non necessariamente vere, quindi, ma necessariamente forti, dentro o fuori la grande Storia (*L'Arminuta* si svolge durante gli anni di piombo, ma li riduce letteralmente a un inciso: «In televisione parlavano di nuove leggi antiterrorismo»⁵⁵).

Marsilio conferma l'osservazione di Simonetti riferendo come il romanzo *L'Arminuta* «si tiene lontano da quel “ritorno al reale” che ha caratterizzato tanta parte della narrativa degli ultimi anni. Rispetto a queste scritture, che hanno privilegiato la *non fiction*, infatti, *L'Arminuta* ripropone un romanzo *tout court*, compatto e tradizionale nella costruzione del *plot*, costellato di personaggi ben caratterizzati e piuttosto convenzionali nei loro ruoli (esemplare quello della Professoressa Perilli, “guida” verso un'acculturazione vista come garanzia di elevazione sociale).»⁵⁶

Le stesse osservazioni si possono riservare al resto della produzione di Di Pietrantonio: si trova un impianto *fictional* sia in *Mia madre è un fiume* sia in *Borgo Sud*, tuttavia *Bella mia*, non rientra completamente nella categoria di letteratura finzionale. Infatti è un romanzo molto legato alla vicenda reale da cui è nata la storia, il terremoto che ha colpito l'Abruzzo nel 2009 è l'evento principe di tutta la narrazione e i personaggi vivono le vicende in un continuo rimando all'esperienza dolorosa del sisma. Sembrerebbe dunque che Donatella Di Pietrantonio sia più orientata verso il genere finzionale, con eccezione del romanzo sul terremoto che si orienta verso una narrazione testimoniale.

⁵⁵G. Simonetti, *Un Campiello di storie (e lettori) forti*, Il sole 24 ore, 4 settembre 2017, <https://www.ilsole24ore.com/art/un-campiello-storie-e-lettori-forti-AEbwv6LC>.

⁵⁶M. Marsilio, *Tra nobile intrattenimento e patto di sorellanza: L'Arminuta di Donatella Di Pietrantonio*, su La scrittura e noi, su www.laletteraturaenoi.it, 15 settembre 2017.

Ad accompagnare la propensione per il genere *fictional* che Simonetti identifica come segno di una reazione «all’overdose di giornalismo e di realtà che ha invaso la letteratura in questi ultimi anni»⁵⁷ interviene la scelta linguistica che prende le distanze dall’italiano standard che si trova oggi in letteratura.

Mentre dribblano la quotidianità borghese esplorando vicende a loro modo eccezionali, i libri finalisti [...] cercano simmetricamente di tenersi lontani, almeno a tratti, da quell’italiano standard che per molti scrittori di oggi resta il modo più naturale per esprimersi. Anche questo dato è significativo di una situazione generale: l’alternativa allo stile medio è una coloritura a volte aulica, a volte pittoresca. [...] Qualcosa di simile anche nell’*Arminuta* («mi alitava in faccia il caffè che aveva bevuto da poco, misto all’odore delle sue gengive»; «mi prestava una pianta del piede da tenere sulla guancia. Non avevo altro, in quel buio popolato di fiati»).⁵⁸

Come è già stato osservato, un ruolo fondamentale nella lingua di Di Pietrantonio lo svolge il dato dialettale, caratteristica che Marsilio contestualizza in paragone con la letteratura recente. La studiosa identifica il dialetto come tratto distintivo di una narrativa minoritaria rispetto alla norma attuale: «se nella maggior parte di questi casi si impiega una lingua media ma stilisticamente curata, in altri non manca “un diffuso ritorno all’uso dell’elemento locale”»: ne sono un esempio le tessere dialettali intrecciate alla narrazione di Salvatore Niffoi (*La leggenda* di Redenta Tiria) e, più di recente, di Donatella Di Pietrantonio (*L’Arminuta*) o agli inserti in lingua arbëresh di Carmine Abate (*Il ballo tondo*, *La moto di Scanderbeg*).»⁵⁹

La scelta linguistica, come anche «l’attitudine al dettaglio, tipica del realismo»⁶⁰ e che si può notare soprattutto nelle descrizioni ambientali di *Mia madre è un fiume*, *Bella mia e Borgo Sud*, sono fenomeni tipici dell’ipermoderno, a dimostrare, ancora una volta, come l’ipermodernità ha dei tratti molto ibridi, che non rifiutano nettamente quelli postmoderni e moderni, ma ne attingono liberamente.

⁵⁷G. Simonetti, *Un Campiello di storie (e lettori) forti*, Il sole 24 ore, 4 settembre 2017, <https://www.ilsole24ore.com/art/un-campiello-storie-e-lettori-forti-AEbvw6LC>.

⁵⁸G. Simonetti, *Un Campiello di storie (e lettori) forti*, Il sole 24 ore, 4 settembre 2017, <https://www.ilsole24ore.com/art/un-campiello-storie-e-lettori-forti-AEbvw6LC>.

⁵⁹ M. Marsilio, *La narrativa italiana del Duemila*, in *L’estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di Emanuele Zinato, Treccani, 2020, Edizione digitale, p. 580.

⁶⁰ E. Zinato, *Introduzione*, in *L’estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di Emanuele Zinato, Treccani, 2020, Edizione digitale, p. 269.

SECONDO CAPITOLO: MIA MADRE È UN FIUME

2.1 Le tematiche

2.1.1 Un “amore andato storto da subito”: una diade madre-figlia conflittuale

Il romanzo d’esordio di Donatella Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, edito per Elliot nel 2011, introduce immediatamente quello che si va a configurare come nucleo narrativo intorno al quale ruota la successiva produzione letteraria dell’autrice: il tema della maternità. Questo tema viene affrontato come un “campo” conflittuale; il rapporto è infatti caratterizzato da un passato di mancanze che, nel momento del racconto, non può essere del tutto risanato a causa della malattia degenerativa della madre. La peculiarità del racconto è, come illustrato da Pacchiano, «la deprivazione affettiva e il contrastato autorisarcimento mediante la parola⁶¹», infatti il fulcro narrativo riguarda una madre malata di Alzheimer, Esperina, che si è sempre dimostrata distante al livello affettivo e di una figlia, Tina, la quale cerca di rimediare ai buchi di memoria della madre narrandole la storia della loro vita. La malattia della madre si presenta come l’ultima occasione che la figlia narratrice può cogliere per tentare di risanare il loro rapporto.⁶²

Secondo l’analisi di Di Rollo è possibile ascrivere *Mia madre è un fiume* all’interno di una tradizione letteraria che mette al centro della narrazione un rapporto madre-figlia disfunzionale raccontato dalla voce narrante figlia.

Di Pietrantonio retraces the well-trodden path of the unloved daughter talking to a mother who is no longer able to listen to and to converse with her daughter. It presents a female narrator, who recounts the story of her mother Esperina and of the other women of her family.

⁶¹ G. Pacchiano, *Perdere la madre, elaborare memorie*, Il Sole 24 ore, 20 marzo 2011, su www.ilsole24ore.com.

⁶² Rorato nella sua analisi mette in evidenza l’omaggio tardivo della figlia alla figura della madre e il rapporto conflittuale che esiste tra di loro, sottolineando come sia la voce narrante stessa a fare riferimento ai diverbi che hanno da sempre caratterizzato la loro relazione: «represent a daughter’s belated homage to her mother, after a lifetime of battles and tensions. The protagonist of *Mia madre è un fiume*, for instance, is keen to remind her ailing mother of the endless clashes that marked their relationship as she was growing up: “Ti ricordi com’ero disordinata da ragazza? No, quando ero piccola no, ma poi litigavamo appena entravi nella mia stanza. Ci siamo fatte la guerra per quello. Io non sopportavo intrusioni nel mio territorio e tu non mi perdonavi il caos. [...] Hai chiesto l’intervento della zia Clarice per farmi desistere dalle rappresaglie [...]” (53-54)». L. Rorato, *Narratives of Displacement: The Challenges of Motherhood and Mothering in semi-fictional works by Laura Pariani, Mary Melfi, and Donatella Di Pietrantonio*, International Journal of Comparative Literature & Translation Studies vol. 6, 2018, pp. 76-77.

Affected by dementia, the old woman has forgotten large parts of her past and now is both object and interlocutor of her daughter's discourse. Carried out in the second person, the daughter's narration addresses the mother but also the daughter herself, and re-ties a dialogue that was broken at the very beginning of their relationship. However, due to the mother's condition, it never becomes an actual dialogue.⁶³

La concentrazione sulla tematica del rapporto tra madri e figlie si fa strada nel panorama del romanzo italiano negli anni Settanta, periodo in cui il pensiero femminista tende a dare nuovo spazio alla narrazione delle donne. Spesso la relazione madre-figlia viene narrata da un preciso punto di vista, quello della figlia, che impone sul lettore le sue impressioni e i suoi sentimenti rispetto alla figura materna, delineando il rapporto come conflittuale, distaccato e insanabile. Come analizzato da Giorgio, questo tipo di approccio al tema del materno si presenta come centro del discorso femminista del primo movimento femminista.

Italian representations of mothers and daughters have traditionally scrutinized the mother from the perspective of daughters who yearn for her love and attention (often directed to sons), denigrate her for her lack of value, or feel overpowered by her. These feelings are normally tempered by the daughter's attempts to understand the mother, often after her death, through contextualizing her beliefs and actions⁶⁴

Le stesse tendenze sono rintracciabili in *Mia madre è un fiume* che, nonostante sia un'opera più recente, sembra rifarsi alle produzioni di quell'epoca. Il discorso sul materno nel panorama letterario italiano di fine Novecento, dopo aver dato voce alle figlie, passa ad orientarsi verso le madri stesse. Successivamente alle prime opere che trattano questa tematica negli anni Settanta, l'evoluzione della produzione letteraria si apre verso il punto di vista materno, concedendo per la prima volta il focus della narrazione alle madri stesse, in modo tale da dare voce ad una figura che fino ad allora non aveva avuto i mezzi per esprimersi.

Tuttavia Donatella Di Pietrantonio torna a dare ruolo centrale al punto di vista della figlia, che si fa portavoce della biografia materna e, di conseguenza, anche della propria. Questa

⁶³ A. Di Rollo, *Two sides of the same coin: Challenging the Mother-Daughter Trope in Contemporary Italian Women's Writings*, Submitted in fulfillment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy in Italian Literary Studies September 2013 Faculty of Arts School of Languages, Cultures and Linguistics, MONASH UNIVERSITY, Australia, p. 41.

⁶⁴ A. Giorgio, *Matrixial Creativity and the Wit(h)nessing of Trauma, Reconnecting Mothers and Daughters in Marosia Castaldi's Novel "Dentro le mie mani le tue: Tetralogia di Nightwater"*, in *Motherhood in Literature and Culture. Interdisciplinary Perspectives from Europe*, Routledge, New York, 2018, p. 137.

operazione si caratterizza però per non ridurre il punto di vista scelto ad un metodo per togliere spazio alla figura materna in favore di quella della figlia. Rorato, mentre analizza *Mia madre è un fiume* nel suo studio comparato di tre autrici, Laura Pariani, Mary Melfi e, naturalmente, Donatella Di Pietrantonio, afferma: «Although all three texts explore the mother-daughter relationship from the daughter's perspective, unlike child-centred psychoanalytical discourses, they do not try to trap the mother in a subordinate position. On the contrary, they represent an attempt to establish a relational model of interaction based on mutual recognition between mother and daughter».⁶⁵

È importante sottolineare che lo sguardo del lettore viene mediato da quello del personaggio dato che, tramite il pretesto letterario di raccontare alla madre la storia della sua vita dimenticata a causa dell'Alzheimer, Tina riporta le sue impressioni personali delle vicende, alternando rabbia, sensi di colpa e slanci di affetto nei confronti di una madre che detesta per le sue assenze, ma non può fare a meno di cercare.

Un caso evidente in cui la narrazione presenta due versioni influenzate dalle emozioni della voce narrante è quello della storia del parto di Tina. Questa scena viene presentata due volte, ma da due prospettive radicalmente opposte. La prima volta che la voce narrante riporta la vicenda si concentra in particolare su quello che la madre non le ha dato, sulle attenzioni che le sono mancate in quella situazione di disagio, e, di conseguenza, sui sentimenti negativi che prova nei suoi confronti per non averle offerto aiuto.

Giovanni è arrivato la notte del solstizio d'inverno, tra i segni del Sagittario e del Capricorno. Il nevischio sferzava le finestre. Abbiamo voluto accogliere la nostra creatura soli, io e Pietro. Quando gli ho chiesto di avvisare i miei genitori, le infermiere già lavavano il bambino. Mia madre, dopo, ha insistito per rimanere nella stanza d'ospedale ad assistermi. Avvolta nello scialle verde a fiori che le aveva regalato Nives, ha dormito sulla poltroncina nell'angolo, stanca di una giornata che era sembrata normale fino alla fine. Così stanca da russare e non sentirmi quando ho tentato di chiamarla sottovoce per non disturbare l'altra puerpera. Si è alzata una volta per offrirmi un bicchiere d'acqua. Tutta la notte le ho scritto una lettera a mente e poi non la sapevo più. Tremavo, di rabbia e del freddo che mi veniva da quel sonno senza riguardi, dalla consumata esperienza nell'essere insieme invadente e lontana. Mi sono indignata per come aveva profanato il momento facendomi notare ancora

⁶⁵ L. Rorato, *Narratives of Displacement: The Challenges of Motherhood and Mothering in semi-fictional works by Laura Pariani, Mary Melfi, and Donatella Di Pietrantonio*, *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies* vol. 6, 2018, p. 77.

sulla porta la camicia e il lenzuolo macchiati di sangue, che andavano cambiati. Non glielo racconterò mai, mai così.

Poco prima dell'alba mi ha sopraffatto l'amore per lei, ostinato e terribile, colpevole di non aver saputo trovare le vie del suo.

Ho avuto paura per il bambino. Non lo meritavo, per i miei cattivi pensieri. Sembrava appena uscito dalla fabbrica degli angeli, con la testa piena di pane fragrante e l'alito di latte tiepido, gli occhi vasti già aperti al mondo.⁶⁶

Nella seconda occasione in cui viene ripreso il racconto del parto, la prospettiva proposta al lettore è completamente diversa. Mentre nel primo caso la narrazione era parte di un flusso di pensieri di Tina, nel secondo la storia viene raccontata direttamente alla madre, dietro sua richiesta, per questo motivo il racconto viene adattato per il cambiamento di destinatario.

Vuoi che ti racconti quando è arrivato Giovanni. Anche lui si è fatto attendere. [...]

La sera del solstizio d'inverno ho rotto le acque e via all'ospedale. Il nevischio sferzava i vetri della macchina, frenava la corsa. Mentre mi portavano in sala parto siete arrivati, vi ho fatto ciao con la mano. Ti ho notata, sai, avevi la lacrima pronta a rotolare.

Dopo lo sforzo, mi è giunta da una profondità di carne appena sconvolta la musica di mio figlio: vagito, respiro, suzione, e ancora non lo vedo. Ho chiesto dov'è e me lo hanno adagiato accanto alla testa, già avvolto in un panno, questo essere tutto ansimante, umido e vivo. Succhiava disperatamente il pugno sinistro. Piangevo, ridevo, non so, Pietro con le mani sulle mie guance e sui capelli sudati. Eravamo davanti alla nostra creatura.

Oltre il corridoio e la vetrata opaca si è accesa per voi una luce azzurra intermittente. Quando ve lo hanno mostrato era già nella sua posizione preferita: gambe raccolte, sedere all'insù, dito in bocca. I suoi occhioni aperti stupivano, una volta i neonati tenevano le palpebre chiuse anche da svegli, come i piccoli dei conigli e dei gatti, ha ricordato papà.

Non volevi lasciarci, sei rimasta con me nella stanza numero cinque. Avevo la camicia macchiata di sangue, hai detto non fa niente, non cambiarla, perché tremavo, di freddo e gioia. Hai aggiunto una coperta, poi, sulla poltroncina nell'angolo, la stanchezza del giorno è scesa sopra di te. Non ho dormito tutta la notte, il tuo respiro si sintonizzava con quello dell'altra puerpera. Intuivo, fuori, un rumore soffice di evento straordinario: cadevano quaranta centimetri di neve. Aspettavo che mi portassero Giovanni. E nemmeno tu dormivi, dal letto ti ho sentita rilassata, vigile. A intervalli variabili venivi a provarmi la febbre con la mano sulla fronte, come a una figlia piccola. Vedevo la tua sagoma piena muoversi nel buio parziale.

⁶⁶ D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, pp. 41-42.

Alle sei mi hanno restituito il bambino, ero stremata dalla separazione. Lo guardavamo insieme sotto il neon. La lunga persistenza in me, mentre l'acqua si asciugava intorno, gli aveva procurato un'epidermide secca da vecchietto, che in superficie si staccava a piccole foglie trasparenti. Petali, sembravano, e considerando la pelle e le movenze delle mani affusolata: ho partorito mio nonno, ti ho sussurrato. Somigliava al bisnonno Rocco, scomparso pochi giorni dopo il concepimento di Giovanni.⁶⁷

Come già evidenziato, la differenza nell'impostazione del racconto deriva innanzitutto dalla presenza della madre che ascolta la storia: mentre la prima era unicamente diretta al lettore e quindi dava alla voce narrante la possibilità di sfogare la sua frustrazione nei confronti della madre, infatti Tina stessa precisa «non glielo racconterò mai, mai così», la seconda risulta romanzata, in qualche modo abbellita dalla complicità e l'affetto che mancano invece nella prima versione.

Sambuco analizza come si trovi un altro luogo del testo in cui avviene una modifica degli eventi: la voce narrante ha fatto un incubo sulla morte della madre, ma quando il giorno dopo glielo racconta, ritocca il sogno: mentre nella prima versione la madre cadeva in un precipizio, nella seconda è descritta come un sole che sorge, una donna ancora giovane mentre porta al pascolo il gregge e accoglie tra le sue braccia il nipotino⁶⁸. Per Sambuco i resoconti raccontati alla madre sono «a romanticized reimagining and retelling of the event. [...] These revisited versions of the events are generated not only by the desire to give back an affectionate story to the weakening mother but to alleviate the daughter's sense of guilt. The anger she has experienced, and still feels now towards her mother now crashes in front of the image of the frail, disoriented human being that she has become.»⁶⁹

Quindi Tina sceglie di raccontare ad Esperina una versione della storia edulcorata, non solo nello slancio di affetto che prova per la madre nonostante il loro passato contrastivo, ma anche per un senso di colpa nei suoi confronti. È la stessa voce narrante ad esplicitare la paura di non essere capace di dare alla madre le attenzioni di cui ha bisogno, dato che durante l'infanzia a lei sono state fatte mancare, «Le visite di controllo servono a me. Mi rassicurano, non l'ho ammalata io [...] L'accompagno, mi occupo di lei, sono una figlia sufficientemente buona»⁷⁰, ma mette anche in evidenza come la delicatezza che decide di assumere nei

⁶⁷ Ivi, pp. 142-144.

⁶⁸ Ivi, pp. 65-66.

⁶⁹ P. Sambuco, *Mother-Daughter Nostalgia in the Abruzzi of Donatella Di Pietrantonio*, in *Transmission of Memory. Echoes, Traumas, and Nostalgia in Post-World War II Italian Culture*, The Fairleigh Dickinson University Press Series in Italian Studies, 2018, p. 167.

⁷⁰ D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, p. 9.

confronti della madre non è dettata dal suo affetto, ma piuttosto da un sentimento ossimorico, cioè il non avere il coraggio di essere vigliacca: «Ora posso dirle tutto di noi, senza pietà. Poi dimenticherebbe. Le infliggerei una ferita effimera. Ci fantastico intorno e non me lo invento il coraggio di essere così vigliacca»⁷¹.

Il racconto della vita della madre, segnata da traumi e dolori, è benefico per entrambe, perché concede alla madre di ricevere un ricordo rasserenante per vivere l'ultima fase della sua vita gioiosamente, e allo stesso tempo permette alla figlia di superare il risentimento e la frustrazione verso di lei, arrivando infine ad ammettere il ruolo positivo che la madre ha svolto nella costruzione della propria stessa identità.

Rorato in particolare ha studiato l'impatto della figura materna nella vita della figlia e il risanamento del rapporto conflittuale all'interno del romanzo d'esordio di Donatella Di Pietrantonio. Ha identificato due motivi che portano al distacco tra madre e figlia: da un lato la cultura patriarcale e rurale in cui vivono le due donne, dall'altro lato il trauma della violenza sessuale vissuta dalla madre.⁷² L'intervento della cultura della società contadina si può notare quando la voce narrante riferisce il ruolo della madre all'interno della dinamica familiare patriarcale contadina e della sua impossibilità di offrire alla figlia la presenza materna per cui tanto soffre e che non le riesce a perdonare, anche quando ormai è diventata adulta.

Il nostro amore è andato storto, da subito. Era troppo educata al sacrificio per permettersi il piacere di stare con la sua creatura. Ogni tanto alzava gli occhi dalla terra che lavorava e guardava quel fagotto lasciato su una coperta all'ombra di un albero. C'ero. Un pianto forse lo avrebbe sentito. Si assicurava. Non capiva perché a sera fossi così capricciosa e affamata di lei che aveva da sbrigare tutte le faccende domestiche lasciate indietro durante la giornata. E poi quelli erano gli ordini del suocero padrone, quando il marito emigrava in Germania. Insopportabile il tono di Rocco, ma del resto non poteva rifiutarsi, il fieno asciugato andava raccolto e il grano mietuto e gli animali nutriti. [...] Lei mi amava, ma aveva altro da fare. Lavorava per sua figlia. Non venivo prima nei suoi pensieri e non l'ho sopportato. Da grande mi sono appellata alla sua storia, ma non vi ho creduto abbastanza. Doveva disubbidire, per

⁷¹ Ivi, p. 171.

⁷² Rorato argomenta come il romanzo può essere interpretato come tentativo di rottura della cultura del silenzio e del trauma innominabile della madre, e della ricostruzione della relazione basandosi su un riconoscimento reciproco: «can be seen as an attempt to break the mothers' culture of silence and unspeakable trauma, and reconstruct a relationship based on mutual recognition». L. Rorato, *Narratives of Displacement: The Challenges of Motherhood and Mothering in semi-fictional works by Laura Pariani, Mary Melfi, and Donatella Di Pietrantonio*, *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies* vol. 6, 2018, p. 77.

me, amarmi contro tutti. Fare la partigiana. Invece il fieno era lì, il grano maturo e gli animali affamati. [...] Di lei è rimasta l'assenza. Avevo una madre inaccessibile, separata, non per disamore, per fretta, quest'altra forma di disamore.⁷³

Il secondo punto identificato da Rorato come causa di allontanamento tra madre e figlia è invece rinvenibile nel rapporto violento che Esperina ha con il proprio padre, infatti la voce narrante riferisce della scoperta delle molestie che sua madre aveva subito da parte del proprio stesso padre, Fioravante, e non può fare a meno di interpretare quell'esperienza traumatica come motivo per l'assenza che caratterizza il suo essere madre.

Esperina ha i ricordi malati, mi consentono tutte le censure. Delle molestie del padre ha parlato una sola volta, ero già adulta e lui morto da anni. Ha lasciato che lo amassi, da bambina e da adolescente. [...] Quando lei lo ha raccontato, è stato insolitamente sintetica, asciutta. Si avvertiva lo sforzo della gola per contenere il pianto. Sono rimasta in silenzio. Dopo un po' ha avuto bisogno di un argomento banale, con il consueto spreco di chiacchiere. Ci ho pensato qualche volta, se avevo motivi per dubitare della sua disgrazia. Non ne avevo. L'unico, sleale, poteva essere l'ostinata determinazione a conservarmi il meraviglioso nonno Fioravante che mi portava in braccio a raccogliere i fichi. Ho cercato un nesso tra quell'amore molesto e la mezza madre che poi è stata. Le sono mancate per me attenzioni, tenerezze, contatto. Le sue mani erano d'ossa, mi arrivavano scarse e perpendicolari, i gesti dell'accudimento efficienti, con poche sbavature affettuose. Quasi come occuparsi degli agnelli. Volevo salvarla, ho provato a immaginare una ragazza obbligata ad astenersi con la sua creatura per il ricordo ancora fresco, scritto sul corpo, delle orrende carezze subite. Era il suo modo di rispettarla, proteggerla, era il suo amore. Amava al contrario, non dava per paura del dare a forza che aveva conosciuto come preda.⁷⁴

L'atteggiamento distaccato della madre contagia la figlia che, a causa dell'assenza di gesti affettuosi, non riesce a somministrare alla madre quell'accudimento fisico di cui ha necessità nel momento in cui si ammala. Alla voce narrante risulta difficile approcciarsi alla madre, non riesce a mettere in atto quello stesso contatto fisico che le è mancato durante l'infanzia, come afferma lei stessa, l'unico gesto di affetto che riesce a dimostrarle è il racconto della sua vita: «il cronico desiderio di mamma si è disperso e cambiato nel suo contrario. Il rifiuto - la paura - della prossimità dei corpi. Quando è venuto il mio turno non ho saputo restituire che

⁷³ Ivi, pp. 25-26.

⁷⁴ D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, pp. 37-38.

la mancanza. Guardo alle nostre spalle il giardino di sentieri che si biforcano. Le posso solo affabulare la sua vita.»⁷⁵

Rorato, nella sua analisi, coglie il riferimento alla fisicità del rapporto madre-figlio applicandola al testo di Recalcati, *Le mani della madre* (2015), in cui l'autore si concentra sull'immagine della stretta delle mani della madre su quelle del figlio, nell'atto di salvarlo dai pericoli della vita. Le mani della madre sono per Recalcati il simbolo di supporto e accoglienza di cui il figlio ha bisogno per crescere. Partendo dall'idea di Recalcati, Rorato individua dei punti significativi all'interno di *Mia madre è un fiume* in cui l'immagine delle mani risalta per il suo valore intrinseco. I due passaggi a cui la studiosa fa riferimento vedono la mancanza della presenza dapprima della madre per la figlia ancora bambina e successivamente della figlia ormai adulta per la madre regredita ad una fase infantile a causa della malattia. Entrambe sperimentano l'assenza delle mani l'una dell'altra.

Una sera sono andata a letto con la certezza di non svegliarmi più. [...] A mia madre l'annuncio che stavo per morire, il cuore perdeva colpi. Ha risposto di non dire mattità e buonanotte. Potevo infilarmi nel lettone vicino a lei? No, non potevo. Allora via sotto le lenzuola, testa compresa, a tremare di freddo e paura. Respiravo a bocca aperta per scaldarmi con il vapore. Poi, fuori fino al collo, ho recitato le ultime preghiere, con lo sguardo al mattino dopo. La bambina che non risponde ai richiami, la mamma esasperata che prova a scuoterla nel letto, l'orrenda scoperta del cadavere già freddo e rigido. Ah le urla, lo strazio di mia madre. Si strappava i famosi capelli gridando alla gente accorsa me l'ha detto e non ci ho creduto. Non le ho concesso di dormire un'ultima volta accanto a noi. [...] E a pensarci bene ieri sembrava un po' triste, pensierosa e io neppure mi sono avvicinata perché non avevo tempo. [...] Mia madre non aveva mani per tenermi unita, mentre andavo in pezzi, non sentiva il crepitio, ignara del mondo dentro di me. [...] Non ha potuto contenere le angosce della bambina. Sono diventate, dopo, attacco di panico, incubo e, ancora oggi, sottile disagio. Divenne quella la fantasia di ogni sera. Al mattino mi svegliavo viva, e delusa. Non trovavo la sua attenzione morendo.⁷⁶

Come è possibile notare nel primo passo, la bambina cerca dalla madre il contatto fisico per percepire il suo supporto emotivo, ma le mani della madre falliscono nel tenere unito il suo equilibrio psichico. La concretezza dell'immagine delle mani si scontra con l'astrattezza

⁷⁵ Ivi, p. 28.

⁷⁶ Ivi, pp. 149-150.

dell'emoività della figlia, il mondo materiale e corporeo della madre non riesce ad incontrare quello intangibile e mentale della figlia che, inevitabilmente, crolla quando le viene negata la presenza materna, sia al livello fisico che emotivo, nel momento in cui la madre rifiuta di prestare attenzione alla figlia.

Potrei sederle vicino a lungo e dettare una maglia alta, cinque catenelle, tre maglie basse. Con la testa che sfiora la sua guardare di tanto in tanto il lavoro che le cresce tra le mani, apprezzarlo. Ma non ho ancora deciso di dedicarmi a lei. Quando morirò sprofonderò nella colpa che mi vado costruendo giorno per giorno. Sarà pronta per il suo funerale. La colpa è vuota. È il vuoto delle mie omissioni. Ometto l'amore, le mani. La cura di cui più ha bisogno, lascio che le manchi.⁷⁷

Tina, ormai adulta, sembra aver ereditato l'incapacità nella dimostrazione di affetto attraverso il contatto fisico e non può fare a meno di tenere a distanza la madre. Anche nel momento in cui sa che necessità di quella sua presenza, si concede di omettere i gesti di affetto e si condanna quindi a soffrire il senso di colpa nel futuro in cui ormai Esperina non avrà più bisogno di lei.

La malattia ha cambiato l'atteggiamento della madre, nel suo stato di regressione cerca il conforto fisico da parte della figlia, ma non lo riceve. Esattamente come da bambina Tina non era riuscita ad ottenere il contatto con la madre, nel momento della malattia i ruoli si invertono ed è la figlia e non riuscire a concederle le attenzioni fisiche di cui ha bisogno. Tina non solo non riesce a mostrarle gesti di affetto, ma soffre nei momenti in cui è Esperina stessa ad iniziare il contatto.

Ci avviciniamo con le sedie al focolaio. Mia madre mi tocca la gamba all'improvviso e parla di questa mia gonna così morbida. È nuova? Apprezza la stoffa con le dita deformi e intanto ho la mano addosso. Quello, cerca. Vuole me. Spesso lo fa con le maglie, mi prende il braccio e valuta la lavorazione, dice potrei farla al buio, presuntuosa. Si attarda sulla lana, si stacca con un movimento lungo dalla spalla verso il polso, come una carezza, una nostalgia. Soffro il contatto, avverto il disturbo. Vorrei chiudere forte gli occhi e aspettare che smetta, tremando un po'. Controllo la reazione. Cerco di sembrarle disponibile ma non mi credo, sono rigida. Dove si posa il palmo, la pelle scotta sotto il tessuto. Incontra un pezzo di ghiaccio secco e ruvido, con una peluria di brina in superficie che si attacca e ustiona. Quando va via resto

⁷⁷ Ivi, pp. 67-68.

irritata, per un po'. Ancora mi cerca, solo a volta. Non mi trova. Mi cerca. Quanto a me, ho paura.⁷⁸

Le mani della madre che tanto erano state cercate durante l'infanzia, ormai in età adulta sono percepite da Tina come un fastidio, un disagio a cui non può sottrarsi per non destabilizzare la madre, indebolita dalla malattia. Il continuo rifiuto subito ha portato a risignificare l'immagine delle mani della madre, da supporto salvifico per la bambina sono arrivate a diventare simbolo della sofferenza nata dall'affetto negato.

Tuttavia, nonostante la frustrazione e il risentimento che la voce narrante prova nei confronti della madre, la narrazione della sua storia è occasione per comprendere il punto di vista della madre e salvarla dalla condanna che lei stessa le aveva rivolto per tutta la vita, identificandola come causa prima dei suoi problemi, come è possibile notare quando la voce narrante dichiara: «Ho chiamato ogni limite mia madre. Le ho imputato il mio volo zoppo. Lei è il mio pretesto. È causa, e motivo. Mia madre è un albero. Alla sua ombra mi sono giustificata. Si secca, anche l'ombra si riduce. Presto sarò allo scoperto.»⁷⁹

Come abbiamo già avuto modo di osservare, Recalcati riprende le teorie di Lacan ed identifica una madre del seno, cioè colei che provvede a soddisfare la fame del bambino e quindi i suoi bisogni essenziali, e una madre del segno, vale a dire colei che dona al bambino la propria mancanza. Il seno non è unicamente inteso come oggetto e fonte di cibo per il bambino, questi infatti lo cerca anche quando non sente il bisogno di mangiare perché il seno è anche segno della presenza amorevole della madre. Mentre la madre del seno è la rappresentazione patriarcale di maternità in cui la donna dimostra sacrificio e devozione al figlio, la madre del segno è quella che fa sentire il bambino amato, ma al contempo gli permette di accettare di non rappresentare l'intero universo materno.⁸⁰ Secondo Rorato, nel momento in cui Tina, ricostruendo il passato della madre, riconosce il suo ruolo essenziale per la formazione della sua identità, permette ad Esperina di evolversi da madre del seno a madre del segno. Il processo di risignificazione della figura materna viene portato avanti dalla voce narrante, l'uso del racconto è terapeutico non solo per la madre che non ricorda il proprio passato, ma anche per la figlia che può finalmente accettarlo. Infatti, non appena ha concluso la narrazione della storia, è subito pronta a ricominciarla: «Vuoi che ti racconti tutto

⁷⁸ Ivi, pp. 117-118.

⁷⁹ Ivi, p. 173.

⁸⁰ M. Recalcati, *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Feltrinelli, Milano, 2015, pp. 47-56.

dal principio, adesso. Comincio subito, mi trovo qui per questo. Tu sei Esperina Viola, mia madre. Come una viola sei nata il venticinque marzo millenovecentoquarantadue [...]».⁸¹

2.1.2 La memoria: malattia e nostalgia del passato

La seconda tematica fondamentale del romanzo riguarda la dimensione della memoria, partendo innanzitutto dal tipo di racconto che viene messo in atto, vale a dire la narrazione di una memoria, sia individuale che più ampiamente collettiva, ad una donna incapace di ricordare.

Questo tipo di letteratura che vede la presenza di personaggi affetti da malattie degenerative raramente viene esposta tramite il punto di vista del paziente; di solito, come nel caso di *Mia madre è un fiume*, un altro personaggio fa le veci del narratore delle vicende. Questo implica una prospettiva esterna che permette di ampliare la concezione della malattia tramite la riproduzione creativa che può essere applicata dal personaggio sano. Jane Wilkinson tratta questa tematica inserendo nei suoi studi anche il romanzo di esordio di Donatella Di Pietrantonio come esempio di una narrativa in cui un personaggio voce narrante non si limita a fare le veci del narratore, ma la sua ricostruzione del passato del paziente affetto da Alzheimer è indirizzata direttamente al paziente stesso:

Moving from autobiographical writing by people with dementia to literary and filmic representations from the outside widens the range, bringing history more extensively and creatively into the countries of the disease. The perspective is seldom located within the minds or speech of the demented characters, and where it is, through imaginative reproductions of thoughts and memories, this is explicitly mediated by the imagination of other characters or narrators. [...] Sometimes, reconstructions of the past are narrated to the person with dementia, as in [...] Donatella Di Pietrantonio's *Mia madre è un fiume*, or are made with this intent.⁸²

Infatti, prima ancora di narrare la storia della vita di sua madre al lettore, Tina la racconta ad Esperina, vale a dire la protagonista della storia stessa. Il tema della memoria è necessariamente collegato a quello della malattia, dato che sono uno la conseguenza dell'altro. Come è stato indicato da Tarantini, «Ad un certo punto, ogni figlia dovrà confrontarsi con il prendersi cura della madre – che le cure le si siano ricevute o meno, che lo

⁸¹ D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, p. 176.

⁸² J. Wilkinson, *Remembering Forgetting*, StatusQuestionis n.6, 2014, p. 111.

si desideri e lo si voglia fare, o che lo si rifiuti con tutta se stessa»⁸³. I romanzi che trattano un difficile rapporto madre-figlia spesso danno una prospettiva della letteratura come mezzo per tentare di rimediare al passato conflittuale tra una madre e una figlia. Per le figlie ormai adulte la narrazione delle memorie assume un valore terapeutico, riprendendo ancora una volta le parole di Tarantini: «Catturare la luce e l'ombra della propria madre dà allo scandaglio una speciale profondità, nutrita della conoscenza migliore che si possa avere: quella di una bambina che scruta e osserva, spesso non vista; e che rimescola ogni sapere di vita nel proprio speciale specchio.»⁸⁴ Nel caso della voce narrante di *Mia madre è un fiume* il racconto del passato si presenta non solo come occasione per ristabilire un contatto con la madre e per permettere alla figlia narratrice di rimediare al loro rapporto “andato storto”, ma anche per lenire le sofferenze della madre ricordandole le memorie ormai perse a causa della malattia.

Entrambe le donne ricercano la propria identità attraverso la propria storia personale: da un lato la madre subisce una perdita identitaria causata dalla malattia, dall'altro lato la figlia non riesce a definire la propria dato che ha sempre vissuto all'ombra delle colpe che ha sempre attribuito a sua madre. Infatti, riprendendo la metafora a cui si è già fatto riferimento,⁸⁵ Tina dimostra un profondo disorientamento rispetto alla propria identità e ciò che lei rappresenta al di fuori dell'immagine che ha costruito negli anni intorno alla figura materna. La sua imminente perdita a causa della degenerazione della malattia, simbolicamente rappresentata dalla secchezza dell'albero, rischia di portare allo scoperto questa sua assenza identitaria, di farla restare “allo scoperto dalla sua ombra”. Ripercorrere le memorie familiari si rivela come unica soluzione per ricordare ad entrambe le donne la propria identità. La narrativa è la vera e propria cura per il male che affligge entrambe, come chiarito dalla voce narrante, l'universo del racconto e quello della medicina si uniscono: «Le somministro la sua storia e ogni dodici ore la memantina idrocloruro da dieci milligrammi, compresse divisibili, con la modesta speranza che rallenti la degenerazione dei neuroni».⁸⁶ Sambuco infatti sottolinea che la narrazione della storia della madre non viene intesa dalla figlia come un atto d'amore, ma più

⁸³ N. Tarantini, *La madre che (non) ci manca più?*, in *Narrazioni non lineari: esplorazione di conflittualità e scansioni rivoluzionarie*, SIL 2015, p. 47.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ «Ho chiamato ogni limite mia madre. Le ho imputato il mio volo zoppo. Lei è il mio pretesto. È causa, e motivo. Mia madre è un albero. Alla sua ombra mi sono giustificata. Si secca, anche l'ombra si riduce. Presto sarò allo scoperto.» D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, p. 173.

⁸⁶ *Ivi*, p. 68.

come un trattamento medico, per sopperire al suo senso di colpa nei confronti della madre bisognosa.⁸⁷

Il compito di Tina in questo romanzo non è unicamente quello di ricordare alla madre le sue memorie, ma anche i gesti quotidiani che non riesce più ad applicare meccanicamente. È evidente come i ruoli di madre e figlia cambino a causa della malattia, in particolare, come riportato da Rorato, è nell'atto di cucinare che la figlia diventa madre della propria stessa madre, le insegna nuovamente tutto ciò che ha precedentemente imparato proprio da lei.⁸⁸

Il cibo si prospetta come mezzo per trasmettere la memoria, oltre che gesto di cura dei bisogni essenziali, la cucina assume un ruolo più profondamente affettuoso. Riprendendo il concetto di madre del seno e madre del segno, il cibo in questo caso non ha unicamente scopo di sopperire alla fame, ma è piuttosto il segno della presenza della madre nella memoria della figlia, dato che questa fa affidamento sui suoi insegnamenti passati per insegnare a sua volta alla madre.

Volevi cucinare le zucchine col pomodoro fresco e invece hai preso i cetrioli. Dopotutto si somigliano. Li hai pure assaggiati? Certo, si fidava. Me l'immagino sì quanto fanno schifo i cetrioli cotti, saranno amari e viscidii. Comunque le zucchine ti sono rimaste. Cuciniamole ora. Una volta sbucciate le privo dei semi e le taglio a fettina sottili, tu hai già spezzato i pomodori che versiamo sulla cipolla soffritta nell'olio. Mettici il basilico. No, non ce l'hai nell'orto, c'è un vasetto in terrazza. Lascia andare per qualche minuto, poi unisci le zucchine e copri. Non girare così spesso. Appena un momento fa. Ecco, adesso regoliamo di sale e pepe, poco dell'uno e dell'altro. Dopo lui aggiungerà mezzo peperoncino e una manciata di sale nel suo piatto. Sempre eccessivo.⁸⁹

Come già anticipato, solitamente quando un romanzo tratta la tematica della malattia degenerativa, la prospettiva assunta è quasi nella totalità dei casi quella della persona sana

⁸⁷ «In *Mia madre è un fiume*, narrating is far from being perceived by the daughter as an action of love. It is a technique of detached care where the daughter is offering her mother a recollection, but no love; it is rather a purely medical and antiseptic approach, a simple addition to the medical treatment.” P. Sambuco, *Mother-Daughter Nostalgia in the Abruzzi of Donatella Di Pietrantonio*, in *Transmission of Memory. Echoes, Traumas, and Nostalgia in Post-World War II Italian Culture*, The Fairleigh Dickinson University Press Series in Italian Studies, 2018, p. 169.

⁸⁸ «In *Mia madre è un fiume* food is [...] important but, due to the onset of the mental illness, it is the daughter who teaches the mother to cook simple dishes and how to use the produce of their vegetable garden, thus transferring back to the mother the kind of skills and knowledge that she had acquired from her in the first instance» L. Rorato, *Narratives of Displacement: The Challenges of Motherhood and Mothering in semi-fictional works by Laura Pariani, Mary Melfi, and Donatella Di Pietrantonio*, *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies* vol. 6, 2018, p. 80.

⁸⁹ D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, p. 18.

che assiste alla malattia. In *Mia madre è un fiume* è effettivamente lo sguardo della narratrice a prevalere, ma si trovano alcuni luoghi del testo in cui il malessere è descritto dal punto di vista della madre, anche se per tramite della mediazione della figlia, un esempio è rappresentato da questo passo:

In testa accade di tutto. Di solito racconta il dolore, ma sempre più spesso che brucia di lato dove molti anni fa le piombò una trave. Scosta le ciocche per farmi vedere che lì crescono anche meno capelli. La conforta l'idea che quel vecchio trauma sia la causa di ogni male. A volte descrive la sua testa come un formicaio, poi legge lo sgomento nei miei occhi e ripete non te la prendere. Mi narra questo fuoco che si accende proprio dove sta toccando con il medio deforme e m'invita a sentirlo anch'io il punto della gran botta di legno. Lì scocca la scintilla e per qualche minuto la fiammella è piccola come quella di un cerino, il calore forte e circoscritto. Lei aspetta a occhi chiusi, con la bocca serrata. Di colpo l'incendio divampa come se qualcuno avesse cosperso di benzina una prateria riarsa. Imita l'esplosione della fiammata generale: WHAM! Mi chiede perché. Sento le labbra muoversi a vuoto in cerca di una risposta presentabile. Si chiudono. Guardo il povero cranio pieno di baraonde e spero che almeno il fuoco bruci le formiche.⁹⁰

A contraddire la scelta prospettica che viene assunta per l'intero romanzo, l'ultima pagina del libro si presenta come occasione per discostarsi dal punto di vista del personaggio sano, dando invece spazio a quello della madre.

Facci caso: ai delinquenti che vanno rubando non gli succede mai niente, ai buoni gli capitano sempre guai. Non c'è più posto per le persone buone su questa terra

Tuo zio è un disgraziato, pensa solo all'orto suo, mentre tuo padre schiatta a lavorare per tutti. Non mi parla, mi guarda sempre storto. L'ho sentito dire alla moglie che sono matta

Perché, non è Diamante la più piccola? Allora chi diavolo è, Clorinda? Non può essere, Clorinda è morta, poverina, sarà Clarice. Ma chi è nata appresso a me, Diamante?

A tuo padre non gli si può parlare, è come un cane arrabbiato

Guarda quanto si è allungato Giovanni. Avevo paura che veniva corto come me

⁹⁰ p. 56.

Meno male che sei venuta, ti ha parlato l'angelo all'orecchio⁹¹

Secondo la dichiarazione rilasciata dall'autrice stessa durante un'intervista con Patrizia Sambuco, l'intento della pagina conclusiva di *Mia madre è un fiume* è quello di «dare, in un'unica pagina finale, una voce alla madre che nel romanzo vero e proprio non ha mai avuto una voce, tutt'al più ha avuto un'eco nel racconto della figlia, ma mai una voce propria. L'ultima pagina riporta questa voce in cui si sente anche la malattia.»⁹²

La sequenza di linee di dialogo sconnesse permette di percepire, come ha precisato la Di Pietrantonio, la confusione mentale della madre. L'assenza di punteggiatura suggerisce come il vuoto lasciato dalle parole che non riescano a raggiungere una conclusione al ragionamento che cercano di articolare. Il punto di vista della madre non aggiunge contenuto alla storia, che può ritenersi terminata alla pagina direttamente precedente, tuttavia ha il pregio di riportare, anche se in uno spazio esiguo, la voce di una donna che non è più capace di usarla.

Riprendendo ancora una volta le dichiarazioni dell'autrice, *Mia madre è un fiume* non si limita ad esporre la memoria individuale delle protagoniste del romanzo, ma la loro biografia si intreccia con un preciso contesto ambientale e storico:

In quel romanzo non c'è solo la memoria che riporta una storia personale e familiare, non solo la memoria di questa relazione madre e figlia problematica, vista nel contesto del nucleo familiare, ma c'è una memoria più larga che va a comprendere un contesto ambientale. Quindi quello che la voce narrante cerca di colmare non è solo personale, che riguarda un personaggio. L'ambiente abruzzese ha conservato fino a pochi decenni fa, elementi anche ancestrali, arcaici, che però ora sono molto dimenticati, superati nella modernizzazione, nella globalizzazione. Volevo fare anche un lavoro su questo e cercare così di dare voce a quella parte lì, alla storia piuttosto recente del territorio che però vedo abbastanza rimossa.⁹³

Questa affermazione permette di esplorare più ampiamente il contesto ambientale, argomento che è stato affrontato da Patrizia Sambuco nel suo studio del tema della nostalgia all'interno di *Mia madre è un fiume*. Le storie che vengono riportate dalla voce narrante non riguardano unicamente la propria famiglia, ma possono essere interpretate come riferimenti ad una memoria collettiva. Sambuco rintraccia in *Mia madre è un fiume* una rappresentazione

⁹¹ D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, p. 177.

⁹² P. Sambuco, *Una conversazione con Donatella Di Pietrantonio*, per Astralasian Centre for Italian Studies, www.acis.org.au, 1 giugno 2018, p. 2.

⁹³ *Ibidem*.

ambientale e sociale che si allinea con un rapporto madre-figlia contrastivo tipico del contesto storico del dopoguerra italiano, comparabile a quella effettuata da Ferrante, Murgia Sanvitale.

Di Pietrantonio's novels, in their working on memory, become both a testimony to personal memory (the reconstruction of past events affecting the characters) and to public memory (the reconstruction of aspects of the history of the Abruzzi). [...] Abyssal was the generational distance between mothers and daughters of post-World War II Italian culture, between women who had experience of lack of freedom, poverty, and war, and daughters who were able to enjoy civil rights, sexual freedom, and wealthier conditions. Complex and contrasted mother and daughter relationships, like the one between Esperina and her daughter, find a congenial setting in that context. The rural location, the daily struggle of the early years of the mother's life, and its distance from the more progressive way of living of the daughter contains echoes of other successful novels such as Michela Murgia's *Accabadora*, Elena Ferrante's *L'amore molesto*, and Francesca Sanvitale's *Madre e figlia* [...]

Il senso di nostalgia descritto nel romanzo è rintracciabile su due piani:⁹⁴ nel passato rapporto con la madre e nel ricordo della quotidianità rurale in cui si ambienta la storia delle due donne. Queste due dimensioni si uniscono nelle metafore naturali che investono la figura materna, evocative della nostalgia provata dalla voce narrante e fondamentali per la risoluzione del conflitto con Esperina. Le immagini rurali esprimono quindi l'attaccamento che la figlia prova per la madre, oltre a quello per le tradizioni che hanno caratterizzato la sua infanzia. L'analisi di Sambuco collega strettamente il concetto di sentimento nostalgico e la malattia della madre, sottolineando come si tratti di un'emozione caratterizzata da un attaccamento per qualcosa di indefinito o impossibile da ricordare. La nostalgia si rivela come mezzo contrastivo con cui approcciarsi alla malattia in quanto ha funzione di creare "una generica struttura dei sentimenti" che è considerata importante dal soggetto singolo o da

⁹⁴ Sambuco descrive l'evoluzione del termine "nostalgia" riportando come, nel diciassettesimo secolo fosse indicativa della sofferenza provata dalla lontananza della patria (seguendo l'etimologia "nostos", inteso come ritorno in patria, e "algos", vale a dire "dolore"). La nostalgia viene trattata come una condizione medica fino al diciottesimo e diciannovesimo secolo, solo nel 1979, grazie agli studi del sociologo Davis, l'interpretazione si orienta più verso il mondo emozionale. Viene espanso il significato al livello politico, come spiegato da Tannock, in riferimento al sentimento di insoddisfazione verso il presente che anima i movimenti reazionari che ostacolano il progresso in favore di una visione nostalgica del passato. In particolare nel contesto del movimento femminista americano si apre un dibattito sulla nostalgia dato che alcune studiosi ritenevano che non si prestasse al pensiero progressista tipico del femminismo. Tuttavia Tannock contesta questa critica alla nostalgia intendendola come occasione di approcciarsi al passato in funzione dei sentimenti che questo provoca nei gruppi sociali. Ivi, pp. 167-168.

un intero gruppo sociale.⁹⁵ Quindi, in relazione al contesto storico e sociale, Sambuco interpreta la condizione di malattia della madre come metafora per la perdita della memoria collettiva e delle identità locali che sono state marginalizzate dal racconto storico⁹⁶, mettendo soprattutto in evidenza la diversa concezione di vita tipica del passato, ad esempio la descrizione dell'uccisione del maiale, occasione in cui risalta il senso di perdita della tradizione.⁹⁷

L'emozione nostalgica che trapela dal racconto messo in atto dalla voce narrante non descrive però una situazione idealizzata, perché la nostalgia non funge da filtro per ricreare delle immagini falsate del passato, quanto piuttosto ha lo scopo di facilitare il dialogo tra presente e passato in modo da creare un futuro migliore. Questo concetto è esplicitato da Sambuco, la quale sottolinea come l'attaccamento emotivo verso il passato è mediato dall'ambientazione rurale, costruita in parallelo con il rapporto che la protagonista ha con sua madre: sia nei confronti del paesaggio di campagna sia nei confronti di Esperina, la voce narrante utilizza il sentimento nostalgico come mezzo di rinegoziazione e di dialogo con il passato in funzione di arricchimento della propria prospettiva sul futuro.⁹⁸

In *Mia madre è un fiume* è rintracciabile infatti un significativo legame tra passato, presente e futuro. Nei racconti che la figlia offre alla madre è in particolare un evento a riguardare entrambe: la descrizione del tragitto per andare a scuola. Una terza scena è collegabile alle prime due, ma vede un diverso destinatario del racconto, vale a dire il figlio di Tina.

La prima rivoluzione nella tua vita l'ha fatta la scuola. Era lontana, a Colledara, un'ora di cammino per un sentiero solitario che si allargava poco prima dell'abitato. Oltre alla cartella portavi le scarpe di ricambio, pulite, da indossare all'arrivo in classe. Quelle infangate le lasciavi dietro un cespuglio ad aspettarti per il ritorno. Attraversavi l'alba bagnata di rugiada. Nelle zone d'ombra intorno ai fossi, sotto gli alberi, il velo d'acqua disegnava ragnatele altrimenti invisibili, tese tra le felci. Non sentivi il peso della farfalla carabinieri che si

⁹⁵ "Nostalgia is therefore an undefined feeling, an emotion that characterizes a sense of attachment for something that cannot even be defined or remembered. In this sense nostalgia counteracts the effect of Alzheimer's defined at the onset of the novel, as a disease of the emotions. It functions therefore, as Tannock has put it "as a general structure of feeling" relevant to the subjects and to social groups". Ivi, p. 172.

⁹⁶ "In this sense Alzheimer's appears as a metaphor for the loss of memory of collective local identities that have remained marginal in historiography." Ivi, p. 167.

⁹⁷ Ivi, p. 174.

⁹⁸ Ivi, pp. 173-174.

mimetizzava per un momento sui tuoi capelli. Dove il terreno era molle saltavi da un sasso all'altro.⁹⁹

[...]

Ero spaventata lungo i due chilometri a piedi. [...] Qualche mattina facevo un giro più lungo per incontrarmi con alcuni compagni che venivano da un'altra contrada, ma di solito passavo per il bosco. [...] Il sentiero di inoltrava tra querce e faggi, a curve dolci. Il muschio m'insegnava il nord. Mi fermavo a cogliere primule e ciclamini per la maestra, mangiare bacche, guardare rispettosamente i funghi per riferirli a nonno Rocco che poi saliva a prenderli nel pomeriggio. Sono rimasta a bocca aperta quando la volpe mi ha attraversato la strada alla sprovvista. È tornata altre mattine, sempre nello stesso punto. Mi passava sotto il naso con un balzo e si allontanava per voltarsi indietro da una giusta distanza. Ci guardavamo un attimo, sole, nel bosco.¹⁰⁰

[...]

Sono tornata a casa la scorsa primavera, con Giovanni. Non l'ho detto a nessuno, immaginavo che per te sarebbe stato doloroso venire. Dalla mia vecchia scuola si prosegue a piedi, erbacce e sottobosco invadono la strada che il ministro volle per noi. Abbiamo ripercorso il cammino che facevo dopo le lezioni. Giovanni non pensava che dovessi scarpinare tanto ogni giorno. Gli ho mostrato il punto in cui una biscia mi sfiorò la caviglia, il posto della fragole, il cavo della quercia secolare dove nascondevo certi miei piccoli tesori. Ha visto il volo verde metallizzato della mezzadora sopra i fiori del sambuco.¹⁰¹

I tre passaggi sono chiaramente collegati, tutti descrivono un attraversamento della flora e della fauna che caratterizzano l'ambientazione. Le scene vedono tre protagonisti diversi che subiscono il fascino della natura, rispettivamente Esperina, Tina e infine Giovanni. Questi sembrano rappresentare un preciso riferimento temporale: Esperina naturalmente indica il passato, mentre Tina, proprio grazie al suo ruolo attivo di narratrice della storia sia per la madre che per il figlio, è rappresentativa di un presente che si apre al futuro, a sua volta rappresentato dal figlio Giovanni.

È evidente come nei brani citati il sentimento nostalgico sia un tramite non unicamente tra passato e presente, nel momento in cui la voce narrante ricorda la storia, ma anche verso il futuro, quando la narrazione del passato si orienta verso il figlio. L'ambientazione naturale è utilizzata come un mezzo nostalgico che permette il legame delle tre generazioni nel ricordo della propria esperienza immersiva in essa.

⁹⁹ D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, pp. 29-30.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 81-82.

¹⁰¹ Ivi, p. 108.

2.1.3 L'Abruzzo contadino

A causa dell'espedito narrativo per cui la figlia-narratrice racconta alla madre la storia della loro vita familiare, l'ambientazione temporale può essere considerata doppia, con continui salti tra un passato nostalgico e un presente di malattia.

La storia della madre è ambientata nell'Abruzzo rurale, uno scenario, come ricorda Sambuco, tipico della produzione dell'autrice e particolare per l'enfasi che riesce a conferire ai luoghi remoti che la studiosa paragona alle opere di Ignazio Silone. È sempre Sambuco a sottolineare come il territorio abbia un impatto fondamentale sulla psicologia dei personaggi, soprattutto per quanto riguarda il tipo di relazione familiare che tende ad una mancanza di affetto tipico dell'ambientazione storica e culturale dell'Abruzzo contadino.¹⁰² A fornire una specifica collocazione spaziale e temporale della storia della madre è la stessa voce narrante che esplicita nel cominciare il suo racconto: «Ti chiami Esperia Viola, detta Esperina. Come una viola sei nata il venticinque marzo millenovecentoquarantadue, in una casa al confine tra i comuni di Colledara e Tossicia. Era l'ultima abitazione prima dei monti, un piccolo sasso rotolato per sbaglio dal fianco orientale dell'Appennino abruzzese.»¹⁰³

A contribuire alla caratterizzazione realistica e puntuale del paesaggio abruzzese, interviene innanzitutto l'uso della lingua, con continui riferimenti a modi di dire e termini tipici del dialetto. Alcuni esempi particolarmente rilevanti sono: la filastrocca che le sorelle minori rivolgono alla madre per deriderla, «Esperine Esperine / mett'a bbeve alli halline / li halline fete l'ove / Esperine ni lli prove»¹⁰⁴; gli insulti malevoli che le sorelle indirizzano alla sorella Clarice, ustionata in volto a causa di un incidente, «'ssa facciallessa brutte, 'n ti si 'ncolle nisciune a te»¹⁰⁵; la formula di festeggiamento usata durante il rituale di uccisione del maiale, «morte a te e salute a chi ti si magne»¹⁰⁶; e infine, la raccomandazione del padre di Tina prima di partire per i lavori stagionali, «st'attinte, st'attinte alla cìtile»¹⁰⁷.

Il romanzo è inoltre colmo di scene e riferimenti alla vita quotidiana campagnola, andando a delineare un ambiente quasi arcaico e lontano dalla modernità delle zone più ricche dell'Italia del tempo. Risaltano in particolare alcuni rimandi alla ritualità, alle consuetudini e alle

¹⁰² P. Sambuco, *Mother-Daughter Nostalgia in the Abruzzi of Donatella Di Pietrantonio*, in *Transmission of Memory. Echoes, Traumas, and Nostalgia in Post-World War II Italian Culture*, The Fairleigh Dickinson University Press Series in Italian Studies, 2018, p. 164.

¹⁰³ D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, pp. 41-42.

¹⁰⁴ Ivi, p. 21.

¹⁰⁵ Ivi, p. 35.

¹⁰⁶ Ivi, p. 44.

¹⁰⁷ Ivi, p. 69.

credenze popolari tipiche della classe contadina, ad esempio: il frammento di macina da mulino da far indossare ai neonati per evitare che le streghe succhino loro il sangue o li rapissero¹⁰⁸; il ruolo dei santi, sia per quanto riguarda il culto di san Gabriele dell'Addolorata, per cui i credenti, a fine estate, si incamminavano all'alba per raggiungere la chiesa di Isola del Gran Sasso per mezzogiorno e lì compravano spillette del santo¹⁰⁹, sia per quanto riguarda la devozione a santa Lucia, indicata come motivo per cui la piccola Clarice era riuscita ad avere salva la vista dopo l'incidente¹¹⁰; l'elenco dei lavori scomparsi, tra cui il fare sapone in casa, lavare i panni al fiume, lavare le pecore, mondare e lavare il grano¹¹¹; la lunga descrizione dell'uccisione del maiale¹¹²; i balli di contrada con i suonatori di ddu botte¹¹³; l'organizzazione ed i festeggiamenti del matrimonio¹¹⁴; e infine, la riscossione delle tasse che le famiglie dei mezzadri dovevano pagare al proprietario terriero¹¹⁵.

L'uso e la tradizione tipici del territorio meridionale si possono notare non solo nei costumi della regione di riferimento, ma anche nell'approccio rispetto alla religiosità cristiana della classe contadina del tempo. La rappresentazione si dimostra però varia dato che, da un lato si può notare la devozione per il credo da parte delle donne della famiglia Viola, dall'altro lato risalta l'opinione opposta del padre di Esperina, Fioravante, descritto come un uomo che, tornato dalla guerra assume, un atteggiamento quasi nichilista e lontano dalla fede che dimostrano invece la moglie e le figlie.

Fioravante si presenta come un personaggio singolare ed unico rispetto agli altri membri della famiglia e della comunità contadina. Lo distingue in particolare non solo la sua mancanza di devozione, ma soprattutto il suo spiccato interesse per l'innovazione ed il progresso tecnologico, evidenziato dal racconto della voce narrante:

Dopo la radio, fu il primo della contrada ad avere la televisione, a rate. Quando non andava nei campi o nella stalla seguiva tutte le edizioni dei notiziari e voi zitte, bastava lo sguardo. Poi commentava da par suo bestemmiando cristi e madonne, ma soprattutto san Gabriele dell'Addolorata, il santo locale.¹¹⁶

¹⁰⁸ Ivi, pp. 15-16.

¹⁰⁹ Ivi, p. 18.

¹¹⁰ Ivi, p. 136.

¹¹¹ Ivi, pp. 40-41.

¹¹² Ivi, pp. 43-46.

¹¹³ Ivi, pp. 48-49.

¹¹⁴ Ivi, pp. 59-62.

¹¹⁵ Ivi, pp. 121-122.

¹¹⁶ Ivi, pp. 17-18.

In un ambiente arcaico e povero come quello in cui vive la famiglia di Esperina, il padre porta la rivoluzione tecnologica dentro le mura di casa. Le sue forti opinioni politiche, che sfociano nelle imprecazioni verso il divino, delineano un carattere molto distante da quel tipo di arrendevolezza e sfiducia verso il futuro che caratterizza invece la classe contadina del meridione d'Italia nella rappresentazione di quel periodo storico. È infatti possibile notare come questo tipo di atteggiamento da “vinti” verghiani ritorni anche nei romanzi successivi della Di Pietrantonio, rendendo quindi ancora più rilevante la sostanziale differenza tra la famiglia Viola e tutti gli altri personaggi abruzzesi che compaiono nella sua produzione. Come si vedrà più avanti, questo tipo di sottomissione ad un destino avverso e incontrastabile si trova in particolare ne *L'Arminuta* e in *Borgo Sud*, in cui è proprio l'appartenenza ad una classe sociale umile a favorire l'atteggiamento di sfiducia, mentre per quanto riguarda il secondo romanzo, *Bella mia*, la presenza di una mancanza di speranza nasce dalla tragedia naturale portata dal disastro naturale del terremoto.

Le descrizioni degli ambienti tendono ad essere molto precise e a fare riferimento a località realmente esistenti, per lo più piccoli comuni e frazioni appartenenti alle zone rurali della regione. Solo nei momenti in cui la narrazione torna al presente si possono intravedere scorci diversi dalla realtà campagnola: l'incipit, ad esempio, è ambientato su un lungomare non meglio specificato della costa abruzzese.

Questo cambiamento può essere interpretato come un distacco che caratterizza la vita della figlia non solo dal rapporto conflittuale con la madre, ma anche dalla propria zona e classe sociale di origine. Anche per quanto riguarda l'uso del dialetto, sembra diminuire la presenza di termini ed espressioni dialettali con il proseguire del romanzo e con il passaggio del racconto dall'infanzia della madre a quella della figlia, come se aumentasse la distanza tra la condizione di vita arcaica della madre e quella più moderna della figlia.

Nel corso della narrazione si può notare come i genitori abbiano effettivamente favorito la scalata sociale che la figlia narratrice mette in atto, in particolare in due punti si può notare come l'influenza dei genitori abbia contribuito al miglioramento della vita per la figlia: innanzitutto tramite la scelta di non avere altri figli per avere la certezza di poter offrire il supporto economico agli studi di Tina¹¹⁷, successivamente tramite il trasferimento dalla casa

¹¹⁷ “Tu invece ne volevi parecchi di bimbi, ma Cesare si è sempre opposto e ha preteso la massima cura nell'evitarli. Uno solo, diceva, perché deve studiare. Di più non ce la facciamo.” Ivi, p. 137.

di famiglia a quella di Atri, gesto che segna un primo distacco dalle origini umili in cerca di un miglioramento delle condizioni di vita e della situazione economica¹¹⁸.

Negli anni della formazione la figlia prende sempre di più le distanze dal mondo rurale in cui è nata, la prima ribellione si vede nel volersi distaccare dal ruolo sociale a cui sono destinate le donne di classe contadina, rifiutando i lavori domestici e scegliendo una professione che non rientra nelle aspirazioni che la madre desidera per lei:

Sulle faccende di casa giocavamo l'antica battaglia tra madre e figlia femmina, inasprita dalla nostra storia trascorsa. Pur di disobbedire, andavo a mietere, raccogliere il fieno, persino a zappare. Preferivo spaccarmi la schiena in lavori più grandi di me, con la perplessa complicità di mio padre. Pulire la stalla delle mucche - enormi carriole di merda fragrante - ma non la cucina. [...] Non ho voluto imparare la pasta a mano, né il pane. Non so cucire l'orlo dei pantaloni, ma so come tenere il trattore. Esperina parla sempre di alcune mie coetanee che tirano a lucido la casa e vanno svelte nei mestieri, perché sono anche operaie alla Minerva. Il mio affermato studio professionale non le interessa molto.¹¹⁹

Anche nella scelta dei partner la voce narrante ribadisce la distanza che mette tra sé e le sue origini, infatti dichiara esplicitamente la sua brama di non rispettare le previsioni della famiglia:

Volevo essere il contrario della figlia che vi aspettavate, per quello ho sposato Andrea. [...] Mi sono sposata contro di voi e mi sono divisa per me. Così ho tradito due volte»¹²⁰ e ancora «Pietro vi spaventava. Un attore di teatro, senza orari, senza raccolto né stipendio, senza sacrificio apparente. [...] Invece è stato il mio unico uomo libero. Dalla modesta collezione di ragazzi che esibivo a Esperina come prova vivente di essere degna d'amore. Prigioniera di un gioco cieco, glieli portavo, così diversi tra loro, per dimostrarle una buona volta quanto si era sbagliata a non amarmi abbastanza. Guarda, mi vogliono tutti senza fatica. Ho impiegato lustri a ripeterglielo.¹²¹

Un ulteriore tema, che ha stretti legami con la dimensione sociale e con il luogo di origine dei personaggi del romanzo è quello della migrazione, nata dalle necessità economiche ed orientata non solo verso i paesi europei più abbienti, ma anche verso le

¹¹⁸ Ivi, p. 123.

¹¹⁹ Ivi, pp. 50-51.

¹²⁰ Ivi, p. 131.

¹²¹ Ivi, p. 141.

regioni italiane più ricche che accettavano la forza lavoro proveniente dal meridione d'Italia¹²². Può venirci in aiuto, nella considerazione di questo tema, l'analisi proposta da Rorato, che rintraccia nella migrazione l'origine del trauma familiare e come condizione di disorientamento pari alla malattia vissuta da Esperina.

The sense of displacement experienced by migrants can be as strong as that of Alzheimer's patients, as Di Pietrantonio's book shows. Migration, like Alzheimer's disease, disrupts the domestic order, nothing makes sense any more, and communication is often impossible, due to language barriers, or the sense of shame preventing migrants/patients from expressing their anxieties, fears, sense of marginalization, and, in some cases, loss of dignity. [...] The sense of disorientation and frustration at the inadequacy of language in voicing strong emotions [...] is similar to the powerlessness experienced by Esperina's husband in *Mia madre è un fiume* when he is confronted with the degenerative nature of the Alzheimer disease that is turning the woman he loves into a stranger whose gestures lack an apparent logic. [...] the protagonists' mothers, traumatized by the disintegration of the family unit due to migration, or the migration of one or more family members, had been unable to establish a healthy relationship with their children, in particularly their daughters who, as a result, ended up feeling trapped in a legacy of mourning, loss, resentment, or unspeakable sorrow.¹²³

2.2 Le influenze letterarie

La tematica del rapporto tra una madre ed una figlia femmina non trova lo stesso spazio di quello che si può vedere per quanto riguarda la letteratura incentrata sul rapporto con il figlio maschio, tanto che il romanzo d'esordio di Di Pietrantonio viene indicato da Di Rollo come una delle eccezioni presenti sul panorama italiano¹²⁴, ascrivibile ad una tradizione

¹²² «Di Pietrantonio's book, however, deals also with the 1950s phenomenon of seasonal migration from rural Southern Italy to the factories of Germany and Switzerland, or to the North of Italy for the grape harvest.» L. Rorato, *Narratives of Displacement: The Challenges of Motherhood and Mothering in semi-fictional works by Laura Pariani, Mary Melfi, and Donatella Di Pietrantonio*, International Journal of Comparative Literature & Translation Studies vol. 6, 2018, p. 76.

¹²³ Ivi, pp. 76-77.

¹²⁴ Di Rollo nella sua analisi del romanzo *Lo spazio bianco* di Valeria Parrella sottolinea l'importanza della rappresentazione del rapporto madre-figlia, riconosce quindi in *Mia madre è un fiume* uno degli esempi in controcorrente con un tipo di letteratura che tratta il rapporto materno come sempre indirizzato ad un figlio di sesso maschile, dando invece spazio ad uno studio del rapporto madre-figlia che non gode della stessa presenza in letteratura: «By turning the gender-undetermined or male child into a daughter, Parrella accomplishes a metamorphosis that has an extreme relevance to Italian literature. The detail concerning the sex of the foetus is not secondary in a literary tradition that offers many examples of the relationship between mother and son, but allows little or no space for the mother-daughter dyad (although exceptions include [...] Di Pietrantonio 2011; [...])». A. Di Rollo, *Motherhood and female identity in Oriana Fallaci and Valeria Parrella: A case of literary maternage?*, in intervalla: Special Vol. 1, 2016, p. 42.

letteraria italiana che segue l'esempio di *Madre e figlia* di Sanvitale e che si incentra sul racconto di un rapporto materno filiale conflittuale mediato da una voce narrante figlia. Il collegamento tra l'opera di Sanvitale e quella di Di Pietrantonio non si limita alla rappresentazione di un difficile rapporto madre figlia, ma si allarga alla sfera della malattia, condizione che porta le protagoniste a farsi madri delle proprie stesse madri.

All these novels share a common plot: a (more often than not) bad or absent mother portrayed through the gaze of her (more often than not) unloved daughter after the mother's death or when the mother is terminally ill and no more able to be a real interlocutor with the daughter. [...] Thirty years after the publication of *Madre e Figlia*, Di Pietrantonio inscribes herself within the same literary tradition initiated by Sanvitale.¹²⁵

Mia madre è un fiume può essere quindi ricondotto ad un tipo di narrativa che tende all'autobiografismo, genere si può ricondurre alle istanze del movimento femminista. In particolare nel contesto italiano emerge che «la pratica del partire da sé» determina una propensione per il punto di vista della figlia. Come evidenziato da Adalgisa Giorgio, si tratta di una “narrativa autobiografica che vede una figlia che ricostruisce la vita della madre e, nel processo, fa i conti con la propria identità”¹²⁶.

Lo studio di Nadia Tarantini contribuisce all'analisi di questo tipo di romanzo che si caratterizza per la funzione benefica della scrittura per l'elaborazione del rapporto traumatico che le autrici raccontano, infatti individua come «la scrittura sembra restituire tutte le ambiguità della simbiosi materna. Prolungata oltre l'infanzia dalle madri (assenti/indifferenti/perdute); replicata dalle voci narranti di figlie che ricercano il senso di quell'assenza (indifferenza/perdita) per potersi separare e vivere la propria vita. Il tema del se-parare corrisponde ad una sorta di auto-difesa, ma la scrittura rende quell'atto difensivo ricco di possibili sviluppi creativi. Lo sguardo della bambina un tempo ferita, travasato nella scrittura, nello scorrere di memorie pensieri e azioni (di riparazione, di allontanamento, di ri-costruzione), costituisce un'identità, fonda una possibile relazione con le proprie simili e

¹²⁵ A. Di Rollo, *Two sides of the same coin: Challenging the Mother-Daughter Trope in Contemporary Italian Women's Writings*, Submitted in fulfillment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy in Italian Literary Studies September 2013 Faculty of Arts School of Languages, Cultures and Linguistics, MONASH UNIVERSITY, Australia, pp. 37-41.

¹²⁶ “autobiographical narratives in which a daughter reconstructs her mother's life and, in the process, comes to terms with her own identity”. A. Giorgio, *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European narratives by Women*. Berghahn, New York and Oxford, 2002, p. 189.

con il mondo. L'autocoscienza delle figlie ne fonda un'identità più mossa rispetto alla madre, dove luce e ombra possono convivere.»¹²⁷

Il rapporto conflittuale con la madre si trova anche al centro delle tematiche de *L'amore molesto* di Ferrante, romanzo che era già stato identificato da Sambuco come vicino al tipo di ambientazione che viene descritta in *Mia madre è un fiume*. È sempre Sambuco a sottolineare un'ulteriore affinità tra i due romanzi, vale a dire il chiaro riferimento che Donatella Di Pietrantonio realizza nel descrivere la relazione tra Esperina e Fioravante: «Using an echo of Ferrante's narrative, Di Pietrantonio defines the harassment suffered by Esperina as "amore molesto"»¹²⁸.

Degli ulteriori collegamenti con autrici precedenti possono essere individuati con l'opera di Morante, *Menzogna e sortilegio*, e con quella di Ginzburg, *Lessico familiare*. Infatti, in entrambi i romanzi si possono trovare delle donne che, nel ruolo di narratrici, raccontano la storia della propria famiglia, concentrandosi sugli eventi più importanti che l'hanno caratterizzata e il rapporto tra i suoi membri. Più nello specifico si può individuare un parallelo tra *Menzogna e sortilegio* e *Mia madre è un fiume* a partire dal ruolo narrativo affidato alle due protagoniste e alla loro comune infanzia trascurata dalle figure materne. Infatti Elisa, narratrice morantiana, ripercorre la storia dei propri genitori e soffre per il disinteresse che la madre biologica le dimostra, similmente Tina racconta del dolore che prova nei confronti dell'atteggiamento distaccato e poco affettuoso di sua madre Esperina. Sia Elisa che Tina non si inseriscono nella storia familiare come protagoniste della narrazione, ma piuttosto come voci narranti della vita delle proprie madri, risultando infine come delle osservatrici sofferenti del passato tragico della propria famiglia.

L'opera di Ginzburg invece, nonostante anch'essa veda il racconto di vicende familiari per conto di una voce narrante femminile, non condivide la tematica di un rapporto sofferto e conflittuale con i membri della famiglia. La somiglianza con Di Pietrantonio si individua piuttosto nell'uso del linguaggio. Infatti, come già anticipato, in *Mia madre è un fiume* si fa spesso riferimento a modi di dire, filastrocche o termini che appartengono propriamente alla famiglia Viola, esattamente come l'opera di Ginzburg è caratterizzata principalmente per la presenza di una lingua particolare che distingue l'appartenenza al nucleo familiare dei Levi.

¹²⁷ N. Tarantini, *La madre che (non) ci manca più?*, Narrazioni non lineari: esplorazione di conflittualità e scansioni rivoluzionarie, SIL 2015, p. 46.

¹²⁸ P. Sambuco, *Mother-Daughter Nostalgia in the Abruzzi of Donatella Di Pietrantonio*, in *Transmission of Memory. Echoes, Traumas, and Nostalgia in Post-World War II Italian Culture*, The Fairleigh Dickinson University Press Series in Italian Studies, 2018, p. 173.

Se nel caso di *Menzogna e sortilegio* ciò che delinea un'affinità con *Mia madre è un fiume* riguarda la psicologia dei personaggi e come questa influisca sulla loro distanza emotiva, in *Lessico familiare* il tratto in comune con Di Pietrantonio riguarda invece la vicinanza tra i membri della famiglia grazie al media linguistico.

In conclusione, Di Pietrantonio condivide con Morante e Ginzburg la struttura formale per cui il ruolo di narratore della storia familiare è affidato ad una voce narrante femminile figlia, tuttavia ciò che associa *Mia madre è un fiume* a *Menzogna e sortilegio* è di carattere tematico, mentre nei confronti di *Lessico familiare* il parallelo si costruisce dal punto di vista dell'uso e del ruolo della lingua.

2.3 Note di stile

2.3.1 La forma: stile narrativo e struttura ad anello

Lo stile assunto nel corso del romanzo riflette due piani narrativi paralleli e distinti: uno che narra il passato della storia familiare con destinatario Esperina ed uno che riporta il presente di malattia della madre tramite un monologo interiore della voce narrante. Sambuco nella sua analisi illustra le due dimensioni narrative del romanzo: la prima è una narrazione che la figlia presenta alla madre, alla quale si rivolge con la seconda persona, e ha lo scopo di riportarle alla memoria la storia della sua vita; la seconda è la narrazione che la figlia fa sulla madre, alla quale si fa riferimento in terza persona, e ha lo scopo di riportare l'esperienza del rapporto madre figlia dal punto di vista della figlia, dando liberamente spazio ai sentimenti negativi che prova nei confronti di sua madre.¹²⁹

Donatella Di Pietrantonio stessa, durante l'intervista condotta sempre da Patrizia Sambuco, ha illustrato la modalità con cui ha deciso di eseguire la narrazione da parte di Tina, voce narrante di *Mia madre è un fiume*:

[...] un equilibrio tra una parte di dialogo tra io narrante figlia - tu narrato madre, e una parte invece più introspettiva in cui la figlia va a lavorare magari sui contenuti, ma in un dialogo solitario con se stessa. Naturalmente queste sono anche le parti più crude, più sincere in cui la figlia non usa filtri, perché non ha il problema di dover proteggere la madre da contenuti dolorosi. Quindi c'è questa alternanza tra le due modalità. Sono tratti caratteristici solo del

¹²⁹ P. Sambuco, *Mother-Daughter Nostalgia in the Abruzzi of Donatella Di Pietrantonio*, in *Transmission of Memory. Echoes, Traumas, and Nostalgia in Post-World War II Italian Culture*, The Fairleigh Dickinson University Press Series in Italian Studies, 2018, p. 167.

primo romanzo. [...] Io mi sono affidata ad una specie di flusso interiore. Tra l'altro quello è stato il mio romanzo d'esordio, e non c'è stato uno studio preliminare sulla forma da dare. Mi sono messa semplicemente in ascolto di un flusso interno, ed ho riportato questa voce che mi sgorgava da dentro. Poi naturalmente c'è stato un lavoro di limatura, ma quello che voglio dire è che quella di *Mia madre è un fiume* non è stata una forma particolarmente studiata.¹³⁰

Nonostante l'affermazione dell'autrice per quanto riguarda la spontaneità della forma che caratterizza il suo romanzo d'esordio, il ricorso ad una struttura ad anello si rivela una scelta narrativa peculiare e sicuramente ben ponderata. Infatti, una volta concluso il racconto del passato delle due donne, la voce narrante giunge nuovamente al presente, ma decide di ricominciare ancora una volta a narrare la storia alla madre. Nell'ultimo intervento della voce narrante, possiamo vedere come ci sia un chiaro rimando all'incipit del racconto che si trova all'inizio del romanzo.

Ti chiami Esperia Viola, detta Esperina. Come una viola sei nata il venticinque marzo millenovecentoquarantadue, in una casa al confine tra i due piccoli comuni di Colledara e Tossicia.¹³¹

Tu sei Esperina Viola, mia madre. Come una viola sei nata il venticinque marzo millenovecentoquarantadue, in una casa al confine tra i due piccoli comuni di Colledara e Tossicia.¹³²

Quello che risalta dai due incipit del racconto è la distanza che pare diminuita nel secondo caso. Infatti, il riferimento al ruolo di Esperina all'interno della vita della voce narrante, quando la definisce come sua madre, nel primo incipit manca, come ad indicare che non fosse riconosciuta come tale, ma solo come "Esperia Viola, nata il 25 marzo 1942, in una casa al confine tra i comuni di Colledara e Tossicia". L'aggiunta del legame familiare nel secondo incipit lascia intuire che il racconto della storia familiare potrebbe aver portato ad un miglioramento nel rapporto tra la voce narrante e sua madre, dato che lascia trapelare maggiore affetto verso la sua figura rispetto al primo.

Per quanto riguarda la struttura ad anello interna al romanzo, Rorato la riconosce come simbolo del continuo tentativo di risanamento del rapporto "andato storto". Il racconto della

¹³⁰ P. Sambuco, *Una conversazione con Donatella Di Pietrantonio*, per Astralasian Centre for Italian Studies, www.acis.org.au, 1 giugno 2018, p. 1.

¹³¹ D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, p. 11.

¹³² Ivi, p. 176.

storia della vita della madre si presenta come un processo incessante da parte di una donna che persiste nel voler salvare la propria madre.¹³³ La disponibilità della figlia e la complicità con la madre che si vanno a formare nel corso del romanzo sono sottolineate dal fatto che, nel secondo incipit, a richiedere il racconto è la madre stessa: «Vuoi che ti racconti tutto dal principio, adesso. Comincio subito, mi trovo qui per questo.»¹³⁴ Risulta evidente come la figlia sia ben disposta rispetto alla richiesta della madre, infatti, in questo secondo caso, è proprio lei a richiedere la storia, a differenza del primo, in cui non si trovava un coinvolgimento da parte di Esperina, ma piuttosto si trattava di un'iniziativa della figlia.

Sempre Rorato ha studiato come questo ritorno all'inizio della storia da parte della figlia narratrice può essere descritto come un'ulteriore indicazione del tema trattato, vale a dire quello della maternità. Infatti la rappresentazione di un tempo circolare viene accostata da Rowland al matriarcato, per questo motivo Rorato identifica nella struttura di *Mia madre è un fiume* un rimando al contenuto del libro, vale a dire il ruolo della figura materna nella vita della voce narrante.¹³⁵

2.3.2 Il linguaggio colloquiale e il simbolismo

Lo stile adottato da Donatella di Pietrantonio nel suo romanzo d'esordio è fortemente caratterizzato da forme colloquiali che, come già anticipato, contribuiscono al caratterizzare in senso realistico il racconto, soprattutto grazie al ricorso all'uso del dialetto abruzzese. Questa scelta stilistica è legata ai modi del romanzo, vale a dire al racconto che la figlia propone alla madre e alle scene che si rivolgono al "tu" rappresentato dalla madre. L'imitazione del parlato è quindi determinata dal fatto che la scrittura effettivamente simula una conversazione, tanto che nel testo compaiono continui rimandi al "tu". Per riportare degli esempi, attingendo unicamente dal primo capitolo: si trovano domande rivolte alla madre o risposte ad affermazioni e richieste della madre: «che dici?»¹³⁶; «vuoi sapere perché rido?»¹³⁷;

¹³³ «To conclude, in all three books the process of moving towards a relational model of interaction between mothers and daughters is not an easy one, not only because of the traumatic background of their protagonists, but because of the social conditioning women are exposed to since childhood. What matters, however, is to keep trying, like the narrator of *Mia madre è un fiume* who, at the end of book, having finished telling the story of her mother's life, is ready to start again» L. Rorato, *Narratives of Displacement: The Challenges of Motherhood and Mothering in semi-fictional works by Laura Pariani, Mary Melfi, and Donatella Di Pietrantonio*, International Journal of Comparative Literature & Translation Studies vol. 6, 2018, p. 80.

¹³⁴ D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, p. 176.

¹³⁵ «All three case studies, to return to Podnieks and O'Reilly's metaphor, can be described as maternal texts not just in terms of content (they all try to give the mother a voice), but also in the way they are written. They all have a circular structure. and circular time is often associated with matriarchy» Ibidem.

¹³⁶ D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, p. 10.

¹³⁷ Ivi, p. 11.

«ti torna qualche nome?»¹³⁸; «Certo che è tempo di pomodori, è agosto. [...] Sì, me l’hai detto che a Grazietta si è seccato l’orto. Prima. Non importa.»¹³⁹.

Un ulteriore esempio di imitazione del linguaggio popolare è costituito da una lettera scritta dallo zio della voce narrante, emigrato all’estero per lavoro. Si può trovare in questa occasione, più che in ogni altro luogo del testo, una grande concentrazione di linguaggio modellato sulle forme dell’oralità e di una scarsa competenza del linguaggio scritto, come dimostra la presenza di errori grammaticali e la mancanza di punteggiatura, che rendono in modo realistico la voce di un personaggio meridionale appartenente alla classe contadina.¹⁴⁰

Nonostante la grande presenza di un tono colloquiale legato alla narrazione rivolta al “tu”, la sezione di testo che si presenta come un monologo interiore della voce narrante è caratterizzata da uno stile piuttosto diverso. Si nota infatti il frequente ricorso a figure retoriche, in particolare alle metafore. La tendenza al simbolismo è insita in tutto il romanzo, a partire dalla scelta del cognome Viola per la famiglia protagonista dato che, sul piano del significato, può assumere diverse interpretazioni suggestive che diventano occasioni per creare effetti retorici. L’autrice stessa afferma come la predilezione per questo cognome non sia fortuita, ma ben ponderata e indirizzata alla molteplicità di significati che gli si possono attribuire: «Una doverosa precisazione sulla scelta del cognome Viola, molto diffuso in Abruzzo e in Italia: l’ho preso perché unico nel rappresentare un fiore, un colore e uno strumento musicale.»¹⁴¹ Anche il nome Esperia non si rivela una scelta casuale, è anch’esso legato alla dimensione della natura perché fa riferimento ad una specie di farfalla, la *Hesperia comma*. Il simbolismo naturale introdotto dai nomi trova realizzazione nella figura della madre, la quale viene più volte descritta come immersa nella contemplazione della natura, fino a che non ne diventa essa stessa parte.

Verso la conclusione del romanzo si vede l’alternanza di sequenze narrative con altre caratterizzate dal monologo interiore. In questa seconda modalità narrativa sembra che Esperina venga inglobata dalla natura e, in un sentimento panico che rimanda all’esempio dannunziano di *Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi*, la donna ne diventa gradualmente parte, tramite l’uso di metafore. Dapprima è descritta come un fiume,

¹³⁸ Ivi, p. 13.

¹³⁹ Ivi, p. 14.

¹⁴⁰ Alcuni esempi del tipo di lingua presente nella lettera fittizia: «non farglielo mancare qualche scoppolone che quello Cesare non lo tocca manco con un dito»; «le creature»; «un po di ciccìa»; «con i compagni ci vado d’accordo assai più di tutti con i calabresi che sono coccioni come noi»; «fa scì scì con la coccia»; «incazzoso»; «lo saccio fare»; «ci conosco uno che ci poteva parlare con i capi»; «si sono figliate»; «mo se fatto tardi e mi tiene sonno». Ivi, pp. 85-86.

¹⁴¹ D. Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014, p. 179.

concentrando il collegamento metaforico tra le onde dei capelli e quelle dell'acqua. Il fiume che la rappresenta però non è più colmo di parole e ricordi, è diventato "un fiume in secca", che sta morendo¹⁴². Successivamente la prima metafora viene corretta e la madre muta in un albero ricoperto di fiori di viola, rimandando al molteplice significato del cognome, sotto il quale la voce narrante può godere della sua ombra. E ancora, continuando sulla scia del nome, la madre si trasforma in una farfalla bella e irraggiungibile per la voce narrante¹⁴³. Il significato del cognome torna a manifestarsi quando la metafora investe il mondo della musica e non più quello della natura, nel momento in cui la madre è descritta come uno strumento musicale¹⁴⁴. Infine, l'ultima metafora torna alla figura dell'albero, ma in questo caso non è più rappresentato come fiorito, ma si presenta come secco, che non può più accogliere la voce narrante sotto la sua ombra¹⁴⁵. È significativo sottolineare come le metafore positive, vale a dire il fiume in piena, l'albero rigoglioso, la farfalla e lo strumento musicale, riguardano il passato, mentre quelle negative, cioè il fiume in secca e l'albero senza più la chioma, sono relative al presente.

Per concludere il discorso sull'uso di figure retoriche si può proporre un ulteriore esempio legato alla sfera della malattia per il quale che, oltre alla metafora del formicaio già citata precedentemente, la narratrice ricorre anche alla comparazione con la casa della madre, descritta come trascurata e caotica.

Ora tra i calici di cristallo e i servizi da caffè della vetrinetta buona, ci sono pacchi di pasta e di zucchero, interi o aperti. Vado a rimmetterli a posto ma ci trovo l'insetticida. Lo infilo nell'anta sotto il lavandino e lì bottiglie di olio e aceto si alternano ai detersivi. Ci vorrebbe un modello matematico per sistemare questa casa, da applicare una o due volte alla settimana. Qui se manca un oggetto ti disperi perché non sai dove cercarlo, invece ti capita un'altra cosa che serviva giorni prima. Il sale stava nel congelatore. Apro il frigorifero per bere: sul ripiano in alto una pentola coperta. Spero per un istante che possa aver cucinato qualcosa di diverso dal solito sugo di pomodoro con l'olio e il basilico dimenticati. Sollevo il coperchio. È vuota.¹⁴⁶

¹⁴² Ivi, p. 133.

¹⁴³ Ivi, p. 147.

¹⁴⁴ Ivi, p. 163.

¹⁴⁵ Ivi, p. 173.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 32-33.

La confusione e il disordine della casa rispecchiano quello che alberga nella mente della donna malata di Alzheimer: è impossibile trovare un ricordo nella memoria di Esperina perché non c'è logica nella disposizione degli elementi, allo stesso modo gli oggetti della casa sono nascosti e la loro posizione non è intuibile.

Il ruolo di Tina all'interno della metafora della casa disordinata è quello di assistere al caos e di tentare di mettergli rimedio, infatti, gli sforzi di pulire e riorganizzare sono una chiara metafora del tentativo di riportare i ricordi alla memoria e ristabilire l'ordine nella mente della madre tramite il racconto del passato. L'insistenza con cui Tina persiste nel sistemare la casa rispecchia la stessa perseveranza con cui, una volta terminato il racconto, ricomincia la storia da capo: non può arrendersi davanti alla degenerazione della malattia.

Intanto guarda, ho portato delle etichette adesive, ci scrivo il contenuto dei tiretti e le appiccichiamo. Così, quando devi mettere dentro i panni puliti, leffi e non sbagli. [...] Si è rotta la maniglia qui, bisogna sostituirla. [...] Il rubinetto della vasca da bagno elenca il tempo goccia a goccia, lascia una stria di calcare sul fondo rosa. Si perdono i contrasti, il disuso e la polvere rendono omogenee tutte le superfici, smorzano colori già attempati. Il grasso incrostato ai fornelli brucia a ogni cottura e diventa più nero e difficile da rimuovere. Mi oppongo. Chiamo l'idraulico, compro prodotti. Spazzo, spolvero, sfrego, lavo il pavimento. Pulisco il frigorifero e stavolta trovo sul ripiano centrale un coperchio solitario. Mi ostino a insegnare l'uso della lavastoviglie che le ho comprato l'anno scorso, basta premere un tasto.¹⁴⁷

Il linguaggio metaforico che caratterizza la narrazione fa sì che si avverta un tono quasi fiabesco, presente soprattutto nelle sezioni del romanzo nelle quali trova spazio il racconto nostalgico del passato: è la voce narrante stessa a riferire che la madre, dopo aver ascoltato i ricordi riportati dalla figlia, «dorme come dopo una favola»¹⁴⁸. Diversi elementi rimandano ad una dimensione fiabesca in cui viene collocata la madre, spesso anche in ambientazioni oniriche. Il particolare che ricorre in queste occasioni riguarda due figure tipiche della favola: l'agnello e il lupo. Si può notare come l'agnello sia accostato alla figura della madre, quindi rappresentata come un essere innocente, mentre il lupo, simbolo del pericolo, le si oppone.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ivi, pp. 54-55.

¹⁴⁸ Ivi, p. 31.

¹⁴⁹ «Abitavi dentro la fiaba e non lo sapevi. Eri la pastorella minacciata dal lupo» Ivi, p. 23; «*Ad rivum eundem lupus et agnus venerant, / siti compulsi. Superior stabat lupus, / longeque inferior agnus. Tunc...*» Ivi, p. 35; «Ti seguivano le pecore, brucando brucando. [...] Quando siamo stati vicini avevi in braccio due piccoli agnelli bianchi, tutti riccioluti. Hai detto: sono nati ieri» Ivi, p. 66.

Una dichiarazione rilasciata dall'autrice consente di comprendere con maggior sicurezza come la dimensione metaforica e quella fiabesca siano strettamente collegate e siano una scelta stilistica derivata da una propensione per la letteratura per l'infanzia, già sperimentata precedentemente alla stesura del primo romanzo attraverso la scrittura di racconti per bambini.

I racconti per bambini non sono esattamente precedenti a *Mia madre è un fiume*, li ho scritti in un periodo molto limitato e preciso che corrisponde all'infanzia di mio figlio. Io ho iniziato a scrivere da bambina, i miei primi tentativi sono state poesie in rima e poi racconti. I racconti per bambini, -si tratta di vere e proprie fiabe-, sono stati una forma narrativa a sé stante, ma l'immaginario dell'infanzia mi appartiene anche in quanto adulta. Il tipo di metafore che rimandano alla natura (mia madre è un fiume, mia madre è un albero, mia madre è una viola, ecc.), possono magari rinviare ad una vita infantile che io non ho perso da adulta.¹⁵⁰

¹⁵⁰ P. Sambuco, *Una conversazione con Donatella Di Pietrantonio*, per Astralasian Centre for Italian Studies, [www.https://www.acis.org.au](https://www.acis.org.au), 1 giugno 2018, p. 1.

TERZO CAPITOLO: BELLA MIA

3.1 Le tematiche

3.1.1 L'elaborazione del lutto

Il secondo romanzo di Donatella Di Pietrantonio, partendo dallo spunto narrativo dal terremoto che ha colpito L'Aquila il 6 aprile 2009, concentra nuovamente la sua narrativa intorno al tema della maternità, ma in questo caso si assiste ad un rimescolamento dei ruoli all'interno del nucleo familiare. La voce narrante, Caterina, a causa del terremoto perde la sorella gemella Olivia, e per questo motivo si ritrova a svolgere il ruolo di figura materna per il nipote Marco, ormai adolescente, rimasto orfano di madre. Il romanzo racconta dunque la storia di una famiglia "ricostruita" dalle macerie del terremoto e si configura come occasione per trattare la tematica dell'elaborazione del lutto di un membro della famiglia.

Il lutto è una tema che viene vissuto dai personaggi su più piani: da un lato la tragedia coinvolge la storia individuale della protagonista, dall'altro lato il disastro naturale estende il dolore della perdita all'intera cittadinanza aquilana sopravvissuta. Come evidenzia Teroni¹⁵¹, l'io narrante è connotato dal rifiuto, dalla negazione della sua condizione presente, in quanto è la madre di un figlio non richiesto ed è la gemella sopravvissuta non per sua volontà. Il suo rifiuto più plateale e, al contempo, la critica simbolica verso l'ingiustizia del disastro che ha devastato l'esistenza degli aquilani, è rintracciabile nella scena dello spumante, un chiaro gesto di critica da parte dell'autrice.

Quando siamo venute, più di due anni fa, sapevamo già di trovare lo spumante del Governo in frigorifero. Il mio primo gesto è stato di aprire la bottiglia senza scuoterla, ruotando il tappo tra pollice e indice per non farlo saltare. Poi l'ho vuotata nel lavandino, tenendola col collo basso, proprio sul foro di scarico. A tubo ubriaco ho gettato il vetro nella pattumiera. Mia madre mi guardava rispettosa seguendo tutti i movimenti.¹⁵²

Gli altri "no" che caratterizzano il personaggio riguardano: la sfera religiosa, da cui decide di allontanarsi con rammarico della madre; le convenzioni sociali, dato che si presenta come una

¹⁵¹ Dichiarazione rilasciata da Sandra Teroni durante l'evento *Leggere per non dimenticare XXI*, Stagione 2015-2016, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Presentazione del libro *Bella mia* di Donatella Di Pietrantonio, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 20 aprile 2016.

¹⁵² D. Di Pietrantonio, *Bella mia*, Einaudi, Torino, 2018, p. 10.

donna che non desidera figli; i soldi del cognato per il mantenimento del nipote; l'istituzione scolastica, a cui volta le spalle nel momento in cui le vengono riferite le trasgressioni commesse dal nipote. A questo atteggiamento di ribellione al destino, Teroni riconosce che si oppone quello positivo di creazione: la voce narrante riesce a veicolare i suoi sentimenti tramite la realizzazione di opere d'arte, in particolare quella di due figurine di terracotta che diventano la rappresentazione della voce della gemella scomparsa e della speranza in un futuro migliore per la protagonista stessa.

Mentre la protagonista rifiuta il trauma e sembra assumere un atteggiamento passivo e addolorato, si può notare che gli altri membri della sua famiglia reagiscono alla perdita tramite un sentimento di rabbia e rimorso. Infatti da un lato si vede che la madre attribuisce il ruolo di carnefice a Roberto, suo ex genero, per aver scatenato, lasciando sua moglie, un imprevedibile effetto domino che ha infine portato alla sua morte sotto le macerie¹⁵³. Dall'altro lato Marco cerca un colpevole in modo più razionale rispetto a sua nonna, accusando di negligenza gli ingegneri, i costruttori, gli esperti che non erano stati capaci di prevedere i danni che il terremoto avrebbe causato.

- Perché è crollata la mia? - Sale il tono e qualche goccia di saliva mi punge il viso.
- Non lo so. Tua madre e io ci fidavamo di un ingegnere esperto, è venuto per un sopralluogo dopo le prime scosse, sia da voi che da me. Anche al paese, dalla nonna. Ci ha garantito che eravamo al sicuro -. Mi muovo sulla sedia a disagio.
- Chi è quel bastardo? - strilla e la voce, da poco adulta, gli scivola in un falsetto ridicolo.
- Calmati. Non ha importanza, ormai, non saprei nemmeno dove cercarlo... - rispondo al di sotto della rabbia che sputa.
- Ah, non ha importanza! Anche da Rash avevano controllato e dicevano che non c'era pericolo, ma lì il palazzo non è venuto giù! Forse i genitori non si sono rivolti allo stesso genio che avete chiamato voi! - accusa ansimando.
- Perché te la prendi con noi? Dove lo trovavi uno capace di prevedere quel terremoto? Marco, gli esperti della Commissione Grandi Rischi avevano rassicurato tutta la popolazione e ora li hanno condannati per questo. Nessuno di noi poteva pensare... - e allargo le braccia.
- Ma certo che no! E anche adesso nessuno sa niente. Di tutti questi stronzi che blaterano di terreni di riporto, non lo sa nessuno perché una casa crolla e un'altra no! - Si agita sotto il tavolo e ci scontriamo con i piedi, un tremito leggero gli vibra sul labbro inferiore secco e

¹⁵³ «-Se fosse rimasto, non sarebbe tornata qui a morire,- aggiunge poi con un livore inibito nella voce, ripetendo a se stessa l'eterna recriminazione». Ivi, p. 82.

svuotato di sangue. Basta il mio rozzo intuito a capire che al suo amico Fabio, detto Rash, invidia non l'appartamento agibile, ma la madre viva.¹⁵⁴

I membri di questo “nucleo familiare anomalo” hanno un rapporto diverso con l'evento traumatico causato dal terremoto e reagiscono in modi differenti al dolore. Mentre la nonna si rifugia in una profonda devozione cristiana, Marco sfoga la sua rabbia per l'ingiustizia della morte prematura della madre assumendo un comportamento indisciplinato e delinquenziale. Gli atteggiamenti dei due personaggi possono collocarsi ai poli opposti: da un lato si vede una tendenza alla metodicità messa in atto dalla nonna, come si può notare nella ritualità assunta rispetto alle visite al cimitero¹⁵⁵; al lato opposto, il personaggio di Marco è caratterizzato da una spontaneità violenta con cui esprime il suo disagio esistenziale. Lucia Bonanni¹⁵⁶ ha realizzato un'analisi psicologica del personaggio di Marco concentrandosi particolarmente sulla reazione al lutto che tende al vandalismo in funzione di esternare il proprio sentimento di rifiuto rispetto alla perdita subita. I comportamenti devianti sono la proclamazione del dolore che Marco affronta, ma dipendono anche dall'età adolescenziale che accresce ulteriormente il disagio esistenziale del ragazzo. Il grave trauma che lo ha colpito in una così giovane età gli impedisce di avere il controllo sulle proprie emozioni e crea un distacco dall'ambiente che lo circonda, provocando in lui la mancanza di appetito a cui si fa riferimento più volte nel romanzo.

Il romanzo è caratterizzato, come osserva giustamente Teroni,¹⁵⁷ da una narrazione che concede molto spazio all'intreccio tra la morte, intesa come ricordo incancellabile della perdita della città e delle persone e presenza quotidiana per i sopravvissuti, e la vita, da un lato filtrata dal personaggio di Marco, l'adolescente naturalmente proiettato verso il futuro, dall'altro lato filtrata attraverso il dato naturale, in particolare spicca il riferimento alla presenza dell'assiolo.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 39-40.

¹⁵⁵ «Usciamo tutti e tre al mattino, uno va a scuola, io al lavoro, l'altra riordina e poi prende l'autobus per il cimitero. Porta una borsa piuttosto capiente, con l'attrezzatura che ritiene necessaria alla cura delle tombe, un prodotto per la pulizia e un panno in microfibra. I fiori li compra alla bancarella davanti all'ingresso, ci lascia mezza pensione. Ogni giorno per lei è il 2 novembre. Compie gli stessi gesti meticolosi, butta le gerbere vecchie, in realtà ancora fresche, e le sostituisce con le nuove, di colore diverso, le aggiusta nel vaso con morbide dita perché il mazzo si presenti bene. Lucida la pietra bianca, il sorriso nella foto che ha voluto mettere.» Ivi, p. 9.

¹⁵⁶ L. Bonanni, *Semantica, espansività e pienezza in atteggiamenti di conformismo e uscita fuori dal sé*, Rivista di Poesia e Critica Letteraria “EUTERPE”, numero 31, luglio 2020, pp. 85-87.

¹⁵⁷ Dichiarazione rilasciata da Sandra Teroni durante l'evento *Leggere per non dimenticare XXI*, Stagione 2015-2016, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Presentazione del libro *Bella mia* di Donatella Di Pietrantonio, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 20 aprile 2016.

Il sentimento di perdita incolmabile e la rinascita come diretta conseguenza della morte non caratterizzano unicamente la famiglia protagonista del racconto, ma si estendono a tutta la popolazione colpita dal terremoto. L'autrice stessa dichiara come il suo intento, nella scelta della tematica del lutto avesse lo scopo di raccontare una storia che fosse capace di trasformare il dolore della perdita in un'occasione di crescita, sia dal punto di vista individuale che collettivo, dato che il romanzo non si limita ad esporre il lutto familiare della protagonista, ma dà voce all'intera cittadinanza aquilana.

Volevo scrivere un libro sulla perdita, sul dolore e sulla possibilità di trasformarlo in qualcosa di funzionale alla vita proprio e delle persone amate. Mi sembra che nelle situazioni emotive estreme il materiale umano si manifesti in tutta la sua verità e forse compito degli scrittori è raccontarlo. Mi interessava anche esplorare la doppia dimensione, individuale e collettiva, di certi vissuti.¹⁵⁸

Sul piano collettivo è evidente come la tensione tra vita e morte sia presente in ogni aquilano, in particolare si coglie lo slancio verso la vita nel ritorno alla natura e alla speranza nella vita che si può notare nella ricerca ostinata di coltivare la terra da parte degli abitanti delle C.A.S.E.¹⁵⁹ Il sentimento di rassegnazione e impotenza davanti al disastro naturale caratterizza il popolo abruzzese, che si sottomette alla potenza della natura ribelle e rimane talmente tanto fedele al “suolo traditore” da cercare di coltivarlo anche nella condizione di disagio esistenziale in cui è costretto a vivere.

L'atteggiamento degli aquilani verso il terremoto sembra allinearsi alla descrizione fatta da Ignazio Silone sul sisma che nel 1915 aveva devastato l'Abruzzo: i cittadini, talmente afflitti dalla tensione di morte percepita come ordinaria, incontrollabile e perciò logica ed equa, non si ribellano alla potenza distruttiva della natura.

Nel 1915 un violento terremoto aveva distrutto buona parte del nostro circondario e in trenta secondi ucciso circa 30 mila persone. Quel che più mi sorprese fu di osservare con quanta

¹⁵⁸ Donatella Di Pietrantonio nell'intervista rilasciata a Federica D'Amato, *Bella mia, la tragedia aquilana nel dolore di una giovane zia*, per il Centro, 4 marzo 2014.

¹⁵⁹ «Qualche anziano delle piastre quattro e cinque prova a coltivare l'area sterrata intorno alle C.A.S.E., semina nel giusto periodo, avvia un orto, ce ne sono alcuni in fila verso la strada, rettangoli precisi. Nella stagione del raccolto i pensionati scendono più o meno alla stessa ora, si parlano tra le rispettive piante di pomodori, commentano il clima e mostrano al dirimpetto l'attacco dei parassiti sulla buccia del frutto. Li osservo la domenica mattina, la più crudele della settimana, fumando una sigaretta alla finestra. Sono così leti, compresi tra i vegetali e la foschia leggera che trasuda della terra agitata. Per le scale spio i colori degli ortaggi nei cesti, mentre risalgono per consegnarli alle mogli. Mi meraviglia la loro fedeltà al suolo traditore.» D. Di Pietrantonio, *Bella mia*, Einaudi, Torino, 2018, pp. 10-11.

naturalezza i paesani accettassero la tremenda catastrofe. In una contrada come la nostra, in cui tante ingiustizie rimanevano impunte, la frequenza dei terremoti appariva un fatto talmente plausibile da non richiedere ulteriori spiegazioni (...) Nel terremoto la natura realizzava quello che la legge a parole prometteva e nei fatti non manteneva: l'uguaglianza. Uguaglianza effimera. Passata la paura, la disgrazia collettiva si trasformava in occasione di più larghe ingiustizie.¹⁶⁰

Sul piano individuale, invece, come già individuato da Teroni, è Marco a svolgere la funzione di simbolo di vita: in particolare il suo progetto futuro di ricostruire l'appartamento distrutto è significativo sotto questa prospettiva dato che si delinea come una vera e propria terapia in grado di mettere in atto l'elaborazione del lutto necessaria alla "ricostruzione" di se stesso. Bonanni lo paragona al *kintsugi* giapponese¹⁶¹, metafora che può trovare un collegamento con lo stesso concetto di creazione come guarigione che si è visto per la voce narrante: come Marco rimette insieme i cocci del suo appartamento e della sua vita, tramite la stessa forza creatrice la zia riesce ad evocare la figura della gemella attraverso la lavorazione della ceramica. L'arte va a configurarsi come occasione per mettere in atto la difficile elaborazione del lutto.

La psiche di tutti i personaggi è profondamente turbata dal lutto, i comportamenti di ribellione e rifiuto della perdita che si trovano in Marco possono essere accomunati a simili atteggiamenti autodistruttivi che caratterizzano la voce narrante. Il dolore per la morte della gemella la porta a rifugiarsi lontana dal nucleo familiare per superare il giorno che condivideva con Olivia, cioè quello del loro compleanno. Durante la ricorrenza, la voce narrante prenota una camera d'albergo a Roma, dove trascorre il tempo in un "sonno chimico" indotto da una miscela di alcol e psicofarmaci. Il racconto del giorno del compleanno tre anni dopo la morte della gemella si alterna nella narrazione dei ricordi di come, quando Olivia era ancora viva, la famiglia festeggiava. Le consuetudini gioiose dell'infanzia diminuiscono in grandezza e numero quando le gemelle raggiungono l'età adulta, finché non si interrompono completamente con la morte di Olivia. Il contrasto netto con il presente doloroso della voce narrante è rimarcato da un'assenza incolmabile e dalla sua disperata ricerca di un conforto, facendo uso di sostanze che le permettono di inibire le emozioni troppo forti per essere controllate razionalmente.

¹⁶⁰ I. Silone, *Uscita di sicurezza*, Mondadori, 2001.

¹⁶¹ L. Bonanni, *Semantica, espansività e pienezza in atteggiamenti di conformismo e uscita fuori dal sé*, Rivista di Poesia e Critica Letteraria "EUTERPE", numero 31, luglio 2020, p. 87.

Oggi a quest'ora avevamo già ridotto a due i ripiani del frigorifero, per fare spazio alle torte uguali che lo occupavano tutti, una sopra e una sotto. [...] Olivia aspettava il momento di rimanere sola con me e il frigo, per servirsi qualche ditata di crema moka che prelevava dalla parete laterale del pandispagna, lì si sarebbe notato di meno. Con un cenno della testa mi proponeva di imitarla, e se avevo paura di essere scoperta ci pensava lei a cacciarmi in bocca il suo indice sporco di buono. [...]

È durato a lungo, anche quando ognuna di noi abitava ormai a L'Aquila per conto proprio, cercavamo di tornare in paese almeno un giorno in anticipo, a dormire insieme la vigilia. Ci portavamo nella nostra camera di bambine cresciute il moscato che papà ci faceva trovare già freddo e il tappo saltava alle 00.00 precise, ora d'inizio dei festeggiamenti. Dopo un brindisi in piedi, la bottiglia passava da un letto all'altro gocciolando sul comodino. Rischiavamo di strozzarci tra risate e bollicine, non bevevamo mai così.

La consuetudine si è interrotta con la nascita di Marco, Olivia non veniva più. Magari la raggiungevo a casa sua per gli auguri, ma l'attenzione di entrambe era tutta sul bimbo dalla chioma a boccoli. Quando poi si sono trasferiti a Roma con Roberto che suonava in un nuovo quintetto, della nostra festa è rimasta solo una telefonata. Dovevamo aspettare che tornassero, un fine settimana, allora ci si ritrovava tutti per il pranzo in famiglia, molto più ricco del solito, come a compensare l'atmosfera strisciante di ricorrenza scaduta. La torta diventata una segnalava dolcemente che i nostri genitori, ormai nonni, avevano infine accettato il passaggio delle figlie all'età adulta.

[...] Alla luce stretta della lampada preparo il bicchiere di cognac versato dalla bottiglia che mi sono portata dietro da sola, le dieci compresse di Tavor in fila sul ripiano di legno finto. Avverto l'amaro della prima sulla lingua, il sorso di liquore brucia la mucosa da tanto astemia, ne butto giù un'altra, sorso di cognac e un'altra un'altra un'altra, sempre seguita dal sorso che non vuota mai il bicchiere infinitamente capace. O forse l'ho riempito una o due volte. Sento tutti i centimetri di lunghezza dell'esofago incendiato, la rivolta nello stomaco digiuno. Resisto. Reprimo i conati con una fredda sequenza di deglutizioni. Schiaccio l'interruttore e mi avvolgo nelle coperte, di nuovo gemella dormo in questo grande utero scuro la mia morte provvisoria.¹⁶²

Il malessere per la perdita si trasforma in vera e propria malattia che si allarga a qualsiasi aspetto della salute della protagonista. Il lutto non la investe solo psicologicamente, ma è talmente profondo da creare un disagio anche fisico. Il male del corpo si può notare nella reazione di nausea che più volte la voce narrante prova nelle occasioni in cui il pensiero della

¹⁶² D. Di Pietrantonio, *Bella mia*, Einaudi, Torino, 2018, pp. 33-35.

morte di Olivia è troppo vicino da essere sopportabile, vale a dire durante il funerale¹⁶³, alle visite al cimitero¹⁶⁴, o persino a causa dei ricordi che le vengono scatenati dagli odori¹⁶⁵.

Il senso di nausea si collega alla mancanza di appetito che tutti i sopravvissuti del terremoto manifestano («Nessuno qui dentro ha mai veramente voglia di cibo, mia madre per prima. Si nutre per darci l'esempio»¹⁶⁶), condizione che porta i personaggi ad un'estrema magrezza che a sua volta causa, nella voce narrante, l'assenza di mestruazioni. Il ciclo mestruale, simbolo di vita e generazione, con la sua scomparsa rimarca come la voce narrante non riesca a concepire un progetto di vita dopo la morte della sua gemella: «I nostri cicli mestruali erano sincroni, come certe sensazioni. Così fanno i gemelli. Da quando Olivia è scomparsa non una goccia di sangue è più colata dal mio utero.»¹⁶⁷ L'incapacità di accettare e superare il lutto dimostrata tramite l'assenza delle mestruazioni è messa in evidenza dal personaggio di Lorenza, la vicina di casa che nel terremoto ha perso la figlia di soli sei anni. La giovane donna, nonostante il dolore per la perdita della bambina avesse causato anche in lei un ciclo irregolare, riesce, a differenza della voce narrante, ad affrontare la perdita e a costruirsi un avvenire tornando a sperimentare, ancora una volta, la gravidanza. Il ritorno del ciclo mestruale segna per Lorenza anche il ritorno al ciclo naturale della vita, non più bloccata dal dolore del lutto.

Per riprendere alcune linee interpretative proposte da Teroni¹⁶⁸, possiamo ricordare come *Bella mia* sia un romanzo che mette al centro della sua narrazione la provvisorietà della vita degli aquilani sopravvissuti al sisma, costretti a vivere in rifugi temporanei come le C.A.S.E. La loro condizione di precarietà entra in contrasto con l'immutabile e definitiva perdita che questi hanno subito: la morte irreparabile delle vittime del terremoto. L'analisi di Teroni rintraccia all'interno del romanzo dei percorsi evidenti che coinvolgono i tre personaggi, ovvero la voce narrante, suo nipote Marco e sua madre: partendo da quello della catastrofe e della perdita, procedendo verso quello dell'elaborazione del lutto e concludendo con quello dell'apertura verso il futuro. La voce narrante conduce il lettore dalla sua singolare

¹⁶³ «A metà cerimonia mi sono ritirata in disparte appena in tempo per vomitare sotto il cielo variabile quel vuoto acido che avevo nello stomaco.» Ivi, p. 89.

¹⁶⁴ «A tratti devo proprio allontanarmi, per una specie di nausea.» Ivi, p. 9.

¹⁶⁵ «Devo uscire per la solita nausea, ma non capisco subito il motivo. [...] Arrivo al parcheggio e con le chiavi in mano ricordo dove ho sentito lo stesso odore umido di muratura fresca che mi ha disturbato in chiesa: al cimitero, il giorno dei funerali.» Ivi, p. 45.

¹⁶⁶ Ivi, p. 31.

¹⁶⁷ Ivi, p. 100.

¹⁶⁸ Dichiarazione rilasciata da Sandra Teroni durante l'evento *Leggere per non dimenticare XXI*, Stagione 2015-2016, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Presentazione del libro *Bella mia* di Donatella Di Pietrantonio, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 20 aprile 2016.

“ricognizione desolata” fino ad arrivare ad una comunicazione e ad un’intesa gioiose. Questi percorsi di configurano come “tessitura” o “rimodellamento” dei legami sociali e affettivi, della memoria del passato e del presente di macerie.

Lo sguardo della voce narrante è definito dalla studiosa come “straniato” dato che, nonostante utilizzi la prima persona, è sempre rivolto verso l’esterno e mai verso l’interno. Un ultimo percorso individuato da Teroni che coinvolge unicamente la narratrice si distingue dai precedenti perché, contrariamente agli altri, non vede uno spostamento dal punto focale che parte dall’io e arriva al noi, ma procede in maniera inversa, partendo dal noi ed orientandosi verso l’io. Il soggetto narrante non deve unicamente elaborare il lutto della scomparsa della sorella, ma deve anche separarsi dalla figura ingombrante della gemella riconoscendola come altra da sé.

3.1.2 *Il tema del doppio*

Olivia rappresentava semplicemente la mia parte più riuscita. Le mostravo volentieri le mie debolezze perché si prendesse cura di ogni fragile aspetto della gemella minore, lei così piena di grazia e fortuna.¹⁶⁹

Un percorso individuale seguito dalla voce narrante riguarda la ricerca di un’indipendenza dalla figura della gemella, considerata come il suo doppio migliore sotto ogni aspetto. La narratrice è profondamente tormentata da un continuo confronto che lei stessa fa con la sorella e nel quale si vede sempre perdente: fin dall’infanzia è convinta di essere destinata ad essere l’eterna seconda e a vivere all’ombra della perfezione della sorella, arrivando ad appellarsi a supposizioni biologiche che potessero spiegare la loro disparità incolmabile.

In principio eravamo due oscuri grumi di cellule, ancora immaginati uno dai nostri genitori. Siamo cresciute, immerse nell’oceano dolce della madre, che piano piano si riduceva intorno a noi. Un giorno dei nove mesi, con un movimento ampio e calmo di piccolo corpo che si girava nel sonno, il feto di Olivia si è posizionato davanti, proprio sotto la superficie tonica del ventre. Da lì penetrava un sospetto di luce solare e, indistinto, ovattato, il suono del mondo. In quella zona era ancora possibile espandersi, aumentare il raggio della sfera incompleta, la tensione della pelle materna. L’ha fatto Olivia. Sono rimasta incastrata dietro,

¹⁶⁹ D. Di Pietrantonio, *Bella mia*, Einaudi, Torino, 2018, p. 140.

nel mio sacco, tra lei e i duri anelli d'osso della colonna vertebrale adulta. Ho finito il tempo alle strette, al buio, nel silenzio. Mia sorella intercettava e tratteneva per sé onde e influssi esterni. Le carezze circolari delle mani a coppa erano tutte per lei, tutta sua la prominente esposta agli sguardi. Solo al cordone ombelicale potevo approvvigionarmi, dal sangue.

Così fantasticavo sulle nostre vite intrauterine, verso gli otto anni. Ero certa di aver patito uno svantaggio primario che giustificava ogni mia debolezza. In famiglia volevo sempre ascoltare il racconto della nostra nascita, gli etti e i centimetri in più toccati a Olivia, la sua folta capigliatura a forma di elmetto e le poppate supplementari che conquistava a suon di vagiti insopportabili. Soddisfatta la mia poca fame, tornavo in culla e lei veniva riattaccata al seno per quella porzione di latte ulteriore che ho poi creduto più denso, più concentrato, anche più giallo. Da bambine indossavamo vestiti uguali di taglia diversa, sempre una in meno per me. Spesso ci chiamavano Olivia e la gemella o, peggio ancora, Olivia e l'altra.¹⁷⁰

Olivia è rappresentata come una persona invincibile, bella e talmente ammaliante da farsi amare da chiunque, infatti non solo attira le attenzioni del ragazzo di cui era innamorata Caterina, Roberto, che poi diventa suo marito e padre di suo figlio, ma arriva a conquistare persino il cuore di una compagna di classe¹⁷¹. Nonostante la figura della gemella sia caratterizzata da un'aura da *femme fatale*, la bellezza non si configura come unico tratto distintivo con cui la voce narrante non riesce a competere, ciò che sembra emergere come carattere che più di tutti la differenzia è la risolutezza di Olivia. Fin da bambine è infatti Olivia a difendere la protagonista dalle angherie dei coetanei¹⁷² e a supportarla emotivamente.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 17-18.

¹⁷¹ «Teresa non me l'aspettavo. Riemerge quasi fantasma dai primi anni del liceo, sempre vicina di banco di Olivia. [...] Avrebbe baciato la terra dove si posavano i piedi di Olivia. Viveva incantata nel raggio del suo splendore. Finita la scuola veniva in casa insieme a noi in autobus e dopo pranzo si godeva la compagna, con il pretesto dello studio. Accadeva almeno due o tre giorni alla settimana. A mia sorella non dava fastidio, Teresa non era mai invadente, le bastava stare lì, nella sua orbita, assecondarne i voleri senza pretendere attenzioni per sé. Quando Olivia diceva qualcosa, anche a me o a nostra madre, lei fissava i movimenti delle labbra e li ripeteva sulle sue senza emettere nessun suono, come per una rivelazione da mandare subito a memoria. E se qualche pomeriggio si accorgeva di non essere troppo gradita, si ritirava in disparte, restando nella camera, contenta di respirare la stessa aria dell'altra. Nemmeno io la trovavo importuna, non mi rubava niente, non valeva una gelosia. Era piuttosto una figurina innocua, perduta nel suo amore candito e segreto. Credevo di essere la sola a riconoscerlo, così mascherato dall'intimità amicale, nascosto in gesti comuni che a Olivia non svelavano nulla. Teresa le circondava le spalle con il braccio quando dovevano consultare un testo, le scostava dolcemente una ciocca che copriva la pagina. Per potersi permettere quelle tenerezze innocenti, dimenticava di portare i libri con una frequenza imbarazzante persino per me che le osservavo da dietro, sdraiata sul letto.» Ivi, pp. 53-54.

¹⁷² «In quinta elementare vedevo un ragazzaccio del paese indicarmi alla sua combriccola mentre passavi, diceva qualcosa sottovoce e tutti scoppiavano a ridere. [...] Ci studiava già da lontano, Olivia mi precedeva di qualche passo, nell'insolita afa di giugno. Non le ha detto niente, ma quando sono arrivata io all'altezza delle sue gambe dondolanti ha canticchiato per tre volte ecco la brutta copia, allungando un piede fino a toccarmi. Lei è venuta indietro e lo ha squadrato dal basso, prima di stratonare l'orlo del pantalone e sbatterlo a terra. Impietrita, con la testa tra le mani, l'ho ammirata colpire da maschio, senza graffi né tirati di capelli. [...] Mentre ci incamminavamo verso casa, mi ha sfiorato una guancia con una carezza sporca di bullo. Erano le scuse per la violenza usata in mia difesa, la promessa di proteggermi a vita, anche dalla sua superiorità.» Ivi, pp. 18-19.

Anche in età adulta, nel momento di pericolo maggiore, cioè la notte del 6 aprile 2009, Olivia continua ad assumere un ruolo di protezione nei confronti della gemella più fragile, fingendosi spaventata per permettere alla voce narrante di non ammettere la sua paura: «Conosceva a memoria il mio spavento. Più furba e delicata di nostra madre, aveva invertito i ruoli in modo da fornirmi il pretesto per raggiungerla e affidarmi alla sua protezione.»¹⁷³ Olivia rappresenta per Caterina un rifugio sicuro in cui sentirsi salvaguardata da quell'atteggiamento di tutela che la gemella le ha sempre riservato. La capacità di Olivia di rassicurare sua sorella è una caratteristica che ne ribadisce la superiorità, il suo carattere più forte e determinato sottolinea la “relazione impari” tra le due gemelle durante tutto il corso della loro vita¹⁷⁴. Tuttavia, è proprio la fermezza d'animo di Olivia a portarla alla morte, in un gesto di protezione per il figlio, corre il rischio di rientrare nell'appartamento da cui non uscirà viva.

Nella produzione di Donatella Di Pietrantonio la tematica della sorellanza e del legame di protezione tra sorelle si ritrova anche nel romanzo che segue *Bella mia, L'Arminuta* (2017). La differenza tra il rapporto rappresentato dalle gemelle aquilane e quello tra la “ritornata” e la sorellina minore Adriana si può rintracciare nella dipendenza che dimostrano le une dalle altre. Mentre l'Arminuta e sua sorella crescono in due nuclei familiari diversi e sviluppano una relazione affettiva solo quando hanno rispettivamente tredici e dieci anni, Caterina e Olivia trascorrono tutta la loro vita insieme: l'allontanamento, come già evidenziato dal cambiamento dei festeggiamenti per il loro compleanno, si percepisce solo in età adulta, ma non si realizza mai del tutto. Nonostante ci sia una lontananza fisica tra le due donne, ormai adulte impegnate nelle loro rispettive vite, sopravvive la forte dipendenza che provano l'una per l'altra, ma con uno squilibrio di Olivia nei confronti di Caterina.

La voce narrante, nella sua ricerca di indipendenza e identificazione del sé in assenza della gemella ormai scomparsa sotto le macerie, rispecchia la concezione di gemellarità che è tipica della letteratura contemporanea. Cardinali ha studiato il rapporto tra gemelli in letteratura e cinema e ha riconosciuto come la relazione tra due esseri identici abbia affrontato un'evoluzione nella sua rappresentazione letteraria¹⁷⁵. Il mito si configura come prima forma letteraria in cui si trova la tematica dei gemelli ed è caratterizzato da un forte senso di unione per cui la fratellanza contribuisce ad aumentare la propria forza e la propria

¹⁷³ Ivi, p. 72.

¹⁷⁴ «L'episodio della scazzottata si è poi rivelato, a guardarlo da lontano, lo specchio fedele della relazione impari tra noi gemelle. Dalla sua cornice non siamo mai uscite, stregate dalla paura di perderci.» Ivi, p. 19.

¹⁷⁵ v. M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi editore, Modena, Edizione digitale, 2014.

stessa identità nella contrapposizione con l'altro sé. I gemelli del mito non si limitano ad essere alleati gli uni degli altri, ma entrano anche in contrasto nel tentativo di sovrastare il proprio doppio, come è evidente nel rapporto tra Romolo e Remo.

I due fratelli erano spesso portavoce del valore dell'alleanza e della collaborazione, grazie alla quale l'ordine e l'equilibrio sociale veniva ristabilito. La capacità di unire le forze e le diverse inclinazioni in un sodalizio capace di far fronte agli eventi nefasti sembra essere il filo conduttore delle leggende. [...] In queste narrazioni, i gemelli diventano l'artificio letterario per mettere in evidenza la forza di un sodalizio, ma l'alleanza implica anche il suo opposto, ovvero la lotta per il diritto e la supremazia dell'uno sull'altro. [...] Un altro aspetto che il mito presenta appoggiandosi al tema della gemellarità è il senso dell'identità e del riconoscimento, in un gioco di contrapposizione tra i fratelli.¹⁷⁶

Il ricorso alle figure gemellari è stato usato in ambito di letteratura teatrale, spesso nel genere della commedia, per sfruttare la presenza di due personaggi fisicamente identici. Questo tipo di letteratura si orienta verso la necessità dell'individuo di incontrare il proprio doppio e di definirsi in relazione ad esso e crea la sua comicità intorno allo schema della commedia degli equivoci.

Nella letteratura, il tema dei gemelli viene associato alla trilogia che va dai *Menecmi* di Plauto, a *The Comedy of Errors* di Shakespeare e *I due gemelli veneziani* di Goldoni. Il filo conduttore di queste tre opere è lo scambio d'identità tra i due fratelli identici, separati dalla nascita, alla ricerca del pezzo "mancante" della coppia originaria. La trama prende le mosse dal desiderio di riparare ad una prematura separazione e dal tentativo di ripristinare l'iniziale unione dei fratelli, fino all'aspetto, comico e paradossale, dell'equivoco tra chi sono io e chi sei tu. Il gioco di scambi d'identità si risolve solo nel momento in cui i due gemelli appaiono insieme nella scena. Il tema di fondo sembra essere qui la ricerca di Sé, che prescinde dai temi più arcaici della definizione dell'identità per contrapposizione o alleanza, ma si snoda tra il grottesco senso di confusione tra me e l'altro identico, fino all'incontro con il fratello gemello, che ristabilisce la distinzione e la definizione dei ruoli.¹⁷⁷

¹⁷⁶ S. Cardinali, *Aspetti antropologici della gemellarità nei miti, nella letteratura e nell'arte cinematografica*, in *Un nido per i gemelli. Cure ostetrico-psicologiche nelle gravidanze gemellari*, Aracne editrice, Roma, 2007, pp. 9-14.

¹⁷⁷ Ivi, p. 16.

Come già anticipato, la letteratura contemporanea tratta il tema dei gemelli concentrandosi sull'essenziale e al contempo problematica necessità di separarsi dal proprio doppio, che si configura come un'amalgama accogliente e rassicurante delle identità gemellari, talmente confortante da rendere difficile e tormentata l'accettazione di doversi allontanare dall'altro per trovare la propria stessa definizione individuale. Il tema dei gemelli nella concezione contemporanea si allontana quindi dall'idea antica per cui l'unione di due esseri era sentimento di collaborazione o di sottomissione, oggi il confronto con il proprio doppio è motivo di distaccarsene in favore di un "io" indipendente. L'utero diventa una prigione per l'individualità, nonostante il suo aspetto confortante, viene percepito come «isolato e irreali, dove il mondo rimane fuori, impedendo, in questo modo la crescita individuale.»¹⁷⁸

Bella mia si allinea a questo tipo di rappresentazione della gemellarità, infatti, solo nel momento in cui la protagonista perde la gemella ha occasione di definire se stessa, mentre precedentemente non c'era stata possibilità di costruire la propria identità proprio a causa della presenza della sorella. La sua mancanza permette alla protagonista di esplorare se stessa per la prima volta. Come dichiarato dall'autrice, non si tratta solo di un lavoro di ricostruzione successivo al disastro e al lutto, ma anche di un lavoro di costruzione identitaria che è possibile per la protagonista mettere in atto solo nell'assenza del suo doppio.¹⁷⁹

La profonda connessione tra Caterina e Olivia sembra raggiungere il suo apice proprio la notte del terremoto, nella quale, il loro ultimo abbraccio metafora della loro "vita intrauterina" sottolinea il legame totale che le unisce e ne confonde l'individualità:

[...] è scivolata lenta con il busto lungo lo schienale del divano e la testa già assopita ha trovato un cuscino. Le ho steso le gambe sopra le mie, a croce, e l'ho coperta. Più tardi volevo coricarmi anch'io, piano piano mi sono insinuata dietro di lei guadagnando uno spazio stretto, ma soffice e tiepido. A un certo punto si è raccolta quasi in atteggiamento fetale, e io l'ho circondata con tutto il corpo riproducendo esatte le pieghe del suo e la reciproca posizione intrauterina, come la fantasticavo da piccola. L'ho abbracciata, solo con il destro. Nel battito

¹⁷⁸ Ivi, pp. 8-30.

¹⁷⁹ Dichiarazione rilasciata da Donatella Di Pietrantonio durante l'evento *Leggere per non dimenticare XXI*, Stagione 2015-2016, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Presentazione del libro *Bella mia* di Donatella Di Pietrantonio, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 20 aprile 2016.

ritmico sentivo una felicità inconsapevole dilagarle nel cuore. Non so quanto a lungo ho vegliato così il suo ultimo sonno.¹⁸⁰

A contribuire alla separazione da Olivia interviene un personaggio esterno alla realtà dolorosa del lutto: il professore. È sempre Teroni a sottolineare come la figura del professore, nuovo interesse amoroso di Caterina, tanto quanto quella di Roberto, si distingue dal resto dei personaggi innanzitutto per essere la rappresentazione del genere maschile in un romanzo che riporta un mondo tutto al femminile. Inoltre, la corrispondenza caratteriale tra i due personaggi è evidenziata dall'evanescenza che li tratteggia, sempre distanti e sostanzialmente innamorati di loro stessi. La funzione del professore è però diversa all'interno del romanzo rispetto a quella di Roberto, è infatti quella di infrangere l'isolamento ed i divieti subiti dagli aquilani, dato che si tratta di un personaggio esterno alla tragedia. Questa infrazione permette di concedere spazio al desiderio, aprendo ad un cambio di prospettiva per la voce narrante: lo straniamento sperimentato inizialmente, diventa soggettività.

Il loro incontro corrisponde, non casualmente, con la separazione dalla figura della gemella, vale a dire il momento in cui la protagonista riesce a distaccarsi dall'idea di essere parte di un'unica entità e che il terremoto avesse portato via la "parte buona" di lei. Questa realizzazione avviene attraverso il linguaggio delle mani che plasmano la materia. La protagonista crea due figurine di donne in argilla, simili ma diverse, a rappresentare se stessa e la sua gemella e la loro definitiva separazione. La creazione delle statuette segna il vero e proprio punto di svolta che segna l'effettiva presa di distanza dalla figura della sorella e la realizzazione di una propria identità indipendente. Sempre seguendo la proposta di Teroni, possiamo osservare come, sia per Caterina che per Marco, la forza creativa si configuri come terapia per l'elaborazione del lutto. Tuttavia, nel caso della protagonista, l'arte è anche occasione di definire la propria identità come altra da quella della sorella, separando le due rappresentazioni in due figurine che, nonostante abbiano fattezze simili, sono diverse e distinte.

3.1.3 Una famiglia "ricostruita"

Il nucleo familiare anomalo composto da nonna, zia e nipote è al centro dello straniamento che coinvolge la psiche dei personaggi, travolti non solo dalla perdita di una persona amata, ma anche da un trasferimento forzato in una casa provvisoria che non

¹⁸⁰ D. Di Pietrantonio, *Bella mia*, Einaudi, Torino, 2018, p. 74.

riescono a sentire come propria e da uno scambio di ruoli che li coglie impreparati. La famiglia è quindi disfunzionale, i personaggi non riescono a comprendersi e sostenersi, sono tutti talmente assorti dal dolore da non riuscire a gestire quello degli altri membri del nucleo familiare.

Da un lato la nonna sembra completamente assorbita dal lutto, dedica la sua esistenza alla tomba della figlia e provvede ai vivi tramite la soddisfazione del bisogno primario di sfamarsi. La voce narrante la percepisce come distante al livello emotivo, tanto da invidiare le attenzioni che dedica alla vicina di casa Lorenza¹⁸¹. Dall'altro lato si vede il rapporto tra la zia e il nipote, fatto di gesti affettuosi, ma poco convinti, a tratti goffi¹⁸², che non fanno che sottolineare l'incapacità di assumere il ruolo di madre da parte della zia, voce narrante della storia.

La maternità, come nel resto della produzione di Donatella Di Pietrantonio, occupa uno spazio importante all'interno di *Bella mia*. In questo romanzo viene esplorato un aspetto dell'essere madre che si rivela profondamente diverso rispetto agli altri lavori dell'autrice. La protagonista non solo non sa affrontare il suo compito di madre, ma si sente anche costretta a un ruolo che non le si addice: «non ne ho mai voluti di bambini, non mi sono mai credata capace di provvedere a un altro, già è troppo stare in piedi da sola.»¹⁸³

Le difficoltà che riscontra nel rapporto con la maternità sono innanzitutto frutto di una sua mancata disposizione all'accudimento. Tuttavia, la condizione del lutto e lo straniamento che coinvolge tutti i personaggi contribuiscono ampiamente a rendere ancora più complessa la relazione con Marco. L'età dell'adolescenza ha un peso notevole sulla tematica della maternità, perché accentua la difficile accettazione della nuova condizione di “famiglia ricostruita”. Ogni aspetto di Marco, dai suoi cambiamenti corporei al suo atteggiamento schivo, lo rendono un individuo estraneo alla zia che non riesce ad amarlo fino in fondo. Il disagio di essere costretta ad un ruolo che non le appartiene provoca nella voce narrante il senso di colpa tipico dei sopravvissuti, fagocitato in questo caso dal senso di dipendenza che il personaggio prova rispetto alla figura della sorella, per cui non può fare a meno di pensare che il terremoto abbia portato via la parte migliore di lei, vale a dire la sua gemella.

¹⁸¹ «Una breve ferita mi si è aperta all'improvviso nel sentirla così informata sulle mestruazioni di Lorenza e così ignara delle mie, scomparse insieme a Olivia. È vero che non gliene ho mai parlato, ma possibile che non si sia accorta del pacco di assorbenti sempre intero, sempre chiuso, sempre lo stesso, in bagno? Di sicuro se n'è accorta e ha taciuto, come ho taciuto io.» Ivi, p. 158.

¹⁸² «Gli sfioro la testa in una specie di carezza, irradia calore. Subito ritratto la mano, spaventata dal mio gesto.» Ivi, p. 97.

¹⁸³ Ivi, p. 96.

Non è mio figlio. Marco e io non ci apparteniamo. E se una gemella doveva morire, non ho voluto essere io la superstite. La lotteria del terremoto ha stretto a caso e li ha spaiati, Olivia e la sua creatura. Ha salvato me, e a volte ho nostalgia della fine che mi è stata negata. Non sono madre, lui non è frutto di questo ventre magro. È un altro, nato da un'altra quasi uguale a me. Io non lo amo, spesso non lo amo, quando rientro a casa e annuso la sua presenza sento subito un disagio nello stomaco e poi cado sotto gli spari dei suoi occhi. Mi spaventa, come l'enormità del mio compito. Dovrei essergli mamma di scorta. Invece sono ancora la supplente di prima nomina incapace di affrontare la classe turbolenta.

Nessun aiuto da Olivia. Dal suo irriducibile altrove non piovono segni. Resta separata, non getta una voce in questo al di qua di vivi lasciati. Abbiamo lasciato il contatto, e lei la magia.¹⁸⁴

Teroni¹⁸⁵ riconosce come il cane bastardino, trovato da Marco e accolto in casa dalla zia, svolga nella relazione dei due un ruolo imprescindibile. Mentre prima del suo arrivo i tentativi di avvicinamento tra di loro sono sempre fallimentari, la presenza del cane come figura di mediazione permette quella separazione necessaria a diminuire il distacco.

Oltre al ruolo che svolge nel rapporto tra zia e nipote, il cane adottato da Marco sembra quasi il suo doppio. Soffre infatti dello stesso tipo di perdita subita dal ragazzo: entrambi, bisognosi di cure, hanno perso nel terremoto la propria persona di riferimento. Nel trovarsi si crea tra di loro un legame profondo dato proprio dal riconoscimento della stessa condizione di abbandono. La condivisione del dolore permette a Marco di reagire al lutto e di progettare il proprio futuro, partendo dall'appartamento ancora ridotto in macerie: il nipote scapestrato si configura quindi come simbolo della speranza di una ricostruzione.

Sempre Teroni riconosce che, nonostante Marco si presenti come la perfetta rappresentazione dell'adolescente, in tutte le sue caratteristiche spigolose e schive rispetto alle figure adulte, svolge per la voce narrante il ruolo di esempio di ricostruzione per il futuro. Il suo personaggio viene immediatamente connotato da inaspettati gesti di cura, ma la vera e propria lezione di maturità per sua zia la offrirà accogliendola nel suo spazio, cioè all'interno della sua casa distrutta, dove le illustra i suoi progetti per un positivo tempo a venire. Questo mette in evidenza la sua capacità non solo di pensare in modo costruttivo al futuro, ma anche la sua volontà di separarsi dal passato, un allontanamento che invece risulta difficile per la voce

¹⁸⁴ Ivi, p. 100.

¹⁸⁵ Dichiarazione rilasciata da Sandra Teroni durante l'evento *Leggere per non dimenticare XXI*, Stagione 2015-2016, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Presentazione del libro *Bella mia* di Donatella Di Pietrantonio, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 20 aprile 2016.

narrante, non ancora capace di distinguersi dalla figura della gemella. Non è infatti un caso che la voce narrante lo definisca come «unico erede dei poteri materni», attribuendogli quindi la stessa capacità di protezione e la stessa forza d'animo che hanno sempre caratterizzato Olivia.

Il percorso individuale che la voce narrante è portata ad affrontare all'interno del romanzo, che permetterà la separazione da Olivia e il riconoscimento della propria identità, implica anche l'accettazione del suo ruolo all'interno del nuovo nucleo familiare, come figura materna per Marco. Infatti, nel momento in cui Caterina comprende di essere un individuo indipendente dalla gemella, riesce a diventare la “mamma di scorta” di cui Marco ha bisogno, inizia ad immaginare un futuro radioso, sia per se stessa che per il nipote, e smette di cercare l'aiuto della sorella dall'aldilà.

3.2 “L'Aquila bella mè”

Ma sulla collina di fronte si può ammirare un borgo distrutto dal capriccio della scossa, e in direzione opposta, giù in fondo, quella macchia indistinta è L'Aquila. Potrebbe ancora essere la città leggendaria delle 99 chiese e delle 99 fontane, vista da qui. Potrei darvi appuntamento con qualcuno alla Fontana Luminosa, stasera, e dopo un film al Rex tirare tardi in una birreria del centro. Alle sette di domattina mi svegliavano le campane di San Pietro e andavo al lavoro a piedi tagliando per i soliti vicoli.¹⁸⁶

La città abruzzese palcoscenico del dramma del terremoto gode in questo romanzo di una rappresentazione carica di trasporto emotivo. L'amore per L'Aquila è tangibile nel velo di nostalgia che caratterizza le descrizioni del periodo precedente al disastro naturale. I personaggi indulgono con affetto al ricordo della città ormai distrutta delineando il profondo legame che sentono per il luogo: «L'Aquila, e L'Aquila che Donatella Di Pietrantonio sostituisce, sta a ricordarci tutto questo. Città vittima del suolo traditore e anche dell'incuria, dell'avidità, del cinismo, di chi ne ha sfregiato la bellezza e ne ha messo a repentaglio la sicurezza. Una città distrutta, abbandonata, amata. Amata oggi di quell'amore che suscitano le vittime e il bene perduto.»¹⁸⁷

¹⁸⁶ D. Di Pietrantonio, *Bella mia*, Einaudi, Torino, 2018, p. 21.

¹⁸⁷ Dichiarazione rilasciata da Sandra Teroni durante l'evento *Leggere per non dimenticare XXI*, Stagione 2015-2016, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Presentazione del libro *Bella mia* di Donatella Di Pietrantonio, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 20 aprile 2016.

Molti degli aquilani non riescono a stare lontani dalle proprie abitazioni nonostante si trovino nella “zona rossa”, «qualcuno va persino a dormire di nascosto nelle case di categoria E, per non lasciarle sole»¹⁸⁸, tuttavia la prova di amore più significativa si trova in un personaggio che fa una brevissima apparizione all’interno del romanzo, vale a dire il «vecchio scrittore, quasi un eroe»¹⁸⁹ che continua a risiedere nel suo appartamento ormai isolato dal resto della cittadinanza. Non sembra casuale la scelta di un anziano scrittore nel ruolo di resistenza aquilana alla brutalità del sisma: come già visto precedentemente, *Bella mia* conferisce alla creatività un potere salvifico capace di superare il dolore della perdita, quindi un uomo che per lavoro usa la propria creatività non può che essere il più resiliente e deciso, come ad indicare una resistenza della letteratura stessa al dramma del sisma.

Bella mia è un romanzo carico di elementi simbolici, una caratteristica che si può ritrovare anche nella rappresentazione del territorio e che può essere interpretata come immagine fisica e concreta dei sentimenti dei personaggi. L’Aquila e gli aquilani descrivono vicendevolmente la propria perdita e la propria sofferenza, da un lato le macerie dei palazzi crollati, dall’altro lato le vite frantumate dei sopravvissuti al sisma. Tra luoghi e personaggi c’è un collegamento continuo: il lutto degli aquilani è rappresentato simbolicamente dalle macerie che li circondano, a ricordo della perdita dei loro affetti.

In particolar modo, secondo Sandra Teroni¹⁹⁰, è la voce narrante, una donna impegnata in un “percorso di apprendistato della maternità”, ad essere lo specchio della stessa città distrutta dal terremoto. La studiosa individua una corrispondenza sul piano metaforico di una “mutilazione” sia per quanto riguarda la donna protagonista del romanzo a causa del lutto che vive, sia per quanto riguarda la città de L’Aquila a causa della catastrofe naturale che l’ha colpita, sia per quanto riguarda il titolo dello stesso romanzo.

Teroni costruisce un parallelo con il titolo, sottolineando come “bella mia” sia solo una parte del titolo della canzone popolare dedicata alla città abruzzese usata d’ispirazione. La parte mancante è proprio il nome della città, questa scelta di cassare la citazione della canzone, come si vede anche all’interno del romanzo in cui se ne riporta un verso incompleto, «L’Aquila bella me, te voglio revete’»¹⁹¹, secondo Teroni, contribuisce ad evidenziare la mutilazione subita dalla città ma anche dai suoi cittadini, ambedue colpiti dal disastro

¹⁸⁸ D. Di Pietrantonio, *Bella mia*, Einaudi, Torino, 2018, p. 64.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Dichiarazione rilasciata da Sandra Teroni durante l’evento *Leggere per non dimenticare XXI*, Stagione 2015-2016, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Presentazione del libro *Bella mia* di Donatella Di Pietrantonio, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 20 aprile 2016.

¹⁹¹ D. Di Pietrantonio, *Bella mia*, Einaudi, Torino, 2018, p. 56.

naturale. La canzone evoca un sentimento nostalgico e di lontananza rispetto alla città che si può ritrovare in più occasioni nel romanzo, nei numerosi riferimenti alla quotidianità cittadina precedente al terremoto.

Anche la divisione in zone sicure in cui vivono gli sfollati sopravvissuti e zone pericolose a cui è impedito l'accesso sembra essere parte di un simbolismo che riguarda la psiche dei personaggi. La zona sicura delle C.A.S.E., acronimo che allude alla familiarità e alla stabilità ma che rappresenta in realtà un luogo sconosciuto e provvisorio per gli aquilani, si contrappone alla zona rossa, pericolosa ma piena di ricordi piacevoli per gli abitanti. Allo stesso modo la precarietà della vita presente degli aquilani si contrappone con il passato confortante della città rimarcando quella tensione tra vita e morte di cui parla Teroni nel suo intervento.

3.3 *L'influenza della poesia*

Bella mia è un romanzo in cui, anche per il ricorso massiccio alla dimensione simbolica e metaforica, lo stile sembra tendere verso una liricità evidente. La citazione in esergo invita del resto a una prospettiva di lettura poetica degli eventi narrati: l'autrice scelta ad apertura del romanzo è Mariangela Gualtieri, poetessa contemporanea particolarmente legata al mondo del teatro e della rappresentazione espressionistica: «va certamente sottolineato l'intreccio che da sempre interessa il lavoro della poetessa, la quale destina i suoi testi non soltanto alla pagina scritta ma anche agli spettacoli del Teatro Valdoca, di cui è fondatrice. Il versante teatrale influisce infatti sulla poesia scritta – e viceversa – conferendole un carattere spiccatamente inventivo, concreto, nel senso dell'origine greca del termine poesia. Si tratta dunque di una scrittura fattiva, performativa, che ci mette di fronte ad un peculiare rapporto del soggetto al mondo»¹⁹².

Il passo scelto da Donatella Di Pietrantonio è tratto da *Fuoco centrale*, prima raccolta di Gualtieri che, come evidenzia il titolo, pone «un centro, un fondo, a indicare un enigma interno al soggetto ovvero uno spazio insondabile se non dal punto di vista energetico»¹⁹³.

¹⁹² M. Bergamin, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, TICONTRÉ. Teoria Testo Traduzione, numero 8, novembre 2017, p. 126.

¹⁹³ Ibidem.

Una volta ero piccola, ero senza parole. Ero piccola e senza parole. Una volta ero molto leggera, pesavo pochi chili. Una volta c'erano solo tre o quattro chili di me, solo pochi chili di me, solo pochi chili avevano il mio nome.¹⁹⁴

La breve poesia è caratterizzata da due elementi fondamentali per l'opera di Di Pietrantonio. Innanzitutto si coglie l'importanza della parola come identificativa del soggetto, per cui il nome e l'incapacità di comunicazione svolgono un ruolo imprescindibile per l'identificazione. Come è stato già anticipato, la protagonista di *Bella mia* compie un percorso di separazione e definizione della propria identità rispetto a quella della gemella. I versi di Gualtieri mettono in evidenza una mancanza di parola e di identità che si ritrovano nella voce narrante del romanzo di Di Pietrantonio.

Il secondo elemento che contraddistingue questa poesia è dato dalla tendenza, tipica di Gualtieri, a guardare al "piccolo", un argomento per cui l'autrice stessa spiega la propria propensione all'interno di un'intervista condotta da Mimma Valentino:

Ritornando ai tuoi versi, in tutte le tue raccolte ritorna il tema dell'infinitamente piccolo, della 'sottigliezza', della 'delicatezza del poco e del niente'. Come mai?

M.G. Forse perché siamo davvero nel regno delle quantità e questo porta verso una grossolanità di percezioni. Io so, anche prendendo un verso di Milo de Angelis, che solo nell'infinitamente piccolo si migliora e mi preoccupa l'attuale trascuratezza di questo piccolo, di questo poco poco. Tutto ciò che apprendiamo dalla nascita in poi ha un percorso millimetrico, dentro la parola, dentro il movimento, il tatto, la vista, l'ascolto... La bellezza è questione millimetrica. E poi perché l'attenzione – che ha per me un valore supremo – la si esercita a partire dal piccolo e dal poco.¹⁹⁵

Quella che descrive Gualtieri sembra essere un'analisi induttiva, che procede dal particolare per allargarsi successivamente al generale. La concentrazione sulla piccolezza, il peso esiguo del corpo, sono degli elementi che si ritrovano in *Bella mia*, infatti la protagonista fa spesso riferimento al suo corpo esile e leggero. La fisicità concreta del peso corporeo contrasta con

¹⁹⁴ M. Gualtieri, *Fuoco centrale*, Torino, Einaudi 2003, p. 41

¹⁹⁵ Dichiarazione rilasciata da Mariangela Gualtieri in *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, Intervista di Mimma Valentino, *Acting Archives Review*, Rivista di studi sull'attore e la recitazione, anno VIII, numero 14, novembre 2017, p. 199.

la leggerezza astratta della mancanza del soggetto in quanto tale, in un quadro in cui la mancanza di parole, di nome e di peso corrispondono ad un'assenza identitaria. Il riferimento alla piccolezza del corpo può essere allargata alla sensazione di inferiorità che Caterina sperimenta nei confronti della sorella. Nel romanzo la protagonista si descrive infatti come più minuta e piccola di Olivia, questa leggerezza che caratterizza il suo corpo sembra rispecchiarsi nel suo carattere: non solo Olivia ha un corpo più prestante a livello fisico, ma anche per quanto riguarda la psicologia e l'emotività si dimostra più forte. Il valore del peso del corpo è traslato in valore dell'individuo: Caterina è più leggera, quindi vale meno di Olivia.

Le corrispondenze con lo stato d'animo della voce narrante di *Bella mia* risultano evidenti, tuttavia il testo scelto da Donatella Di Pietrantonio risulta cassato della sua parte iniziale, annullando quindi il riferimento alla mancanza di parola e alla piccolezza. L'attenzione è dunque rivolta alla seconda parte della poesia, quella che si concentra sulla scarsità di peso e sulla presenza di un nome per quella modesta quantità di chili. Di Pietrantonio decide cioè di dare rilievo al concetto di leggerezza fisica, preferendo la concretezza della misura del peso all'astrattezza della parola che è invece al centro dell'incipit della poesia.

La seconda citazione poetica che si trova nel romanzo è invece tratta da un autore più distante temporalmente, Giovanni Pascoli, con il quale il riferimento risulta meno diretto affidato ad un'onomatopea: *chiù*.

Dov'era la luna? ché il cielo
notava in un'alba di perla,
ed ergersi il mandorlo e il melo
parevano a meglio vederla.
Venivano soffi di lampi
da un nero di nubi laggiù;
veniva una voce dai campi:
chiù...
Le stelle lucevano rare
tra mezzo alla nebbia di latte:
sentivo il cullare del mare,
sentivo un fru fru tra le fratte;

sentivo nel cuore un sussulto,
com'eco d'un grido che fu.
Sonava lontano il singulto:
chiù...
Su tutte le lucide vette
tremava un sospiro di vento:
squassavano le cavallette
finissimi sistri d'argento
(tintinni a invisibili porte
che forse non s'aprono più?...);
e c'era quel pianto di morte...
*chiù...*¹⁹⁶

In *Bella mia* si trovano tre scene in cui *chiù*, il verso dell'assiolo, ritorna, e sono tutte ambientate in periodi estremamente diversi della vita della protagonista ma legati dall'amicizia con Roberto e dall'affetto per Olivia. La prima comparsa dell'assiolo al livello cronologico, anche se il romanzo non segue quest'ordine, avviene in un momento di gioia e spensieratezza giovanili vissute insieme ad Olivia e Roberto, novelli sposi.

Chiù, canta l'assiolo, *chiù, chiù, chiù, chiù*. Il suo verso è un Mi bemolle, ci aveva detto quella volta Roberto dalla terrazza, e per dimostrarlo era venuto dentro, di corsa al pianoforte, e aveva percosso il tasto corrispondente.
- È vero, è uguale! - si era entusiasmata Olivia e gli aveva sorriso rovesciando indietro i capelli alla luce della lampada, in una stanza della loro prima casa insieme. Allora lui aveva proseguito a suonare una nota dopo ogni verso e avevano duettato così, finché l'uccello non si era stufato. Ci eravamo divertite, e Olivia gli aveva teso un bicchiere con qualcosa di buono, quando ancora credeva nel loro futuro.¹⁹⁷

La seconda occasione in cui la protagonista ascolta il canto dell'assiolo è tutt'altro che un momento positivo dato che si tratta dell'istante immediatamente precedente alla scossa in cui Olivia morirà. In questa scena non ci sono altri personaggi oltre alla voce narrante che nella solitudine assiste all'annuncio di morte che la natura cerca di comunicarle.

¹⁹⁶ G. Pascoli, *L'assiolo*, Myricae, Rizzoli, 1981, edizione digitale E-text, 1996.

¹⁹⁷ D. Di Pietrantonio, *Bella mia*, Einaudi, Torino, 2018, p. 160.

Cantavano gli uccelli notturni, uno in particolare ripeteva sempre lo stesso *chiù* monotono. Ho creduto di riconoscere l'assiolo, una volta Roberto ci aveva detto che il suo verso è un Mi bemolle. Nemmeno il tempo di chiedermi che ci facesse un assiolo in centro, hanno taciuto, tutti insieme. Quasi nello stesso istante si sono messi ad abbaiare i cani, in coro, a cerchio, dai palazzi e più lontano, dalle campagne e dalle frazioni della città. Davano l'allarme per quello che arrivava, nella loro lingua inascoltata.¹⁹⁸

L'ultima volta che l'assiolo si presenta alla voce narrante segna un riavvicinamento a Roberto, un ritorno all'amicizia di un tempo che la loro nuova condizione di famiglia distrutta, sia dal divorzio che dal lutto, aveva dissolto. Il canto dell'assiolo in questo caso non è più presagio di morte, ma viene interpretato come promessa di una speranza futura, tornando quindi al significato che inizialmente gli era stato attribuito dal gioco che da ragazzi aveva distinto il loro primo incontro con l'uccello notturno.

Chiù, ripete il cantante notturno, *chiù, chiù, chiù, chiù*. Si è preso una lunga pausa dal minuto precedente al terremoto, ma non mi trasmette nessuna angoscia a riascoltarlo dopo allora. Deve essere posato su uno dei due tigli là davanti e diffonde nell'aria ferma e frizzante i suoni prodotti in purezza dalla piccola gola. Lo sentono anche le stelle chiarissime dopo il consueto temporale pomeridiano, la luna accecata dalla fase, forse può sentirlo anche l'uomo insonne della piastra di fronte, dietro la finestra senza tende sempre accesa a quest'ora. C'è come una speranza nelle note e mi trovo un po' patetica nell'atto di coglierla.

Roberto domanda che è successo invece di dire pronto. Punto il telefono verso i tigli e prego il *chiù* di non interrompersi proprio adesso. Ma quello non è tipo da brutte figure e sembra voler dare il massimo in questi secondi, come in un'audizione. [...] Roberto ride dentro il telefono, quando me lo riaccosto.

- Ti arriva? - chiedo un po' timorosa di averlo spaventato, alle due di notte.

- Certo, forte e nitido. L'assolo dell'assiolo. Non mi capitava da anni -. Sembra contento per questa specie di scherzo.

- Ti è passata la paura?

- Appena ho capito che non mi chiamava la zia di mio figlio, ma la svitata di sempre. Almeno ti ricordi la nota che fa il tuo amico, li?

- Mi bemolle, maestro.

- Brava. E Marco l'ha ascoltato? - chiede quasi tenero, come un qualsiasi papà desideroso di mostrare i dettagli del mondo al proprio bambino.

¹⁹⁸ Ivi, p. 75.

- Se provo a svegliare tuo figlio per un motivo del genere, mi lancia la prima scarpa che trova a portata di mano. Dovresti saperlo quant'è romantico,- rispondo realistica. [...] Ho ceduto a una tentazione insidiosa e labile, la voglia di resuscitare, un istante, i due ragazzi che a lungo siamo stati, nello scorso millennio. Ho riprodotto una confidenza appartenuta a un tempo fossile, guardato da qui, ora.¹⁹⁹

Il *chiù* che divide le strofe pascoliane delineando l'ordine rigoroso della struttura poetica, sembra avere lo stesso ruolo nella prosa di Di Pietrantonio, cioè come di una separazione tra i pensieri della protagonista durante il suo lungo monologo interiore.

Donatella Di Pietrantonio non si limita però ad alludere alla poesia *L'assiuolo* inserendo nel suo romanzo il famoso verso dell'uccello notturno, ma reinterpreta due elementi fondamentali della poesia. In primo luogo riprende il simbolismo di presagio di morte del canto dell'assiuolo per il suo ruolo di messaggero nefasto, ma allarga la sua presenza anche a momenti gioiosi e pieni di speranza, discostandosi dunque dall'atmosfera di angoscia esistenziale che Pascoli descrive nei suoi versi e attribuendogli un nuovo significato questa volta in chiave positiva. In secondo luogo l'autrice riesce a creare un collegamento con la musicalità della poesia facendo riferimento proprio alla musica, in particolare alla nota toccata dalla voce dell'assiuolo. Pascoli infatti è un autore che si contraddistingue per il suo ricorso ad uno stile fortemente giocato sulle cadenze "musicali". Come si può vedere nel caso de *L'assiuolo*, la musicalità del verso si trova sia per quanto riguarda la lunghezza dei versi e i rispettivi ictus, cioè novenari dattilici caratterizzati da un'inerzia ritmica verticale, sia per quanto riguarda l'uso della rima, sempre alternata e caratterizzata dall'uso della tronca in rima con l'onomatopea.

3.4 Note di stile: una forte valenza metaforica

La costruzione della narrazione si presenta come rigorosa, secondo lo stile che Donatella Di Pietrantonio dimostra nei suoi altri romanzi. Teroni mette in evidenza come il procedere delle scene incroci piani temporali diversi, alternando presente e passato, tramite interventi concisi e limpidi, ma sufficienti a dare spessore e senso alle figure che nel presente sembrano muoversi come in un tempo sospeso, la studiosa lo descrive come un «intreccio sostanziale del dramma individuale con quello sociale, così come nella discreta ma forte

¹⁹⁹ Ivi, pp. 160-161.

valenza metaforica, entrambi soggettivamente narrati e rappresentati con un rigoroso lavoro sulla parola, sullo stile e sulla costruzione»²⁰⁰.

Lo stile di Donatella Di Pietrantonio è caratterizzato, in questo romanzo come nei suoi altri lavori, da un tipo di linguaggio spiazzante per la sua crudezza. Spesso le descrizioni indulgono su dettagli sgradevoli, in particolare colpiscono i riferimenti ai cambiamenti del corpo vissuti da Marco tipici del periodo adolescenziale. Anche ne *L'Arminuta*, romanzo successivo, il tema dell'adolescenza è trattato mettendo in evidenza la corporeità di questa fase della vita, facendo spesso riferimento al dato sensoriale e in particolare agli odori. Tuttavia *Bella mia* vede una concentrazione ancora più notevole dei dettagli meno piacevoli dell'adolescenza, a partire dalla descrizione di odori aspri, capelli grassi, pelle acneica, voce instabile e crescita improvvisa. Le novità del corpo di Marco in preda al cambiamento della crescita sembrano essere occasione di separare il nipote del presente, un adolescente schivo e rabbioso che la protagonista non riesce ad amare, dal ricordo del Marco del passato, descritto come un bambino adorabile con la testa piena di boccoli verso cui la zia non poteva fare a meno di provare affetto. La tendenza ad una rappresentazione così spietata e cruda dei mutamenti corporei di Marco contribuisce a sottolineare l'estraneità che la voce narrante sente nei suoi confronti e la sua impossibilità nell'assumere un ruolo materno.

Sandra Teroni sottolinea che in *Bella mia*, come si può notare anche negli altri romanzi di Donatella Di Pietrantonio, la narratrice è rappresentata da una voce femminile che, a differenza del resto della produzione, nonostante usi alla prima persona, compare ben poco come pronomi personale, piuttosto il suo sguardo risulta rivolto verso l'esterno. Questo ne determina lo stile narrativo e un tipo di descrizione usata in funzione narrativa che comporta un'accumulazione di dettagli realistici in una prospettiva straniata e mediata dalla voce narrante. Questo tipo di narrazione straniata va a corrispondere con il sentimento di straniamento provato dai personaggi sopravvissuti al trauma del terremoto e, inoltre, la prospettiva mediata dello sguardo del personaggio acquista in questo romanzo una forte valenza metaforica.

È sempre Teroni ad analizzare la corrispondenza tra straniamento e linguaggio metaforico. Fin dall'incipit si trovano esempi di descrizioni metaforiche, soprattutto legate all'ambiente: «Ci troviamo intorno a questa tavola ricostruita che non appartiene a nessuno di noi»²⁰¹ mette

²⁰⁰ Dichiarazione rilasciata da Sandra Teroni durante l'evento *Leggere per non dimenticare XXI*, Stagione 2015-2016, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Presentazione del libro *Bella mia* di Donatella Di Pietrantonio, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 20 aprile 2016.

²⁰¹ D. Di Pietrantonio, *Bella mia*, Einaudi, Torino, 2018, p. 6.

in risalto il sentimento di straniamento non solo rispetto al luogo che si vive, ma anche rispetto al nucleo familiare, entrambi “ricostruiti” a seguito del terremoto; «C.A.S.E.»²⁰² ha doppia valenza perché rimanda al plurale del nome “casa” ma al contempo è acronimo di un luogo che è il più distante possibile dal concetto di “casa”, dato che manca dell’elemento affettivo e rassicurante, vale a dire «Complessi Antisismici Sostenibili ed Ecocompatibili», descrizione che tende ad evocare il disastro, la provvisorietà e l’incertezza verso il futuro. Simbolismi e metafore trovano quindi grande spazio all’interno del romanzo, a partire dallo stesso terremoto che Teroni interpreta come «metafora della condizione umana nell’attuale fase della modernità, che vede una frattura tra noi e la terra, tra noi e i nostri simili: siamo costretti a vivere tra rovine simboliche, nell’incertezza e nella minaccia del futuro, afflitti dal senso di colpa e dal sentimento di rivolta»²⁰³. Tuttavia la studiosa identifica nel romanzo anche una nota positiva ed ottimista, cioè la capacità di sviluppare amore, condivisione e solidarietà uscendo dalle rigidità per ricostruire insieme nella consapevolezza che «la terra non è solo il grembo che partorisce, può rivoltarsi in mostro e divorare»²⁰⁴.

Bella mia fa un largo uso di immagini evocative, in particolare ritorna spesso il riferimento all’utero, inteso sia come luogo di protezione e di crescita, sia come primo luogo in cui si delinea la disparità tra le gemelle dato che, nell’immaginario della voce narrante, Olivia aveva ricevuto un vantaggio biologico durante il periodo della gestazione. Questa valenza contrastiva dell’utero, contemporaneamente accogliente e «maligno»²⁰⁵, sottolinea la difficoltà della voce narrante nel discostarsi dalla figura della sorella, così invidiata perché rappresentazione di quella perfezione irraggiungibile che fa sentire la protagonista irrimediabilmente inferiore, ma al contempo amata per l’affetto e la protezione di cui, quando la gemella muore, la protagonista sente talmente tanto la mancanza da dimostrarlo con l’assenza di mestruazioni, un’immagine che nuovamente ritorna a quella dell’utero. L’effettiva separazione da Olivia e la definizione della propria individualità sono rappresentate tramite un’altra immagine metaforica, quella delle due statuette d’argilla.

All’ultimo momento scavo con un solo colpo della stecca di legno l’urlo incessante della bocca che avevo lasciato chiusa. [...] Il grido è di Olivia. Lo pensavo mio, ma ora che la

²⁰² Ivi, p. 10.

²⁰³ Dichiarazione rilasciata da Sandra Teroni durante l’evento *Leggere per non dimenticare XXI*, Stagione 2015-2016, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Presentazione del libro *Bella mia* di Donatella Di Pietrantonio, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 20 aprile 2016.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ D. Di Pietrantonio, *Bella mia*, Einaudi, Torino, 2018, p. 94.

donna è terminata, somiglia più a lei. [...] Devo aspettare il risveglio notturno per capire che il reclamo è per me, sono io che le ho spalancato la bocca nell'argilla. Una sequenza rapida di scene trascorse squarcia il buio su di lei, imparo in un attimo a leggere nel suo passato i segni che allora non ho voluto vedere. [...] Sembrava potesse tutto senza sforzo, senza dolore. Non sapeva lamentarsi e questa ignoranza l'ha perduta, nessuno, eccetto nostra madre, è mai stato davvero attento a lei. Io le ho negato anche la gelosia, una forma distorta dell'attenzione. Come accade a chi appare troppo forte, non è stata protetta, pareva non averne bisogno, creatura autonoma e invulnerabile.²⁰⁶

Grida anche la seconda donna. Questa volta la bocca gliel'ho scavata fin dall'inizio, così ha cominciato subito a sfogarsi, mentre continuavo a lavorarla. Il mio amico Mariano, maestro, maestro dei cuchi, mi ha guidato al telefono per farla diventare un fischietto. Adesso è una bambola cava, soffiando in uno dei due fori in corrispondenza della mano sinistra, suona. [...] Insieme alla donna ho cotto infatti qualcos'altro che non poteva vedere, l'ho girata di spalle apposta. Solo alla fine mi ha guardato montare su fili di ferro le api e le farfalle, e tutti i fiori rigidi modellati per lei. Glieli ho piantati intorno, fermando gli steli metallici con una goccia di colla nei forellini della base. Ora è circondata di corolle variopinte, ali e voli. La sua espressione è improvvisamente nuova, continua a strillare, ma è sopraffatta dalla bellezza e il grido è di meraviglia, di protesta ancora, e forse di gioia.²⁰⁷

Oltre ad essere simbolo della separazione fisica e identitaria delle due donne, divise in due pezzi di argilla diversi e distinti nonostante le fattezze simili, le statuette sono anche occasione di rappresentare i sentimenti delle gemelle. Il campo metaforico in questo caso trascende la scrittura sfociando nella rappresentazione artistica, infatti da un lato la figura che rappresenta Olivia spalanca la bocca in un grido d'aiuto, mentre quella che la protagonista dedica a se stessa è circondata da una natura rigogliosa e la sua espressione è aperta dallo stupore gioioso verso il futuro. «La creazione artistica permette di elaborare e di esprimere quanto il groviglio di emozioni e affetti contraddittori, nonché i dettami del super-io, tengono nascosto, represso, il rimorso.»²⁰⁸

Il grande ricorso ad uno stile metaforico che caratterizza *Bella mia* è stato interpretato da Bajani come un tentativo di rifarsi all'esempio pietistico tipico del linguaggio

²⁰⁶ Ivi, pp. 138-140.

²⁰⁷ Ivi, pp. 163-164.

²⁰⁸ Dichiarazione rilasciata da Sandra Teroni durante l'evento *Leggere per non dimenticare XXI*, Stagione 2015-2016, Ciclo di incontri ideato e curato da Anna Benedetti per la Regione Toscana e il Comune di Firenze, Presentazione del libro *Bella mia* di Donatella Di Pietrantonio, Biblioteca delle Oblate, Firenze, 20 aprile 2016.

giornalistico. Lo scrittore rivolge quindi al secondo romanzo della Di Pietrantonio una critica che mette in evidenza proprio questa tendenza attribuendola alla scelta di raccontare di un evento reale e drammatico come il terremoto del 6 aprile 2009.

Donatella Di Pietrantonio è una scrittrice dalla prosa dura, secca, a tratti espressionistica. La sua scrittura ha la tentazione e la forza della poesia, a tratti. *Mia madre è un fiume*, il suo fortunato esordio del 2011, era stato l'affacciarsi nella narrativa italiana di un modo di raccontare il dolore impastato di dignità lirica, asciutto e diretto. Ecco: questo romanzo - bello, per certi versi struggente - finisce però per pagare le conseguenze di una rapina fatta ai danni del linguaggio da decenni di giornalismo pietistico, di gare di impennate metaforiche sulla pubblica piazza dell'informazione italiana. È come se, in qualche modo, la stessa prosa dell'autrice abruzzese ne fosse condizionata, come se dovesse volare ancora più alta, nel racconto del Terremoto, di quella dei cronisti pietisti. Così finisce per indebolirsi. Come se la prosa di quei cronisti fosse una cattiva compagnia, per la sua scrittura. È come se finisse lei stessa dentro quel ricatto emotivo, piuttosto che smarcarsi e battere i polpastrelli sui tasti della visionarietà, della trasfigurazione poetica della realtà e dell'Evento. Perché alla letteratura spetta di andarsi a riprendere il linguaggio - e dunque il racconto del mondo -, senza dover per forza pagare un riscatto, senza dover scendere a compromessi con chi di quel linguaggio fa quotidiano, colpevole, macello. Donatella Di Pietrantonio a volte lo sa fare: basta che la sua prosa - anche in questo romanzo - si sposti dal teatro della Realtà e della Catastrofe per tornare a volare con le ali che le sono più proprie. Quelle cioè di chi sa raccontare una storia d'amore attraverso la nostalgia delle cose che più non saranno, e insieme il desiderio di passare oltre, di scavalcare una ferita come si oltrepassa una soglia.²⁰⁹

²⁰⁹ A. Bajani, *Narrare dopo il terremoto*, Il Sole 24 ore, 11 maggio 2014, p. 31.

QUARTO CAPITOLO: L'ARMINUTA

4.1 La ragazza "ritornata"

L'Arminuta è il romanzo che ha portato alla fama nazionale Donatella Di Pietrantonio: edito nel 2017 per Einaudi e vincitore del premio Campiello, tratta la storia di una ragazza appena tredicenne che, dopo essere stata "donata" alla tenera età di sei mesi ad una famiglia benestante, viene restituita alla famiglia biologica²¹⁰.

Il punto focale di questo libro è quindi il sentimento di straniamento e la mancanza di identità provati dalla ragazza e causati dall'incapacità nel definirsi a seguito della scoperta delle sue reali origini. Il passaggio da una famiglia borghese e benestante, che le offre le migliori opportunità possibili, ad una povera, umile e di radice contadina, segna inesorabilmente l'identità della protagonista, che non si sente di appartenere completamente a nessuno dei due nuclei familiari.

La mancanza di identità è rimarcata dall'assenza di un nome, proprio con lo scopo di sottolineare come la ragazza non riesca a definirsi per una carenza di punti di riferimento a cui appellarsi. Questo aspetto è stato sapientemente analizzato da Michela Murgia nella sua recensione del romanzo: «Non puoi dire chi sei se prima non hai capito di chi sei»²¹¹. La concentrazione sull'assenza di identità è stata al centro di diverse recensioni, che riconoscono in questo il tema come il vero fulcro narrativo del romanzo: l'abbandono che segna la protagonista la costringe a mettere in discussione se stessa.

In dialetto abruzzese «l'arminuta» significa «la ritrovata», ma ciò a cui si assiste nelle pagine del romanzo di Donatella Di Pietrantonio è lo smarrimento della protagonista alla ricerca della propria identità.²¹²

²¹⁰ Questo tipo di adozione non scritta è un fenomeno reale che ha interessato non solo le zone meridionali, ma tutta la penisola, durante l'intervista rilasciata da Donatella Di Pietrantonio per *Il Sorpasso* afferma: «Certamente ci sono stati nel nostro Abruzzo più casi di tal tipo, ma questa forma di adozione era una pratica comune in tutta Italia: storie simili si rintracciano dal Piemonte alla Puglia, e sono pratiche con un valore tipicamente antropologico. Esse tendono a salvaguardare il nucleo originario della famiglia». R. Simoncini, *Dott.ssa Donatella Di Pietrantonio: orgoglio abruzzese*, *Il Sorpasso*, www.ilsorpassomts.com, 13 ottobre 2017.

²¹¹ M. Murgia, *Quante storie*, su Raiply.it.

²¹² F. Faccini, recensione de *L'Arminuta* di Donatella Di Pietrantonio, su *Horizonte. Neue Serie, Nuova Serie. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, *Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea*, numero 3, 2018, p. 249.

A sopperire a questa assenza di un nome, la protagonista riceve un soprannome che la definisce tramite la sua condizione di "restituita": l'Arminuta, proprio per alludere al fatto che lei avesse fatto ritorno alla vita a cui era originariamente destinata (nel dialetto abruzzese non esiste il verbo "tornare", si trova invece un composto del verbo "venire" con il prefisso "ri", che nel participio passato diventa quindi "arminuto"). È rilevante evidenziare come questo titolo le sia assegnato dai compaesani e che quindi non venga scelto dalla protagonista per se stessa, ma le viene affibbiato con intento crudele e discriminatorio. Un dettaglio ancora più doloroso per la ragazza deriva dal fatto che il soprannome sia in dialetto, una lingua che non conosce e che la costringe ad un altro tipo di distanza tra lei, la famiglia biologica e tutto il paese, una barriera linguistica che la tiene separata da tutti.

La storia drammatica del suo rimpatrio nel paesino dell'entroterra è narrata in prima persona dalla ragazza ormai diventata adulta, una donna di un'età indefinita che ricorda la tragica adolescenza da cui non è mai guarita. Gli abbandoni subiti, il primo in fasce e il secondo in pubertà, la rendono insicura rispetto alla sua identità e, di conseguenza, segnano la sua vita tanto da non permetterle di abbandonarsi alla serenità, causando in lei un disturbo del sonno da cui viene tormentata fino al presente da cui parla. Questo senso di spaesamento sembra creare un parallelo con una società che manca di certezze, soprattutto in ambito familiare, si dimostra priva di radici e mette alla luce le difficoltà nel trovare un appiglio a cui appoggiarsi per fare riferimento come punto di partenza, una condizione tipica del Novecento²¹³.

La mancanza di parole per definire le cose, che si era già vista nella produzione di Donatella Di Pietrantonio, in questo romanzo si ripresenta e viene elevata all'ennesima potenza. Questa assenza va di pari passo con l'uso del dialetto, una lingua concreta che non è adatta all'espressione degli affetti, è anzi priva di termini che veicolino i sentimenti e questa condizione porta ad uno scontro ancora più forte con la lingua da parte della protagonista che, non solo si trova in difficoltà nella comprensione, ma sente anche un'assenza espressiva che rende ancora più faticoso ed arduo l'approccio con la nuova realtà familiare a cui è stata riconsegnata. Nonostante questo sia un libro che mette al centro della sua narrazione il rapporto affettivo con la famiglia, in particolare con le figure materne e con la sorella minore, l'amore di cui si parla è difettoso, lacunoso, carente proprio a causa di un'insufficienza dal punto di vista linguistico:

²¹³ Dichiarazione di Paolo Conti del Corriere della Sera durante l'incontro con l'autrice Donatella Di Pietrantonio *Scrittori in salotto* di Sololibri.net, 9 aprile 2021.

L'Arminuta è un romanzo che parla d'amore a suo modo, anche perché la parola «amore» non esiste nel dialetto abruzzese. E, curiosamente, la parola «sentimento» si usa in un'altra accezione: va a indicare senso pratico, intelligenza applicata, specie quando si parla di una donna. Una donna che «tè lu sentiment», ovvero «che ha sentimento», è una da sposare.²¹⁴

Sempre dal punto di vista della barriera linguistica contro cui il personaggio si scontra, l'intervento di Castellaneta chiarisce ulteriormente quella che definisce come un' "afasia degli affetti". La protagonista infatti vive una condizione di impossibilità di parola, un'incapacità espressiva che viene direttamente collegata all'incompetenza linguistica data dall'uso del dialetto, inteso come motore drammatico che incrementa il disagio provato dalla ragazza che non riesce a trovare per se stessa un nome che la possa identificare:

Il dramma dell'Arminuta, come la chiamano i compagni di scuola, la ritornata, è anzitutto il dramma di un'afasia affettiva e dell'esilio della lingua madre. E la pagina traduce quel balbettio identitario tra nascita e rinascita, maternità negata e ritrovata.²¹⁵

L'esperienza che la protagonista narra con la sua stessa voce, potrebbe essere accostata a quella *outsider* descritta da Colin Wilson. Questa similarità tematica è stata individuata da Elisa Paolicelli nella sua tesi di dottorato, nel cui *abstract* afferma che, ne *L'Arminuta* si trova lo stesso procedere del «viaggio esistenziale dell'*outsider* di Wilson: dal finale distacco mistico dalla realtà fino all'iniziale ricerca della Verità, passando per l'elaborazione del vissuto di alienazione. Andremo alle origini dell'esperienza dell'*outsider* con un doppio obiettivo: dimostrare come essa rappresenti, in termini letterari, una condizione marginale tanto maschile quanto femminile; provare che tale esperienza permette alle protagoniste dei romanzi di riappropriarsi della loro facoltà di autodeterminarsi»²¹⁶.

Ne consegue che, nonostante *L'Arminuta* pare configurarsi come un romanzo di formazione, dato che ne rispetta le caratteristiche, l'intento dell'autrice si apre ad una lettura più ampia e profonda rispetto al classico libro sull'adolescenza. Dall'analisi di Dessardo²¹⁷ si mette in evidenza come non si tratti di un'opera pensata unicamente per un pubblico che deve

²¹⁴ R. Scorrane, *Ritorno (forzato) a casa. Storie dell'Abruzzo antico*, su Corriere della Sera, 11 febbraio 2017.

²¹⁵ S. Castellaneta, *Dall'Annunciazione alla vita in vitro: maternità e letteratura, (Des)Canonizadas. Escritoras y personajes femeninos*, Edición de Caterina Duraccio, Milagro Martín Clavijo y Juan Aguilar González, Asociación Cultural Benilde Mujeres&Culturas, Culturas&Mujeres, Sevilla, 2018, BENILDE EDICIONES, <http://www.benilde.org>, p. 29.

²¹⁶ E. Paolicelli, *Figlie outsiders Il rapporto madre-figlia nei romanzi The Virgin Suicides, Ensemble, c'est tout e L'Arminuta*, Abstract.

²¹⁷ A. Dessardo, *L'adolescenza restituita di Donatella Di Pietrantonio*, Nuova Secondaria - n. 1, settembre 2020 - Anno XXXVIII, pp. 250-251.

formarsi, ma che aspira a rappresentare un modello adolescenziale che si distingue dalla massa tramite una drammatica storia delle proprie origini, non discostandosi mai, però, dalle caratteristiche usuali del genere. Lo schema degli antichi riti di iniziazione di cui parla Mondello²¹⁸ è infatti presente nella struttura narrativa de *L'Arminuta*, si può rintracciare dai passaggi che il personaggio protagonista tocca: partendo da un'iniziale separazione dalla comunità adulta, passando per una fase di transizione e concludendosi con la reintegrazione nel mondo degli adulti. L'esclusione dal gruppo sociale e il profondo desiderio di farne parte tipici dell'adolescenza sono affrontati ne *L'Arminuta* discostandosi dal filone narrativo consumistico e contemporaneo, orientandosi verso un «gusto volutamente fuori moda»²¹⁹, sovvertendo in questo modo lo stesso schema a cui si ispira.

4.2 I rapporti familiari

4.2.1 Le due madri

Ero l'Arminuta, la ritrovata. Parlavo un'altra lingua e non sapevo più a chi appartenevo. Invidiavo le compagne di scuola del paese e persino Adriana, per la certezza delle loro madri.²²⁰

L'Arminuta è un romanzo fatto di polarità, la prima delle quali, la più lampante, è tra le due famiglie della protagonista, in contrasto per la loro estrazione sociale. Da un lato i borghesi benestanti che vivono nella città moderna affacciata sul mare, dall'altro i contadini dialettofoni poveri e senza speranza verso il futuro che vivono in un paesino isolato. I luoghi in cui i due nuclei familiari vivono determinano anche il tipo di cultura che hanno e, di conseguenza, il loro atteggiamento rispetto all'educazione dei figli e le dimostrazioni di affetto.

In prima istanza si evidenzia come, data l'attenzione al tema della maternità che caratterizza tutta la produzione di Di Pietrantonio, il parallelo coinvolga principalmente le due madri da cui la ragazza viene cresciuta. Queste due figure materne esercitano nei suoi confronti delle modalità completamente opposte di genitorialità, che si adattano al loro vissuto: da una parte

²¹⁸ Cfr. E. Mondello, *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Perrone, Roma, 2016.

²¹⁹ A. Dessardo, *L'adolescenza restituita di Donatella Di Pietrantonio*, Nuova Secondaria - n. 1, settembre 2020 - Anno XXXVIII, p. 250.

²²⁰ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 94.

causate da un tipo costruzione sociale del sé dato dal ceto borghese di Adalgisa, che cela una sottesa ipocrisia moralistica, dall'altra parte a causa di una vita di miseria e di una conseguente imprevedibilità nella gestione dell'affettività della madre biologica. L'autrice, con il suo consueto modo di scrivere scarno che scandaglia la realtà senza mai concedere spazio adedulcorazioni, non sembra lasciar intendere che uno dei due sistemi educativi sia da considerare migliore, infatti entrambi presentano i propri difetti e vanno ad influire negativamente sulla formazione dell'Arminuta:

Nell'approccio che le due figure materne manifestano nei confronti della genitorialità è possibile scorgere l'essenza dei differenti mondi: composto, curato, attento quello cittadino; brutale, diretto, violento quello rurale, una contrapposizione questa che più che celebrare una realtà, denuncia i limiti di entrambe.²²¹

Nel romanzo si nota a più riprese come i gesti di affetto delle due donne abbiano due matrici differenti: mentre Adalgisa continua ad affermare la propria presenza nella vita della figlia adottiva elargendo denaro o procurandole oggetti materiali, i segni di affetto della madre biologica riguardano più una sfera concreta e primordiale, infatti coinvolgono la fame, il freddo, quindi le necessità essenziali alla sopravvivenza.

Adalgisa si presenta dunque come una madre che finanzia il benessere dell'Arminuta tramite un supporto economico, ma al contempo la allontana da sé quando ha occasione di avere un figlio di sangue anziché una figlia adottiva. L'ipocrisia insita nel personaggio, descritto come una cristiana devota e rispettosa del credo, ricalca la classe sociale a cui appartiene e va a delineare una donna che giudica lo stile di vita altrui ritenendo di trovarsi in una posizione di superiorità etica e morale. Nonostante non venga mai esternata esplicitamente l'opinione di Adalgisa sulle condizioni di vita della famiglia biologica, la donna non si fa scrupoli ad intervenire economicamente nelle dinamiche familiari imponendo la sua sorveglianza sulla figlia adottiva anche dopo averla abbandonata. Ad esempio, comprando un letto a castello e un paravento per concedere alle bambine uno spazio più privato all'interno della stanza che dividono con gli altri tre fratelli maggiori, non solo esercita un controllo economico sulla figlia, ma giudica in senso morale le condizioni in cui vive la famiglia del paese, come ci

²²¹ F. Faccini, recensione de L'Arminuta di Donatella Di Pietrantonio, su *Horizonte. Neue Serie, Nuova Serie. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea, numero 3, 2018, pp. 249-250.

viene lasciato intendere dal commento della madre biologica all'arrivo dei doni: «Chissà che hai raccontato di noi.»²²²

I giudizi etici di Adalgisa non si rivolgono solo verso la famiglia umile e contadina, ma anche a quella borghese benestante di Patrizia, amica della protagonista precedente al “ritorno” al paese, perché considerati troppo dediti ai vizi²²³, e alla nipote Lidia, in particolare in una scena in cui la ragazza si abbandona alla spensieratezza ballando in maniera sensuale con la vicina di casa, una ragazza considerata dissoluta da Adalgisa e con cui le era stato vietato di avere contatti proprio per questo motivo²²⁴.

Tuttavia l'etica e la pudicizia di Adalgisa non vengono applicate quando, dopo aver tradito il marito, diventa madre biologica di un bambino il cui padre, viene lasciato intendere, non ha intenzione di accogliere anche la figlia adottiva: così la donna sceglie di “restituire il dono”.

Adalgisa viene, alla finale, scagionata in qualche modo dalla sua colpa con una sorta di contrappasso che, nonostante non giustifichi l'abbandono che ha messo in atto, mostra un lato di lei debole e sottomesso, che porta il lettore ad empatizzare con il personaggio. Come nella sua relazione precedente era stata in completo dominio rispetto alla figlia e al marito, imponendo loro le sue ambizioni personali di maternità, così nel nuovo matrimonio si dimostra una donna vinta dalla prepotenza del marito, come è reso evidente dalla scena del pranzo domenicale in cui è obbligata a subire il pianto disperato del figlio senza poter intervenire per non disobbedire all'ordine perentorio del compagno²²⁵.

È proprio in questa occasione che viene messa in risalto la prontezza e l'audacia con cui Adriana, una bambina così piccola e fragile da soffrire ancora di enuresi notturna, sfida l'uomo adulto dimostrando a tutti i commensali come prendere in mano la situazione e fare la cosa giusta sia per il figlio che per la madre: la sorella minore dà prova di una risolutezza che nessuna delle figure parentali in questo romanzo riesce mai ad esibire. Grazie a quella manifestazione di inettitudine degli adulti da parte della bambina, l'Arminuta sembra finalmente voler prendere le distanze da Adalgisa, come viene chiarito da Giovanna Rosa:

Nell'andirivieni fra due case e due madri, non c'è molto da scoprire o imparare, anzi: a salvarla, alla fine, più che la complicità sororale, è un sano istinto di fuga davanti al pianto di un fratello neonato, conosciuto in una nuova famiglia, la terza, in cui il perbenismo domestico

²²² D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 33.

²²³ Ivi, p. 24.

²²⁴ Ivi, p. 46-47.

²²⁵ Ivi, p. 160.

poggia sulla severità di un padre ottuso e di una madre desolantemente succube che è meglio perdere che ritrovare²²⁶.

Dopo aver analizzato il personaggio di Adalgisa, per quanto il rapporto con la madre adottiva sembra complicato, bisogna mettere in evidenza come quello con la madre biologica si presenti come ancora più oscuro ed incomprensibile. È significativo come entrambi i genitori biologici siano coinvolti nell'anonimato di cui la stessa voce narrante soffre: questa mancanza di nomi è stata notata ed analizzata a più riprese dalla critica, in particolare ci sembra opportuno ricordare l'intervento di Faccini, la quale dedica il suo interesse al tipo di scelta linguistica che caratterizza i personaggi della madre e del padre biologico:

[...] osservando l'uso studiato della lingua, è possibile capire la gerarchia degli affetti della protagonista. Nell'incapacità di trovare un appellativo adatto alla seconda madre si scorge il problema di stabilire il ruolo che gli adulti hanno nella vita dell'Arminuta. [...] Tale cortocircuito emotivo è palesato anche dall'utilizzo degli aggettivi possessivi. Se Adalgisa e il padre del mare sono i suoi genitori («mia madre», «mio padre»), gli altri sono semplicemente i genitori, il padre, la madre. Questa eliminazione riflette l'impossibilità dell'Arminuta di definirsi come figlia²²⁷.

Questa condizione di assenza di denominazione dei genitori è resa esplicita dalla stessa voce narrante all'interno del romanzo, la difficoltà nell'uso della parola “mamma” sembra indicare come il suo significato originario sia andato perduto per sempre dato che non esiste più nella mente della protagonista una figura a cui ricondurlo:

Non sapevo come attirare a me l'attenzione della donna di là, non riuscivo a chiamarla mamma. Al posto della sequenza di M e A ho vomitato grumi di latte acido nell'acqua che scendeva. Non ricordavo più nemmeno il suo nome, se anche avessi voluto invocarlo. [...] Non l'ho mai chiamata, per anni. Da quando le sono stata restituita, la parola mamma si è annidata nella mia gola come un rospo che non è più saltato fuori. Se dovevo rivolgermi a lei con urgenza, cercavo di catturarne l'attenzione in modi diversi. A volte, se tenevo il bambino

²²⁶ G. Rosa, *Di mamma ce n'è una sola. Falso!*, in *Tirature '19: Tuttestorie di donne*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Mondadori, 2019, p. 27.

²²⁷ F. Faccini, recensione de *L'Arminuta* di Donatella Di Pietrantonio, su *Horizonte. Neue Serie, Nuova Serie. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea, numero 3, 2018, p. 251.

in braccio, gli pizzicavo le gambe per farlo piangere. Allora sei girava nella nostra direzione e le parlavo.²²⁸

[...]

Ripetevo piano la parola mamma cento volte, finché perdeva ogni senso ed era solo una ginnastica delle labbra. Restavo orfana di due madri viventi. Una mi aveva ceduta con il suo latte ancora sulla lingua, l'altra mi aveva restituita a tredici anni. Ero figlia di separazioni, parentele false o taciute, distanze. Non sapevo più da chi provenivo. In fondo non lo so neanche adesso.²²⁹

Sempre su questo punto Pigliaru mette in risalto come, mentre l'assenza del nome della protagonista evidenzia la sua mancanza di identità, il riferimento ai genitori tramite un anonimato è indice dell'imprevedibilità che la protagonista percepisce dai loro atteggiamenti. Essi sono visti come figure su cui non si può fare affidamento emotivo, per questo motivo non gli viene concesso il possessivo che li definirebbe appartenenti allo stesso nucleo familiare, ma piuttosto viene solo inquadrato il loro ruolo biologico, madre e padre, completamente svestito dell'affettività che sarebbe richiesta dalla loro posizione di genitori:

Non conosceremo mai il nome della ragazzina, insieme a lei non ce l'ha né suo padre né la donna che l'ha messa al mondo. Gli altri sono governabili, loro invece percorrono solchi già sperimentati da altre scritture precedenti che, dietro l'apparente anonimato delle mere funzioni, consentono ben più viscerali mancanze e massime evocazioni²³⁰.

L'Arminuta vive una confusione dei ruoli genitoriali all'interno della sua vita, anche nella lettera che scrive ad Adalgisa la saluta così: «Cara mamma o cara zia, non so più come chiamarti»²³¹. Il romanzo vede il cambiamento di questo attaccamento che la protagonista non può fare a meno di provare per i genitori adottivi, e in particolare per Adalgisa. Infatti, per gran parte della narrazione, la reazione della protagonista al suo abbandono è quella di giustificare la crudeltà del gesto e sperare di poter tornare alla sua vita precedente. Questo atteggiamento pronto al perdono nonostante il tradimento subito è tipico dei bambini e dei ragazzi che, nel momento in cui percepiscono nei genitori dei difetti, tendono a discolpare le figure di riferimento perché, nel caso in cui queste venissero meno, anche la loro sicurezza ne

²²⁸ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 15.

²²⁹ Ivi, p. 108.

²³⁰ A. Pigliaru, *L'Arminuta, che riparò l'abbandono con l'ordine del cuore*, su "Il manifesto", www.ilmanifesto.it, 20 settembre 2017.

²³¹ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 30.

risentirebbe dato che sono proprio i genitori a rappresentare quella tranquillità di cui il bambino ha bisogno durante la formazione.

L'indulgenza che dimostra nei confronti dei genitori adottivi anima il personaggio per gran parte del romanzo, ma subisce un'evoluzione. Si può vedere come inizialmente cerchi di giustificare l'abbandono riconducendo a se stessa la colpa della sua restituzione:

Io voglio vivere a casa mia, con voi. Se ho sbagliato qualcosa dimmelo, e non lo farò più. Non lasciarmi qui.²³²

Magari temeva che gli chiedessi ancora di portarmi a casa, o forse c'era di più nello sguardo. Il peso di un rimprovero taciuto. E se avesse deciso lui di mandarmi via? Quella possibilità non l'avevo mai immaginata. Ma quale poteva essere la mia colpa? Gli avevano raccontato di un bacio nei corridoi della scuola? Troppo poco per togliersi una figlia. Lo capivo anche così ragazzina, anche nelle fantasie ingigantite dalla notte. Se qualcosa avevo sbagliato, io non lo ricordavo.²³³

Nei primi mesi dal suo "ritorno" continua a sperare di poter essere ripresa, fa ancora riferimento a loro come "mia madre" e "mio padre" e viene prontamente corretta sia da Adriana che da Vincenzo; durante questo periodo non può fare a meno di preoccuparsi per la salute di Adalgisa e riconduce ad una presunta malattia il suo abbandono, si talmente tormentata dall'idea del suo malessere da sognarne la morte con terrore²³⁴.

Il vero cambiamento avviene solo dopo la rivelazione del motivo della riconsegna, la scoperta di un figlio biologico mette definitivamente fine all'intento di ricostruire la famiglia in cui aveva vissuto fino ai tredici anni, le giustificazioni diventano accuse verso quella madre che aveva preferito rinnegarla come figlia in favore di un nuovo nucleo familiare.

È significativo come la presa di coscienza della fine del legame con Adalgisa sia insita proprio nell'appellativo che viene a mancare: l'Arminuta inizia a riferirsi a lei usando il nome proprio e non più la parola "mamma". Su questo argomento Karagoz scrive: «Both the narrator's unwillingness to address her biological mother as "mamma" and acknowledge their blood bond, and her decision to stop using "mia madre" to refer to Adalgisa signify her unending struggle with the notion of what exactly a mother is, or ought to be. This passage neatly expresses her grappling, as it also identifies "mother" with the notion of "place"»²³⁵

²³² Ivi, p. 7.

²³³ Ivi, p. 87.

²³⁴ Ivi, p. 35.

²³⁵ C. Karagoz, *Of Mothers and Sisters: Donatella Di Pietrantonio's L'Arminuta*, in «altrelettere», (2020), p. 59.

Si assiste dunque ad un capovolgimento dei ruoli, mentre prima viene indicata come madre malvagia quella biologica per la sua imprevedibilità e l'abbandono originario, successivamente alla rivelazione dell'imperfezione di Adalgisa è quest'ultima che occupa la funzione di antagonista, vera e propria fonte del dolore della protagonista dato che, se la madre biologica è giustificabile a causa della sua povertà e della sua cultura, è difficile perdonare il gesto crudele di quella adottiva perché dettato unicamente dalla sua aspirazione personale ad una maternità che ritiene più "vera". In questa storia non esistono madri buone e madri cattive, quelle che vengono descritte sono semplicemente famiglie disfunzionali, ma per motivi diversi. A confermare questa redenzione della figura della madre l'intervento di Marsilio in cui dichiara:

Nel corso della storia, in modo inaspettato ma persuasivo, Di Pietrantonio ribalta il rapporto di forza che inizialmente istituisce tra le due: la madre adottiva - generosa, moderna, idealizzata dalla ragazzina - trova una dura smitizzazione proprio nel momento in cui si profila un riavvicinamento; viceversa la madre brusca e all'antica, piegata dalla fatica e dal lutto viene riscattata da un'unica carezza che la donna riesce a posare sulla schiena della figlia, studentessa-modello²³⁶.

Infatti, come per il rapporto con Adalgisa si vede un'evoluzione che porta ad un distacco finale, in quello con la madre biologica si possono vedere degli accenni ad un avvicinamento tra le due. La loro relazione non è destinata a diventare positiva ed affettuosa, ma quello che si può notare è che la distanza diminuisce, in particolare nelle scene in cui i due personaggi svolgono faccende domestiche, le azioni meccaniche offrono la possibilità di rari dialoghi che permettono di mettere in evidenza come la madre non sia completamente anaffettiva e disinteressata alla prole, ma dimostra nei loro confronti, in sporadiche occasioni, gesti di cura inaspettati. Questo tipo vicinanza emotiva si presenta in porzioni brevi ma significative del romanzo: inizialmente, nella scena in cui, dopo essere svenuta, la madre pretende che l'Arminuta abbia una porzione della cena più sostanziosa²³⁷; successivamente, mentre piegano i panni insieme, la madre le ricorda la prima volta che si sono incontrate, durante un matrimonio quando la bambina aveva circa sei anni²³⁸; dopo la morte di Vincenzo, quando il

²³⁶ M. Marsilio, *Tra nobile intrattenimento e patto di sorellanza: L'Arminuta di Donatella Di Pietrantonio*, su La scrittura e noi, su www.laletteraturaenoi.it, 15 settembre 2017.

²³⁷ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 16.

²³⁸ Ivi, pp. 40-41.

lutto sembra concederle un attimo di pace, la madre insegna a cucinare all'Arminuta²³⁹; in seguito ad un litigio, l'Arminuta scappa di casa, e quando ritorna accompagnata da Adriana, la madre le porta a letto un mattone scaldato nel forno perché non patisca freddo²⁴⁰; dopo il consulto con la commara Carmela, la madre racconta all'Arminuta della notte in cui hanno deciso di darla in adozione²⁴¹; poi, tramite il gesto di affetto che la madre dimostra all'Arminuta per la pagella ricevuta alla fine dell'anno scolastico²⁴²; e ancora, quando la madre tiene da parte per l'Arminuta una porzione di pranzo il giorno in cui torna dal liceo che frequenta in città²⁴³; continuando, nella decisione della madre di difendere l'Arminuta dalla verità sull'abbandono di Adalgisa e nel confortarla quando la viene a sapere²⁴⁴; infine, l'indulgenza che le dimostra nell'incoraggiarla ad accettare l'invito a pranzare con Adalgisa, per darle la possibilità di riallacciare i rapporti con lei in virtù del legame che avevano avuto in passato²⁴⁵.

È importante mettere in evidenza queste poche occasioni in cui la madre si rivela buona nei confronti della figlia proprio perché, essendo rare, creano nella ragazza maggiore incertezza e confusione su come relazionarsi con lei. Inizialmente la considera una nemica, un ostacolo per il suo ritorno alla sua vita passata, non riesce a capire i motivi del suo agire, i suoi atteggiamenti per lo più schivi e silenziosi non le permettono di inquadrarla. Successivamente però, le saltuarie situazioni di conforto emotivo e fisico che le concede, la colgono alla sprovvista, perché si presentano senza nessun avvertimento che la possa preparare agli improvvisi slanci d'affetto. Si configura così un personaggio né buono né cattivo, ma piuttosto una donna frutto di una cultura arcaica che vive nella miseria della vita contadina. La madre biologica quindi, per quanto imprevedibile, in qualche modo viene compresa dalla figlia. Secondo l'analisi di Dessardo la circostanza in cui questa empatia tra i due personaggi va a delinarsi è proprio la scena in cui viene raccontata la notte in cui i due genitori decisero di “donare” la figlioletta:

Ecco che le due, la madre e la figlia ritrovata, finalmente si parlano. E così la “restituita” viene a conoscere i dettagli di quel suo allontanamento dalla famiglia d'origine: un abbandono necessitato dalla miseria, ma anche, si comincia a comprendere, dovuto ai capricci

²³⁹ Ivi, p. 90.

²⁴⁰ Ivi, p. 101.

²⁴¹ Ivi, p. 115.

²⁴² Ivi, p. 122.

²⁴³ Ivi, p. 130.

²⁴⁴ Ivi, pp. 137-138.

²⁴⁵ Ivi, p. 154.

di Adalgisa, il cui desiderio, forse un po' egoistico, di maternità, era rimasto insoddisfatto [...] Da adolescente, quella domenica finalmente comincia a guardare alla vita anche con gli occhi della madre, comprendendone le ragioni e l'umiliazione, la violenza morale cui l'offerta di sostegno da parte di Adalgisa, moglie benestante di un cugino alla lontana di suo marito, l'aveva sottoposta.²⁴⁶

Nel corso della storia dunque, travolta dal caos emotivo dato dalla presenza di queste due figure materne incostanti, la protagonista non riesce a gestire i suoi sentimenti, che a tratti sfociano nella violenza, come nella scena in cui la rabbia per l'ennesima verità negata la porta a strappare le banconote che le erano state inviate da Lidia davanti alla madre, la quale agisce punendola fisicamente per l'affronto²⁴⁷; oppure nell'invidia, come quando confronta la sua condizione all'affetto che vede ricevere dai suoi coetanei (sia per quanto riguarda Vincenzo, che dopo essere morto ha tutte le attenzioni della madre che a lei invece non negate²⁴⁸, sia per i bambini del paese quando riconosce che loro hanno delle «mamme normali, quelle che avevano partorito i figli e li avevano tenuti con sé»²⁴⁹) ; o, ancora, nella paura, come si può vedere nel momento in cui Adalgisa si riavvicina a lei e la ragazza prova inquietudine e sospetto all'idea di fare nuovamente affidamento su di lei come figura parentale²⁵⁰.

Nessuno dei due rapporti riesce alla fine a risanarsi completamente e la ragazza, ormai diventata adulta, sconta ancora le conseguenze della crudeltà subita: la sua fiducia è stata talmente tanto tradita da non permetterle più di riposare adeguatamente, l'abbandonarsi al sonno e la serenità che dovrebbe caratterizzare la notte per lei non esistono, soffre per tutta la vita di insonnia proprio a causa dell'affetto materno negato. A confermare questa impossibilità di riconciliazione, Karagoz chiarisce che, mentre nel primo romanzo di Di Pietrantonio, *Mia madre è un fiume*, la voce narrante, secondo il parere di Sambuco e Rorato, riesce a comprendere la figura materna e a ristabilire una sorta di legame, ne *L'Arminuta* l'atteggiamento nei confronti delle madri è diverso:

[...] the daughter does not endeavor in her telling to valorize her mothers' positions, nor to reconcile her relationship with them. Yet, counter to the daughter's master narrative—her

²⁴⁶ A. Dessardo, *L'adolescenza restituita di Donatella Di Pietrantonio*, Nuova Secondaria n. 1, settembre 2020 - Anno XXXVIII, p. 259.

²⁴⁷ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, pp. 77-78.

²⁴⁸ Ivi, p. 88.

²⁴⁹ Ivi, p. 100.

²⁵⁰ Ivi, pp. 152-153.

persistent suspect and condemnation of her mothers—the novel also sheds light on the mothers' difficult situations. This counter narrative emerges from the narrator's account of her mothers' oppressive family lives, and in her rare sincere exchanges with them. Through this double-layered narrative Di Pietrantonio portrays two highly imperfect mothers who neither permanently abandon their daughter, nor assume full responsibility for her. In the process, *L'Arminuta* denaturalizes normative constructs such as maternal inclination and the good vs. bad mother dichotomy.

[...] However, the daughter's (master) narrative evaluates the mothers' actions as deliberate acts of abandonment, and blames both women for her unhappy fate. Mutual acceptance and understanding between the protagonist and her two mothers are never sought, nor achieved in this story.

[...] Given that the daughter tells her story as an adult, the novel effectively conveys her longstanding failure to sympathetically comprehend the mothers' challenging situations, and how they might have prompted their actions.²⁵¹

4.2.2 *Rapporti verticali e rapporti orizzontali*

Questo è un libro che ci mette di fronte al grande fallimento dei rapporti verticali tra una figlia e le sue due madri, la madre dell'origine e la madre adottiva, e invece un rapporto, in modo impreveduto, fondamentale per la vita di questa ragazzina, che è il rapporto con la sorella. Questo è un libro sull'abbandono, sulla sorellanza e sulla resistenza attraverso la sorellanza al dolore di esistere.²⁵²

Questa è l'estrema sintesi che Massimo Recalcati realizza nel presentare *L'Arminuta* al Premio Campiello 2017, un'analisi che, per quanto breve, mette in evidenza il punto fondamentale del romanzo: al fallimento dei rapporti verticali con i genitori si contrappone il successo dei rapporti orizzontali, in chiave di una sorellanza salvifica.

Una medesima linea interpretativa la offre Karagoz, la quale identifica un parallelo tra *L'Arminuta* ed i testi della filosofa degli anni Ottanta Adriana Cavarero. Quest'ultima rilegge il mito di Demetra e Kore attribuendogli un nuovo significato: lo sguardo tra madre e figlia, e tra donne in generale, viene interrotto per opera del patriarcato e questo impedisce loro di

²⁵¹ C. Karagoz, *Of Mothers and Sisters: Donatella Di Pietrantonio's L'Arminuta*, in «altrelettere», (2020), pp. 50-77, altrelettere, pp. 53-61.

²⁵² Dichiarazione rilasciata da Massimo Recalcati in qualità di "testimonial" d'eccezione per Donatella Di Pietrantonio durante la serata finale del Premio Campiello 2017.

formare legami. Infatti nel mito Kore, figlia di Demetra viene rapita da Ade che la vuole come sua sposa, impedendo così la possibilità di creare un rapporto madre-figlia.

There is a way in which women inhabit the patriarchal symbolic order that separates them from one another, leaves them on their own, having snatched them away from a place of common belonging and of mutual signification. This order relocates women in a place that assigns them roles and functions at the service of the father's realm.²⁵³

Karagoz identifica ne *L'Arminuta* la stessa interruzione di sguardi a cui fa riferimento Cavarero, infatti le due madri subiscono l'influenza della società patriarcale e questo impedisce loro di stabilire un legame amorevole con la figlia. L'analisi di Karagoz ripercorre le teorie di Cavarero nel tentativo di interpretare i personaggi di Di Pietrantonio²⁵⁴. Da una parte vediamo come la madre biologica sia costretta a varie gravidanze indesiderate a causa di un retaggio culturale basso, della mancanza di accesso alle scelte riproduttive date dalla sua ignoranza e dalla sua indigenza. Dall'altra parte Adalgisa si presenta come una donna che persegue la maternità come unica via per la sua autorealizzazione, spinta da un costrutto sociale per cui la donna deve necessariamente essere madre persegue la maternità tanto da tradire il marito con cui non poteva concepire e rinunciare alla sua libertà scegliendo di unirsi con un uomo emotivamente violento che la convince a "restituire" la figlia adottiva.

L'ipotesi di Karagoz sembra convincente dato che riesce a dare una spiegazione ai comportamenti e alla psicologia dei personaggi che altrimenti risulterebbero crudeli senza nessun apparente motivo. Infatti le madri dell'Arminuta non esprimono esplicitamente le proprie scelte, il romanzo di Di Pietrantonio è costruito sui silenzi dei personaggi più che sulle loro parole. La voce narrante si interroga spesso sulle ragioni sottostanti agli abbandoni che ha subito e fatica a comprenderli, probabilmente perché appartiene ad una generazione più giovane e meno influenzata dai costrutti sociali che hanno condizionato invece la vita delle sue due madri.

Karagoz continua la sua analisi del romanzo tramite un altro concetto di cui è autrice Cavarero, vale a dire quello dell' "inclinazione" per cui le relazioni umane sono reinterpretate secondo una visione che le concepisce come costituite da atti non reciproci di "inclinazione"

²⁵³ A. Cavarero, *In Spite of Plato: A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, trans. Serena Anderlini-D'Onofrio and Aine O'Healy, New York, Routledge, 1995, p. 66.

²⁵⁴ C. Karagoz, *Of Mothers and Sisters: Donatella Di Pietrantonio's L'Arminuta*, in «altrelettere», (2020), pp. 50-77, altrelettere, pp. 62-63.

di alcuni soggetti che scelgono di prendersi cura di altri più vulnerabili. Come viene spiegato da Francesca Rigotti:

E sul bambino inerme si china la madre nel paradigma dell'inclinazione, sporgendosi e pendendo rispetto all'asse verticale e differenziandosi dalla posizione di autonomia e indipendenza. [...] Nell'inclinazione di Cavarero invece la dipendenza non è di chi pende o più propriamente si inclina, ma dell'esserino sul quale si pende o ci si china.

La discussione di questi modelli da parte di Cavarero non viene certo condotta per consolidare lo stereotipo, del resto inattuale, della donna debole, oblativa e sacrificale, di contro all'uomo combattivo, verticale, virile; stereotipo da tempo oggetto di polemica all'interno dello stesso pensiero femminista. Né per assegnare una natura precisa a ogni sesso; non natura bensì [...] condizione, condizione umana [...]. Nella condizione umana c'è il modello posturale verticale, eretto, tradizionalmente attribuito al maschile; e poi c'è un modello inclinato, obliquo, chino, dove l'inclinazione si sporge, eccede verso l'altro, mentre chi si inclina lo fa con una postura e un sorriso obliqui, come quelli della Madonna del dipinto leonardesco *Sant'Anna, la madonna e il bambino*, (Parigi, Louvre, 1510 ca.) che sorride al figlio, mentre il bambino, pur continuando a giocare con l'agnello simbolo della vulnerabilità silenziosa, risponde volgendo il capo allo sguardo e al sorriso di lei.²⁵⁵

Nonostante l'esempio riportato sia proprio quello della relazione tra madre e figlio, Cavarero non si riferisce unicamente a questo rapporto, ma allarga il suo sguardo a tutte le interazioni umane indipendentemente dal tipo di relazione dato che il punto fondamentale del concetto risiede nell'inclinazione verso un altro soggetto più vulnerabile, il che non significa che chi offre il proprio supporto sia "verticale" (vale a dire autosufficiente). Karagoz riconosce questo tipo di inclinazione nella relazione tra la protagonista e la sorella minore, vale a dire quel rapporto orizzontale di cui Recalcati parla, ma che si configura nei fatti come un atto di dipendenza dell'Arminuta per la presenza della sorella minore:

Adriana unambiguously assumes the role of protector and guide for her vulnerable older sister in the defining stage of the protagonist's life. Inclining toward L'Arminuta through a series of caring gestures, Adriana enables her to accept her new circumstances and seek self-determination. [...]

If L'Arminuta incarnates the vulnerable subject described by Cavarero, the attitudes and actions of the two mothers complicate the model of inclination, in that neither makes a

²⁵⁵ F. Rigotti, *Adriana Cavarero. Inclinazioni*, su www.doppiozero.com, 4 marzo 2014, pezzo apparso su "la Domenica de Il Sole 24 Ore".

definite choice between caring and not caring for her. Rather, both mothers delegate care of their daughter to others. The biological mother cedes her to Adalgisa as an infant, and, when she returns, hands her over once more to her youngest daughter Adriana. Adalgisa, for her part, sends her adopted daughter back to her birth mother as soon as she learns she is expecting her own child. Ultimately, both mothers agree to entrust the care of their daughter to a stranger—the woman with whom L'Arminuta boards while attending high school in the city. In sum, despite L'Arminuta's depiction of them as bad mothers, they actually fall somewhere between the extremes.[...]

The narrator's two mothers never commit to inclining permanently toward their daughter, but her sister firmly leans in—unmasking traditional notions of maternal inclination, like the good vs. bad mother opposition, as patriarchal myths.²⁵⁶

È evidente dunque che il ruolo di Adriana all'interno della storia è quello di una sorta di sostituzione di una presenza materna insoddisfacente, figura che naturalmente non può rimpiazzare, ma l'intento versa a supplire un'assenza affettiva che entrambi i personaggi soffrono. Fin dal primo momento in cui l'Arminuta arriva nella casa del paese, Adriana si prende cura di lei: le offre conforto durante le notti in cui dormono insieme, si assicura che si trovi a proprio agio nella nuova scuola²⁵⁷ e si dimostra orgogliosa dei successi scolastici della sorella²⁵⁸, la aspetta alla fermata dell'autobus quando torna il sabato torna dalla città in cui frequenta il liceo²⁵⁹, va a cercarla quando scappa di casa a seguito di una discussione con la madre per assicurarsi che stia bene²⁶⁰, la accompagna al pranzo a casa di Adalgisa per darle supporto emotivo, e infine, il gesto d'amore incondizionato più importante si vede quando Adriana impedisce alla madre di ridurre la protagonista allo stesso livello degli altri figli, si mette tra loro per fermare la punizione corporale e mantenere il privilegio che vede nella sorella maggiore, unica figlia a non aver ancora subito le violenze fisiche dai genitori²⁶¹.

Adriana si configura come un personaggio forte, risoluto. È solo una bambina di dieci anni quando incontra per la prima volta la sorella, eppure si prende cura del fratello minore Giuseppe, svolge le faccende di casa quando la madre soffre per il lutto, riesce ad allontanare i creditori di Vincenzo quando si avvicinano lei e l'Arminuta. Si dimostra una persona concreta che agisce con prontezza, è esemplare di questo suo coraggio la scena in cui ignora

²⁵⁶ C. Karagoz, *Of Mothers and Sisters: Donatella Di Pietrantonio's L'Arminuta*, in «altrelettere», (2020), pp. 50-77, altrelettere, pp. 55-68.

²⁵⁷ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 69.

²⁵⁸ Ivi, p. 108.

²⁵⁹ Ivi, p. 130.

²⁶⁰ Ivi, p. 100.

²⁶¹ Ivi, p. 78.

l'ordine di Guido, il nuovo compagno di Adalgisa, e decide di intervenire per calmare il pianto del bambino, sfidando l'autorità patriarcale che la stessa Adalgisa non riusciva a combattere²⁶².

L'Arminuta ha bisogno della decisione e della fermezza che Adriana porta nella sua vita, il crollo delle certezze che subisce nello scoprire la sua condizione di bambinata donata e poi ritornata la mettono in condizione di avere necessità di una persona su cui fare riferimento. Il viaggio nei ricordi che la donna adulta narratrice della storia racconta non è solo una storia di abbandoni e sofferenza, ma è soprattutto un riconoscimento del ruolo fondamentale che la sorellanza con Adriana ha avuto nella sua vita.

Anche Adriana dimostra di avere bisogno della figura della sorella: in una società patriarcale come quella contadina dell'entroterra abruzzese degli anni Settanta, essendo lei l'unica figlia femmina di una famiglia proletaria, così numerosa e povera, cresce in un ambiente in cui si fa affidamento su di lei come fosse una donna adulta, per questo motivo avverte inesorabilmente il peso delle responsabilità che, anche se non sarebbero dovute essere di sua competenza, le sono state assegnate fin da una così tenera età. In questo contesto, il ritorno di una sorella è anche per lei occasione salvifica, l'Arminuta le mostra come sia possibile aspirare ad un futuro migliore, al di là della miseria in cui è nata e cresciuta, si presenta come sua complice nella sofferenza e, per la prima volta, Adriana non si sente sola nella sua condizione miserabile.

Basandosi sulla giovinezza infelice e priva di certezze che accomuna Adriana e la protagonista, si può costruire un parallelo con un altro personaggio, quello di Patrizia. Nei pochi passaggi del romanzo in cui compare la ragazza, si nota il contrasto con il vissuto delle due sorelle: mentre Patrizia vive con spensieratezza un'infanzia gioiosa, l'Arminuta ed Adriana sono private di quella serenità. È un dato evidente in particolare nella scena in cui le due amiche decidono di intrufolarsi nella vecchia casa in cui la protagonista viveva per scoprire dove si trovassero i suoi genitori adottivi. Per Patrizia questa indagine nel dramma familiare dell'Arminuta è quasi un gioco, come riferisce la voce narrante: «Lei si è entusiasmata come per una missione avventurosa»²⁶³, quando in realtà si tratta di una ricerca angosciante per la protagonista che deve rientrare nella casa vuota, involucro senz'anima di quello che per lei rappresentava la sicurezza della sua famiglia.

²⁶² Ivi, p. 161.

²⁶³ Ivi, p. 59.

In conclusione, per quanto diverso sia stato il passato delle due sorelle, entrambe patiscono il dolore di un abbandono primario da parte di una famiglia che non è capace di dare stabilità e affetto. Dall'evento *Leggermente*, edizione 2021-2022, occasione in cui Donatella Di Pietrantonio è stata ospitata per presentare *Borgo Sud*, viene ripreso il pensiero di Aldo Carotenuto, psicanalista che, in *Lettera aperta ad un apprendista stregone*, introduce il concetto di “ferita-feritoia” per cui, «come una “ferita–feritoia” apre la vista alle profondità dell'animo umano, si innesta la potenza creativa e da essa stessa nasce l'impeto, la necessità di rielaborare i propri contenuti inconsci in modo creativo.»²⁶⁴ Applicare questa nozione alla storia che viene narrata ne *L'Arminuta* permette di chiarire non solo il rapporto tra le sorelle, ma anche più in generale la direzione della produzione di Di Pietrantonio, dato che viene messo in evidenza come nella sofferenza si riesca a trovare la resilienza di cui si ha bisogno per sopravvivere. L'autrice stessa identifica il rapporto tra le due sorelle come oppositivo, ma al contempo come necessario per la loro stessa conservazione durante l'intervista con Patrizia Sambuco:

P. Sambuco: *L'Arminuta* è strutturata su opposizioni: le due madri, il mare e la montagna, la vita borghese della famiglia adottiva e la povertà della famiglia d'origine. Ma si può dire forse che la relazione dell'Arminuta con la sorella Adriana in un certo senso genera una prospettiva al di fuori delle opposizioni? Il legame tra di loro, sviluppatosi attraverso la sofferenza, è l'unico vero rapporto, dopo la delusione di entrambe le famiglie e di entrambe le madri. Abbiamo di nuovo di fronte due figure femminili che resistono alle durezze della vita, e che in questo trasmettono un messaggio molto positivo.

D. Di Pietrantonio: La relazione tra le sorelle nasce soprattutto, dal punto di vista dell'Arminuta, come un tentativo di conciliare due mondi inconciliabili: quello che l'ha generata e quello che l'ha cresciuta. Questi due mondi corrispondono da un lato alla famiglia biologica e al paese, e dall'altro alla famiglia adottiva, la città, l'ambiente piccolo-borghese in cui trascorre 13 anni di vita. Sono due mondi opposti, ma la scommessa per la sopravvivenza dell'Arminuta è proprio nel trovare una posizione tra questi due mondi in cui lei concilia le energie di entrambi. La trova attraverso questa relazione tra pari, tra sorelle. Adriana è un po' la figura dell'aiutante, che la introduce nel mondo per lei sconosciuto che l'ha generata.²⁶⁵

²⁶⁴ A. Carotenuto, *La follia del genio*, Sentieri Itinerari di psicopatologia-psicosomatica-psichiatria, VIII, 2008, p. 21.

²⁶⁵ P. Sambuco, *Una conversazione con Donatella Di Pietrantonio*, per Astralasian Centre for Italian Studies, [www.https://www.acis.org.au](https://www.acis.org.au), 1 giugno 2018, p. 5.

Il finale, definito da Filippo La Porta come “didascalico e consolatorio”²⁶⁶, consente alla voce narrante di chiarire definitivamente il rapporto con sua sorella ed aprirsi quindi al concetto di “ferita-feritoia” per cui, dal dolore provato dai due personaggi, si presenta una vicinanza data proprio dall’unione che quella sofferenza comune ha permesso. L’autrice, durante l’intervista, riconosce che il finale sia effettivamente didascalico, come osserva La Porta, ma sottolinea come non ci sia nessuna consolazione, dato che viene semplicemente determinata l’empatia tra le sorelle e il riconoscimento di una stessa angoscia, ma questo non porta ad una risoluzione dei conflitti con gli altri personaggi.

La conclusione del romanzo assume importanza in funzione del ruolo salvifico che le due sorelle si forniscono a vicenda. Nella scena in cui Adriana, insicura e spaventata dal mare, viene aiutata dalla sorella maggiore, che, per la prima volta, si dimostra più decisa e spavalda di lei e la porta con sé in acqua per darle la forza di affrontare la sua paura, viene messo in atto un ribaltamento dei ruoli: l’Arminuta diventa l’appiglio a cui Adriana si appoggia per nuotare serenamente, esemplificando in questo modo come entrambe siano l’ancora di salvezza l’una dell’altra.

Mia sorella. Come un fiore improbabile, cresciuto su un piccolo grumo di terra attaccato alla roccia. Da lei ho appreso la resistenza. Ora ci somigliamo di meno nei tratti, ma è lo stesso in senso che troviamo in questo essere gettate nel mondo. Nella complicità ci siamo salvate.²⁶⁷

4.2.3 *Le relazioni con gli altri membri della famiglia*

Nel romanzo, benché sia dedicato molto spazio al rapporto con le due madri e con la sorella, anche il tema del rapporto con il padre biologico ed i fratelli acquista un certo rilievo. L’Arminuta è la quarta figlia, ha tre fratelli maggiori, una sorella e un fratello minore, le loro età vanno dai diciotto anni di Vincenzo, seguito da Sergio e un misterioso “l’altro” di cui non viene specificato il nome fino al romanzo seguente, *Borgo Sud*, in cui si fa riferimento al terzo fratello come Domenico, poi Adriana di appena dieci anni e, infine, Giuseppe, di due anni circa. La protagonista riesce a sviluppare dei rapporti solo con il primogenito e il più piccolo, gli altri due fratelli nei suoi confronti si dimostrano sempre ostili e non disposti ad accoglierla nella famiglia che probabilmente ritenevano già abbastanza numerosa per aggiungere un’altra sorella. La vita nella casa del paese si prospetta per l’Arminuta come una

²⁶⁶ Dichiarazione rilasciata da Filippo La Porta durante l’intervista con l’autrice Donatella Di Pietrantonio per il Futura Festival del 2017.

²⁶⁷ Ivi, p. 163.

lotta per la sopravvivenza nell'esatto momento in cui le viene aperta la porta al suo arrivo, quando vede la piccola Adriana che fa da mamma all'ancora più piccolo Giuseppe e che le fa intendere come voglia usufruire del suo guardaroba borghese una volta cresciuta, probabilmente entusiasta di poter finalmente indossare vestiti usati che non provenissero dai fratelli maggiori.

Di colpo mi ha stretto la manica del vestito tra le dita avido.

- Questo tra poco non ti entra più. L'anno che viene lo puoi passare a me, stai attenta che non me lo rovini.²⁶⁸

Adriana non è l'unica a prefigurarsi come rivale per la sua sopravvivenza, infatti nell'evolversi del loro rapporto cambierà molto l'atteggiamento della bambina improntandosi più su una condivisione che su di una sfida per sopravvivere alla vita familiare, come si può notare nelle notti che passano a dormire insieme per farsi forza a vicenda. La vera rivalità si coglie invece dal secondo e il terzo fratello che fin dal primo momento si dimostrano ostili e competitivi verso la nuova arrivata.

Verso la sera sono rientrati i ragazzi più grandi, uno mi ha salutata con un fischio, un altro non si è nemmeno accorto di me. Si sono precipitati in cucina sgomitando per accaparrarsi i posti a tavola, dove la madre ha servito la cena. Si sono riempiti i piatti tra schizzi di sugo, al mio spigolo è arrivata solo una polpetta spugnosa sopra un po' di condimento. All'interno era chiara, di mollica vecchia bagnata e rari grumi di carne. Abbiamo mangiato polpette di pane con altro pane intinto nella salsa, per occupare lo stomaco. Dopo qualche giorno avrei saputo competere per il cibo e restare concentrata sul piatto a difenderlo dalle incursioni aeree delle forchette.²⁶⁹

La ragazza cresciuta come figlia unica di una famiglia benestante, abituata ad avere i suoi spazi, appena arrivata nella nuova casa, li vede immediatamente invasi da un gruppo di fratelli pronti a lottare contro di lei. Adriana è la prima a dimostrarsi ben disposta nei suoi confronti, infatti persino la madre e il padre hanno un atteggiamento freddo dato dall'incapacità di relazionarsi con questa figlia restituita. All'improvviso i due genitori si trovano messi di fronte alla crudeltà che avevano commesso tredici anni prima decidendo di darla via ad una famiglia più abbiente, questo li porta a non sapere come relazionarsi con una

²⁶⁸ Ivi, p. 5.

²⁶⁹ Ivi, p. 9.

figlia che non percepiscono come propria. Entrambi i genitori hanno la stessa reazione quando la vedono, usano le stesse parole: «Sei arrivata»²⁷⁰, mettono in questo modo subito in evidenza il disagio che provano nei suoi confronti.

Il rapporto con il secondo e il terzo fratello non vede uno sviluppo all'interno della storia, è statico: dall'inizio alla fine del romanzo il loro atteggiamento astioso ed avverso non accenna mai ad un possibile avvicinamento e soluzione del conflitto, i due personaggi hanno l'unico ruolo di contribuire alla situazione di disagio che la protagonista vive tramite dispetti, provocazioni e offese²⁷¹ che rendono più doloroso il cambiamento che la ragazza vive. Nel corso della narrazione l'Arminuta riesce a stringere un legame solo con Adriana e Vincenzo: questi sembra voler accoglierla e cerca di metterla a suo agio impedendo agli altri fratelli di maltrattarla tramite la sua autorità da primogenito.

Il rapporto con Vincenzo permette di dare spazio a due temi presenti nel romanzo, sia pure in tono minore: da una parte il discorso della sessualità e l'adolescenza, dall'altra quello della sfida di un'autorità genitoriale spesso violenta, che educa i figli servendosi di metodi aggressivi.

Per quanto riguarda il tema amoroso, il romanzo è al contempo pudico e sfrontato, dato che i cenni alla scoperta della sfera sessuale da parte della protagonista sono limitati sia per numero che per spazio dedicato, ma riescono comunque ad essere profondamente evocativi. Come viene evidenziato da Andrea Dessardo, il modo in cui la protagonista si rapporta alla sessualità è diverso rispetto all'altro esempio della sua stessa età che viene fatto nel libro. Ancora una volta si può tracciare un parallelo con la figura di Patrizia in quanto rappresentazione della ragazza che vive con serenità la sua adolescenza, mettendo ancora più in risalto le prime esperienze sessuali drammatiche dell'Arminuta, una ragazza confusa dall'improvvisa vicinanza dei corpi che è costretta ad affrontare nella nuova casa, con un fratello che non riesce a considerare tale per le modalità in cui si sono conosciuti. È inevitabile che i due ragazzi non riescano a controllare razionalmente un'attrazione inammissibile dall'intelletto perché incestuosa e al contempo fatale.

²⁷⁰ Ivi, pp. 4-6.

²⁷¹ Nel corso del romanzo si trovano diverse situazioni in cui i due fratelli agiscono contro di loro: distruggono il paravento che Adalgisa le aveva procurato per concederle un minimo di privacy nella stanza che condividono (Ivi, p. 34), le nascondono un piccione vivo nel letto (Ivi, p. 39), le fanno intendere che non è gradita la sua presenza (Ivi, pp. 15, 27, 130).

Tornata alla spiaggia, riceve avance molto spinte da parte di Vincenzo, che fatica a percepirla come sua consanguinea ed è confusamente affascinato da quel suo essere tanto estranea al suo mondo fatto di corse in motorino, fughe da casa, lavoretti occasionali come bracciante o uomo di fatica. E anche lei, con sorpresa e timore, si scopre attratta da lui, così diverso dai suoi amici di città. L'educazione sentimentale della protagonista comincia così, brutalmente, ma la discesa nell'abbruttimento le è risparmiata dal destino. Anche per questo aspetto l'iniziazione affettiva dell'Arminuta è diversa da quella delle sue coetanee [...]. Il contrasto che la Di Pietrantonio rimarca non è solo in relazione al mondo violento della famiglia biologica e alle maniere spicce di Vincenzo, alla sua sessualità vorace ma sincera, ma anche e soprattutto verso l'educazione moralistica e [...] in fondo falsa ricevuta dalla "mamma del mare", troppo attenta a giudicare le compagnie della figlia [...].»²⁷²

Il loro rapporto si rivela "letale" proprio per la gravità di un legame incestuoso. Infatti, come in una tragedia antica, l'unico modo per mettere fine all'attrazione tra i due fratelli è con la morte a cui Vincenzo andrà incontro per portare avanti la sua ribellione al nucleo familiare. Il suo personaggio si fa portavoce di un'inevitabile insubordinazione che nasce dall'ambiente violento e senza amore in cui viene cresciuto. Il sentimento di riscatto avviene soprattutto nei confronti del padre manesco che, come afferma la voce narrante, detiene il ruolo di torturatore dei figli maschi: «Per un tacito accordo, i maschi li picchiava sempre lui da quando erano così cresciuti che alla moglie non bastavano più le forze. Lei si occupava di Adriana, con una dose più o meno giornaliera.»²⁷³

La violenza domestica nella famiglia ha funzione di interessamento per la condotta dei figli, di educazione, quindi si può considerare come primo momento in cui l'Arminuta viene finalmente considerata figlia tanto quanto gli altri: l'istante in cui la madre alza le mani su di lei per punirla. Allo stesso modo, da parte del padre, la dimostrazione d'affetto passa attraverso il filtro delle percosse, infatti, nel momento in cui lascia la figlia maggiore alle cure della signora Bice, la esorta ad alzare le mani in caso di necessità: «Se ci fa bisogno tiraglielo uno schiaffo, fai conto che è figlia tua, - raccomandava alla signora [...]. Nel suo modo rozzo le chiedeva di volermi bene come una madre, oggi posso credere così»²⁷⁴. Come osserva Dessardo:

²⁷² A. Dessardo, *L'adolescenza restituita di Donatella Di Pietrantonio*, Nuova Secondaria - n. 1, settembre 2020 - Anno XXXVIII, p. 256.

²⁷³ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 40.

²⁷⁴ Ivi, p. 125.

[...] qualche volta ancora suo padre riesce a picchiarlo e la violenza in famiglia pare essere davvero una goffa forma d'amore, un desiderio inappagato d'accudimento, che i genitori dispensano di quando in quando anche senza un'apparente ragione. [...]

[...] La rottura dell'olio – che è costato alla famiglia tanti sacrifici [...] – sanziona in qualche modo l'ingresso dell'Arminuta in famiglia: per la prima volta sua madre la picchia, sfogando in quell'eccesso di violenza tutta la sua frustrazione per non averla potuta crescere, ma soprattutto perché in sua assenza ella ha ricevuto un'educazione che lei non sarebbe stata capace di darle. È una sorta di rito d'iniziazione o, meglio, un atto di riappropriazione, cui invano tenta d'opporci Adriana, la sorella più piccola che s'è proposta alla protagonista come guida e custode [...].²⁷⁵

Vincenzo quindi, in quanto figlio più adulto e che ha già conquistato una certa autonomia rispetto al nucleo familiare tramite le sue assidue fughe da casa e i guadagni del suo lavoro, è l'unico che osa competere con l'autorità paterna, non solo scappando di casa con il gruppo di zingari che frequenta nonostante la disapprovazione dei genitori, ma in particolare nella scena in cui, grazie al suo lavoro, ottiene un prosciutto come premio dal suo capo. Prima di affettarlo con cura, vuole aspettare il ritorno del padre dal lavoro per mostrarglielo nella sua interezza. La sfida lanciata al padre si concretizza nelle parole di Vincenzo: «Tu per i figli tuoi sei buono a comprare solo il pane vecchio che avanza al fornaio»²⁷⁶.

Dessardo sottolinea l'importanza della scena individuando come lo stile con cui è scritta crei «una tensione fortissima, sapientemente resa con pause, cambi di ritmo, descrizioni dei volti e dei movimenti»²⁷⁷. Traspare dunque il contrasto che determina il rapporto tra il primogenito e i genitori, non solo attraverso la violenza fisica che il padre gli infligge, ma anche tramite l'atteggiamento competitivo e ostile che Vincenzo assume nei suoi confronti.

Il padre è un personaggio che agisce e dialoga poco, si colloca ai margini della vita all'interno della famiglia e la sua lontananza dalla figlia ritornata è ancora maggiore di quella della madre, tanto che, nel momento in cui le rivolge la parola, l'Arminuta si rende conto della profonda assenza che ne caratterizza l'atteggiamento: «Dal suono estraneo della sua

²⁷⁵ A. Dessardo, *L'adolescenza restituita di Donatella Di Pietrantonio*, Nuova Secondaria - n. 1, settembre 2020 - Anno XXXVIII, pp. 256-257.

²⁷⁶ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 73.

²⁷⁷ A. Dessardo, *Postmoderno e ipermoderno nei romanzi di Donatella Di Pietrantonio*, In S. Polenghi, F. Cereda, P. Zini (a cura di), *La responsabilità della pedagogia nelle trasformazioni dei rapporti sociali. Storia, linee di ricerca e prospettive*, Pensa Multimedia, Lecce-Rovato (BS) 2021, p. 949.

voce ho realizzato che non parlava quasi mai»²⁷⁸. Si tratta di un personaggio a cui manca la capacità di comunicare verbalmente, infatti ci sono rarissime occasioni in cui usa la sua voce. Per questo motivo risulta spiazzante la sua reazione addolorata per la morte di Vincenzo, lascia che tutta la sua rabbia per l'ingiustizia della sua vita spezzata così giovane sia veicolata da uno sfogo verbale diretto al divino. La bestemmia sembra quasi rivolgersi, più che al Dio cristiano, ad un generico destino avverso che lo ha privato del primogenito con un così tragico incidente. La frustrazione davanti all'inspiegabilità di una morte prematura esplode in parole violente, mentre in vita l'unico modo per comunicare con il figlio era stato attraverso le mani, al momento della morte il padre riesce finalmente a trovare la sua voce, ma non abbandona mai l'aggressività che lo caratterizza.

L'ultimo membro della famiglia con cui la protagonista stringe un rapporto che riuscirà a mantenere anche nella sua vita adulta è il fratellino più piccolo Giuseppe, un bambino che nel momento in cui l'Arminuta viene restituita ha circa due anni e che viene riconosciuto come portatore di una disabilità intellettiva. Il dettaglio è rilevante per mettere ancora una volta alla luce l'ambiente in cui crescono la protagonista ed i suoi fratelli, infatti, come viene spiegato tramite un ricordo più recente rispetto a quelli in cui si svolge la vicenda, un dialogo che ha la protagonista con un medico chiarisce la diagnosi di disabilità attribuendola a delle mancanze durante l'età dello sviluppo.

- È un problema congenito?- ho chiesto.

Mi ha considerata da capo a piedi, nell'abbigliamento appropriato, l'aspetto gradevole, credo.

- In parte sì. Ma contro di lui hanno giocato anche dei fattori... ambientali, ecco. Da piccolo deve aver sofferto di qualche forma di deprivazione.

Insisteva a guardarmi da dietro il tavolo, le mani aperte sulla cartella clinica. Forse misurava il divario tra me e mio fratello e non gli tornavano i conti dei fattori ambientali.²⁷⁹

La comparazione fatta dal medico è occasione per sottolineare le differenze tra i vantaggi di cui la protagonista gode grazie all'educazione borghese ricevuta fino ai tredici anni e le condizioni svantaggiose a cui sono costretti il resto dei fratelli che non sono stati donati a famiglie benestanti. L'Arminuta percepisce il peso di questo tipo di disuguaglianza, si rende conto del privilegio che le è stato concesso e prova un senso di colpa nei confronti di

²⁷⁸ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 53.

²⁷⁹ Ivi, p. 65.

Giuseppe ed Adriana nel momento in cui le viene data la possibilità di studiare in città, mentre i fratelli minori sono costretti a rimanere nel paese, la protagonista sente come se tradisse la complicità che aveva costruito con loro nella loro comune condizione di degrado familiare.

A settembre avrei lasciato il paese da sola. Come potevano farcela loro due senza di me? Lei se la sarebbe forse cavata, ma il piccolo? Ancora gattonava e non l'avevo mai sentito chiamare mamma o papà. Per aiutarlo scandivo sillabe lente ed esageravo i movimenti delle labbra, ma la sua attenzione si perdeva altrove. Non era pronto.²⁸⁰

Tuttavia, nonostante la lontananza con i fratelli, il legame costruito nel breve periodo di permanenza alla casa del paese si dimostra solido, sia nei confronti di Adriana, che evidentemente considera come il suo punto di riferimento visto che le chiede di accompagnarla nel delicato momento in cui è invitata a pranzo da Adalgisa, sia verso Giuseppe, del quale viene accennato che, quando da adulto viene ricoverato in un istituto, va spesso a trovarlo.²⁸¹

Questo passo, inoltre, permette di osservare come, nonostante per gran parte della narrazione Adriana sembra essere la sorella che offre la sua "inclinazione" agli altri, in particolare all'Arminuta e a Giuseppe che riconosce come più vulnerabili di lei, anche la protagonista percepisce un sentimento di protezione nei loro confronti. In più occasioni si vede come si prenda cura dei due fratelli più piccoli: per Giuseppe infatti assume il ruolo di sostituta della madre insieme all'aiuto di Adriana, già abituata a farne le veci, mentre per Adriana si dimostra un punto di riferimento per accudimento ed affetto. L'Arminuta prova il suo amore fraterno tramite piccoli gesti, come comprando il gelato per Adriana, o un nuovo ciuccio per Giuseppe²⁸², oppure, ancora, portando la sorellina a giocare al mare di nascosto dai genitori grazie ai soldi che le venivano spediti da Adalgisa, e, infine, prendendosi cura di loro, come il momento in cui il piccolo ha le coliche²⁸³ o quando Adriana ha un dente marcio²⁸⁴. In definitiva, l'affetto che la protagonista prova per i due più giovani della nidiata è

²⁸⁰ Ivi, p. 105.

²⁸¹ «Di solito mi accompagna Adriana, e riempie l'ora di chiacchiere. Quando vado da sola ci sediamo su una panchina e restiamo a lungo in silenzio. A volte Giuseppe mi regala una foglia, se cade nelle vicinanze». Ibidem.

²⁸² Ivi, p. 43.

²⁸³ Ivi, p. 63.

²⁸⁴ Ivi, p. 102.

identificabile con l'offerta della sua presenza e delle sue attenzioni, vale a dire ciò che i bambini non possono ricevere dai genitori emotivamente assenti.

Quindi, per quanto sia valida l'analisi dell' "inclinazione" come intesa da Cavarero che Karagoz ha proposto nel definire il rapporto dell'Arminuta con Adriana, è inequivocabile che, nonostante sia la sorella minore quella che più si inclina in direzione dei più vulnerabili, anche la maggiore gioca un suo ruolo in quello che è il processo di sostituzione degli affetti genitoriali assenti nel nucleo familiare, non sono nei confronti di Adriana, ma anche di Giuseppe, identificando i fratelli minori come anch'essi fragili e bisognosi di cure.

Ho elencato i nomi degli altri figli, raccontando qualcosa di Adriana e Giuseppe. Non sapevo di descriverli con pena e tenerezza, loro due, soprattutto lei. Mia sorella, la chiamavo.²⁸⁵

4.3 Le classi sociali

4.3.1 La vergogna per la propria condizione

Come anticipato, *L'Arminuta* è un romanzo che si costruisce su una serie di polarità: è già stata indicata la differenza tra le due madri, mettendo in rilievo come la distanza tra queste donne sia condizionata dalla loro estrazione sociale: da una parte Adalgisa nella sua agiatezza borghese, dall'altra parte la madre biologica nella sua miseria contadina. Il punto in comune che unisce le due donne nonostante la loro diversa origine è costituito dal tipo di società in cui vivono che, sia in ricchezza che in povertà, si prospetta come un ambiente patriarcale che le condanna ad assumere un ruolo ben preciso: seguire il destino biologico che la società attribuisce alle donne e diventare madri. Infatti da un lato si vede la madre biologica che porta avanti una serie di gravidanze indesiderate, mentre dall'altro lato Adalgisa arriva a chiedere in dono l'Arminuta e poi restituirla nel momento in cui si apre la possibilità di un figlio biologico.

Si può notare dunque come la tematica degli assetti sociali e culturali sia molto presente nel libro, non solo sotto il punto di vista del condizionamento che dà vita al dramma di cui la storia narra, ma anche da una prospettiva che mette in luce il passaggio da una classe sociale all'altra. Infatti il dolore e lo straniamento di cui soffre la protagonista non nascono

²⁸⁵ Ivi, p. 56.

unicamente dagli abbandoni subiti, l'Arminuta non solo affronta un trasferimento da un nucleo familiare ad un altro, ma anche un abbassamento del ceto sociale. La voce narrante si trova dall'essere la figlia unica di una famiglia borghese benestante ad essere la quarta figlia di una nidiata di sei, dove tutti i ragazzi condividono la stessa stanza da letto.

Quindi il cambiamento non riguarda solo le persone con cui vive, ma anche le modalità della sua vita e questo provoca in lei una vergogna per la sua condizione. Si trovano vari esempi in cui si può notare come la protagonista tenti di celare le sue vere origini per timore del giudizio di chi vive sulla costa e vede con orrore alla vita contadina del paese. Durante la gita al mare in cui l'Arminuta ed Adriana sono accompagnate da Vincenzo, i due fratelli sono percepiti dal bagnino come «diversi dai soliti clienti»²⁸⁶, così la protagonista mente sulla loro identità, dichiarando che sono dei cugini che vivono in montagna, cercando in questo modo di costruire una distanza tra lei e i suoi fratelli dai modi campagnoli. Anche nel momento in cui rivede la famiglia della sua vecchia amica Patrizia prova imbarazzo e vergogna nel parlare della sua vita al paese²⁸⁷, lo stesso atteggiamento schivo nel riferire della sua nuova condizione socialmente degradante si ritrova con i compagni del liceo, per cui arriva a chiedere alla signora Bice di fingersi sua zia per non dover rivelare la sua situazione familiare insolita.²⁸⁸

La voce narrante si dimostra calcolatrice e controllata nelle situazioni in cui si rapporta con chi non conosce quella parte della sua personalità che appartiene al mondo rurale del paese. Il suo tentativo disperato di dissimulare una condizione e un'educazione che ritiene imbarazzanti arriva persino ad impartire ordini ad Adriana, in occasione del pranzo a casa di Adalgisa, sull'etichetta da applicare alla situazione formale con la scusa che il comportamento della bambina doveva dimostrare che anche lei fosse degna di avere la stessa possibilità di andare a studiare in città della sorella, pretesto che in realtà cela un altro intento: evitare di provare imbarazzo per i modi contadini della sorella minore.

Le avevo chiesto di accompagnarmi, non volevo andarci da sola. Mi sono pentita per un attimo. Indossava vestiti striminziti, scarpe sporche. I soliti capelli unti, eppure era domenica, il giorno del bagno. Ha intercettato il mio sguardo.

²⁸⁶ Ivi, p. 44.

²⁸⁷ «Ho mangiato anche la sua parte e ripulito a fondo il piatto con il pane. La mia amica si è stupita, una volta non lo facevo. - In paese si usa così, - ho spiegato a disagio. Vanda era dolcemente curiosa della mia famiglia naturale e io meno evasiva, con lei. Un po' abbassavo la guardia, poi all'improvviso tornavo a vergognarmi». Ivi, p. 55.

²⁸⁸ Ivi, p. 129.

- Se me li lavavo perdevo il postale.
- L'autobus, Adriana, devi dire che sei venuta con l'autobus e che non mi avevi avvertita-. L'ho abbracciata.

Abbiamo sputato a turno su un fazzoletto e pulito i vecchi mocassini ridendo un po'. Ci siamo avviate chiacchierando a passo svelto, avevo tante raccomandazioni per lei.

- Parla in italiano, per piacere. A parte il pane non prendere il cibo con le mani, usa le posate. Se non sai come, guarda da me. E mastica a bocca chiusa, senza sbattere la lingua.
- Oddio, quanto mi sposti i nervi. Pare che andiamo dalla regina dell'Inghilterra. Mo tutt'insieme te lo sei scordata quello che t'ha fatto?
- Non ti impicciare. Comportati bene se vuoi che Adalgisa ti aiuti a venire in città.²⁸⁹

Come si può notare dal passo il disagio che la protagonista prova non è dato solo dal comportamento di Adriana, ma anche dalla lingua che parla. Quella della lingua come fonte di vergogna perché indice di estrazione sociale, è una caratteristica che si può rintracciare in tutti i membri della famiglia biologica, ma, allargando la prospettiva anche al fatto che l'inflessione regionale può fare individuare anche la provenienza geografica, si può evidenziare come anche il personaggio di Lidia soffre di un imbarazzo dato dal suo modo di parlare. La sorella minore del padre adottivo, infatti, nel momento in cui si trasferisce nel nord Italia, mette in atto una trasformazione di sé in modo da adattarsi al nuovo ambiente in cui vive. Così come l'Arminuta nasconde l'umiltà della sua famiglia naturale quando si relaziona con la classe borghese cittadina, Lidia costruisce una nuova immagine di se stessa per celare le sue origini meridionali nel momento in cui si trasferisce nel nord Italia, come viene esplicitato dalla voce narrante: «parlava già con il falso accento settentrionale degli emigrati»²⁹⁰. Questo personaggio, che compare brevemente nel romanzo, ha quindi ruolo di rappresentare un altro tipo di disagio rispetto alla propria provenienza: non di tipo sociale come l'Arminuta, dato che Lidia fa effettivamente parte di un ceto borghese, ma piuttosto geografico, nel momento in cui deve confrontarsi alla realtà di un nord Italia avanzato e moderno.

Dessardo compie un'analisi interessante sul personaggio di Lidia in funzione del periodo storico in cui si ambienta la vicenda, interpretando la giovane ragazza come metafora di un ideale politico andato perduto durante gli anni Ottanta del Novecento.

²⁸⁹ Ivi, p. 155.

²⁹⁰ Ivi, p. 38.

Il vero imbarazzo le viene però, più che dall'impenetrabile ruvidezza dei suoi genitori, da chi tenta di rinnegare le sue origini, come fa Lidia, la giovane cognata del padre adottivo che, emigrata al Nord, tenta d'imitarne innaturalmente l'accento. Questo è forse il giudizio più impietoso che l'autrice sembra indicare, lo smarrimento di sé, la rinuncia a combattere nella propria trincea: e Lidia pare figura del disimpegno degli anni Ottanta, contrapposto agli anni di rielaborazione sociale e di riflessione in cui il libro è ambientato, sebbene in esso la politica non venga mai richiamata, nemmeno indirettamente, regnando invece incontrastati l'arbitrio patriarcale e lo status quo della differenza di condizione sociale. Ma il rimpianto per un impegno civile ormai dissipato, nel piano del presente della narrazione, sembra comunque aleggiare nell'aria in forma inespressa, come un'occasione mancata, come un compito cui non s'è adempiuto.²⁹¹

4.3.2 La scuola come occasione di riscatto sociale

La vita dell'Arminuta subisce un'involuzione non solo dal punto di vista della qualità della vita e del ceto a cui appartiene, l'abbassamento di condizione sociale avviene anche in ambito scolastico. Nel momento in cui deve frequentare la scuola del paese, la protagonista si trova infatti ad essere un'emarginata rispetto alla comunità, quindi non solo la sua famiglia biologica non la fa sentire ben voluta, ma anche in tutti gli altri ambiti della vita sociale l'Arminuta si sente un'esclusa. Il suo sforzo per l'integrazione nel nuovo ambiente non ha successo, questo si dimostra ostile e le affibbia un soprannome crudele che le ricorda come lei non faccia parte del gruppo sociale.

Il ruolo che l'istituzione scolastica assume in questo romanzo, nonostante si prefiguri come ambiente avverso a causa della distanza che si crea con il resto dei compagni di classe, è salvifico per quanto riguarda invece la figura della professoressa Perilli. L'insegnante infatti prende a cuore la situazione degradante della famiglia naturale dell'Arminuta: non solo si dimostra propositiva nei confronti della protagonista per i suoi successi scolastici, ma anche verso Vincenzo, per il quale si rammarica a causa del precoce abbandono degli studi.

Durante il doloroso cambiamento che l'Arminuta affronta dopo essere stata restituita, la scuola si presenta come una salvezza. Lo studio è per la protagonista un rifugio dal suo dramma esistenziale, finché, nel momento in cui le viene avanzata la possibilità di fare dell'istruzione una via d'uscita dal degrado in cui è stata lasciata, non si rende conto

²⁹¹ A. Dessardo, *L'adolescenza restituita di Donatella Di Pietrantonio*, Nuova Secondaria - n. 1, settembre 2020 - Anno XXXVIII, pp. 254.

dell'opportunità che il successo scolastico le concede: tornare allo *status quo* da cui era stata degradata.

Il romanzo dunque esalta una visione della scuola con funzione di redenzione, permette alla classe subalterna di accedere ad un'ascesa sociale grazie ai meriti scolastici e ad un'educazione superiore. Per Dessardo l'istituzione scolastica riesce a conciliare i due aspetti che caratterizzano il personaggio dell'Arminuta trovando un equilibrio tra l'ignoranza contadina e la superbia borghese.

Senza alcuna forzatura *L'Arminuta* si presta perciò a una lettura in chiave pedagogica, considerati anche i ripetuti richiami alla scuola, che ha un ruolo, se non decisivo, certo di gran peso nel risolversi della vicenda: è infatti la professoressa Perilli a vigilare perché la protagonista possa frequentare il liceo in città e perciò indirettamente consentire che la "restituita" possa far pace con la sua storia, coniugando in sé l'educazione formale e un po' bigotta ricevuta da Adalgisa, la madre adottiva, con l'esperienza della durezza del vivere della sua famiglia biologica. Così la Di Pietrantonio saggiamente evita sia il moralismo di una condanna troppo netta dell'ipocrisia borghese che l'esaltazione acritica del «buon selvaggio».²⁹²

[...]

Le parole che D. Di Pietrantonio dedica alla scuola, in particolare a quella media, sono certamente debitorie della lezione di don L. Milani; è presente in filigrana una critica sottile ma decisa ai pregiudizi, forse anche inconsapevoli, dell'educazione borghese; c'è fiducia nella dialettica, c'è speranza per l'interclassismo, c'è grande e partecipata attenzione agli emarginati e agli oppressi, alla loro cultura alternativa a quella ufficiale imposta dalla scuola.²⁹³

Il potere salvifico della scuola però non è valido per tutti i personaggi. Per quanto effettivamente permetta il ripristino dello *status quo* della protagonista, si tratta di un privilegio a cui solo lei, tra tutti i figli, può accedere. La motivazione di questo tipo di differenziazione rispetto agli altri fratelli è data dalla passata educazione borghese che le è stata concessa nel momento in cui è stata donata. I fratelli, al contrario, vanno incontro ad un inevitabile abbandono scolastico, a causa di un'educazione violenta e di un ambiente poco stimolante che, piuttosto che incoraggiare a proseguire gli studi, li spinge a lasciare la scuola e a preferire un lavoro manuale sottopagato, ma che aiuti economicamente la famiglia. Come

²⁹² A. Dessardo, *L'adolescenza restituita di Donatella Di Pietrantonio*, Nuova Secondaria - n. 1, settembre 2020 - Anno XXXVIII, p. 251.

²⁹³ Ivi, p. 253.

osserva Dessardo, quello dell'Arminuta è un vantaggio legato al ceto benestante in cui è cresciuta, diverso da quello di Giuseppe che, invece, si ritrova, grazie alla sua disabilità, ad essere il più fortunato tra i fratelli, dato che gli è concessa la frequenza scolastica fino alla terza media. Entrambi, sebbene per diverse condizioni, godono di un privilegio irraggiungibile per il resto della loro famiglia: lo studio.

L'Arminuta «impara con vergogna come il suo impegno nello studio sia il frutto di un destino cieco e ingiusto, che ha premiato lei come ha punito i suoi fratelli e, prima di loro, i suoi genitori»²⁹⁴, è consapevole della fortuna di cui beneficia, per questo motivo cerca di coinvolgere anche la sorella minore nell'opportunità di fuga dal paese che le viene offerta da Adalgisa e dai suoi risultati scolastici. Il tentativo di dare anche ad Adriana la possibilità di ascesa sociale tramite l'appoggio economico della madre adottiva, conferma che è il denaro il mezzo che permette quel miglioramento della condizione di vita a cui entrambe aspirano.

La casualità che ha favorito unicamente l'Arminuta è raccontata «con un linguaggio secco e preciso, che può dirsi a pieno titolo “verista”»²⁹⁵, come d'altronde risulta verista la tematica del destino tragico delle classi subalterne. I familiari dell'Arminuta infatti sono impossibilitati ad uscire dalla loro realtà di ignoranza e violenza, perché sono stati privati del mezzo per emanciparsi, vale a dire lo studio.

4.4 *L'ambientazione*

4.4.1 *Luoghi sfumati, ma periodo storico definito*

Una delle caratteristiche principali del romanzo riguarda l'ambientazione che, rispetto agli altri libri di Donatella Di Pietrantonio, non è mai resa esplicita, ma piuttosto viene allusa tramite la lingua e la cultura dei personaggi che la abitano. Infatti il dialetto, nonostante sia fittizio, riesce a rendere l'effetto di una caratterizzazione abruzzese.

Gli altri dati che permettono di riconoscere l'Abruzzo dietro il velo di indeterminatezza costruito dall'autrice sono pochi e fugaci. Innanzitutto il riferimento alla geografia contrastiva tipicamente abruzzese, che da un lato vede il mare e le città sviluppate e progredite, dall'altro la montagna e il mondo rurale contadino, in un connubio di arcaico e postmoderno che

²⁹⁴ Ivi, p. 252.

²⁹⁵ A. Dessardo, *Postmoderno e ipermoderno nei romanzi di Donatella Di Pietrantonio*, In S. Polenghi, F. Cereda, P. Zini (a cura di), *La responsabilità della pedagogia nelle trasformazioni dei rapporti sociali. Storia, linee di ricerca e prospettive*, Pensa Multimedia, Lecce-Rovato (BS) 2021, p. 948.

tutt'oggi sopravvive nella regione. Ancora una volta *L'Arminuta* espone al lettore una polarità concettuale, in questo caso tra i luoghi della narrazione che vengono presentati nel chiaro contrasto tra mare e montagna, e tra moderno e antico. Alle località corrispondono poi le polarità che si costruiscono sul ceto sociale, infatti la città marina diventa rappresentazione di borghesia e benessere, oltre che di una prospettiva positiva verso il futuro, mentre il paese vive in una bolla temporale che viene esclusa dal progresso, da cui invece il territorio costiero è pienamente investito. Da questa classificazione oppositiva deriva la sensazione di inadeguatezza e inferiorità che i personaggi rurali provano nel relazionarsi con il moderno.

Oltre a questa allusione geografica e alla lingua dialettale che lasciano trapelare lo sfondo abruzzese, gli esigui rimandi all'ambientazione sono messi in evidenza dalla stessa autrice nel corso di un'intervista con Patrizia Sambuco.

P. Sambuco: Tutti e tre i suoi romanzi sono ambientati in Abruzzo, in zone diverse e in periodi storici diversi. Nel romanzo che le ha conferito maggiore successo, *L'Arminuta*, la collocazione geografica è meno delineata rispetto agli altri due. Si potrebbe dire che il paesaggio abruzzese rimane più da sfondo, e meno protagonista rispetto agli altri romanzi?

D. Di Pietrantonio: Sicuramente nell'*Arminuta* non c'è una toponomastica che ci lasci individuare l'Abruzzo, anche se poi ci sono indizi come la coperta abruzzese, gli arrosticini, che ci rimandano al territorio, ma c'è un elemento che secondo me, è molto più potente degli altri libri, che è il dialetto, che nell'*Arminuta* va a raccontare il territorio, l'Abruzzo interno.²⁹⁶

Il romanzo manca perciò di rimandi precisi al luogo, il motivo è da attribuire all'intenzione di costruire una storia che potesse essere intesa come un'esperienza drammatica universale, una vicenda di dolore e abbandono da chiunque condivisibile proprio perché non necessariamente legata ad un territorio definito.

Un dato più facilmente identificabile è il periodo storico in cui è collocata la narrazione: nel momento in cui si prende in considerazione la vicenda da cui nasce la restituzione drammatica della protagonista, vale a dire il dono dell'infante, si evidenzia come si tratti di un'usanza che era ancora in vigore negli anni Sessanta del Novecento, dato che la regolamentazione delle adozioni in Italia non aveva ancora predisposto dei controlli accurati:

²⁹⁶ P. Sambuco, *Una conversazione con Donatella Di Pietrantonio*, per Astralasian Centre for Italian Studies, www.acis.org.au, 1 giugno 2018, p.5.

non infatti era raro che si trovassero casi di bambini donati da famiglie proletarie incapaci di mantenere economicamente i figli.

La scelta di ambientare il romanzo in quegli anni è quindi da ricondurre alla necessità di basare il racconto su delle condizioni che realmente si potevano presentare nell'Abruzzo di quel periodo, inoltre, come affermato dalla stessa autrice, la decisione di realizzare un personaggio a lei coetaneo le consentiva di rendere più facilmente realistica la storia, dato che le permetteva di rifarsi alla sua stessa esperienza biografica.

P. Sambuco: Gli eventi si svolgono in un periodo storico preciso, la metà degli anni '70. Si tratta di un periodo complesso per la storia dell'Italia, anche se gli echi della Storia non sono apparentemente visibili nel romanzo. Quali sono state le Sue motivazioni per la scelta dell'ambientazione negli anni '70?

D. Di Pietrantonio: Ho scelto una protagonista della mia stessa età per essere più accurata. Quindi la protagonista è nata all'inizio degli anni sessanta come me, e negli anni 70, a 13 anni le capita di subire questo trauma, questa espulsione. La motivazione è quella di poter ricostruire più facilmente l'ambientazione storica, nel senso che io do voce ad un ragazzina che ha 13 anni nel 1975 perché ho potuto più facilmente ricordare quali erano gli interessi nel 1975, quando appunto avevo 13 anni.²⁹⁷

La definizione di un quadro storico puntuale permette un'analisi più approfondita del tipo di cultura che caratterizza quegli anni, in particolare sottolinea il fermento che tutta l'Italia sembra vivere, mentre alcune regioni, come l'Abruzzo, rimangono ancorate ad un passato contadino che impiega diverso tempo per poter competere con il resto del territorio nazionale. L'intervento di Roberta Scorraneese mette in evidenza un'ulteriore contestualizzazione della condizione economica vissuta dall'Abruzzo nel periodo in cui la storia si ambienta; la giornalista evidenzia la lentezza con cui la regione si avvicina alla modernità e come, nonostante sia circondata dal progresso, sia restia ad avvicinarsi alla novità.

[...] seguendo le vicende della protagonista, siamo a metà degli anni Settanta, quando a due passi dall'Abruzzo c'era la vivacità dell'industria marchigiana, per non parlare dell'impegno politico e culturale dell'Emilia-Romagna e dell'Umbria. La regione di Gabriele d'Annunzio invece assomigliava di più a un mondo primigenio, specie nelle aree dell'entroterra non ancora proiettate verso Roma dal Traforo del Gran Sasso, avviato nel 1968 e inaugurato nel

²⁹⁷ Ibidem.

1984. Negli anni Ottanta, con l'autostrada Roma-L'Aquila, la regione si aprì e cambiò di passo, connotandosi politicamente come un'appendice del potere capitolino, grande serbatoio di impiegati nei servizi, mentre in parallelo cresceva l'industria, si valorizzava l'artigianato e si facevano progetti per la promozione turistica.²⁹⁸

Anche Dessardo analizza il contesto storico de *L'Arminuta* concentrandosi, però, più che sulle condizioni economiche, su quelle politiche. Come già ricordato in precedenza per il suo intervento sul personaggio di Lidia, inteso da lui come metafora di un sentimento politico appartenente agli anni Ottanta, e tramite la puntualizzazione da lui applicata all'insegnante di sostegno di Giuseppe, per evidenziare il progresso portato in ambito educativo dall'abolizione della classi differenziali, l'interesse di Dessardo si orienta sul piano politico e sociale. In questo caso la sua analisi riguarda la protagonista e il suo peculiare modo di vivere l'adolescenza dato non solo dalla sua restituzione, ma anche dal tipo di società a cui torna, passando da un ambiente segnato dal progresso e figlio di quegli anni di fermento, ad uno arcaico ed ancora legato ad un periodo storico precedente.

D. Di Pietrantonio si pone in tutta evidenza come alternativa e così “restituisce” (giocando sul titolo) l'adolescenza a una dimensione premoderna, precedente alla società dei consumi, che nei giovani ha spesso visto solo dei potenziali clienti, e precedente anche al Sessantotto della rivoluzione sessuale e della politicizzazione della vita privata; all'Arminuta l'adolescenza è data semplicemente come possibilità di ritorno a se stessa, come missione individuale per andare alla radice più profonda di sé, al di là di ogni condizionamento storico e sociale.²⁹⁹

4.4.2 Il mondo rurale

Una parte fondamentale de *L'Arminuta* consiste nel disagio che la voce narrante prova quando si trova in un nuovo ambiente, che le si presenta come completamente diverso rispetto alla città moderna da cui proviene. La realtà contadina che le si prospetta non è solo arcaica, ma anche ostile, in questo modo la protagonista viene esclusa da entrambe le società, sia quella borghese di partenza che la rifiuta, sia quella arcaica di arrivo che non la accoglie.

²⁹⁸ R. Scorrane, *Ritorno (forzato) a casa. Storie dell'Abruzzo antico*, su Corriere della Sera, 11 febbraio 2017.

²⁹⁹ A. Dessardo, *L'adolescenza restituita di Donatella Di Pietrantonio*, Nuova Secondaria - n. 1, settembre 2020 - Anno XXXVIII, p. 261.

Il tipo di cultura del paese è rappresentata tramite le sue tradizioni, la sua lingua, ma anche attraverso una caratteristica che, partendo dall'universo linguistico, si riflette sulla sfera degli affetti, come dichiarato dalla stessa autrice in un'intervista: «erano così tutte le famiglie contadine degli anni Sessanta. Era proverbiale che i bambini andassero baciati solo di notte. Era come se le carezze, le coccole, gli abbracci potessero corrompere i figli. Nel mio dialetto la parola amore non esiste, ma neanche la consuetudine di manifestarlo con il linguaggio del corpo».³⁰⁰ La società rurale abruzzese riportata da Di Pietrantonio è caratterizzata in particolare proprio da questa mancanza linguistica che si riflette sulla cultura dei personaggi:

[...] i romanzi della scrittrice hanno come comune denominatore la famiglia patriarcale di un Abruzzo arcaico, ancora esistente nelle zone dell'entroterra, rude nelle sue manifestazioni affettive, relazionali: la famiglia del padre-padrone, dove le donne e i figli soccombono, dove anche il genere maschile non ha la meglio, almeno in quei ceti sociali meno abbienti in cui è considerato animale da soma. [...] sono presenti le espressioni parlate, dialettali, che rendono più realista la narrazione, e le durezze della terra d'Abruzzo, rurale ed arcaica insieme, rappresentata nelle tragedie di Gabriele d'Annunzio. In quelle durezze, riferite dalla Scrittrice, si ravvisa un tormentato lavoro d'introspezione [...] Tutti i romanzi della scrittrice Di Pietrantonio affondano le proprie radici, la propria narrazione nella cruda realtà di un Abruzzo rurale che ormai è quasi scomparso.³⁰¹

Il mondo contadino in cui si ambienta il romanzo è la rappresentazione di un'umanità di sconfitti, l'entroterra abruzzese viene connotato tramite la povertà, l'arretratezza e il sentimento di rassegnazione che caratterizza i suoi abitanti. La società che va a delinearsi nel corso della narrazione è quella dei vinti, una comunità talmente tanto avvezza alla disgrazia da non voler nemmeno ribellarsi al proprio destino drammatico. Come rilevato da Dessardo, la breve scena in cui vengono presentati i personaggi dei nonni paterni è esemplificativa di una cultura della rassegnazione al dolore della vita tipicamente meridionale.

Al funerale partecipano anche i nonni paterni, che ella non aveva mai visto prima, vivendo essi in un borgo di montagna da cui non si muovevano mai: persone taciturne e schive, chiuse nella loro miseria materiale e spirituale, più anziani all'apparenza di quanto non fossero davvero, sepolti nell'abisso della loro ignoranza contadina, inadeguati persino nel piccolo paese della famiglia del figlio. Alla loro vista l'Arminuta comprende qualcosa in più su di sé,

³⁰⁰ A. Riva, *Nel mio dialetto la parola amore non esiste*, Il venerdì, 30 ottobre 2020, p. 104.

³⁰¹ G. Toritto, intervista a Donatella Di Pietrantonio, *Il Sorpasso*, Numero 3 anno VII, 28 maggio 2021, p. 15.

sulle sue radici. Essi non sembrano particolarmente stupiti di vederla, la sua assenza di dodici anni e il suo improvviso ritorno non li meravigliano: accettano il fatto così come accettano la pioggia, la neve, la grandine, con la stessa rassegnazione.³⁰²

Per quanto riguarda l'aspetto culturale delle tradizioni e degli usi quotidiani, sono messi in evidenza alcuni momenti che risultano caratterizzanti di un territorio rustico come quello in cui si ambienta la vicenda. Non appena la voce narrante arriva nella casa del paese, viene immediatamente calata in un mondo estraneo che in gran parte viene descritto tramite gli odori che la inondano, proprio per sottolineare la crudezza della vita campagnola. In uno dei primi approcci con la vita contadina, alla protagonista viene chiesto di occuparsi delle faccende di casa, tra cui alcune a cui non è abituata per la sua educazione borghese, spennare il pollo³⁰³, fare le conserve di pomodoro insieme ai suoi fratelli³⁰⁴. In particolare l'ultima citata è anche occasione per evidenziare l'universo delle credenze contadine, infatti la madre si assicura che l'Arminuta non sia mestruta mentre fa le conserve, per una superstizione popolare per cui il ciclo mestruale rovina la freschezza dei pomodori. Allo stesso modo, la scena che vede la caduta dell'olio per colpa della protagonista³⁰⁵ mostra un altro tipo di superstizione, che fa sempre riferimento alla sfera della sfortuna e della miseria, sentimenti tipicamente appartenenti ad una società di vinti.

Un'altra occorrenza in cui vengono riportati presagi e credenze popolari si trova in relazione alla morte di Vincenzo: la vedova vicina di casa annuncia la disgrazia imminente ricollegandola al canto di due civette³⁰⁶, inoltre è descritto come le altre vicine lascino intorno al corpo del defunto oggetti che gli serviranno nell'aldilà, «pettine, rasoio, fazzoletti da uomo. Spiccioli per pagare a Caronte il passaggio in barca»³⁰⁷.

L'autrice però non si limita a descrivere un'ambientazione concentrandosi unicamente sulle sue connotazioni negative, come avviene per ogni aspetto del romanzo questa si dimostra ambivalente. Il territorio rurale presenta quindi anche una caratterizzazione positiva, grazie alla rilevanza che viene data al paesaggio della campagna nel momento in cui, in cerca di una consolazione per la morte del primogenito, i genitori appaiono diversi agli occhi della

³⁰² A. Dessardo, *L'adolescenza restituita di Donatella Di Pietrantonio*, Nuova Secondaria - n. 1, settembre 2020 - Anno XXXVIII, p. 257.

³⁰³ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p.14.

³⁰⁴ Ivi, p. 27.

³⁰⁵ Ivi, p. 79.

³⁰⁶ Ivi, p. 81.

³⁰⁷ Ivi, p. 84.

figlia, come per alludere ad un ruolo liberatorio e salvifico a cui l'umanità può aspirare solo a contatto con la natura.

È in campagna, liberi dalle vessazioni imposte dalla vita nel consorzio umano, che i genitori finalmente trasfigurano agli occhi della protagonista, rivelandosi nella loro intimità più genuina: per la prima volta ella vede suo padre sorridere e conversare sereno, lui sempre taciturno e scuro in volto, sorseggiando del vino, e sua madre regredire a una condizione d'ingenuità quasi infantile, liberandosi dai pesi – ella comunque una donna ancora giovane – delle preoccupazioni e del lutto. In quella campagna gli uomini semplici ritrovano la dignità che la civiltà misconosce, è un lavacro dalla corruzione e dalla miseria cui sono stati costretti vivendo al paese, anzi ai margini di esso quasi come meteci, senza diritto a una cittadinanza piena. [...] In questo idillio bucolico l'Arminuta torna davvero “a casa”, risale alle sue origini scrollandosi di dosso gli ultimi pregiudizi borghesi.³⁰⁸

4.5 Paralleli con la letteratura precedente

4.5.1 Elsa Morante ed Elena Ferrante

Il collegamento più lampante che si può delineare con una scrittrice precedente si trova in esergo a *L'Arminuta*: come sottolineato da Morena Marsilio, la citazione scelta da Di Pietrantonio permette di indicare immediatamente il tema fondamentale del romanzo, vale a dire «la trama di relazioni umane, in particolare quella tra donne, amplificata da coppie di personaggi quali le madri e le sorelle e il cui perno è costituito proprio dall'Arminuta; il richiamo all'esplorazione del mondo emozionale della protagonista è preannunciato dalla citazione di Morante in esergo, tratta da *Menzogna e sortilegio*:»³⁰⁹

Ancora oggi, in certo modo, io sono rimasta ferma a quella fanciullesca estate: intorno a cui la mia anima ha continuato a girare e a battere senza tregua, come un insetto intorno a una lampada accecante.

Le due storie vengono accomunate da una narrazione che viene messa in atto da una voce narrante figlia che, nel dolore per gli abbandoni subiti, «cerca di sbrogliare la matassa di una

³⁰⁸ Ivi, p. 258.

³⁰⁹ M. Marsilio, *Tra nobile intrattenimento e patto di sorellanza: L'Arminuta di Donatella Di Pietrantonio*, su La scrittura e noi, su www.laletteraturaenoi.it, 15 settembre 2017.

storia familiare intessuta di silenzi, ipocrite reticenze, egoismi, ignoranza, disattenzione all'altro, specie se femmina sensibile ed eccezionalmente dotata.»³¹⁰ Infatti Elisa, protagonista morantiana, in *Menzogna e sortilegio* assume il ruolo di narratrice delle vicende amoroze e conflittuali vissute dai suoi nonni e poi dai suoi genitori; similmente l'Arminuta tenta di ricostruire il passato della sua famiglia per darsi una spiegazione del rifiuto che ha sofferto da entrambe le sue due madri. La scelta di Di Pietrantonio di fare riferimento a questo romanzo in particolare è ancora più significativa nel quadro della produzione di Morante, dato che «*Menzogna e sortilegio* è l'unico romanzo di Morante centrato sulla relazione figlia-madre; nei romanzi successivi è la relazione figlio-madre ad essere il punto focale della trama familiare. *Menzogna e sortilegio* offre la rappresentazione di un mondo femminile che cattura l'immaginazione della figlia-narratrice, Elisa.»³¹¹

Le due voci narranti, Elisa e l'Arminuta, soffrono di un dolore simile, entrambe vivono il rifiuto dell'accudimento da parte della madre biologica e sono prese in carico da una madre adottiva, tuttavia nella storia di Di Pietrantonio non si trova una differenza di affetto tra le due madri come in Morante, infatti, sotto aspetti diversi, le due madri dell'Arminuta sono entrambe definite come madri cattive che abbandonano la figlia, ma allo stesso tempo non la lasciano mai del tutto andare, andandosi a delineare come personaggi ambivalenti, mai completamente negativi o positivi nei confronti della figlia. Ciò che accomuna tutte le madri dei racconti, comprendendo anche la nonna di Elisa, è l'incapacità di amare le figlie.

La Morante svolge un ruolo fondamentale nella letteratura femminile contemporanea, soprattutto per quanto riguarda la tematica della maternità, Adalgisa Giorgio³¹² sottolinea come *Menzogna e sortilegio* sia paradigmatico per la rappresentazione di un rapporto madre figlia angoscioso. *L'Arminuta*, come del resto l'intera produzione di Di Pietrantonio, attinge chiaramente dall'esempio morantiano riprendendo la tematica di una figlia che cerca disperatamente una figura materna, che si dimostra però assente e distante.

Nonostante si possa rintracciare una chiara differenza tra *L'Arminuta* e *Menzogna e sortilegio* per quanto riguarda lo stile adottato, dato che da un lato Di Pietrantonio dimostra una tendenza al realismo, mentre dall'altro lato Morante predilige una dimensione fantastica ed immaginativa, cioè quello che Cecchi e Garboli definiscono come «fantasticare estatico e

³¹⁰ C. Cazalé Bérard, recensione de *L'Arminuta*, Testo & Senso n. 18, su www.testoesenso.it, 2017.

³¹¹ P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Il Poligrafo, Padova, 2014, p. 68.

³¹² A. Giorgio, *Writing Mothers and Daughters*, a cura di Adalgisa Giorgio, Berghahn Books, New York, 2002, p. 123.

come drogato»³¹³, il legame tra le due autrici è soprattutto relativo all'aspetto sociologico, in particolare in relazione alla critica alla classe sociale medio-bassa dell'Italia meridionale, temi che appartengono ad entrambi i romanzi

Questi romanzi si presentano come molto simili per la presenza del tema della maternità e dell'abbandono: il tentativo di instaurare un rapporto con le figure materne è motivato da un profondo desiderio di identificazione del sé. Sulla questione identitaria si concentra l'analisi di Sambuco, la quale mette in evidenza come «*Menzogna e sortilegio* con la sua enfasi sull'importanza dell'amore per la madre e sulla difficoltà della figlia-narratrice richiama alla mente le condizioni delle femministe italiane degli anni Settanta, all'inizio della loro ricerca sul valore del simbolico della madre, che le portava ad affrontare le difficoltà messe in campo da tale ricerca.»³¹⁴

Il collegamento con l'opera della Morante offre l'occasione di segnare un ulteriore nesso, questa volta tra Elena Ferrante e Donatella Di Pietrantonio. Infatti le tre autrici concentrano la loro narrativa sullo stesso tema, quello esplicitato dall'esergo scelto per *L'Arminuta*, vale a dire il racconto dal punto di vista della figlia che ricorda il proprio passato familiare, in modo tale da descrivere il rapporto disfunzionale tra lei e la madre, causato da un'oppressione patriarcale che impedisce alla relazione madre-figlia di svilupparsi.

Come suggerito da Sambuco, la narrazione dei ricordi delle protagoniste nei romanzi di Morante e Ferrante si lega alla dimensione del sogno: «Lo stato di dormiveglia che caratterizza la narrazione della "vera storia" di Elisa in *Menzogna e sortilegio* viene evocato anche qui. A causa dell'atteggiamento distaccato di Delia, la carenza di vigile prontezza, a questo punto del romanzo, più che in Morante, è l'unica condizione in cui la figlia possa sentirsi libera dall'io razionale che sembra relegarla.»³¹⁵ Anche ne *L'Arminuta* viene dedicato uno spazio, anche se gerarchicamente inferiore, alla tematica del sonno: l'incapacità di lasciarsi andare al riposo è una caratteristica della protagonista in età adulta, talmente tanto legata alla razionalità da non riuscire a dormire serenamente a causa del trauma infantile.

Il legame tra *L'amore molesto* e *L'Arminuta* si può trovare in relazione al rapporto con la lingua: è infatti rilevante sottolineare come sia Delia che l'Arminuta provino un'avversione per il dialetto, mentre i genitori di entrambe le protagoniste sono dialettofoni e fanno fatica ad

³¹³ C. Cecchi, C. Garboli, in E. Morante, *Opere*, Mondadori, Milano, 1990, p. 1660.

³¹⁴ P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Il Poligrafo, Padova, 2014, p. 96.

³¹⁵ Ivi, p. 164.

esprimersi in italiano standard, segnando così una distanza linguistica ed emotiva nel rapporto con le figlie.

Per richiamare, infine, un altro particolare che unisce le due autrici, Ferrante e Di Pietrantonio dedicano la loro attenzione ad una maternità non convenzionale, dettata da una scelta difficile che le donne sono portate a prendere nel momento in cui viene loro imposto di diventare madri, e quindi di adempiere al proprio destino biologico, negando loro l'alternativa di essere individui autonomi. Grazie allo studio di Di Rollo sulla rappresentazione della maternità nella letteratura italiana contemporanea, è possibile inserire la produzione di Donatella Di Pietrantonio all'interno di una tradizione che mette in evidenza il ruolo di una società patriarcale all'interno della vita delle donne protagoniste dei romanzi, sottolineando come la relazione madre-figlia rappresentata negli ultimi decenni si sia orientata proprio in questa direzione.

In Ferrante's narratives there is no place for the mother as a powerful, benevolent figure who gains subjectivity in relation to her daughter. The presence of a benevolent, supportive maternal figure, therefore, is what makes the novels of Sapienza, Scego, Parrella and Murgia strikingly original. Their non-conformity to the recurrent representation of the maternal model is evident when compared with the prolific production of other women writers who, during the 1990s, 2000s and even 2010s keep tackling the mother-daughter relationship in a way that fails to disrupt the established tradition of patriarchal mothers, steeped in maternal abjection and unable to break the mould.³¹⁶

Infine, i concetti che Cavarero sviluppa a partire dal mito di Demetra, già discussi per quanto riguarda *L'Arminuta*, sono stati adattati da Isabella Pinto a *L'amore molesto* di Ferrante. La studiosa rintraccia due elementi: «la potenza materna, intesa come potere di generare o non generare insista nel corpo della donna, usurpata e sussunta dall'ordine simbolico patriarcale; [...] la necessità di una reciprocità di sguardo, proprio come nel mito greco, reso attraverso il recupero della forma dell'*ekphrasis*.»³¹⁷

³¹⁶ A. Di Rollo, *Two sides of the same coin: Challenging the Mother-Daughter Trope in Contemporary Italian Women's Writings*, Submitted in fulfillment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy in Italian Literary Studies September 2013 Faculty of Arts School of Languages, Cultures and Linguistics, MONASH UNIVERSITY, Australia, p. 40.

³¹⁷ I. Pinto, *Elena Ferrante: Poetiche e politiche della soggettività*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2020, Edizione digitale.

4.5.2 La rassegnazione di una società di vinti

Per concludere il discorso sui modelli letterari che possono aver agito nella stesura de *L'Arminuta*, è fondamentale evidenziare il ruolo della narrativa di fine Ottocento e della prima metà del Novecento. Innanzitutto è innegabile l'autorevolezza di Verga per quanto riguarda il tipo di società descritta, vale a dire quella dei vinti, che vivono in un mondo arcaico e immobile, sopraffatti dal progresso, in un quadro in cui la vita rurale non viene presentata come alternativa mitizzata rispetto alla modernità, ma vengono evidenziati i difetti di entrambi gli ambienti.

La categoria dei vinti è stata poi ripresa poi da altri autori successivi, come in Croce, che tratta la tematica politica ma «sa rivolgere [...] il suo sguardo [...] al punto di vista dei vinti, alle esperienze di colore che, sconfitti dalla realtà fattuale del loro tempo, hanno eroicamente testimoniato ideali di libertà»³¹⁸, oppure come in Morante, che nel suo periodo più populista di critica al potere e alle istituzioni dedica la sua attenzione «al mondo degli emarginati, degli esclusi, degli sconfitti [...] caricati di valore “positivo”, con un eccesso di sentimentalismo e volontarismo»³¹⁹.

Nonostante sia palese che Di Pietrantonio attinga ad una tradizione, il suo intervento si dimostra diverso rispetto ai precedenti, infatti non descrive un mondo eroico come Croce o sentimentale come Morante, si attiene maggiormente ad un tipo di società sconfitta secondo il modello verghiano, tuttavia, «diversamente dai romanzi del “ciclo dei vinti” di Verga, [...], in quelli della scrittrice abruzzese esiste una possibilità di riscatto sociale che va ricercata nella scuola, nell'amore per lo studio che forgia la mente e lo spirito, li allena, li disciplina e consente di disporre di strumenti per il conseguimento di una solida formazione culturale, utile per “navigare” attraverso le acque tumultuose della vita.»³²⁰ Ciò che distingue il mondo rurale e povero in cui si ambienta *L'Arminuta* è quindi il distacco che è possibile attuare rispetto alle proprie origini umili, tuttavia, come già evidenziato precedentemente, questo è realizzabile solo per i figli a cui viene concessa l'occasione per tramite dell'istruzione superiore.

Un altro punto di riferimento letterario della prima metà del Novecento è Ignazio Silone, soprattutto per ciò che concerne l'ambientazione che, già oggetto della narrativa di Silone, che aveva ritratto la situazione del meridione d'Italia nei primi decenni del Novecento non

³¹⁸ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Mondadori, 2020, Edizione digitale, p. 132.

³¹⁹ Ivi, pp. 1148-1150.

³²⁰ G. Toritto, intervista a Donatella Di Pietrantonio, *Il Sorpasso*, Numero 3 anno VII, 28 maggio 2021, p. 15.

più come idilliaca, ma come caratterizzata da una rassegnazione per la propria esistenza misera, un sentimento talmente tanto radicato nella cultura da essere rintracciabile anche nei personaggi de *L'Arminuta*, storia ambientata negli anni Settanta del Novecento.

4.6 Note di stile

4.6.1 Le influenze dei primi decenni del Novecento

Il primo tratto stilistico che immediatamente contraddistingue *L'Arminuta* rispetto al resto della produzione letteraria di Di Pietrantonio riguarda la tendenza all'essenzialità, vale a dire una scrittura che aspira alla "sottrazione" di tutto ciò che risulta non necessario, in modo tale da restituire una narrazione spoglia e sobria, ma che nel contempo sia in grado di comunicare il nucleo profondo del racconto al lettore.

P. Sambuco: Lo stile de *L'Arminuta* è molto diverso da quello dei precedenti romanzi. Le molte e sorprendenti metafore dei primi due romanzi lasciano spazio ad uno stile asciutto, una dinamica quasi filmica. Infatti tra gli altri premi, il romanzo ha ricevuto il premio 'Zanetti: un libro per il cinema' e sarà presto un film con la regia di Giuseppe Bonito. Ci può parlare di questa diversa scelta stilistica? Si tratta di un libro che ha attraversato diverse stesure per una ricerca di essenzialità?

D. Di Pietrantonio: L'essenzialità è sicuramente un mio obiettivo formale, ma l'essenzialità è anche la caratteristica della voce di un personaggio che ha subito un trauma fortissimo. Nel momento in cui scrivevo per lei, usavo la sua voce, mi sembrava che lei non potesse avere una sua lingua ridondante, più complessa, più artefatta.³²¹

Inoltre, il romanzo che ha segnato il successo letterario di Donatella Di Pietrantonio presenta delle caratteristiche stilistiche che sono state ricondotte ad un preciso canone: «*L'Arminuta*, è un romanzo completo sia dal punto di vista stilistico sia dal punto di vista contenutistico. È un romanzo neorealista, neoverista per eccellenza.»³²²

Il collegamento con uno stile di scrittura che tende al concreto è quindi evidente anche nei romanzi di Di Pietrantonio: l'autrice sembra infatti rielaborare la lezione giunta dai primi

³²¹ P. Sambuco, *Una conversazione con Donatella Di Pietrantonio*, per Astralasian Centre for Italian Studies, [www.https://www.acis.org.au](https://www.acis.org.au), 1 giugno 2018, p. 5.

³²² G. Toritto, intervista a Donatella Di Pietrantonio, *Il Sorpasso*, Numero 3 anno VII, 28 maggio 2021, p. 15.

decenni del Novecento, in particolare nella volontà di attingere ad una lingua caratterizzata da una patina “popolare”

È possibile costruire un parallelo anche con l’esperienza di *Solaria*, rivista fondata nel 1926 da Carocci la cui «espressione più caratteristica [...] fu costituita da una narrativa della memoria (attenta in primo luogo al grande modello di Proust), che nel tessuto del reale ricercava associazioni profonde e suggestive, proiezioni mentali date dagli effetti dei sensi: una ricerca di “aura”, di luci, di ombre e di profumi tendeva ad addensare sugli oggetti l’intensità del vissuto, a far emergere dalle cose le più diverse motivazioni psicologiche e sentimentali.»³²³ Ne *L’Arminuta*, nonostante si possa notare un’evoluzione rispetto ai romanzi precedenti, la radice stilistica sembra la stessa. Mentre in *Mia madre è un fiume* si trovava una propensione per le metafore, in questo caso la preferenza viene rivolta a delle metonimie fulminanti che agiscono al livello subliminale nel lettore, come ad indicare un lirismo inibito. Un esempio di questo tratto stilistico che crea una mescolanza tra aree di significato diverse in maniera molto rapida, è rinvenibile fin dall’incipit del romanzo: «sul pianerottolo mi ha accolto l’odore di fritto recente e un’attesa».³²⁴

Un altro elemento che ricalca un’espressività ricercata e suggestiva è l’attenzione al dato sensoriale, caratteristica di tutta la produzione di Di Pietrantonio che viene elevata proprio in occasione del suo terzo romanzo. Infatti *L’Arminuta* spicca per una grande concentrazione di nessi sinestetici, soprattutto per quanto riguarda la sfera dell’olfatto, con l’intento di rendere lo stile ancora più concreto e realistico per i rimandi puntuali all’esperienza dei sensi all’interno di una narrazione che si basa sul racconto delle memorie della voce narrante. Gli odori permettono al lettore un’immedesimazione ulteriore dato che gli permettono di attingere ad una propria memoria personale in cui può riconoscere la descrizione cruda, spietata e schietta di un mondo quasi primitivo. Faccini nella sua recensione al romanzo di Di Pietrantonio dà rilievo all’aspetto sensoriale definendolo da una parte come un «elemento animalesco [che] rivela un’attitudine antieroica alla vita»³²⁵, dall’altra parte riconosce in esso la tendenza ad un «approccio spontaneo e sensoriale nei confronti dell’esistenza quotidiana»³²⁶. È proprio attraverso i sensi e in particolare tramite l’olfatto che la voce

³²³ Ivi, pp. 434-435.

³²⁴ D. Di Pietrantonio, *L’Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 3.

³²⁵ F. Faccini, recensione de *L’Arminuta* di Donatella Di Pietrantonio, su *Horizonte. Neue Serie, Nuova Serie. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, Rivista d’Italianistica e di letteratura contemporanea, numero 3, 2018, p. 250.

³²⁶ *Ibidem*.

narrante fa esperienza del mondo rurale a cui viene “restituita”, costruendo un universo concreto, talmente corporeo da emanare odori.

L’interesse per il dato sensoriale è confermato dalla stessa autrice, la quale afferma che, nel suo processo di scrittura, le descrizioni sono filtrate attraverso i cinque sensi, restituendo al lettore una rappresentazione vaga, imprecisa, ma puntuale per quanto riguarda la sfera sensoriale.³²⁷

4.6.2 *L’uso del dialetto e i toni fiabeschi*

Altri dettagli rilevanti dello stile di questo romanzo riguardano innanzitutto l’uso del dialetto, che rispetto agli altri romanzi si intensifica, tanto che fin dal titolo è evidente il ruolo preponderante della lingua abruzzese. Tuttavia il tipo di dialetto che viene riportato non appartiene ad un territorio preciso, anzi, si tratta di una rielaborazione di una lingua di posizione mediana, vale a dire che l’autrice ha tentato di riproporre un linguaggio che si trovi a metà tra l’italiano standard e i dialetti abruzzesi, basandosi cioè sull’italiano stentato degli anziani dialettofoni che ancora oggi abitano i borghi abruzzesi. La scelta di adottare il dialetto, quindi, coincide con l’intenzione di portare testimonianza di una tradizione, una lingua e un mondo che sono destinati alla morte, data da un periodo storico in cui la loro dignità sta sparendo perché omologata dalla lingua nazionale.

L’uso del dialetto risulta decodificato, per queste ragioni, più al livello sintattico che lessicale, ne viene fatto un uso strumentale, rendendolo stilizzato, in modo tale da rappresentare quella polarità che caratterizza diversi aspetti de *L’Arminuta* e che contribuisce a dare vita ad un divario tra la protagonista e gli altri personaggi proprio a causa dello shock linguistico che si presenta nel momento della restituzione. Si prospetta alle orecchie dell’Arminuta una lingua aspra, primitiva, che esprime la pena del vivere tipica della società dei vinti, ma anche la mancanza di parole per esprimere i sentimenti, condizione che si esercita culturalmente nel rapporto tra i genitori e i figli.

La lingua ha un’importanza identificativa all’interno del romanzo, l’autrice sembra quasi citare il concetto di idioma familiare per cui il linguaggio della famiglia è comprensibile solo dai suoi membri e li rende un gruppo esclusivo rispetto al resto della

³²⁷ Dichiarazione rilasciata dall’autrice Donatella Di Pietrantonio durante *Le interviste per il Premio Strega 2021: Donatella Di Pietrantonio*, per Il Bo Live, Università di Padova, 18 aprile 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Y0V3-FCjI-8>.

comunità. In *Lessico familiare*, è resa evidente questa distinzione linguistica che definisce il nucleo familiare, infatti «se Giorgio Bassani, con *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962), introdusse il *finzicontiano*, Natalia Ginzburg lo superò di gran lunga dedicando un intero libro al *leviano*, ossia al linguaggio della sua famiglia. [...] Il termine *lessico* è qui la denominazione della particolare lingua dei Levi: un glossario di parole e frasi da loro condiviso»³²⁸. Tuttavia, nel caso de *L'Arminuta* la lingua non è occasione di coesione e complicità con la famiglia, ma è segno della divisione della protagonista dagli altri membri del suo nucleo. Il concetto di lingua come identità di chi la parla sottolinea ulteriormente come l'Arminuta sia esclusa dal discorso familiare finché non impara i vocaboli che caratterizzano la sua famiglia, ovvero il dialetto. Il superamento della barriera linguistica che si dimostra anche tramite l'accettazione del soprannome che le viene affibbiato.

Karagoz³²⁹, in particolare, dedica diverso spazio allo studio del linguaggio all'interno del romanzo sottolineandone l'aspetto identitario. Il percorso di definizione di se stessa non riguarda unicamente la sua "restituzione" alla famiglia biologica, l'accettazione del suo nuovo nucleo familiare è strettamente legata alla comprensione della lingua che questo parla. È tramite il vernacolo che l'Arminuta inizia a percepirsi come membro di quella famiglia, come si può notare nella scena in cui cerca di comprendere le parole di condoglianze stentate di un compaesano, il suo sforzo di interpretare la lingua e i costumi del paese la fanno sentire per la prima volta un membro di quella comunità: «Uno sconosciuto non sapeva dirle, mi ha bisbigliato auguri baciandomi sulle guance. Deve essere stato allora che mi sono sentita di appartenere alla famiglia di Vincenzo»³³⁰.

L'interesse linguistico di Karagoz³³¹ per questo romanzo si allarga anche alle etichette che vengono utilizzate, infatti i modi con cui si fa riferimento ai personaggi comprendono i soprannomi (non solo alla protagonista è affibbiato un soprannome sgradito, si trova anche un altro personaggio che viene chiamato con il soprannome di «Mezzosigaro»³³² contro il suo volere), la professione (viene usato «carriamorti»³³³ per indicare il becchino del paese), o il ruolo all'interno della famiglia. Quest'ultimo dipende dal tipo di relazione che la voce narrante ha con il personaggio in questione, Karagoz ha evidenziato come solo quattro

³²⁸ M. K. Nilsen, 2014, "Dio che voce": il ruolo del linguaggio in *Famiglia e Borghesia* di Natalia Ginzburg, Mastergradsoppgåve i italiensk litteratur, Universitetet i Bergen, Bergen Open Research Archive, p. 21.

³²⁹ C. Karagoz, *Of Mothers and Sisters: Donatella Di Pietrantonio's L'Arminuta*, in «altrelettere», 2020, pp. 50-77, altrelettere, pp. 55-56.

³³⁰ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 85.

³³¹ C. Karagoz, *Of Mothers and Sisters: Donatella Di Pietrantonio's L'Arminuta*, in «altrelettere», 2020, pp. 50-77, altrelettere, p. 56.

³³² D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 112.

³³³ Ivi, p. 94.

personaggi sono identificati con un nome, la sorella minore Adriana, il fratello maggiore Vincenzo, il fratello minore Giuseppe ed Adalgisa; agli altri si fa invece riferimento tramite il ruolo familiare, ponendo una significativa distanza emotiva tra questi personaggi e la protagonista: la madre biologica è presentata come «l'altra mia madre»³³⁴, il padre biologico è semplicemente «il padre»³³⁵ senza il possessivo, e infine il padre adottivo diventa «mio padre carabiniere»³³⁶

Un altro aspetto che riguarda i tratti stilistici che caratterizzano *L'Arminuta* è la tendenza ad un tono fiabesco che si può rintracciare in alcuni punti del romanzo. La storia drammatica che vive la protagonista sembra quasi ricalcare le vicende tragiche tipiche delle fiabe antiche, innanzitutto tramite la figura della madre crudele, che appartiene non solo al genere della fiaba, ma anche alla letteratura antica, come ad esempio il mito di Medea.

L'elemento fiabesco è reso più evidente si trova nell'episodio in cui la famiglia visita la campagna di Mezzosigaro, un personaggio definito da Dessardo come «un misterioso compare del padre, figura bizzarra e picaresca»³³⁷. In questa ambientazione naturale e idilliaca la distanza tra la protagonista e la famiglia biologica sembra assottigliarsi, è infatti in questa occasione che avviene un vero e proprio dialogo tra madre e figlia: nel panorama rigoglioso e salvifico della campagna, la madre racconta della notte in cui è stato deciso di donare la figlia di pochi mesi. Per ammissione della stessa autrice, questa scena è ricalcata direttamente da *Pollicina*: allo stesso modo i genitori decidono di abbandonare nel bosco la prole discutendone nella loro camera da letto durante la notte.³³⁸

Non è a caso che, proprio nell'ambiente della campagna, attraverso il sentimento di liberazione che questo permette, avviene la confessione della madre. Dall'analisi di Dessardo è in questa occasione che viene abbandonato lo stile che tende al realismo in favore di un tono fiabesco, aprendo così la narrazione ad un realismo magico che lo studioso interpreta come «una reazione al “disagio della modernità” che caratterizza, più che lo sfondo storico del racconto, l'oggi in cui la Di Pietrantonio scrive, ipermoderno più che postmoderno.»³³⁹

³³⁴ Ivi, p. 3.

³³⁵ Ivi, p. 5.

³³⁶ Ivi, p. 85.

³³⁷ A. Dessardo, *L'adolescenza restituita di Donatella Di Pietrantonio*, Nuova Secondaria - n. 1, settembre 2020 - Anno XXXVIII, p. 257.

³³⁸ Dichiarazione rilasciata da Donatella Di Pietrantonio durante l'*Ulisse Fest - Viaggi, incontri e altri mondi*, 2 luglio 2017.

³³⁹ A. Dessardo, *L'adolescenza restituita di Donatella Di Pietrantonio*, Nuova Secondaria - n. 1, settembre 2020 - Anno XXXVIII, p. 260.

Il ricorso al fiabesco può dare occasione di un ulteriore collegamento con Elsa Morante, questa volta però in relazione ad un altro romanzo, cioè *L'isola di Arturo*, che, appunto, si caratterizza una sovrapposizione di «elementi realistici, offerti in primo luogo dalla rappresentazione molto animata della vita dell'isola e del mondo popolare napoletano, ed elementi fiabeschi, che illuminano il comportamento dell'adolescente e di gran parte dei personaggi che gli ruotano intorno»³⁴⁰. La somiglianza non è rinvenibile solo al livello dei personaggi e della trama, ma anche dell'ambientazione dato che la campagna sembra essere descritta come luogo surreale, quasi incantato, esattamente come l'isola di Arturo che si presenta come «un luogo magico, pieno di presenze suggestive, misteriose, sinistre [...]; una specie di paradiso terrestre»³⁴¹.

³⁴⁰ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Edizione digitale, Mondadori, 2020, p. 1144.

³⁴¹ Ivi, pp. 1144-1145.

QUINTO CAPITOLO: BORGO SUD

5.1 La scelta di scrivere un sequel

Nel 2020 Donatella Di Pietrantonio ha pubblicato per Einaudi un romanzo nel quale continua la storia della voce narrante che aveva il ruolo di protagonista nel precedente lavoro, *L'Arminuta* (2017).

L'autrice ha affermato di essersi ispirata alla saga letteraria di Elizabeth Strout³⁴² nella costruzione di un sequel per il romanzo che l'aveva portata a vincere il Premio Campiello, infatti, la storia di *Mi chiamo Lucy Barton* (2016) viene ripresa in *Tutto è possibile* (2017). Nel secondo romanzo della scrittrice americana si tende a dare spazio in particolare all'ambientazione del piccolo paese di provincia del Midwest, da cui la protagonista si era già emancipata nel suo precedente, e ai personaggi che erano già stati presentati nel primo lavoro. Allo stesso modo, seguendo l'esempio della Strout, l'obiettivo con cui Donatella Di Pietrantonio ha deciso di intraprendere la scrittura di un "sequel" per il romanzo che l'ha resa nota a livello nazionale era quello di praticare una chiara ripresa di tematiche, personaggi e luoghi de *L'Arminuta*, ma senza che il nuovo romanzo ne fosse dipendente, così da poter essere considerato un'opera autonoma rispetto alla precedente.

Un'altra dichiarazione da parte dell'autrice chiarisce i motivi della stesura di un "sequel" per *L'Arminuta* e riguarda il progetto narrativo iniziale che si era prefissata proprio durante la scrittura di questo primo romanzo³⁴³. Questo doveva comprendere la vita delle due sorelle, l'Arminuta ed Adriana, fino ad arrivare a coprire gli anni della mezza età, in modo tale da raggiungere circa l'età della scrittrice stessa al momento della realizzazione del romanzo. Tuttavia, nel corso della scrittura, gli anni della formazione e dell'adolescenza hanno trovato uno spazio più ampio di quanto l'autrice stessa si aspettasse inizialmente, così da costringerla a dedicare l'intero romanzo proprio a quel periodo e a fare solo vaghi riferimenti al presente da cui la voce narrante racconta la storia della sua infanzia "restituita". Questa mancanza è stata dunque coperta con la stesura di un nuovo romanzo in cui la vita adulta delle sorelle poteva trovare abbondantemente spazio.

³⁴² Dichiarazione rilasciata dall'autrice Donatella Di Pietrantonio durante il Caffè Letterario dell'Istituto italiano di cultura di S. Francisco, 6 marzo 2021.

³⁴³ Ibidem.

5.2 Presagi di sventura

5.2.1 L'incipit

Donatella Di Pietrantonio ha più volte definito *Borgo sud*, parafrasando il titolo del film di Paolo Sorrentino *Le conseguenze dell'amore* (2004), come rappresentazione de «le conseguenze del disamore»³⁴⁴, proprio perché, decidendo di dare un seguito alla storia affrontata ne *L'Arminuta*, l'obiettivo del romanzo era quello di mostrare come le carenze affettive subite durante l'infanzia e durante l'età della formazione abbiano avuto ripercussioni sulle relazioni da adulte delle due sorelle e sul loro approccio alla vita.

Di conseguenza gli uomini di cui si innamorano e che scelgono di sposare non sono adatti al compito di mariti, le decisioni prese dalla voce narrante e da Adriana portano a matrimoni sbagliati, condizionati dalle mancanze di affetto e fiducia con cui sono dovute crescere. Da una parte Piero, marito dell'Arminuta, non conosce una parte fondamentale di se stesso e a causa di questo rifiuto di venire a patti con la propria identità si dimostra incapace di amare la moglie. Dall'altra parte Rafael, marito di Adriana, vive una vita fatta di miseria e difficoltà e non riesce a dare una sicurezza alla moglie e al figlio, anzi è causa di ulteriori problemi all'interno della loro vita dato che costringe la donna a prendersi carico dei debiti e dei debitori a cui si è legato.

Il fallimento di queste relazioni è più volte preannunciato all'interno della narrazione tramite segni e presentimenti. Fin dall'incipit si può notare come le premesse del disastro siano sempre state presenti per i personaggi, ma che spesso siano state ignorate dagli stessi per la loro incapacità di interpretarli.

La pioggia si è rovesciata sulla festa senza il preavviso di un tuono, nessuno tra gli invitati aveva visto le nuvole addensarsi sopra le colline scure di boschi. [...]

Piero mi ha guardata, stupito del maltempo. Un chicco di grandine ha centrato il vino nel suo bicchiere. Alcuni continuavano a muovere le mascelle, incerti sul da farsi. Mia sorella era già scattata in piedi, raccoglieva i piatti ovali con la pasta avanzata, i cestini del pane, e li metteva in salvo nella cucina al piano terra. Ci siamo riparati sotto una tettoia, mentre Adriana continuava a correre tra dentro e fuori, presa dal vento. Contendeva il cibo al temporale, non

³⁴⁴ Dichiarazione rilasciata dall'autrice durante il Circolo dei lettori di Torino, 3 febbraio 2021, <https://torino.circololettori.it/borgo-sud-2/>.

era abituata allo spreco.

Mi ero sporta a togliere dalle mani gli ultimi vassoi quando un pezzo di grondaia ha ceduto su di me. Dallo zigomo ferito il sangue è colato sul petto, mescolandosi all'acqua piovana. Avevo scelto un vestito bianco, per l'occasione. Mi stava bene, aveva detto Adriana al mattino, era una specie di prova per l'abito da sposa. Dalla finestra avevo visto il volo basso e silenzioso delle rondini, sentivano la pioggia. La mamma di Piero invece non se l'aspettava, aveva insistito per festeggiare la laurea nella loro casa in campagna.

Conservo una fotografia di noi due che ci guardiamo innamorati, Piero con l'alloro in testa, gli occhi della devozione. Su un bordo compare Adriana, è entrata nello scatto all'ultimo momento: la sua immagine è mossa, i capelli tracciano una scia bruna. Non è mai stata discreta, si è intromessa in tutto quello che mi riguardava come fosse anche suo, Piero compreso. Per lei non era molto diverso da un fratello, però gentile. Mia sorella rideva spensierata all'obiettivo, ignara di ciò che avremmo vissuto. Ho portato la foto in questo viaggio: siamo tre ragazzi rinchiusi in una tasca interna della borsa.

A distanza di anni io e Adriana abbiamo ritrovato il vestito tra quelli che non indossavo più, sulla stoffa era rimasto l'alone leggero del sangue.

- Questo era un segno, - ha detto agitandolo davanti al mio viso.³⁴⁵

La scena che apre il romanzo ha un'impostazione cinematografica, è descritta come se volesse rappresentare un'istantanea del momento, con l'intento di fare un parallelo con la foto a cui fa riferimento la voce narrante verso la fine del capitolo.

L'incipit presenta immediatamente i tre protagonisti della storia: la voce narrante che ancora una volta non presenta un nome, sua sorella Adriana e, il personaggio che viene introdotto in questo libro, Piero. Fin dalla primissima pagina si delinea un quadro catastrofico in cui la gioia per la festa viene bruscamente interrotta da un improvviso temporale di cui tutti avevano trascurato i segni, che solo a distanza di tempo percepiscono e comprendono. È infatti Adriana stessa a dare voce al presagio che avrebbero dovuto cogliere anni prima: l'avvertimento del fallimento del matrimonio tra l'Arminuta e Piero ormai già avvenuto quando la narrazione si compie era già stato annunciato dalla macchia di sangue sul vestito bianco della voce narrante, una scelta di colore che sembra quasi voler simboleggiare la ferita inflitta alla sposa, anche se in questo caso il dolore provato l'Arminuta non è fisico, ma piuttosto emotivo.

³⁴⁵ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 5-6.

L'incipit, nella sua estrema brevità, introduce il carattere distintivo di ogni personaggio e il ruolo che andranno successivamente a ricoprire durante il resto della narrazione o che, nel caso di quelli che erano già comparsi nel primo romanzo, avevano già presentato.

Il primo ad essere nominato è Piero, proprio a sottolineare la sua importanza all'interno della storia. Questa presenza maschile con dignità di protagonista è una novità per quanto riguarda la produzione letteraria di Donatella Di Pietrantonio che nei suoi precedenti romanzi aveva relegato gli uomini ad un ruolo marginale rispetto alle donne, vere e proprie protagoniste delle storie che loro stesse andavano a raccontare come voci narranti. L'atteggiamento meravigliato di Piero nel constatare l'arrivo del maltempo sembra presagire la stessa sorpresa che proverà quando svariati anni dopo scoprirà il suo orientamento sessuale, rivelazione che sarà il motivo scatenante che lo porterà a porre fine al suo matrimonio con l'Arminuta. La stessa voce narrante, a sua volta, durante la scena del temporale assume lo stesso modo passivo di approcciarsi alla novità improvvisa e devastante che assumerà durante il *coming out* del marito. L'Arminuta effettivamente ammette di notare l'avviso lasciato dalla natura, le rondini preannunciano chiaramente il maltempo, ma probabilmente decide di ignorarlo esattamente come finge di non vedere i segnali del fallimento del matrimonio lasciati dal marito nel corso della loro vita da sposati, come successivamente dichiara: «Non riesco a rintracciare un inizio in quello che ci stava succedendo. Avevo cancellato tutti i segni, ignorato una serie di dolci dinieghi, garbate insofferenze. Le sere nel letto avevo creduto a ogni stanchezza, di faccia alla sua schiena.»³⁴⁶

Oltre alla passività rispetto al presagio di abbandono, l'Arminuta presenta un altro suo tratto distintivo: anche in questo romanzo è vittima di una mancanza d'identità che si rivela proprio nell'incipit: «Aveva dormito poco, e io con lui, solo verso il mattino. Per qualche istante al risveglio non avevo più saputo chi ero, chi amavo, e che iniziava un giorno felice»³⁴⁷. Questa sensazione di spaesamento era già presente nel primo romanzo ed era il motivo per cui il personaggio non è stato mai associato a un nome proprio, dato che la mancanza di appartenenza ad un nucleo familiare ben definito le impediva di riconoscere in se stessa un'identità che la determinasse.

L'ultima dei protagonisti ad essere presentata è Adriana, che palesa immediatamente il suo carattere determinato e il suo modo di fare pratico, tipico di chi è stato cresciuto con

³⁴⁶ Ivi, p. 86.

³⁴⁷ Ivi, p. 5.

un'educazione contadina che tende a dare priorità alla concretezza. Infatti è Adriana la prima a reagire alla sorpresa del temporale e a mettersi in moto per rimediare ai danni della grandine. Con la stessa risolutezza poi, a conclusione del capitolo, dichiara che la macchia di sangue sul vestito bianco, simbolo del futuro matrimonio, era il segno che avrebbero dovuto cogliere, ma che avevano ignorato. Anche dalla descrizione della foto che la voce narrante porta con sé i tre personaggi sono descritti come ignari della sorte avversa che li aspetta nel loro futuro, mettendosi perfettamente in parallelo con l'atteggiamento sprovveduto che dimostrano all'arrivo del temporale. Un ultimo particolare che inquadra l'essenza del personaggio è proprio interno alla foto, in cui Adriana è mossa, come è caratteristica del suo dinamismo incontrollabile e selvaggio.

Un altro personaggio, infine, che viene nominato ma che ha un ruolo meno rilevante all'interno del romanzo, è la madre di Piero. Anch'essa si dimostra impreparata alla tragedia, tanto che è lei stessa ad insistere per festeggiare all'aperto ignorando gli indizi della grandinata in arrivo. Allo stesso modo è probabile che non si aspetti che il figlio non sia l'uomo che aveva immaginato, vale a dire una persona perfettamente coincidente con l'immagine del borghese di successo, proveniente da una buona famiglia e predestinato ad essere un giorno anche lui un *pater familias* secondo lo standard dettato dalla società moderna.

In conclusione, la scena iniziale non si limita ad una veloce presentazione di personaggi e intreccio narrativo, ma ha una chiara tendenza a delineare lo sviluppo che assumerà la trama e i suoi personaggi in funzione di un segno premonitore che viene presentato immediatamente al lettore per permettergli di comprendere la direzione che intende seguire la storia.

5.2.2 *Le predizioni della madre*

Proseguendo oltre l'incipit del romanzo, un ruolo fondamentale per quanto riguarda i presagi di sventura è affidato alla madre delle due sorelle, personaggio che in questo romanzo riceve un nome a differenza del precedente. Evuccia infatti annuncia ad entrambe le figlie le disgrazie a cui andranno incontro, con un modo di fare quasi profetico, come ammette la voce narrante: «mia madre l'aveva indovinato il futuro delle sue figlie femmine, lo presentiva

dentro di sé in quel suo modo viscerale, fisico, come una colica, una turbolenza dell'intestino. Mia madre era nei presagi.»³⁴⁸

Infatti, dopo aver conosciuto per la prima volta l'allora fidanzato della figlia maggiore, Evuccia instilla nell'Arminuta il dubbio sulla relazione con Piero quando le fa notare come lui provenga da una classe sociale diversa dalla loro e abbia origini altolocate, in quell'occasione la avverte di non cercare consolazione nella famiglia nel caso in cui la relazione non fosse durata.

Più tardi io lavavo i piatti e lei ritirava la tovaglia. È stato allora che l'ha detto: - È un bel giovane, ma si vede che non è della razza nostra. Mi pare un po' troppo per te.

Ho chiuso l'acqua e mi sono girata verso di lei. Senza volerlo colpiva così a freddo, e a fondo.

Forse lo sentivo anch'io che Piero era troppo per me.

Mi sono morsa il labbro e ha smesso di tremare. Allora ho risposto.

- Ricordati che io sono cresciuta da un'altra parte. E ho studiato.

Non si è impressionata per così poco, l'ha messa lei l'ultima parola: - Dopo se ti fa soffrire non veni' ecco a piangere.

Non era la maledizione gettata su Adriana, ma pesava come una profezia.³⁴⁹

L'autrice è molto esplicita nel far intendere come la voce della madre abbia la funzione di un vero e proprio oracolo di malasorte nei confronti delle figlie e in particolare l'Arminuta recepisce con terrore le sue parole.

Verso Adriana è ancora più spietata. Evuccia invoca contro la figlia più giovane una maledizione seguendo un rituale che recupera dalla tradizione popolare in una scena molto evocativa, che presenta un'immagine quasi primitiva, arcaica e legata molto alla corporeità, ma connessa anche al suo ruolo di generatrice di vita e alla sua femminilità, scatenando disgusto e spavento nelle due sorelle.

Dalla scollatura del vestito di tutti i giorni ha tirato fuori un seno, non l'avevo mai vista in quella parte così intima, bianca, avvizzita dalla fame di sei figli. Lo ha preso tra l'indice e il medio, come nell'atto di offrirlo a un poppante, ha puntato il capezzolo viola.

- Che tu possa essere maledetta per sempre, disgraziata che mi hai messo le mani sopra. Io ti ho dato sangue e latte, io ti maledico.³⁵⁰

³⁴⁸ Ivi, p. 58.

³⁴⁹ Ibidem.

³⁵⁰ Ivi p. 54.

La scena si svolge in seguito a un litigio fra Evuccia e Adriana in cui, a causa di una naturale mancanza di parole per esprimersi di cui tutti i membri della famiglia soffrono, la discussione sfocia in violenza fisica. Il maltrattamento dei figli da parte dei genitori era già comparso ne *L'Arminuta*, infatti l'incapacità di comunicazione e l'impossibilità ad utilizzare il mezzo vocale per esternare i sentimenti erano rappresentate a più riprese all'interno della narrazione. Adriana era abituata a subire l'atteggiamento violento dei genitori, ma si era sempre limitata ad una sopportazione sofferente della brutalità che viveva in famiglia, era una bambina talmente avvezza alla coercizione che si era ritrovata a difendere la sua stessa sorella maggiore chiedendo piuttosto di essere lei ad essere punita³⁵¹. In questo caso il punto di rottura e la definitiva fuga di Adriana dal nucleo familiare originale è sancita da una presa di posizione, una ribellione ad una situazione di degrado a cui non è più disposta a sottomettersi. Tuttavia il suo allontanamento non le permette di trovare una serenità dato che si affida ad un uomo che la abbandona lasciandole i suoi problemi economici ed esponendola a pericoli che non la dovrebbero riguardare. Adriana, nella scelta del suo compagno di vita, avvera la maledizione scagliata contro di lei dalla madre.

Sempre lo ha difeso, giustificato, coperto con il silenzio. Quante volte Rafael è scappato lontano dai debiti e i creditori cercavano lei. Solo qualche anno fa mi ha confidato le minacce, gli appostamenti, e non so se mi ha detto tutto. La notte che è fuggita dal Borgo, Santino lo Sguercio le aveva sfregiato i capelli con una lama, la stessa che le accarezzava il collo.³⁵²

Dunque entrambe le sorelle saranno vittime di queste premonizioni e saranno in qualche modo inconsciamente portate a scegliere per se stesse uomini che non potranno assicurare loro un futuro felice, ma che anzi le costringeranno a subire ancora una volta il dolore dell'abbandono. Le «conseguenze del disamore» che Donatella Di Pietrantonio rappresenta in questo romanzo descrivono un ritorno per i suoi personaggi alla radice dolorosa che le ha generate, tuttavia il ritorno non è verso la famiglia e il luogo in cui sono cresciute, ma piuttosto verso il sentimento di abbandono a cui sono state abituate durante l'infanzia.

Si compie in questo modo una sorta di moto circolare di continue mancanze che generano nuove mancanze. Vale a dire un ritorno a un dolore che si può definire familiare, da una parte perché si tratta di un dolore che conoscono, a cui sono abituate e con cui hanno familiarizzato, dall'altra parte perché è derivante proprio dalla famiglia.

³⁵¹ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 78.

³⁵² D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 75.

È evidente come le protagoniste abbiano acquisito consapevolezza di questa condizione in cui non possono fare a meno di ritrovarsi, l'Arminuta stessa, in un dialogo con il nipote ormai sedicenne, dichiara:

Vorrei parlargli di me e Adriana, degli amori sacri e un po' storti che ci siamo trovate da giovani. Così diversi, e nessuno dei due destinato a durare. Siamo state noi a tenerli in vita oltremisura.³⁵³

A questa consapevolezza si accosta quella di non poter fare altro che evitare di scegliere amori che possano avere un lieto fine, infatti nel romanzo compaiono due figure che sarebbero per loro la rappresentazione della "scelta giusta" che decidono di non perseguire. Da una parte, ormai trasferitasi a Grenoble e divorziata da svariati anni, l'Arminuta intrattiene una relazione di amicizia con il suo vicino di casa Christophe con cui condivide un gatto certosino, ma con il quale non ha intenzione di intraprendere niente di più rispetto alla loro bizzarra condivisione del felino e ad un rapporto amicale. Dall'altra parte, anch'essa non più impegnata con Rafael, Adriana frequenta l'amico d'infanzia Vittorio, da sempre invaghito di lei, ma a cui non ha mai concesso una relazione amorosa, infatti la voce narrante chiarisce: «Tiene quest'uomo sulla corda, gli concede un po' di più e dopo si sottrae, lo stesso gioco di sempre. Certi pomeriggi si ferma qualche ora da lui, ma non è innamorata. [...] La normalità che le offre la spaventa, ci vede la morte.»³⁵⁴

Nonostante abbiano entrambe a portata di mano la possibilità di vivere dei rapporti soddisfacenti e adatti a loro, non possono che sfuggirgli per realizzare quel continuo ciclo di abbandoni a cui sono destinate. Gli amori che vivono le due sorelle sono rapporti che non presentano la possibilità di una chiusura, come d'altronde succede nella relazione che hanno con la madre. Il sentimento che le lega ai mariti, da cui ormai si sono già nei fatti separate, è talmente forte da non poter essere sciolto dalla lontananza. Infatti, nonostante l'Arminuta accetti di trasferirsi a Grenoble nel vano tentativo di superare il matrimonio con Piero, al suo ritorno a Pescara è pienamente consapevole che il sentimento non sia mai sparito definitivamente:

³⁵³ Ivi, p. 143.

³⁵⁴ Ivi, p. 154.

Non sono mai del tutto guarita da lui, qualcosa si contrae ancora dentro di me. La sensazione di cunetta o dosso, la chiamava una mia compagna di scuola facile agli innamoramenti. Ma adesso è leggera, addomesticata, solo un riflesso attenuato che non è proprio scomparso negli anni.³⁵⁵

Anche per Adriana la relazione con Rafael è indissolubile: il racconto del loro primo rapporto sessuale viene inquadrato quasi come un legame mistico e per questo motivo inscindibile tramite la razionalità di un divorzio.

Ha visto lui il rivolo rosso che colava. L'ha raccolto con un dito e l'ha leccato, curioso. Sarà stato il sangue di Adriana a legarli per la vita, «come un filtro d'amore», mi ha detto lei in un momento di confidenza tra adulte.³⁵⁶

5.2.3 Altri segni premonitori e predizioni

Dopo aver analizzato i segni premonitori più rilevanti del romanzo, ci si può concentrare su altre immagini, forse meno perentorie, ma altrettanto cariche di significati negativi.

Per quanto riguarda la sua relazione con Piero, la stessa Arminuta è probabilmente portata ad essere lei stessa il mezzo per cui il presagio si manifesta. Proprio a causa del suo continuo “richiamare abbandoni”³⁵⁷ nella scena in cui, ai tempi delle prime frequentazioni con Piero, gli regala il volume di Pavese dal titolo funesto *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, è quindi lei in questa situazione a produrre l'ennesimo presagio di sventura che segnerà la loro relazione futura.

Un altro simbolo di perdita della buona sorte può essere collegato ad un ricordo proveniente dall'infanzia delle due sorelle. Durante un'escursione al fiume, la protagonista prende una storta alla caviglia, così la sorella minore cerca di aiutarla in due modi: le offre di sostenerla sulle spalle e le regala una pietra che crede magica per le particolari pagliuzze brillanti che la ricoprono e che Adriana è convinta siano d'oro. In quell'occasione la più piccola si ripromette di tornare un giorno con la sorella maggiore per cercare l'oro che immagina sia nascosto sul letto del fiume, così da diventare ricche e vivere felici.³⁵⁸ Nonostante l'Arminuta

³⁵⁵ Ivi, p. 117.

³⁵⁶ Ivi, p. 41.

³⁵⁷ Ivi, «C'era qualcosa in me che chiamava gli abbandoni», p. 91.

³⁵⁸ Ivi, pp. 87-88.

sia consapevole dell'ordinarietà della pietra che la bambina credeva preziosa, questa diventa un portafortuna per lei, segno della speranza e della fiducia nel futuro che Adriana riusciva a manifestare nonostante il loro presente di dolore e mancanze familiari. Tuttavia, nel momento in cui il marito esterna la sua infelicità e preannuncia la conclusione del loro matrimonio, l'Arminuta si rende conto che la pietra è andata persa, così come la speranza nella loro relazione.

All'interno del romanzo però non vengono preannunciati solo i fallimenti matrimoniali, altre profezie riguardano aspetti diversi delle vite delle due sorelle.

Al padre è affidato il ruolo di predire l'insuccesso scolastico di Adriana, anche in questo caso il pronostico si avvera per opera stessa della sorella minore, come viene esplicitato dalla voce narrante: «la sua incapacità a concentrarsi era un'obbedienza: Adriana avverava la profezia di nostro padre».³⁵⁹ L'autrice vuole far intendere come l'avvilimento adottato nei confronti della figlia e il tipo di educazione che le è stata impartita le impone di non sperare di poter elevarsi a niente di più rispetto a quello che le era stato già concesso dalla vita. Questo atteggiamento di rassegnazione ad un destino già segnato dei genitori è tipico della concezione che appartiene alla tradizione contadina abruzzese e in generale meridionale. La cultura dei vinti con cui è stata cresciuta ha portato Adriana a non essere in grado di "disubbidire" a un ordine dato dalla società e da ciò che gli altri si aspettavano da lei. Come in una tragedia greca ad Adriana è annunciato il suo destino di fallimento e, per quanto provi a sottrarsene, non può fare a meno di rispettare ciò che le è stato annunciato dall'oracolo.

Un altro evento tragico che viene a più riprese preannunciato è la morte della madre. Nella scena in cui l'Arminuta e la sorella vanno in visita a casa dei loro genitori per fargli conoscere il figlio di Adriana, la madre ha una forte reazione di sdegno quando viene detto che il bambino porta il nome di Vincenzo, il primogenito morto nel primo romanzo e per cui Evuccia mostrava una profonda devozione, tant'è che dedica le sue attenzioni più alla sua tomba che ai figli ancora in vita. Questa sarà l'ultima occasione in cui Adriana vedrà sua madre, il rancore le impedirà di credere alla malattia quando si manifesterà e non le permetterà di interpretare i segni della dipartita imminente.

Era l'ultima volta che Adriana la vedeva. Il suo intuito prodigioso non l'ha aiutata, non ha saputo riconoscere nessun segno premonitore nella figura curva che si incamminava sul

³⁵⁹ Ivi, p. 28.

violetto di ghiaia tra i cipressi. Così non ha messo da parte l'astio e non si sono salutate, non si sono strette in un abbraccio di pace.

Adriana era troppo distante dalla morte per presagirla e, come tutti i giovani, confidava nell'eternità dei genitori.³⁶⁰

Un segno premonitore ancora più evidente è dato da Giuseppe, quando ormai la malattia della madre è già degenerata. Infatti il fratello non è sorpreso dall'annuncio del malessere di Evuccia, anzi dice di esserne già consapevole grazie ad un sogno fatto la notte precedente che lo aveva ispirato a disegnare le mani della madre, ma aggiungendovi un dettaglio macabro: «Un'unghia era annerita quasi fosse rimasta schiacciata, o forse era già un segno di lutto. Le dita erano già intrecciate nella posizione esatta che hanno sul petto dei morti.»³⁶¹

5.3 Il tema del matrimonio: un confronto con Natalia Ginzburg

Il focus di *Borgo sud* è quindi dedicato alle relazioni adulte delle due sorelle. Nonostante il tema centrale del precedente romanzo fossero le relazioni familiari declinate secondo una disparità fra i rapporti verticali e i rapporti orizzontali, quindi con particolare concentrazione sulla maternità e sulla sorellanza, in questo libro l'autrice decide di togliere spazio al soggetto materno, il quale è relegato ad una parte considerevolmente minore rispetto alle opere precedenti che ne facevano invece il soggetto principale della storia e la vera e propria spinta narrativa. Questo interesse per la sfera del matrimonio, così lontano dal resto della produzione di Donatella Di Pietrantonio, è esplicitato immediatamente tramite l'epigrafe scelta ad apertura del romanzo:

Quando io mi sposai avevo venticinque anni. Avevo lungamente desiderato di sposarmi e avevo spesso pensato, con un senso di avvilita malinconia, che non ne avevo molte probabilità.

Natalia Ginzburg, *Mio marito*.

Il testo selezionato proviene da un racconto appartenente alla fase giovanile della produzione letteraria di Natalia Ginzburg, risale infatti al maggio del 1941, vale a dire al periodo che

³⁶⁰ Ivi, p. 34.

³⁶¹ Ivi, p. 96.

l'autrice trascorse a Pizzoli, in Abruzzo, zona di confino in cui il marito era stato costretto a causa del conflitto. È evidente come l'ambientazione del racconto abbia risentito molto dell'influenza del luogo in cui è stato scritto, l'autrice stessa lo dichiara nella Prefazione a *Cinque romanzi brevi: e altri racconti*: «le donne con gli scialli neri che ci sono nel racconto *Mio marito* eran quelle che passavano e ripassavano, in groppa agli asini, lungo i sentieri che salivano alle colline o scendevano, tra le vigne, giù al fiume»³⁶². Per Natalia Ginzburg era la prima volta in cui si trovava a vivere in un ambiente di campagna, prima di allora aveva soggiornato solo per villeggiatura in luoghi simili, per questo motivo era rimasta così impressionata dal panorama così diverso rispetto a Torino.

Nonostante la chiara ispirazione abruzzese il luogo esatto in cui avviene la vicenda non viene specificato, la narrazione si colloca in uno spazio indeterminato che non viene precisato da nessun nome, per assecondare il gusto dell'autrice che, parlando del romanzo breve che segue cronologicamente *Mio marito*, cioè *La strada che va in città* (1941) dichiara: «non diedi nessun nome né al paese, né alla città. Sentivo sempre quell'antica avversione ad usare nomi di luoghi reali. E anche usare nomi di luoghi inventati, allora mi ripugnava (lo feci più tardi). Così sentivo una profonda avversione per i cognomi: i miei personaggi non avevano mai cognome.»³⁶³ La scelta di una narrazione ambientata nella campagna, secondo Cesare Garboli, deriva dall'ispirazione che l'autrice poteva aver tratto da Maupassant, soprattutto nel romanzo *Un vie*, «dove si ritrova il rapporto tra le due donne, la cittadina e la contadina»³⁶⁴. Passando ad un'analisi delle scelte stilistiche, sempre nella Prefazione della Ginzburg, in riferimento a *La strada che va in città*, l'autrice dichiara che «per non sbrodolare, scrissi e riscrissi più volte le prime pagine, cercando di essere il più possibile asciutta e secca. Volevo che ogni frase fosse una scudisciata o uno schiaffo.»³⁶⁵ Inoltre, un altro dettaglio che la Ginzburg aggiunge alla descrizione dello stile di scrittura è che *Mio marito* è il secondo racconto in cui si può trovare l'uso della prima persona, ma a differenza del primo racconto in cui compare, *Casa al mare* (1937), la voce narrante è affidata ad una donna.

Dalla Nota di Natalia Ginzburg si possono dunque notare delle somiglianze con le scelte stilistiche e letterarie compiute da Donatella Di Pietrantonio lungo il corso della sua produzione. Probabilmente la scelta di *Mio marito* come epigrafe di *Borgo sud* non riguarda solamente il riferimento ad un matrimonio che fallisce a causa di uno sposo che non può

³⁶² N. Ginzburg, *Cinque romanzi brevi: e altri racconti*, (Einaudi tascabili. Scrittori), Prefazione, p. 19.

³⁶³ Ivi, p. 21.

³⁶⁴ Ivi, p. 6.

³⁶⁵ Ivi, pp. 20-21.

rispettare il suo impegno nei confronti della moglie, ma trova un collegamento anche con l'ambientazione della campagna abruzzese, a cui Donatella Di Pietrantonio è particolarmente legata per le sue origini biografiche, e con il tema dell'indefinito tramite l'assenza di nomi per identificare persone e luoghi. Infatti, nonostante *Borgo sud* tenda ad essere meno vago rispetto ai luoghi e nomi di personaggi in confronto a *L'Arminuta* (nel primo romanzo non si specifica mai che la città marina in cui cresce la voce narrante è Pescara, inoltre alcuni nomi compaiono per la prima volta solo in *Borgo sud*, come quello della madre Evuccia e del fratello Domenico), permane ancora un senso di indefinito dato dalla mancanza di un nome per la protagonista.

Anche il riferimento che fa la Ginzburg alla ricerca di uno stile "asciutto e secco" ricorda il particolare modo di scrivere che si ritrova nella produzione di Donatella Di Pietrantonio, un'autrice che tende ad applicare alla sua narrazione una "scrittura in sottrazione" in modo tale da condensare le tematiche dei suoi romanzi escludendo tutto ciò che è superfluo in favore di una grande profondità espressiva.³⁶⁶ Si aggiunge infine all'elenco dei punti di vicinanza fra gli stili delle due autrici l'uso della prima persona e la scelta di una voce narrante femminile.

Per quanto riguarda invece le tematiche, i personaggi e la storia che *Mio marito* e *Borgo sud* raccontano, i punti di contatto sono ancora più evidenti. Ad aprire il racconto di Natalia Ginzburg si trova una citazione biblica:

*Uxori vir debitum reddat: similiter autem et uxor viro.*³⁶⁷

San Paolo, I Cor., 7, 3

Immediatamente viene messo alla luce il tema del matrimonio e del rispetto per l'impegno verso il coniuge. Si tratta di una storia di ingiustizia e sofferenza subite da una donna e causate da uomo incapace di controllare le sue passioni amorose. Non è affatto strano che il punto di vista sia quello della donna dato che spesso nelle sue opere le simpatie della Ginzburg sono «rivolte principalmente ai personaggi di sesso femminile, la cui condizione stabilisce quasi ovunque un rapporto di sudditanza o di sfruttamento, in forma sia attiva sia passiva, nei riguardi dell'elemento maschile, e alimenta quei sentimenti di inferiorità o di

³⁶⁶ Dichiarazione rilasciata dall'autrice Donatella Di Pietrantonio durante l'incontro di Scrittori in salotto per Sololibri.net, 9 aprile 2021.

³⁶⁷ "Il marito renda alla moglie quel che le è dovuto, anche la moglie faccia lo stesso verso il marito".

debolezza accettati come verità naturali da una società dove domina la figura tradizionale del maschio.»³⁶⁸

Il marito di questo racconto rispecchia altri personaggi maschili presenti nella produzione della Ginzburg, ovvero «uomini presuntuosi, inconcludenti, e inetti a vivere, la cui sopravvivenza spesso dipende dal sacrificio di una presenza femminile, sacrificio che essi impongono senza esitazione e tanto più facilmente quando viene consumato in maniera poco appariscente lungo un periodo di tempo piuttosto che in un gesto drammatico da tragedia greca. [...] tristi personaggi, la cui virilità si può dire limitata alle funzioni biologiche».³⁶⁹ Si tratta di un personaggio che non riesce a contenere le sue passioni: pur essendo un dottore trentasettenne, si innamora perdutamente di una contadina appena quindicenne. Nello sforzo di trattenere il suo sentimento per la giovane, sposa la voce narrante, una donna rispettabile e di rango sociale simile al suo, adatta a ricoprire il ruolo di moglie di un dottore. Tuttavia, nemmeno il matrimonio e i figli riescono a frenare la passione che il dottore prova per la contadina Mariuccia, infatti continua a frequentarla e finisce per ingravidarla. L'amore morboso che prova nei suoi confronti non lo abbandona mai, tanto che, quando la giovane muore per complicanze durante il travaglio, decide di suicidarsi lasciando sola la famiglia che aveva costruito con la voce narrante.

La vicenda narrata in *Mio marito* ricorda il rapporto fra Piero e l'Arminuta dato che vediamo la presenza di un uomo sopraffatto da una passione che non riesce a contenere nonostante sia impegnato in un matrimonio, infatti Piero stesso dichiara: «Cercavo di resistere, soffocando i miei desideri, Ma mi sentivo morto.»³⁷⁰

Il punto di contatto fondamentale tra le due protagoniste femminili si configura immediatamente dalla scelta dall'estratto da citare come epigrafe da parte della Di Pietrantonio, vale a dire una porzione di testo che descrive personaggio insicuro, la cui autostima è minata dall'incertezza di riuscire a realizzare un futuro soddisfacente dal punto di vista affettivo. La protagonista di *Borgo sud* allo stesso modo della moglie di cui parla Natalia Ginzburg è una donna ingenua, che non conosce davvero l'uomo che ha sposato e che si ritrova a soffrire per un segreto che le è taciuto; come alla protagonista di *Mio marito* viene nascosto dal marito che il motivo per cui l'ha chiesta in sposa era legato al desiderio di superare l'innamoramento per Mariuccia, a l'Arminuta è nascosto l'orientamento sessuale di

³⁶⁸ A. Bullock, *Uomini o topi? Vincitori e vinti nei Cinque romanzi brevi di Natalia Ginzburg*, Italice, Spring, 1983, Vol. 60, No. 1, '900 (Spring, 1983), p. 38.

³⁶⁹ Ibidem.

³⁷⁰ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 105.

Piero e i suoi conseguenti tradimenti alla ricerca della sua vera identità. Non è infatti casuale che le confessioni dei due mariti per i loro tradimenti avvengono entrambe di notte, e vengono ambedue ascoltate dalle mogli comprensive nonostante il torto che hanno subito.³⁷¹

La fine per il matrimonio scelta da Donatella Di Pietrantonio è sicuramente meno tragica e brutale rispetto a quella descritta in *Mio marito*, ma anche più moderna e realistica, si dimostra anche comprensiva e non esprime nessun giudizio nei confronti delle colpe di Piero, tuttavia in entrambe le storie si trovano figure femminili vittime della debolezza maschile.

Un punto di disaccordo che si può tuttavia rintracciare fra *Mio marito* e *Borgo Sud* riguarda il personaggio femminile che narra la storia. Infatti Natalia Ginzburg dichiara che il suo intento era di costruire un personaggio che fosse il più lontano possibile da se stessa³⁷², in modo tale da mantenere il distacco «nel quale non era possibile scorgere traccia di me», dato che, in quegli anni, provava un «sacro orrore dell'autobiografia»³⁷³. Al contrario Donatella Di Pietrantonio non rifugge mai l'autobiografismo, anzi, tutti i protagonisti che animano le sue storie sono ispirati ai diversi aspetti della sua personalità e del suo carattere.³⁷⁴

5.4 I tre protagonisti di *Borgo Sud*

Nel corso dell'analisi di questo romanzo sono già state date alcune informazioni per quanto riguarda i personaggi protagonisti. Innanzitutto sono tre: la voce narrante senza nome, sua sorella Adriana e il suo ex marito Piero. Compaiono tutti insieme fin dalla prima pagina del libro, l'incipit cinematografico li racchiude come fosse un'istantanea delineandone velocemente alcuni dei tratti caratteristici.

Dapprima compare Piero e la descrizione fatta dalla voce narrante lascia intuire la bellezza che lei vede in lui, sottolineandone infatti come «la pelle irradiava salute, splendore»³⁷⁵. Tuttavia è doveroso sottolineare come la visione dell'Arminuta si potrebbe dire poco realistica dato che potrebbe essere influenzata dal sentimento d'amore che prova nei suoi confronti e dalla dimensione del ricordo che potrebbe aver contribuito ad abbellire l'immagine che ha di Piero nel periodo in cui erano giovani e innamorati.

³⁷¹ Dichiarazione rilasciata dall'autrice durante l'Incontro con l'autore di BPER Banca Forum Monzani, febbraio 2021.

³⁷² N. Ginzburg, *Cinque romanzi brevi: e altri racconti*, (Einaudi tascabili. Scrittori), Prefazione, p. 19.

³⁷³ Ivi, p. 16.

³⁷⁴ Dichiarazione rilasciata dall'autrice Donatella Di Pietrantonio durante l'incontro di Scrittori in salotto per Sololibri.net, 9 aprile 2021.

³⁷⁵ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 5.

Come già anticipato sia Piero che la voce narrante hanno un atteggiamento passivo durante la scena della grandinata, mentre spicca per solerzia e intraprendenza il personaggio di Adriana. La descrizione che si fa della sua figura impressa nella fotografia lascia lo stesso senso di dinamismo che caratterizza il personaggio nel corso di tutta la storia, sembra quasi voler essere un riferimento al suo continuo muoversi, come viene specificato in seguito infatti lei è rappresentata come una «nomade, quando un posto non le conveniva più, lo abbandonava».³⁷⁶ Nonostante il suo continuo cambiare sembra però esserci una costante nel suo vagare dato che, per quanto vada lontana e per quanto tempo si allontani, ritorna sempre alle sue origini: il ricordo evocato nel secondo capitolo riguarda proprio il ritorno di Adriana dalla sorella dopo un'assenza di un anno e mezzo alle tre del mattino con un bambino di pochi mesi in braccio.

Questo tratto di continuo ritorno in realtà caratterizza anche l'Arminuta, dato che a causa delle mancanze subite in età infantile entrambe hanno a che fare con un vissuto di abbandono e con il bisogno di ricerca costante di quell'amore che è stato loro negato da bambine. Il continuo ritorno è parte fondamentale del ciclo di abbandoni a cui sono destinate e a cui non possono sottrarsi di cui si è già parlato. Questo tratto distintivo le unisce, nonostante i loro caratteri siano estremamente diversi, quasi ai poli opposti:

Adriana è un'impulsiva, vive senza rete, si butta senza paura in tutte le situazioni. [...] La sorella è molto più razionale, controllata, ha costruito una carriera basata sullo studio, ha investito nella sua formazione, ma in fondo è identico il vuoto che si portano dentro. Da adulte scontano, in un certo senso, le conseguenze del disamore che hanno patito da bambine nella famiglia di origine.³⁷⁷

Nel corso della storia i tre personaggi evolvono e cambiano, ma il mutamento maggiore è sicuramente quello intrapreso da Piero. Infatti, partendo da una falsa identità legata al suo status sociale, arriva ad avere una consapevolezza del proprio essere fino a trovare il suo equilibrio, andando però a discapito di quello dell'ex moglie. Si tratta però di un dolore necessario e fondamentale perché Piero possa arrivare a definirsi, quindi è inevitabile per lui

³⁷⁶ Ivi, p. 9.

³⁷⁷ Dichiarazione rilasciata dall'autrice nel video di presentazione del libro *Borgo Sud* per IBS.it, 11 novembre 2020.

causare questa sofferenza, la stessa autrice ha dichiarato per l'Ansa: «Attraverso il tradimento c'è la scoperta di sé, di quelle parti di se stessi negate»³⁷⁸.

Per quanto riguarda invece le due sorelle, il processo evolutivo che subiscono non è ugualmente considerevole, essendo loro costrette al ciclo di sofferenza a cui sono destinate dalla loro origine dolorosa, il cambiamento che mettono in atto è quello di un ravvicinamento. Infatti per l'intero romanzo si fa più volte riferimento alla lontananza che negli anni si è andata a creare fra di loro, come dichiara l'Arminuta «da ragazzine eravamo inseparabili, poi avevamo imparato a perderci»³⁷⁹, ma nel ripercorrere, attraverso i moti della memoria, tutta la loro vita adulta, la voce narrante prende consapevolezza dell'importanza del loro rapporto di sorellanza e decide di tornare a coltivarlo.

Nonostante l'Arminuta condivida con Adriana le conseguenze del disamore date dalle loro origini familiari, anche con Piero ha in comune un attributo fondamentale e doloroso del suo personaggio: la mancanza di identità e la ricerca del sé. Sono molto diversi i dolori che subiscono Piero e l'Arminuta, ma sono ugualmente causati dalla loro posizione sociale e questo li porta a soffrire uno spaesamento e una condizione di indeterminatezza a cui cercano di trovare rimedio, ma solo uno di loro ci riuscirà effettivamente.

Piero, uomo nato da una famiglia borghese rispettabile e conosciuta in tutta Pescara, deve negare la sua identità per rispettare lo status ereditato dai suoi genitori. Durante il periodo in cui sperimenta la sua sessualità si preoccupa di dover nascondere il suo cognome perché teme di essere scoperto dalla sua famiglia e dalla loro cerchia di amici e conoscenti più che dalla moglie che sta effettivamente tradendo, infatti confessa che è lei «l'unica a cui posso parlarne»³⁸⁰. È determinante, per l'atteggiamento riluttante di Piero verso la propria sessualità, l'opinione che esterna la madre, Costanza, una donna descritta come «sempre composta, impeccabile - che imitava quando lui era ragazzo l'andatura un po' sculettante di un loro vicino, la voce stridula. Rideva di quell'uomo battendosi le cosce»³⁸¹. La grande distanza che separa l'immagine signorile di Costanza e la rozzaggine con cui deride i modi di una persona che presenta comportamenti che non seguono la norma eterosessuale, porta inevitabilmente alla rinneazione del proprio essere da parte di Piero.

³⁷⁸ M. Capuano, *Di Pietrantonio, la sorellanza. Torna l'Arminuta. La scrittrice, finito racconto sulla pandemia*, su ANSA.it, 24 novembre 2020.

³⁷⁹ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 9.

³⁸⁰ Ivi, p. 110.

³⁸¹ Ivi, p. 112.

Al personaggio di Adriana, a cui è affidato già nel primo romanzo il ruolo di portatrice di verità, anche nella storia tra l'Arminuta e Piero svolge una funzione simile dato che, nel momento in cui si trova a vivere in casa dei due sposi, mette più volte in guardia la sorella dal comportamento sospetto del marito e sottolinea la stranezza delle sue continue assenze in cerca della sua identità. L'ultimo avvertimento che le offre avviene poco prima dell'effettiva conclusione della loro relazione, per lei è talmente evidente la verità della situazione di coppia che stanno vivendo da decidere di lasciare il rifugio che aveva trovato nel loro appartamento. Adriana in questo caso rappresenta la figura dell'ospite, l'estraneo che fa emergere le contraddizioni e le fragilità del nucleo familiare, un personaggio terzo che con la sua alterità mette alla luce la precarietà dell'equilibrio costruito per il sistema della coppia. Rivela con la sua sola presenza come il matrimonio della sorella sia effettivamente una collusione di bisogni piuttosto che un reale progetto di vita insieme.³⁸²

In modo simile a suo marito, l'Arminuta soffre la mancanza di identità data dalla sua infanzia da "bambina donata", una condizione con cui anche in età adulta non è riuscita a fare i conti e che continua a portare con sé tramite l'assenza del nome proprio che già caratterizzava il romanzo che precede *Borgo Sud*. Dopo aver vissuto parte della sua vita secondo un'educazione borghese e benestante, viene costretta ad un abbassamento sociale e questo cambiamento le impone una vergogna per la sua condizione. Nel suo relazionarsi con gli altri, l'Arminuta tende a nascondere le sue origini, non può fare a meno di sentirsi diversa dalle altre persone, l'unica con cui riesce a mettersi sullo stesso piano è sua sorella: «Con Adriana almeno eravamo pari, abbandonate a noi stesse, sole nel mondo, sorelle.»³⁸³ A causa di questa mancanza che percepisce in se stessa e nel proprio gruppo familiare, prova esitazione nel presentare Piero ai suoi genitori, si sente inadatta ad essere accolta nella sua famiglia e non può fare meno di vergognarsi delle differenze che nota tra gli invitati al matrimonio da parte sua e da parte dello sposo.³⁸⁴

La differenza tra i due tipi di assenza di identità che i personaggi vivono risiede però nella risoluzione della stessa quando, da parte di Piero si arriva a trovare una felicità e una stabilità, mentre da parte della voce narrante questa realizzazione sembra ancora impossibile.

³⁸² Dichiarazione rilasciata dall'autrice nel video di presentazione del romanzo *Borgo Sud* per IBS.it, 11 novembre 2020.

³⁸³ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 51.

³⁸⁴ Ivi, p. 109.

Per concludere il discorso sui personaggi, è necessario evidenziare la professione scelta per Piero. Donatella Di Pietrantonio infatti dimostra di provare una particolare simpatia nei confronti del marito dell'Arminuta decidendo di affidargli il suo stesso mestiere: il dentista. Nel capitolo undicesimo compare un aspro scambio di battute fra il professor Morelli, relatore della voce narrante, e Piero, come a rappresentare una discussione fra i due mondi dell'autrice: da una parte la letteratura e dall'altra l'odontoiatria.

Le accuse che il professore rivolge a Piero riguardano stereotipi e pregiudizi sulla professione di dentista, fa infatti allusione alla brama di denaro che porta a scegliere l'odontoiatria come mestiere, sottolineando inoltre come sia una decisione "facile" rispetto a proseguire la carriera da medico per cui il padre di Piero è conosciuto in città. Da parte del dentista invece ciò che viene imputato al professore è di essere un intellettuale saccente e superbo. Questa discussione è il mezzo con cui l'autrice decide di includere in *Borgo Sud* il conflitto interiore che lei stessa vive, tra la professione che ha scelto con intento pratico e quella a cui non ha potuto dedicare le sue attenzioni perché meno prudente per quanto riguarda la sua stabilità.³⁸⁵ Per questo motivo il dibattito non si risolve, le provocazioni dei due personaggi non lasciano intendere che uno dei due prevalga, come nella vita dell'autrice la letteratura non sovrasta l'odontoiatria e viceversa. Tuttavia Piero effettivamente lascia lo studio dentistico per dedicarsi alla sua passione per l'arrampicata sportiva, come se l'autrice avesse voluto concedere una rivalsea a un personaggio bistrattato per la sua scelta di carriera e discriminato per il suo orientamento sessuale concedendogli di perseguire la sua vera passione, cosa che non ha permesso invece a se stessa quando negli anni della scelta universitaria ha preferito una carriera più "sicura" come l'odontoiatria rispetto al suo amore per la letteratura.

5.5 Genitorialità

5.5.1 L'incapacità espressiva e linguistica

Come già anticipato, il tema della maternità, che all'interno della produzione di Donatella Di Pietrantonio ha sempre goduto di una posizione di grande rilievo, trova in questo ultimo romanzo uno spazio più esiguo, ma sicuramente non tanto da renderlo trascurabile rispetto alle altre tematiche trattate.

³⁸⁵ Dichiarazione rilasciata dall'autrice durante la presentazione del romanzo *Borgo Sud* per Grandi autori a casa tua, 2 luglio 2021.

Innanzitutto è importante sottolineare come il personaggio della madre Evuccia non è soggetto a particolari cambiamenti rispetto al primo romanzo, si presenta ancora una volta come una madre “imprevedibile” a cui le due sorelle si sentono strette da un legame indissolubile e che non permette loro di staccarsi mai definitivamente, ma piuttosto le costringe ad un ritorno costante alla ricerca di quegli affetti che sono stati loro negati in età infantile.

Mia madre è sempre stata imprevedibile. Aveva delle attenzioni inaspettate, poi tornava a chiudersi. Conoscevo quelle premure e la loro intermittenza. Cercavo di guadagnarle, ma non era per merito o per colpa che arrivavano o mancavano. Se l'avessi saputo da giovane, avrei risparmiato le forze: se avessi saputo che il suo affetto non dipendeva da me.³⁸⁶

Ciò che si modifica dunque rispetto al primo romanzo non è il rapporto tra i personaggi, che rimane invariato proprio per questa sua caratteristica di ciclo continuo di mancanze, invece il cambiamento avviene al livello di consapevolezza delle due sorelle. Ormai adulte sono coscienti del legame malato che vivono in famiglia e soprattutto nei confronti della madre. La voce narrante ha cognizione della dipendenza che prova verso Evuccia e sa anche quanto sia impossibile per lei combatterla; alla morte della madre, infatti, non smette di provare la sensazione di vuoto e di astio a cui è stata condannata per tutta la vita: «È sopravvissuto il dubbio profondo di essere stata indegna del suo amore. E, più in superficie, una rabbia indomabile.»³⁸⁷ Il rancore che l'Arminuta non può fare a meno di sentire nei confronti della madre deriva innanzitutto dall'abbandono subito a soli sei mesi, ma anche dall'assenza che soffre negli anni in cui torna alla casa della famiglia biologica. In seguito alla morte del primogenito, Evuccia sembra ancora più di prima distante dagli altri figli, le sue attenzioni si rivolgono esclusivamente a Vincenzo:

Mia madre si è dedicata tutta a Vincenzo, giù al camposanto. Una specie di anestesia l'ha protetta da noi, i sopravvissuti. Si è lasciata sfuggire Adriana così, come si può perdere una moneta o le chiavi di casa. Come aveva perso me a sei mesi. Ha riservato le sue cure all'unico che non ne aveva più bisogno. Quante volte sono stata gelosa di un morto. Il ricordo è una forma di recriminazione. È il perdono che non trovo.³⁸⁸

³⁸⁶ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 51.

³⁸⁷ Ivi, p. 96.

³⁸⁸ Ivi, p. 93.

Quello tra Evuccia e l'Arminuta è quindi un rapporto che trova una chiusura nel concreto tramite la morte, ma la fine della vita non porta nessuna pace conclusiva, anzi, sembra quasi che la voce narrante voglia illudersi della possibilità di una risoluzione positiva prima di prendere congedo, ma non riceve i segni di affetto che ha sempre aspettato, nonostante la madre sia così vicina alla morte, il tanto desiderato amore non arriva se non con la presenza fisica.

Aspettavo qualcosa da lei, una rivelazione finale. Immaginavo le parole che poteva pronunciare. Ho sperato di sentire che mi aveva voluto bene, ma non è successo. Però non volevo nessun altro intorno e quello forse era un modo di dirmelo.³⁸⁹

Nonostante le false speranze che l'Arminuta non può far a meno di provare, da parte sua c'è anche consapevolezza dell'impossibilità di una risoluzione finale nel loro rapporto, così si vede costretta a rimandare la conclusione pacifica a cui aspira alla fine della propria stessa vita: «Mia madre mi occupava dentro, vera e feroce. Restava in gran parte sconosciuta, non sono mai entrata nel mistero del suo affetto nascosto. Chiuderò i conti con lei nella mia ultima ora.»³⁹⁰

Una caratteristica importante della relazione non solo con la madre ma con l'intera famiglia è, appunto, l'incapacità di espressione dei sentimenti. Questa tematica è presente in tutta la produzione di Donatella Di Pietrantonio perché è un tratto distintivo della popolazione contadina e ancora legata alla cultura della terra e al dialetto. Quello di cui soffrono i personaggi della Di Pietrantonio è proprio un'incompetenza data dal linguaggio e dall'educazione più versati alla concretezza e alla praticità, per cui mancano termini ed espressioni per comunicare il sentimento. In *Borgo Sud*, come nel precedente *L'Arminuta*, l'affetto non trova il tramite della parola, non si comunica, ma piuttosto si manifesta tramite i gesti di cura.

Gli esempi dell'incapacità di espressione verbale in questo libro si trovano da parte di tutto il gruppo familiare. Per quanto riguarda il padre possiamo vedere come nella scena in cui Evuccia è ricoverata in ospedale non le comunica nessun sentimento, ma le dimostra affetto portandole dei fichi in un tovagliolo³⁹¹; poche pagine più avanti l'uomo dimostra ancora un'inefficienza ad esprimersi, tant'è che la figlia gli rimprovera di non aver mai sentito una

³⁸⁹ Ivi, p. 95.

³⁹⁰ Ivi, p. 90.

³⁹¹ Ibidem.

parola di gratitudine dalla sua bocca³⁹²; quando poi si tratta di dolore e disperazione per i figli, il padre sente il bisogno di esplodere in una violenza verbale che non sa però articolare in un discorso sensato, infatti, come succede alla morte di Vincenzo nel primo romanzo, anche durante il coma di Adriana pare che le uniche parole che potrebbero esprimere potrebbero essere le bestemmie.³⁹³ Lo scagliarsi contro il divino sembra quasi voler confermare che prova effettivamente affetto per i suoi figli ed è talmente angosciato dall'idea di perderli da infuriarsi con Dio e questa rappresentazione del padre entra in contrasto con l'atteggiamento violento e schivo che dimostra quotidianamente in casa, delineando un tipo di amore genitoriale incongruente e imprevedibile tanto quanto quello materno.

Invece, da parte della madre è già stata evidenziata la mancanza di ammissione verbale dei sentimenti, nonostante fosse in fin di vita e quella fosse l'ultima occasione per esprimerli, Evuccia rimane incatenata all'inespressività emotiva che l'ha caratterizzata per tutta la sua vita e ha condizionato il suo essere madre. Così sul letto di morte, la voce narrante la immagina tormentata da questa sua mancanza: «Nell'ultimo periodo deve aver passato in rassegna i figli dispersi. Adriana scapestrata e introvabile. Sergio nel deserto a estrarre petrolio, Domenico trapiantato in campagna. Il piccolo, chiuso a scontare un ritardo che non avrebbe mai recuperato.»³⁹⁴ Colpisce in particolare che le ultime parole della madre siano dedicate proprio ad Adriana, come se l'angoscia nei suoi confronti fosse più grande rispetto a quella per gli altri figli:

Mia madre mi ha chiesto di lei, prima di morire.

- Sta salendo,- ho mentito.
- Fagli leva' la maledizione,- ha detto, prendendo fiato tre le sillabe.

Dopo non ha parlato più.³⁹⁵

Questa colpevolezza primaria nel privare i propri figli degli affetti necessari potrebbe essere stata allusa dall'autrice tramite la scelta di un nome per il personaggio della madre che evoca il peccato originale. Si potrebbe costruire un parallelo tra la figura biblica di Eva, prima donna e generatrice di vita che compie il crimine che condanna l'intera umanità secondo il credo cristiano, ed Evuccia: anch'essa madre e responsabile delle sofferenze della propria stirpe, causate proprio da un suo errore, in questo caso l'assenza di un senso materno che le

³⁹² Ivi, p. 95.

³⁹³ Ivi, p. 121.

³⁹⁴ Ivi, p. 94.

³⁹⁵ Ivi, p. 98.

permettesse di oltrepassare le mancanze linguistiche e culturali per assicurare ai propri figli un'infanzia piena d'affetto.

Questo atteggiamento dei genitori è stato ereditato anche dalla figlia minore dato che, come viene esplicitato dalla voce narrante, «Adriana ha ancora il vizio di alzare le mani. Le usa dove non arriva con le parole»³⁹⁶. Oltre a preferire la violenza nelle situazioni in cui non si sente capace di comunicare verbalmente, il personaggio di Adriana dimostra una fatica espressiva anche per quanto riguarda il tenersi in contatto con i familiari, tant'è che, nella lontananza fisica che mette tra lei e la famiglia, applica anche una distanza emotiva non comunicando per svariato tempo persino con la sorella. Quando si presenta in piena notte alla porta dell'Arminuta dopo una lunga assenza, la coglie di sorpresa rivelando di essere diventata madre durante il lungo tempo in cui erano state separate. Questa mancanza di comunicazione e le verità nascoste dall'incapacità di espressione si ripercuotono su Adriana stessa quando non informa la sorella delle violenze domestiche e dei litigi che ha con Rafael e la porteranno al coma, come dichiara la voce narrante:

Non conoscevo più Adriana, non la riconosco, Da lontano ho creduto di tenerla con me ed era solo un'idea vecchia di lei, di quando eravamo ragazze, con i sogni ancora intatti. [...]

Sono tornata ogni estate, per le vacanze di Natale, e non ho visto niente. Era un tempo troppo breve per cogliere la verità su mia sorella. Ci raccontavamo il meglio delle nostre vite, come si fa quando si è distanti.³⁹⁷

5.5.2 Educazione e scolarizzazione

Nonostante Adriana recuperi dai genitori l'incapacità comunicativa, si impegna quanto possibile per allontanarsi dai metodi educativi con cui è stata cresciuta. Dimostra una presa di posizione rispetto alla cultura che l'ha formata, sia confidandosi con la sorella sia discutendo direttamente con i genitori:

- Per come ci hanno trattati, era meglio se non li facevano i figli,- ha detto affettando furiosa i pomodori nella cucina di casa mia.

³⁹⁶ Ivi, p. 136.

³⁹⁷ Ivi, p. 155.

Non ha parlato di tutte le sue assenze e io non gliel'ho ricordate. Non avrebbe mai potuto giustificare il comportamento dei nostri genitori.³⁹⁸

[...]

- E mo come lo campi?- ha insistito.

Lei si è raddrizzata, ha posato su un quadretto blu della tovaglia la crosta che teneva tra le dita.

- Meglio di come tu hai campato me, ci scommetti?³⁹⁹

La presa di consapevolezza sul tipo di educazione ricevuta porta Adriana a mettere una distanza tra i suoi genitori e se stessa nel momento in cui diventa madre. Questo diverso approccio è confermato dall'importanza che dà agli studi del figlio Vincenzo. Mentre ad Adriana è stato impedito di studiare a causa della sfiducia dei suoi genitori e della loro incapacità nel relazionarsi con lei verbalmente, in modo tale da motivarla ad impegnarsi a costruirsi un futuro tramite un'istruzione superiore, Vincenzo riceve dalla madre incoraggiamenti per poter arrivare ad elevarsi socialmente rispetto alla condizione in cui vivono i suoi genitori.

È rilevante sottolineare che, nonostante sia Adriana che la voce narrante provino lo stesso sentimento di affetto e stima nei confronti di Vincenzo, la maternità non è vissuta allo stesso modo dalle due sorelle. Infatti, mentre Adriana decide di portare avanti una gravidanza che si può intuire, anche se non viene mai reso esplicito nel romanzo, che non fosse programmata, l'Arminuta compie la scelta consapevole di non avere figli. Probabilmente la mancanza di identità che prova per tutta la vita e l'incapacità emotiva a cui è stata esposta la convincono a non essere madre, così non prova rimorso all'idea di aver perso l'occasione di sperimentare la maternità in prima persona.

Non rimpiango i bambini che non ho avuto. In certi periodi mi sono mancati, ma non li ho mai davvero voluti. Potevo esistere senza.⁴⁰⁰

L'Arminuta ha una concezione diversa della maternità perché vive parte della sua esistenza con due madri, nessuna delle quali riesce a sopperire ai suoi bisogni emotivi. In questo romanzo si accenna brevemente ad Adalgisa e a come abbia perso per lei il ruolo di genitrice, dato che rimane nella sua vita solo tramite il denaro e le attenzioni economiche che le rivolge

³⁹⁸ Ivi, p. 29.

³⁹⁹ Ivi, p. 33.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 158.

raramente durante la sua età adulta. La stessa voce narrante descrive un quadro del suo rapporto con la madre adottiva: «Le tracce di Adalgisa erano lentamente sbiadite nel mio cuore. Mi aveva regalato l'abito da sposa, telefonava a ogni compleanno. Io la pensavo di rado.»⁴⁰¹

L'importanza data alla scolarizzazione si può vedere anche per quanto riguarda l'Arminuta, lei è l'unica figlia a cui è concesso il diritto allo studio e riesce effettivamente ad avere dei successi accademici, la sola in cui i genitori ripongono speranza perché, a differenza degli altri figli, per parte della sua infanzia ha ricevuto un'educazione borghese grazie agli zii benestanti che gliene hanno dato possibilità. Questa condizione l'ha resa ai loro occhi diversa, degna di essere protetta e incoraggiata verso il futuro. È la stessa voce narrante che pensa con malinconia alla possibilità di una vita migliore per Adriana dimostrando di provare, nei suoi confronti, più aspettative di quando i loro genitori abbiano mai fatto: «Se non avesse sprecato il suo talento per il disegno, l'avrebbe potuta progettare lei la stazione ferroviaria a specchio, il Ponte del Mare, la fontana a forma di calice per piazza Salotto.»⁴⁰² I genitori rinunciano esplicitamente a curarsi dell'educazione di Adriana, consapevoli che l'Arminuta sia più in grado di loro di avere stima per la figlia minore, come afferma la voce narrante: «hanno smesso con Adriana anche quella minima vigilanza che poteva sfociare in punizioni manesche. Dopo che mi ha raggiunta si sono ritirati dalla sua vita. - Mo pensaci tu a sòreta,- ha detto mio padre.»⁴⁰³ È quindi evidente che anche in *Borgo Sud*, come ne *L'Arminuta*, le sorelle abbiano il ruolo di riparare alle mancanze genitoriali tramite il sostegno che possono offrirsi l'una con l'altra.

Dalla sofferenza che le due sorelle provano e in particolare dallo scetticismo che Adriana deve subire da parte dei genitori, nasce però una speranza nel futuro che viene completamente riposta in Vincenzo. Sono quindi riuscite a trasformare le mancanze dei genitori in uno sguardo propositivo e affettuoso nei confronti della nuova generazione. Probabilmente gioca a loro favore l'allontanamento dal paese e dalla cultura contadina che lo anima, così l'atteggiamento di rassegnazione e di vinti che caratterizza l'entroterra abruzzese e quindi la mentalità dei loro genitori, viene sovrastato dal dinamismo e dalla positività che contraddistinguono una città moderna come Pescara, città che scelgono proprio come via di

⁴⁰¹ Ivi, p. 90.

⁴⁰² Ivi, p. 62.

⁴⁰³ Ivi, p. 50.

fuga dalla miseria in cui sono cresciute. Il connubio dei due poli di antichità data dal paese e novità data dall'ambiente cittadino che contribuiscono alla formazione delle due sorelle, si può riscontrare proprio nel personaggio di Vincenzo:

Adriana ha saputo crescere un ragazzo diverso da nostro fratello, diverso anche da lei. Il nome del bambino mi ha impressionato, quella notte. A ripeterlo dopo, era ogni volta più giusto. Vincenzo suona fresco e antico nelle stesse tre sillabe. Adriana ha legato la sua creatura a una storia di disgrazie e miracoli, morti e sopravvivenze: la storia disadorna della nostra famiglia. Questo Vincenzo mi sembra più forte delle avversità, scommetto anche adesso sul suo futuro.⁴⁰⁴

L'ascesa sociale di cui si parla in *Borgo Sud* è quindi possibile solo tramite lo studio: nello stesso modo in cui all'Arminuta è stato concesso di investire sulla propria cultura, Adriana, come madre, decide di spezzare la catena di pessimismo rispetto al futuro dei figli e di incitare Vincenzo ad elevarsi dalla classe subalterna in cui è nato. Il concetto di occasione di miglioramento delle condizioni di vita tramite l'impegno accademico è trattato anche da Elena Ferrante nella sua serie di romanzi de *L'amica geniale*.

Il discorso sulle differenze sociali introduce anche un parallelo con l'educazione che invece riceve Piero. Mentre da una parte si vede che Adriana soffre della disistima dei propri genitori, il figlio di una famiglia di un'estrazione sociale borghese e nota in città è angosciato dalle aspettative che è costretto a rispettare in quanto appartenente ad un ceto alto ed influente. Piero viene formato tramite un'educazione soffocante, che gli impone di adattarsi ad una norma a cui in realtà non appartiene e questo lo porta a negare la sua identità per svariati anni. Il paragone che può nascere dai due modelli educativi mette alla luce come l'istruzione e la formazione borghese non risultino superiori rispetto a quella contadina dato che, in modi diversi, creano comunque complicazioni nella vita adulta dei figli.

5.5.3 *La sostituzione degli affetti*

La tematica della sostituzione delle figure genitoriali è una delle principali che caratterizzano *L'Arminuta*. Infatti, in mancanza delle attenzioni materne, la voce narrante trova nella sorella minore l'appoggio che non riceve dalla famiglia biologica e da quella adottiva. Anche *Borgo Sud* è un libro che celebra la sorellanza, ma il rapporto con Adriana è

⁴⁰⁴ Ivi, p. 11.

radicalmente cambiato in questo romanzo. Più volte la voce narrante si stupisce della lontananza che si è andata a costruire tra di loro nel corso degli anni, ma anche della sostituzione familiare che Adriana ha messo in atto andando a vivere a Borgo Sud. La particolarità del quartiere infatti è che le persone che lo abitano si comportano tra di loro come se fossero una famiglia e la voce narrante percepisce come Adriana sia riuscita a rimpiazzare non solo la madre, ma anche lei, sua sorella maggiore, e i loro fratelli. Già nel romanzo precedente si poteva intuire che la figlia più giovane avesse la tendenza a cercare solidarietà al di fuori dei membri della sua famiglia dato che fin da bambina trovava riparo presso la vicina di casa vedova, come se cercasse già una sostituzione materna. Solamente da adulta, andando a vivere nel quartiere di Borgo Sud, il personaggio di Adriana riesce finalmente ad ottenere il sostegno che cercava da sempre.

Innanzitutto il personaggio di Isolina, madre di Rafael, è descritto esplicitamente come la figura atta a supplire la mancanza di Evuccia. La stessa donna è consapevole di essere il sostituto di una madre assente, Adriana è una ragazza giovane che sta chiaramente cercando a Borgo Sud non solo un luogo da cui allontanarsi dalla famiglia di origine, ma anche un conforto emotivo che sa di non poter trovare dai propri genitori. Il luogo diventa non solo il concreto riparo in cui nascondere la propria sofferenza, ma soprattutto spazio di consolazione.

Isolina deve averlo capito presto che quella ragazza non le avrebbe tolto Rafael, piuttosto il contrario, era lei che cercava un rifugio, cure semplici, protezione. Si intrufolava tra gli odori dei suoi fornelli, i panni asciugati all'aria salmastra, le attese dei pescherecci che rientravano dal mare. Andava da lei anche quando Rafael non c'era, con la scusa di aspettarlo.

- Mo arvàttena su a màmmeta,- diceva a volte la donna.

Magari avevano pranzato tutti e tre insieme, poi lei se n'era andata qualche ora dalle vicine per lasciarli soli e al rientro la ritrovava ancora lì, Adriana, che nemmeno si chiedeva se fosse il caso di tornarsene a casa. Sembrava un'orfana.⁴⁰⁵

Isolina è un modello di madre diametralmente opposto a quello rappresentato da Evuccia. Mentre da un lato si vede una donna interamente dedicata all'accudimento del figlio orfano di padre, dall'altro lato Evuccia si figura come il suo esatto contrario. La madre delle protagoniste è talmente lontana da Isolina che l'Arminuta si sorprende dei commenti benevoli

⁴⁰⁵ Ivi, pp. 45-46.

dei compaesani al suo funerale. Questi infatti la descrivono come una donna che ha sacrificato la propria intera esistenza alla maternità e alla cura dei figli, “una santa” che si è immolata per la famiglia, così la voce narrante non può fare a meno di pensare: «Mia madre raccontata dagli altri non era la stessa che sapevo io».⁴⁰⁶

Come già detto Isolina non è l'unico personaggio di Borgo Sud che Adriana usa come sostituzione ad un familiare. Un ruolo importante lo giocano anche Rosita, che supplisce l'assenza della sorella maggiore nella sua vita, e suo marito Antonio, che la stessa Adriana definisce come «un fratello»⁴⁰⁷. Andando a vivere a Borgo Sud, Adriana si immerge completamente nell'ambiente familiare che caratterizza il quartiere popolare di pescatori e i suoi abitanti diventano in fretta i suoi nuovi fratelli e sorelle.

Credo fosse gelosia il mio fastidio per la confidenza tra loro due, quel parlarsi così libere, così vicine. Mia sorella mi aveva sostituita con nuovi affetti.⁴⁰⁸

L'antagonismo e il disturbo che dice di provare l'Arminuta sono dovuti sicuramente all'essere stata rimpiazzata da un'altra persona, ma probabilmente anche dal fatto di non essere lei ad avere una famiglia sostitutiva per quella disfunzionale da cui entrambe derivano. Infatti il suo rapporto con i genitori del marito Piero è amichevole, ma sicuramente non familiare, anzi, nei loro confronti prova sempre una sensazione di disagio e di vergogna date dalle sue origini umili.

Le scelte di vita che le due sorelle compiono le portano in direzioni opposte, come se si trattasse di due poli: da una parte si vede Adriana, una donna che fatica per ottenere una stabilità economica ed un lavoro, ma che può contare sull'appoggio emotivo di una famiglia sostitutiva; dall'altra parte l'Arminuta è una donna in carriera, che è riuscita nella sua ascesa sociale tramite lo studio e i successi accademici, ma, nonostante abbia avuto ben due madri, non può far altro che sentirsi orfana e ancora una volta abbandonata.

L'unica sofferenza che unisce le vite adulte di Adriana e dell'Arminuta è legata alle relazioni amorose sbagliate e dolorose che hanno scelto per loro, tematica che è già stata toccata nel corso di questa analisi. Infatti, nonostante gli uomini che le due sorelle decidono di sposare siano su due poli opposti, il risultato per entrambe le storie è sempre l'abbandono inevitabile.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 100.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 82.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 76.

5.6 Le ambientazioni del romanzo

5.6.1 L'attenzione per il dato realistico

Borgo Sud si distanzia dal primo romanzo per la scelta di una descrizione dei luoghi più accurata ed esplicita. Mentre *L'Arminuta* tendeva a lasciare la geografia come avvolta da una nebbia di indicazioni generiche che non potessero essere ricondotte ad un luogo specifico, *Borgo Sud* prende una direzione diametralmente opposta. Infatti la propensione è proprio quella di indicare nomi e riferimenti realmente esistenti ed esattamente collocabili. In più occasioni Donatella Di Pietrantonio fa cenno ai locali storici e più famosi di Pescara, alla sua architettura e alle sue strade. Alcuni esempi che si possono citare sono: i nomi dei locali come *Istria*, *Calypso*, *La Capponcina*, *Berardo* e *Camplone*⁴⁰⁹, oppure il negozio di vestiario elegante Santomo⁴¹⁰; i monumenti della città come la stazione ferroviaria a specchio, il Ponte del Mare e la fontana a forma di calice⁴¹¹; alcuni dei quartieri e delle zone come San Donato, Rancitelli, Zanni, il «Treno» e il «Ferro di Cavallo»⁴¹², alcune vie come via Zara⁴¹³ e la Tiburtina⁴¹⁴, e, naturalmente, Borgo Marino Sud. Per quest'ultimo quartiere, l'autrice mette in atto una semplificazione del nome abbreviandolo in Borgo Sud e facendone il titolo del suo romanzo.

Il luogo, in questo libro, diventa uno dei principali fulcri della narrazione. La distanza che si va a delineare con *L'Arminuta* risiede proprio nell'attenzione per il realismo e l'accuratezza che viene dedicata all'ambientazione. Si aggiungono particolari ed indicazioni precise non solo per Pescara, ma per tutto il territorio abruzzese in generale. Si nomina la città di Montesilvano, designandola come località in cui alcune delle scene del primo romanzo sono narrata⁴¹⁵. Non era stato infatti precedentemente specificato dove si trovasse la casa al mare in cui la voce narrante passa la prima parte della sua infanzia con Adalgisa come madre. Si menzionano inoltre ambientazioni legate alla natura e luoghi turistici abruzzesi come il Gran Sasso⁴¹⁶, le Gole del Sagittario, il lago di Scanno⁴¹⁷ e la Torre di Cerrano⁴¹⁸, ed alcuni nomi di

⁴⁰⁹ Ivi, p. 43.

⁴¹⁰ Ivi, p. 59.

⁴¹¹ Ivi, p. 62.

⁴¹² Ivi, pp. 49-50.

⁴¹³ Ivi, p. 8.

⁴¹⁴ Ivi, p. 97.

⁴¹⁵ Ivi, p. 48.

⁴¹⁶ Ivi, p. 13.

⁴¹⁷ Ivi, p. 66.

⁴¹⁸ Ivi, p. 63.

locali di cui si riportano alcuni esempi come l'*Osteria del Leone*⁴¹⁹, *Heroes*, *Rainbow club* e la sauna a Silvi Marina⁴²⁰.

L'attenzione per il realismo non si limita solo all'Abruzzo, viene fatto cenno anche a luoghi specifici di altre città come il Foro Italico a Roma⁴²¹ e, per quanto riguarda Grenoble, si fa riferimento a Chartreuse, Belledonne, Vercors, la Bastille, il *Café de la Table Ronde* e infine rue de Bonne⁴²².

È quindi evidente come Donatella Di Pietrantonio voglia dare importanza all'ambientazione e al suo dato realistico, lo spazio, infatti, nel caso di *Borgo Sud* acquista rilievo e significato maggiore dato che svolge una funzione non solo di luogo in cui la vicenda prende atto, ma anche di un confronto con i personaggi stessi e il loro carattere dato che ne sottolinea i tratti.

5.6.2 Le polarità dei luoghi e la distanza sociale

Essendo *Borgo Sud* un'opera costruita sulle polarità, anche i luoghi del racconto sono parte di questa visione oppositiva portata agli estremi. Questo ricorso alle contrapposizioni era già presente ne *L'Arminuta*, allo stesso modo, nel romanzo che prosegue la sua storia possiamo vedere concetti in contrasto, in particolare legati alle località.

Dalla descrizione di Pescara emerge una precisa divisione in zone di borghesia e benessere, che coincidono con le scelte di vita e il carattere razionale dalla voce narrante, e zone di degrado sociale e dinamismo, ma anche di coesione con la comunità, tratti che ricalcano il carattere impulsivo di Adriana e il suo bisogno di ricostruire una famiglia al di fuori del paese.

I luoghi in cui le due sorelle decidono di vivere definiscono quindi anche i loro bisogni ed aspirazioni. Da un lato l'*Arminuta* ambisce a nascondere le sue origini umili e le mancanze subite, la sua scelta coincide proprio con quella mentalità che tende a costruire un'immagine del sé tramite la negazione del sé. Quando la voce narrante afferma «Contrabbandavo una falsa normalità»⁴²³ si inserisce inconsciamente nel sistema di apparenze tipico di una società borghese. Come il personaggio di Piero che è costretto a mostrare di sé un'immagine diversa dalla realtà per rientrare nella concezione che la società ha di lui, allo stesso modo l'*Arminuta* nasconde il suo vero essere per non disubbidire ad una norma sociale di cui vuole fare parte.

⁴¹⁹ Ivi, p. 85.

⁴²⁰ Ivi, p. 107.

⁴²¹ Ivi, p. 116.

⁴²² Ivi, p. 20-22.

⁴²³ Ivi, p. 46.

Per questo motivo la zona di Pescara in cui vive questa sua falsità è propria di una fascia di popolazione che appartiene alla borghesia ed è caratterizzata dall'aderenza ad una norma tramite il ricorso ad una costruzione dell'immagine della persona che spesso non corrisponde alla realtà interiore dell'individuo.

Dall'altro lato Adriana ha ambizioni più pratiche, ha un carattere impulsivo e spesso dimostra di non avere filtri. Ciò che il suo personaggio desidera è di trovare degli affetti sostitutivi ed una realtà che possa avvicinarsi concettualmente a quella da cui proviene. Borgo Marino Sud viene scelto da Adriana come quartiere in cui vivere proprio perché rispetta queste caratteristiche: la sua particolarità risiede nell'organizzazione sociale che è aperta, disponibile e rassicurante, come a simulare una famiglia allargata, ma si dimostra anche in un certo senso chiusa in se stessa.

Un elemento distintivo del sistema del borgo è infatti collegato al legame tra le persone ed un particolare che è necessario sottolineare riguarda come al vertice della struttura sociale ci sia un matriarcato. Mentre gli uomini sono impegnati in mare notte e giorno, sono le donne a gestire la vita a terra e l'organizzazione del borgo, a loro è affidata la custodia del luogo. La peculiarità di essere un luogo ristretto incluso in uno più grande e ben identificato come unito lo rende quasi un'enclave, ricalca all'incirca la struttura di un piccolo paese che è però interno alla città. In questo modo Adriana non si distanzia dall'organizzazione sociale del paesino dell'entroterra da cui proviene, perché i ritmi della vita e le relazioni con gli abitanti del borgo sono molto simili a quelle a cui è stata abituata fin dall'infanzia. Il clima conviviale e generoso che caratterizza Borgo Sud permette ad Adriana di ambientarsi facilmente a Pescara e di ricostruire degli affetti che in paese, dalla sua famiglia biologica, non ha mai ricevuto. Tuttavia questa caratteristica di chiusura che ha il borgo ha anche lati negativi, infatti tutti i suoi abitanti sono complici della violenza che Adriana subisce e che la porta fino al coma.

E nessuno parla, nella palazzina nessuno ha visto niente. Ma tra di loro bisbigliano di quegli insulti gridati, dell'urlo fortissimo e del botto finale. Se non ci fosse stata la tenda da sole al primo piano Adriana sarebbe morta sul colpo.

- Rafael?- ho chiesto.

Ha annuito appena, la bocca piegata all'amaro. Per quello non parlano, è uno del posto e la gente del Borgo non si intromette tra l'uomo e la donna.⁴²⁴

⁴²⁴ Ivi, p. 152.

Questa nota negativa del borgo contribuisce alla costruzione della struttura polarizzante del romanzo, dato che viene rappresentato un luogo che da una parte è unito e offre sostegno come fosse un nucleo familiare, dall'altra parte soffre di una sorta di omertà. Le contraddizioni che distinguono il borgo sono occasione per notare come l'intento dell'autrice nel descrivere il territorio sia tutt'altro che celebrativo. Anzi, nonostante sia collegato alle sue stesse origini, Donatella Di Pietrantonio restituisce un'immagine del luogo che mette alla luce i contrasti e i difetti che lo caratterizzano, in modo tale da non crearne un'idea edulcorata e non realistica della località scelta come ambientazione.⁴²⁵

Le due sorelle vivono dunque due realtà sociali diverse, tra di loro si costruisce una distanza non solo fisica, ma anche di classe, che i personaggi stessi riconoscono. Le difficoltà economiche a cui va in contro Adriana la portano ad approfittare della condizione benestante dell'Arminuta e di suo marito.

Adriana è un'opportunistica istintiva, non per calcolo. Si serve di chi può esserle utile conservando una specie di innocenza, un candore da bambina. Sottintende che puoi disporre di lei allo stesso modo.

Non ricordo dopo quanto si è presentata in banca a chiedere un prestito indicando Piero come garante. Ha detto al funzionario di preparare le carte, il dottor Rosati sarebbe passato a firmarle.

I debiti di Rafael erano suoi, fissi nella mente, un buco nero che le risucchiava energia. Ha sciupato anni in cerca di soldi. Anch'io ci ho messo del tempo per imparare a dirle di no. Allora li ha chiesti a Piero, di nascosto. Che non fosse più mio marito era per lei un dettaglio insignificante.

- Si è separato da te, mica da me,- ha risposto con logica ferrea quando l'ho scoperta.⁴²⁶

Le opposizioni tra i luoghi e lo status però non si limitano unicamente alla città di Pescara e ai suoi quartieri, ma questa, a sua volta, si trova in antitesi con la realtà del paese da cui le due sorelle provengono, andando così a creare un contrasto fra la città moderna di mare, che offre possibilità di redenzione e scalata sociale, e il paesino dell'entroterra abruzzese, ancora legato ad una concezione antica e ad una cultura contadina che guarda al futuro con la tipica

⁴²⁵ Dichiarazione rilasciata dall'autrice Donatella Di Pietrantonio durante la presentazione del romanzo *Borgo Sud* per Italia Altrove Francoforte, 12 gennaio 2021.

⁴²⁶ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 61.

rassegnazione del meridione. Il contrasto tra i luoghi è ulteriormente aumentato dalla visione falsata che hanno i genitori delle due sorelle nei confronti della città. Abituati alla realtà del paese, non concepiscono quella cittadina e cercano di ricondurla a ciò che conoscono. La voce narrante riferisce di come, quando la madre le domanda se le è capitato di vedere a Pescara Adriana con il ragazzo che suppone stia frequentando, le sfugga «l'improbabilità di incrociarli in una città di centomila abitanti.»⁴²⁷ L'incapacità di immaginare un luogo così diverso dal paese in cui vivono li porta a costruirsi un'idea inesatta della città e dei suoi ritmi vitali, fino a concepirla come un luogo così distante dalla loro realtà da risultare quasi straniero.

Dicevano genericamente che stavo - stavamo, poi - a Pescara e pronunciavano il nome come un luogo favoloso, esotico.⁴²⁸

A separazione di questi due luoghi la voce narrante sembra indicare una precisa collocazione spaziale, vale a dire il ponte sul Tavo. Si tratta di un'immagine molto suggestiva dato che, nonostante il ponte sia una costruzione che ha funzione di unire, i lembi di terra che congiunge sono comunque tenuti distanti dal corso dell'acqua, come se la natura abbia voluto una divisione tra le due zone, ma l'uomo le abbia disobbedito. Il ponte è quindi identificato come simbolo di lontananza non solo di luoghi, ma anche di status sociali diversi, infatti da un lato si vede la famiglia biologica dell'Arminuta, dall'altro lato si vede la famiglia borghese di Piero:

Ho sempre limitato al minimo i contatti tra i miei genitori e la famiglia Rosati, si saranno incontrati in due o tre occasioni a ridosso del matrimonio. I miei erano innocui, se ne stavano tranquilli al paese, al di là di una linea di demarcazione immaginaria. Non avevano nessuna voglia di attraversare il ponte sul Tavo, nessun interesse per la città o per il mare. Non sono mai stati su una spiaggia, guardavano in televisione i bagnanti in costume con una sorta di compatimento.

Mia sorella invece era un pericolo, le sue rotte eccentriche potevano portarla ovunque. Temevo che Costanza venisse a sapere troppo di lei, così scapestrata.⁴²⁹

⁴²⁷ Ivi, p. 42.

⁴²⁸ Ivi, p. 50.

⁴²⁹ Ivi, pp. 60-61.

Questa condizione di separazione è dunque utile per la voce narrante in quanto le permette di mettere in atto la finzione sulla sua identità e di conseguenza la sua ascesa sociale alla classe borghese e benestante. Tuttavia la simulazione che porta avanti può funzionare solo a condizione che la lontananza tra i due luoghi e i due nuclei familiari sia mantenuta, presupposto che Adriana, con il suo comportamento impulsivo, rischia di mettere a repentaglio.

Infine, un altro luogo geografico che viene messo in contrapposizione con Pescara è Grenoble, città in cui l'Arminuta decide di andare a vivere in cerca di una serenità che sembra impossibile da raggiungere. Le due località in cui la voce narrante vive la sua vita adulta, si contrappongono innanzitutto per la loro collocazione, da una parte Pescara si affaccia sul mare, dall'altra Grenoble gode della vista delle montagne. Un'altra differenza tra le due città è data dalle origini così lontane al livello cronologico, mentre Pescara si configura come una città giovane e moderna, Grenoble è antica e vanta oltre 2000 anni di storia. Come dichiarato dall'autrice stessa, la città francese è stata scelta come ambientazione perché ha avuto occasione di visitarla e ne conosce la lingua⁴³⁰. Quindi, la decisione di rappresentarla è da attribuire alla possibilità di poterne restituire un'immagine autentica, per la stessa necessità di precisione che è stata adottata per quanto riguarda Pescara. Inoltre la preferenza per un luogo così lontano, rispetto al nucleo scelto per la narrazione, sta ad indicare l'estrema lontananza che l'Arminuta vuole mettere fra sé e il suo passato, con riferimento sia ai vissuti familiari sia alla relazione fallimentare con Piero. Tuttavia, oltre ad essere un tentativo di dimenticare i suoi trascorsi traumatici, il trasferimento può significare per la voce narrante anche una ricerca di identità, dato che si tratta di un personaggio che soffre proprio a causa della mancanza di un'identificazione precisa di se stessa, l'allontanamento dal luogo di origine può essere collegato alla tematica dell'individuazione del sé.

Grenoble in questo romanzo viene inoltre caratterizzata per essere un luogo di arrivo per i migranti italiani. Allo scopo di riprendere la tematica della vergogna per la classe sociale subalterna di appartenenza, interviene una delle studentesse della voce narrante il cui ruolo è quello di rappresentare l'imbarazzo di chi per necessità economiche lascia il meridione

⁴³⁰ Dichiarazione rilasciata dall'autrice per Grandi autori a casa tua, 2 luglio 2021.

d'Italia per trovare fortuna all'estero e, trovandosi in un paese straniero, rinnega la propria cultura sentendola come un difetto.

Si chiama Béatrice, ma l'ho sentita pretendere la pronuncia del suo nome in italiano. [...]

- Da dove vengono i tuoi?- le domando poi, per cortesia.

- I miei nonni sono siciliani, ma quando sono arrivati a Grenoble hanno obbligato mio padre a parlare solo francese. Per loro l'italiano era la lingua della vergogna, per via dell'occupazione fascista che c'è stata qui.

Lei non lo sa, i nostri migranti si vergognano soprattutto di essere poveri. [...] Nel poco tempo che è riuscita a strapparmi ha condensato la storia della sua famiglia, è con quella che vuole riconciliarsi. L'ho incoraggiata, poi scoprirà da sola quanto è difficile trovare una pace.⁴³¹

Nonostante il personaggio della studentessa faccia un'apparizione così fugace all'interno del romanzo, riesce a lasciare intendere la vicinanza che la voce narrante sente con quella difficoltà di accettare le proprie origini umili tipica dei migranti. Infatti anche l'Arminuta, come i nonni migranti di Béatrice, prova imbarazzo per la sua estrazione sociale e, come lei, tenta di trovare una riappacificazione con la propria storia familiare. Ma senza successo.

Per concludere il discorso su Grenoble, è significativo come il finale di questo secondo romanzo si ponga in contrasto con il suo precedente. La chiusura sul panorama marino, che sembra unire definitivamente le due sorelle al termine de *L'Arminuta*, entra in contrapposizione con l'epilogo solitario che caratterizza *Borgo Sud*. In questo caso il panorama a cui si fa riferimento è proprio quello montuoso di Grenoble, un luogo distante dalle origini della protagonista, ma per cui sente nostalgia. Infatti, anche se effettivamente la voce narrante si trova al momento del finale davanti al paesaggio marino di Pescara, i suoi pensieri si orientano invece sulla città francese in cui ha cercato di ricostruire la sua vita negli ultimi anni.

Mi manca l'aria di fondovalle e l'umido dei due fiumi, persino le polveri sottili. Mi manca la vista sulle montagne dalle vie della città.⁴³²

5.7 *L'Abruzzo tramite la lingua e le tradizioni*

⁴³¹ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, pp. 19-20.

⁴³² Ivi, p. 160.

5.7.1 La presenza del dialetto

Il ruolo che gioca la lingua all'interno della produzione di Donatella Di Pietrantonio è soprattutto legata ad un discorso dialettale. Rispetto a *L'Arminuta*, *Borgo Sud* mostra una riduzione dell'uso del dialetto a causa della diminuzione della presenza in scena di personaggi che lo usano come unica lingua. Compaiono in minori occasioni i genitori, i fratelli sono pressoché assenti, anche i pochi abitanti del paese a cui è dato un minimo di spazio nella narrazione hanno ruoli molto marginali. Tra i personaggi parlanti dialetto, ai quali in questo libro si aggiungono gli abitanti del borgo che naturalmente non erano presenti nel primo, Adriana è l'unica costante, ma bisogna sottolineare come le sono concessi pochi momenti in cui può fare sfoggio del suo parlato. I dialoghi in questo romanzo sono esigui ed essenziali, dato che la maggior parte dei discorsi sono portati avanti dalla voce narrante. Gli esempi che si possono riportare sono perciò di molto inferiori numericamente rispetto al romanzo che lo precede, ma si può ancora delineare una polarità linguistica, come era possibile osservare ne *L'Arminuta*.

Infatti, anche nel caso di *Borgo Sud*, il dialetto ha ruolo di definire la realtà umile a cui la voce narrante appartiene per nascita, ma da cui si distanzia tramite un'educazione borghese ed i successi accademici che accumula negli anni. Nel primo romanzo la voce narrante si avvicinava con difficoltà alla lingua che viene parlata nella casa biologica, alcune parole per lei si dimostrano oscure e contribuiscono alla sensazione di non appartenenza che prova nei confronti della realtà del paese. Ai tempi in cui era appena "ritornata" l'italiano parlato dalla voce narrante faceva fatica ad entrare in comunicazione con il dialetto che domina la vita nella casa natale, ma quando è ormai adulta *L'Arminuta* non riscontra più questa barriera linguistica che sentiva come un impedimento al contatto con il resto della sua famiglia. Il superamento di questo ostacolo però non si traduce in soluzione del conflitto che caratterizza il suo rapporto con la famiglia biologica.

Genitori e fratelli, il paese sulle colline, erano lontani, nella durezza del dialetto. Occupavano ricordi non proprio felici, e solo poco il presente.⁴³³

La lontananza fisica che la voce narrante pone tra sé e la sua famiglia non porta ad uno scioglimento della difficoltà comunicativa dato che, anche una volta che il dialetto non si configura più come una barriera linguistica, la cultura che permane negli atteggiamenti dei

⁴³³ Ivi, p. 26.

familiari è comunque contraddistinta dall'incapacità nell'espressione emotiva di cui si è già parlato nel corso di questa analisi.

Anche se in questo romanzo non è la voce narrante a trovare difficoltà nel comunicare con la lingua dei propri genitori, questo ruolo di esterno rispetto alla realtà dialettale è affidato a Piero, nella scena in cui incontra la famiglia dell'Arminuta per la prima volta. In questa occasione si vede però un atteggiamento diverso da parte del padre nei confronti di Piero rispetto a quello tenuto nel primo romanzo con la figlia "ritornata". Infatti sembra che l'uomo cerchi di adattare la propria lingua per essere comprensibile per l'ospite, mentre l'Arminuta, al suo arrivo al paese, aveva subito una lontananza linguistica dato che i familiari non avevano mai cercato di andare incontro alle sue esigenze di comunicazione, anzi, l'avevano costretta ad adattarsi al cambiamento senza collaborare al suo apprendimento della lingua dialettale che tutto il paese usava.

Parlava con mio padre della passione per la montagna e del traffico insopportabile di Pescara. Si capivano, tra l'italiano dell'uno e il dialetto mezzo aggiustato dell'altro.⁴³⁴

Nonostante la minore presenza del dialetto all'interno del romanzo, il ruolo di simbolo del ritorno che assume in *Borgo Sud* è coerente con il precedente. Infatti, come ne *L'Arminuta* il suo tornare alla casa della famiglia biologica era segnato dall'introduzione della lingua dialettale, anche in questo caso si può vedere come la chiamata che la avverte del coma di Adriana e la spinge a partire per l'Abruzzo.

Non ho riconosciuto la voce all'apparecchio e il dialetto di Pescara mi è suonato così irreali, all'inizio.

- Devi rivenire subito a qua,- e il resto era un farfugliare agitato, scomposto.

[...] Quando ho chiuso mi mancava l'aria, ho accettato la sedia che l'impiegata dell'ufficio mi ha offerto. Mi sono ricordata degli esercizi di respirazione che Piero mi aveva insegnato la prima volta che siamo andati sul Gran Sasso insieme. [...]

Seduta nella segreteria di Grenoble ho ripetuto il respiro con il diaframma, ritrovato il controllo. Mi hanno offerto anche dell'acqua e l'ho bevuta. Tutto un passato mi ha richiamato indietro, come una molla tesa che si allenta di colpo e torna alla posizione di partenza.⁴³⁵

⁴³⁴ Ivi, p. 58.

⁴³⁵ Ivi, p. 13.

L'immagine dell'elastico esprime fortemente la sensazione di tensione provata dalla protagonista, ma è simbolo anche dell'impossibilità di evitare il ritorno, dato che è naturale per una molla di tornare alla posizione di partenza, per quanto lei possa aver deciso di allontanarsi, non può sfuggire alla legge fisica che la costringe a tornare indietro al luogo in cui la tensione è iniziata.

I sentimenti negativi che la dominano nell'ascoltare dopo diverso tempo la lingua dialettale indicano come i ricordi legati al suo passato traumatico la tormentino ancora. La reazione alla notizia del coma di Adriana sembra alludere ad un attacco di panico, anche se non viene esplicitato, i sintomi richiamano la condizione di ansia e perdita di controllo tipici. Il fatto che la notizia si veicolata dal dialetto la rende ancora più difficilmente digeribile dalla protagonista proprio perché la porta inevitabilmente a rievocare un passato da cui cerca, invano, di allontanarsi.

5.7.2 Riferimenti alla cultura e alla tradizione abruzzese

Il dialetto non è l'unica componente di cultura abruzzese che traspare in questo romanzo, infatti, continuando il confronto con il suo precedente, mentre dal punto di vista linguistico *Borgo Sud* dimostra un impiego del dialetto esiguo rispetto a *L'Arminuta*, sul lato delle tradizioni e dei costumi regionali si può notare come presenti un drastico aumento dei riferimenti e dei rimandi al quadro culturale abruzzese.

Questa tendenza ad una valorizzazione del folklore e degli usi va di pari passo con l'inclinazione al dato realistico di cui si è già trattato in riferimento alle ambientazioni e ai luoghi del racconto. L'attitudine a descrivere geografie precise ed accurate, nonché reali, implica l'aggiunta di dettagli culturali che caratterizzano la zona in cui si svolge la vicenda narrata. Anche in questo caso, quindi, l'attenzione al dettaglio realistico presente in *Borgo Sud* si discosta da *L'Arminuta* dato che, mentre nel primo romanzo l'intento è quello di dare una collocazione generica per far risaltare una storia che ha l'intento di parlare di una situazione e di sentimenti che sono interpretabili come universali e che quindi devono risultare disgiunti dal luogo in cui sono messi in atto, nel secondo il paesaggio ha una rilevanza di tutt'altro tipo rispetto alla vicenda narrata.

Le tradizioni a cui si fa riferimento nel romanzo riguardano una cultura arcaica e popolare. La scena più rappresentativa di una realtà talmente antica da risultare quasi

primitiva per le sue modalità selvagge, è sicuramente quella della maledizione della madre⁴³⁶ di cui si è già parlato. Ma, intorno al personaggio di Evuccia, convogliano altre consuetudini tradizionali. Da una parte, al suo ritorno dall'ospedale, ormai consapevole di essere prossima alla fine, il suo pensiero ricade sulle lenzuola della prima notte di matrimonio, il fatto che fossero state riposte con il preciso scopo di essere utilizzate solo in fin di vita richiama la tipica concezione di un mondo contadino che percepisce la morte come sempre vicina.

Mi ha chiesto di cambiare le lenzuola con quelle da sposa che aveva usato una sola notte di tanti anni prima. Ha aspettato soffrendo su una sedia che le trovassi in fondo all'armadio. Dopo ho capito che le aveva tenute da parte apposta, il pensiero della morte era passato chissà come nella sua testa di ragazza.⁴³⁷

Successivamente alla sua morte, la tradizione che viene messa in pratica dai compaesani è quella del cònsolo, per cui le vicine di casa offrono da mangiare e da bere alla famiglia in lutto⁴³⁸. Si tratta di riti di passaggio che aiutano l'accompagnamento nel «mondo della verità». Infatti, un altro tratto caratteristico della cultura abruzzese risiede anche nel linguaggio che viene usato nei confronti del morto. Non solo gli abitanti del paese rivolgono parole gentili e glorificano la persona deceduta, ma, nel fare riferimento alla sua dipartita, non parlano di un al di là in senso cristiano, ma piuttosto usano il termine «mondo della verità»⁴³⁹. Non viene quindi distinto un «mondo dei morti» rispetto ad un «mondo dei vivi», il confine tra le due realtà è inteso in senso pagano ed è universale, non collegato al credo religioso. Proprio di una sorta di barriera, di limite, parla la stessa voce narrante, rimarcando questo immaginario di morte tipicamente abruzzese: «Nelle ultime ore le ho tenuto la mano, per accompagnarla al confine»⁴⁴⁰.

Al di fuori della sfera della morte, altre tradizioni che compaiono nel romanzo riguardano la dimensione della festa e i riti ad essa collegati. Sono tre le celebrazioni di cui si parla nel corso della storia e sono tutte collegate al credo cristiano: quella di Sant'Andrea⁴⁴¹, che è legata al santo protettore della marineria di Pescara⁴⁴²; quella della Madonna dei Sette

⁴³⁶ Ivi, p. 54.

⁴³⁷ Ivi, p. 93.

⁴³⁸ Ivi, p. 102.

⁴³⁹ Ivi, p. 100.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 98.

⁴⁴¹ Ivi, p. 42.

⁴⁴² A. Micolitti, *Pescara: al via Festa di sant'Andrea. Ma quale la storia?*, su Rete8, 27 luglio 2018.

Dolori⁴⁴³, organizzata ogni prima domenica di giugno dall'omonima basilica situata a Pescara; infine, quella di San Giovanni Battista⁴⁴⁴. L'ultima si caratterizza per avere in realtà delle origini pagane oltre ad un grande seguito in tutta Italia e persino Europa, dato che è dedicata ad un santo considerato molto influente per la sua parentela con Gesù Cristo. Il rito a cui prendono parte i personaggi di *Borgo Sud* è proprio quello pagano, lo scopo della procedura, che prevede un bagno durante l'alba del 24 giugno, è propiziatorio ed è legato all'acquisizione delle energie vitali donate dal sole alla sua nascita, di questa tradizione quasi del tutto scomparsa l'autrice è venuta a conoscenza grazie alla giornalista RAI Daniela Senepa⁴⁴⁵.

Infine, come ultima caratteristica legata alla cultura abruzzese a cui si fa cenno nel libro, possiamo riportare quella dei gioielli tradizionali, opere di oreficeria tipiche della zona di Scanno: la presentosa, l'amorino e le circeglie⁴⁴⁶. È particolare notare come questi monili siano non solo collegati alle relazioni romantiche, infatti le presentose e gli amorini sono doni fatti alla donna come simbolo di futuro matrimonio, ma anche allo status sociale, dato che le circeglie nascono come gioiello che aveva funzione di evidenziare l'appartenenza ad un ceto benestante⁴⁴⁷. Si potrebbe ipotizzare un punto in comune con la scena in cui vengono nominati, dato che il rimando alla relazione amorosa è proposto tramite la presenza di Piero, mentre il tema della classe sociale è da mettere in relazione all'incontro con il professor Morelli. Un altro punto rilevante dato dalla presenza dei gioielli nella scena è costituito dalla storia non solo culturale ma anche letteraria delle presentose, il gioiello abruzzese è infatti considerato rappresentativo della regione anche grazie al riferimento che viene fatto da Gabriele D'Annunzio nel suo libro *Trionfo della morte*⁴⁴⁸.

5.7.3 La dimensione religiosa

Una parte fondamentale della cultura abruzzese e in generale di quella italiana, è il legame con il credo religioso e l'importanza che viene data alla fede cristiana. Come si è già

⁴⁴³ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 49.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 137.

⁴⁴⁵ Dichiarazione dell'autrice durante la presentazione del romanzo *Borgo Sud* per il comune di Città Sant'Angelo, 31 luglio 2021.

⁴⁴⁶ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 71.

⁴⁴⁷ *Gioielli pastorali, preziosi sentimenti*, in *Le Vie dell'arte*, su tesoridabruzzo.com, 15 maggio 2013.

⁴⁴⁸ A. Fusaro, *Il mito della Presentosa «In quel gioiello l'identità dell'Abruzzo»*. *L'antropologa Adriana Gandolfi racconta in un libro origine, simboli e significati nascosti dell'antico monile*, su *Il Centro*, 16 settembre 2016.

detto, le feste a cui si fa cenno nel corso della narrazione sono proprio appartenenti alla sfera religiosa, evidenziando così il ruolo preponderante che il cristianesimo assume nell'ambiente abruzzese.

Il rapporto con la fede che le due protagoniste vivono si distanzia tuttavia dalla tradizionale devozione che caratterizza il ceto sociale basso e contadino a cui appartengono. La voce narrante, descrive come sia lei che Adriana abbiano un atteggiamento diverso nei confronti della fede rispetto a quello che dimostra Evuccia:

Se ci fosse nostra madre, ora si inginocchierebbe davanti al ritratto di san Gabriele e i gigli, chiederebbe la grazia. [...]

Quando le serviva qualcosa le si popolava all'improvviso tutto un cielo di santi e Madonne, io da ragazza la compativo per quello. Avevo già allora una fede diversa, la sera a letto consumavo le pagine di *Cime tempestose*.

Adriana non è proprio atea, ma come molti non ci perde tempo. A nutrire il divino dentro di sé, partecipare a dei riti. Però ha preteso per suo figlio i sacramenti, fino alla cresima.⁴⁴⁹

[...]

Una preghiera vuole Adriana, e io non ne so più. Da bambina sì, tutte a memoria. Non le ho proprio dimenticate, ma se provo a bisbigliarne una tra le labbra suona finta. Come il segno della croce quando entro in una chiesa soltanto per visitarla.⁴⁵⁰

Dunque l'approccio che le due sorelle hanno con la religiosità non solo si discosta da quello materno, ma è anche differente in base al loro carattere: da una parte si può vedere come l'Arminuta provi una profonda sfiducia nella fede, tanto da preferire identificare come sua propria "divinità" la letteratura; dall'altra parte Adriana rimane legata al cristianesimo in maniera più concreta, non dimostra la stessa devozione che appartiene alla madre, rappresentando quindi un tipo di fede più altalenante, cioè non completamente praticata, ma comunque rispettata per quanto riguarda i suoi sacramenti.

Tuttavia, nonostante nessuna delle due donne abbia un particolare sentimento religioso, ciò che Adriana, da poco svegliatasi dal coma, chiede alla sorella maggiore è quello di recitare una preghiera «per me e Vincenzo, e pure per te, che ti può servire.»⁴⁵¹ Lo slancio di fede che sente Adriana nel rendersi conto di essere sopravvissuta riesce a raggiungere anche l'Arminuta, che però non si abbandona completamente all'idea che sia effettivamente

⁴⁴⁹ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, pp. 129-130.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 159.

⁴⁵¹ Ibidem.

avvenuto un miracolo, ma segue comunque la richiesta della sorella minore ed esprime per lei una preghiera laica che non sa esattamente a chi rivolgere. La voce narrante in questa situazione si dimostra consapevole della presenza di un'entità e di un sentimento che porta naturalmente l'animo ad innalzarsi proprio nel gesto della preghiera. Ed è significativo come, anche in assenza di una vera e propria fede e di una divinità precisa a cui affidarsi, l'ultima parola che conclude il romanzo è proprio "preghiera", una richiesta di un futuro migliore che viene rivolta ad una forza naturale senza nome che regola l'universo.

So cosa chiedere, non a chi. [...] Solo le leggi eterne che governano il moto delle stelle e i cicli delle stagioni sulla Terra porteranno fortuna per Vincenzo, forse un po' di pace a mia sorella. È questa l'unica preghiera.⁴⁵²

5.8 Note di stile

5.8.1 Una narrazione non cronologica

Il primo tratto dello stile di questo romanzo che salta immediatamente all'occhio del lettore, è la tipica narrazione in prima persona da parte di una voce narrante che caratterizza tutta la produzione di Donatella Di Pietrantonio. Come il resto dei romanzi, l'autrice assume uno stile essenziale e a tratti tendente alla lirica, tuttavia, ciò che lo distingue dai suoi precedenti, riguarda come la vicenda viene esposta, cioè senza seguire un ordine cronologico prestabilito, ma, per imitare l'andamento confusionario della memoria, fatto di continui salti temporali non solo tra un capitolo all'altro, ma anche all'interno dei capitoli stessi.

Questa decisione è da collegare allo stato emotivo in cui si trova la voce narrante, infatti gran parte della storia è "ricordata" dall'Arminuta durante una notte insonne in un hotel, mentre aspetta che arrivi la mattina seguente per raggiungere la sorella in ospedale. Il disturbo del sonno di cui soffre la protagonista era già stato accennato ne *L'Arminuta*⁴⁵³ in cui si faceva riferimento unicamente a questo dettaglio della sua vita adulta attribuendolo ai traumi subiti durante l'età della crescita. In *Borgo Sud* viene ripresa questa tematica dell'insonnia ma viene elevata dato che, dall'essere un tratto della caratterizzazione del personaggio, diventa un tratto dello stile, ricoprendo quindi un ruolo fondamentale e più evidente, oltre a dare al

⁴⁵² Ivi, p. 160.

⁴⁵³ D. Di Pietrantonio, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017, p. 127.

lettore un senso di caos ma anche di turbamento e agitazione rispetto a ciò che deve ancora succedere.

Un punto in particolare del romanzo che vede un'articolazione complessa di due piani temporali si può vedere nel capitolo sedici, quando, durante la narrazione del ricordo in cui Piero ammette all'Arminuta di averla tradita e di voler concludere la loro relazione, si alternano memorie che risalgono invece all'inizio del loro matrimonio. Il continuo susseguirsi di momenti di un passato più remoto che sembra porre le premesse di una vita felice e di un passato più prossimo che invece le contraddice, conferisce alla narrazione lo stesso senso di angoscia e difficoltà nell'accettazione della confessione del marito che prova la voce narrante mentre riporta alla mente gli episodi della loro relazione.

Gran parte del romanzo è quindi composto da sequenze di ripetuti salti tra un ricordo e l'altro senza un legame temporale ad accomunarli, ma piuttosto collegati tra loro da nessi logici o costruiti tramite il richiamo a sensazioni. Questo susseguirsi insiste incessantemente fino al capitolo diciotto, in cui, finita la notte che faceva da sfondo al mare di pensieri che affollano la voce narrante, la narrazione si concentra sul presente. Tuttavia la memoria e i rimandi al passato non si interrompono completamente, anzi tornano a presentarsi anche nel resto dei capitoli, ma questa volta in maniera meno preponderante rispetto alla prima parte del libro.

5.8.2 *Elevare il tono*

Un tratto che invece lo distingue da *L'Arminuta* riguarda il tono più alto che assume tramite una presenza più limitata del dialetto, ma soprattutto grazie ai continui riferimenti e citazioni al mondo della letteratura e delle arti. Essendo l'Arminuta un personaggio caratterizzato per la sua ascesa sociale ottenuta tramite lo studio, in questo romanzo si dà largo spazio agli interessi letterari della protagonista.

Si può notare innanzitutto come sia dedicata grande rilevanza a Pavese, in particolare in veste di poeta dato che si fa riferimento alla raccolta di poesie *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*⁴⁵⁴ e ad un saggio critico della suddetta raccolta realizzato da Lorenzo Mondo⁴⁵⁵, oltre che a *Lavorare stanca*⁴⁵⁶, con relativa menzione degli influssi letterari e cinematografici che Pavese prende dagli americani: Whitman, Steinbeck, Faulkner, Keaton e Chaplin⁴⁵⁷. La scelta di citare uno scrittore come Pavese rende evidente un collegamento con le caratteristiche

⁴⁵⁴ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 64.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 84.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 71.

⁴⁵⁷ Ibidem.

principali della sua produzione poetica e prosastica: il contrasto tra il paesaggio contadino e quello cittadino, la ricerca della propria identità da parte dei protagonisti, il dramma esistenziale che vivono, lo stile che tende al naturalismo della rappresentazione appreso dalla narrativa realistica americana e dal verismo di Verga⁴⁵⁸. Si può notare come Donatella Di Pietrantonio abbia compreso l'esempio offerto da Pavese dato che si possono ritrovare, sia in *Borgo Sud* che nei suoi altri scritti, tematiche e concetti che sembrano derivare proprio da questo autore.

Sempre per quanto riguarda gli autori a cui si fa riferimento all'interno di *Borgo Sud* e da cui l'autrice trae ispirazione, Ignazio Silone gioca un ruolo importante. Lo spazio che trova nel romanzo è sicuramente minore, l'unico luogo in cui si fa una breve allusione⁴⁵⁹ è veloce e senza rilevante importanza per i personaggi e la trama. Tuttavia, il solo fatto che si citi il suo nome, riporta alla mente il filone della letteratura dei vinti e del paesaggio meridionale che descrive nella sua opera cara a tutti gli abruzzesi *Fontamara*, un romanzo dallo stile immediato e concreto che parla delle sofferenze a cui i «cafoni» sono costretti dalla società, finché non raggiungono quella consapevolezza che li porterà alla ricerca di affermazione e diritti⁴⁶⁰. La tematica dello strato sociale basso che lotta per migliorare la propria condizione e lo stile semplice e sostanziale che caratterizzano *Fontamara* hanno avuto un chiaro ascendente sull'immaginario di Donatella Di Pietrantonio, sia per *Borgo Sud* che per il resto della sua produzione.

Un altro autore abruzzese che riceve una menzione rapida è Ennio Flaiano, attraverso una linea di dialogo affidata al personaggio del professor Morelli che cita un aforisma preso da *Autobiografia del Blu di Prussia*⁴⁶¹. Flaiano è una personalità dinamica che nel corso della sua carriera si dedica a varie forme d'arte, non solo la scrittura di romanzi, ma anche il mondo del cinema e il giornalismo. Probabilmente la scelta di citarlo è stata determinata dalla volontà di aggiungere caratterizzazione al personaggio che pronuncia la frase, infatti, i modi ironici e satirici che sono tipici della produzione di Flaiano, sono particolarmente adatti al professore che in questa scena assume un ruolo di arroganza e superbia.

Similmente a Flaiano lo scrittore francese Stendhal, originario di Grenoble, fa un'apparizione per il tramite di una sua citazione che descrive la sua città natale: «*Au bout de chaque rue,*

⁴⁵⁸ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Edizione digitale, Mondadori, 2020, pp. 822-840.

⁴⁵⁹ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 152.

⁴⁶⁰ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Edizione digitale, Mondadori, 2020, pp. 488-490.

⁴⁶¹ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 67.

une montagne»⁴⁶². In questo caso però sembra che l'uso che si faccia della sentenza sia unicamente quello di contestualizzare l'ambientazione, dato che si inserisce in una sezione di testo in cui la voce narrante sta tratteggiando la geografia della città. Tuttavia, la scelta di utilizzare proprio un'affermazione presa da un'importante figura della letteratura francese, conferisce al discorso un tono più alto e ricercato.

Invece, tra le autrici femminili che vengono toccate in *Borgo Sud*, come Emily Bronte con *Cime tempestose*⁴⁶³ e Louisa May Alcott con *Piccole donne*⁴⁶⁴, ma anche Martin-Gistucci e Matilde Serao⁴⁶⁵, probabilmente quella che più di tutte influenza la Di Pietrantonio è Elsa Morante, che in questo romanzo viene citata indirettamente attraverso una raccolta di Cesare Garboli che riprende il primo libro edito dall'autrice: *Il gioco segreto: nove immagini di Elsa Morante*⁴⁶⁶. Nel precedente romanzo era stato scelto come epigrafe di apertura proprio un estratto da *Menzogna e sortilegio*, quindi anche in *Borgo Sud* l'intento con il quale viene citata l'autrice è per ribadire il legame che già era stato segnato ne *L'Arminuta*.

In conclusione, un ultimo autore di grande rilevanza per la produzione della Di Pietrantonio e che in questo romanzo riceve uno spazio considerevole è Francesco Biamonti, in particolare il romanzo *Le parole la notte*⁴⁶⁷ che nella finzione di *Borgo Sud* è il testo scelto dalla voce narrante come materia d'esame per i suoi studenti. Essendo il paesaggio di confine tra l'entroterra ligure e la Francia uno dei perni della narrazione di Biamonti, è molto adatto per un classe di letteratura italiana a Grenoble, dato che concilia le due nazioni. Tuttavia la scelta di Biamonti non è determinata solo da questo collegamento, infatti, come dichiarato dalla stessa autrice⁴⁶⁸, l'influenza che lo scrittore ligure ha avuto nei suoi romanzi si percepisce soprattutto per quanto riguarda la radice contadina e l'ambiente rurale che sono rappresentati nella sua produzione, un ambiente caratterizzato dalla rassegnazione al vivere la propria vita di sacrifici, ma anche dalla dipendenza dei cambiamenti atmosferici improvvisi che possono rovinare il lavoro dell'intero anno. È a questo paesaggio impervio in cui si percepisce sia l'amore, che il sacrificio di abitarlo che Donatella Di Pietrantonio connette i suoi romanzi, e in *Borgo Sud*, approfitta dell'occasione di dare spazio all'autore che ammira tramite la professione del suo personaggio principale.

⁴⁶² Ivi, p. 20.

⁴⁶³ Ivi, p. 129.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 94.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 151.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 146.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 12.

⁴⁶⁸ Dichiarazione rilasciata dall'autrice nell'Incontro con l'autore di BPER Banca Forum Monzani, febbraio 2021.

Un'ultima osservazione che si può fare per quanto riguarda il tono alto che viene dato al romanzo dagli svariati riferimenti culturali, comprende anche il mondo dell'arte, dato che, a più riprese, vengono nominati diverse opere che contribuiscono a dare dei tratti di registro elevato a *Borgo Sud*. Gli esempi che possiamo riportare in questa analisi sono: nell'ambito della fotografia Giacomelli con *Il bambino di Scanno*, a Cartier-Bresson, Berengo Gardin e infine a Hilde Lotz-Bauer⁴⁶⁹; nel descrivere il fisico di Rafael viene preso a modello il *David* di Michelangelo⁴⁷⁰; infine un riferimento alle ceramiche giapponesi⁴⁷¹. Nel caso dei fotografi si può notare che il motivo per cui vengono nominati è per innalzare il livello sociale dei personaggi che ne fanno il nome, infatti vengono presentati con orgoglio e vanto dal professor Morelli, che è già stato identificato come superbo e che tende ad affermare la propria posizione tramite lo sfoggio della propria cultura. Invece, quando si tratta degli altri due esempi, il *David* e le ceramiche, si tratta di metafore inserite con lo scopo di approfondire la descrizione della persona o della cosa a cui sono assegnate.

⁴⁶⁹ D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020, p. 67

⁴⁷⁰ Ivi, p. 43.

⁴⁷¹ Ivi, p. 91.

CONCLUSIONI

Questo studio ha cercato di delineare delle caratteristiche nella produzione di Donatella Di Pietrantonio, analizzando i quattro romanzi pubblicati dall'autrice allo scopo di individuare i tratti comuni. Naturalmente si sono trovate somiglianze dal punto di vista stilistico della scrittura, ma ciò che più ha interessato la ricerca è stata la ripetizione di temi, strutture, ambientazioni e personaggi.

Nel primo capitolo sono stati introdotti in maniera generale i caratteri che contraddistinguono le opere di Di Pietrantonio, con particolare attenzione alle tematiche che riguardano i ruoli familiari e il rapporto con il materno visto da un punto di vista al femminile. Si è poi riconosciuto il ruolo fondamentale dell'ambientazione abruzzese per quanto riguarda le esperienze di vita, la cultura, la lingua e la psicologia dei personaggi. Infine si è considerato l'apporto delle influenze letterarie che hanno determinato lo stile e l'immaginario dell'autrice, considerando anche il rapporto con il panorama letterario italiano contemporaneo.

Nei capitoli successivi il lavoro di analisi si è orientato verso l'osservazione puntuale della produzione, separando lo studio in base al romanzo considerato. Seguendo la cronologia di pubblicazione è emerso il profondo interesse di Di Pietrantonio per la coniugazione della tematica della maternità, si è infatti visto come in ogni sua opera questa non solo viene trattata, ma ha sempre un ruolo centrale e tendente alla conflittualità tra le voci narranti protagoniste ed i membri del nucleo familiare. La famiglia e i ruoli al suo interno sono reinterpretati, a partire da *Mia madre è un fiume* in cui la figlia si fa madre della sua stessa madre, diventata ormai incapace di provvedere a se stessa a causa della malattia, seguendo con *Bella mia* la cui trama racconta la storia di una donna che, alla morte della gemella, ne supplisce il ruolo materno nell'accudimento del nipote rimasto orfano. Questo concetto di riorganizzazione dei ruoli familiari viene elevato ulteriormente ne *L'Arminuta*, romanzo che vede la presenza di due famiglie per la ragazza protagonista, una biologica ed una adottiva, dalle quali si sente ugualmente rifiutata. Infine la tematica è ripresa in *Borgo Sud* in cui, la protagonista de *L'Arminuta*, ormai adulta, subisce le conseguenze della sua infanzia fatta di abbandoni.

Quelle che si vanno a delineare nei romanzi di Di Pietrantonio sono quindi sempre delle donne protagoniste fragili, che vivono situazioni familiari dolorose e soffrono di un'incapacità nel definire la propria stessa identità, sottolineata dall'omissione del loro nome,

che solo nei casi di *Mia madre è un fiume* e *Bella mia* viene accennato, ma che in nessuno caso viene esplicitamente pronunciato.

Nel corso dell'analisi è stato osservato come l'ambientazione abruzzese svolga un ruolo imprescindibile nella costruzione non solo delle storie, ma anche dei personaggi. La presenza del dialetto e della cultura abruzzese non si limitano a dare alla produzione di Di Pietrantonio una patina di regionalismo che possa dare al lettore una parvenza di esotico, ma contribuisce a determinare la psicologia dei personaggi rivelandosi come il motivo per cui questi agiscono in un determinato modo. In *Mia madre è un fiume* e ne *L'Arminuta* si è vista l'influenza culturale dell'Abruzzo arcaico e umile per quanto riguarda gli atteggiamenti poco amorevoli delle madri, l'incapacità di espressione dei sentimenti e l'estrema praticità dei modi tipica del mondo contadino. Questo Abruzzo rurale è stato messo in contrasto ne *L'Arminuta* e in *Borgo Sud* con quello più moderno e benestante della costa cittadina, creando un profondo divario nella caratterizzazione dei personaggi che appartengono a questi due diversi mondi che caratterizzano la regione. Il ruolo dell'ambientazione è presente, anche se in modo differente, anche in *Bella mia* in cui L'Aquila deturpata dal terremoto è metafora della stessa condizione sofferente dei suoi abitanti, ancora distrutti dal lutto.

Ciò che risulta evidente al concludersi di questa ricerca è il continuo ritorno a temi, luoghi e personaggi che seguono le stesse strutture, raccontano gli stessi dolori, ma ogni volta sono coniugati in modo tale da risultare diversi, nonostante la loro sostanziale somiglianza.

BIBLIOGRAFIA

Testi

Di Pietrantonio D., *Mia madre è un fiume*, Elliot, Roma, 2014.

— *Bella mia*, Einaudi, Torino, 2018.

— *L'Arminuta*, Einaudi, Torino, 2017.

— *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020.

Ginzburg N., *Cinque romanzi brevi: e altri racconti*, Einaudi tascabili. Scrittori, 2013, ASIN: B00GH15YWK.

Gualtieri M., *Fuoco centrale*, Torino, Einaudi, 2003.

Morante E., *Menzogna e sortilegio*, in Cecchi C., Garboli C. (a cura di) *Opere I*, Milano, Mondadori, 1988.

Pascoli G., *L'assiuolo*, in *Myrica*, Rizzoli, 1981, edizione digitale E-text, 1996.

Silone I., *Uscita di sicurezza*, Mondadori, Milano, 2001.

Studi

Bajani A., *Narrare dopo il terremoto*, in “*Il Sole 24 ore*”, 11 maggio 2014, p. 31.

Baldrati M., *Il blues di Borgo Sud*, su “*Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*”, 15 febbraio 2021,

<https://www.carmillaonline.com/2021/02/15/il-blues-di-borgo-sud/>. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Bassano G., Tiralongo A., *Mistica della maternità: nuove repressioni “secondo natura”*, *gender/sexuality/italy*, n. 5, 2018, pp. 107-141.

Benedetti, L., *The Tigress in the Snow: Motherhood in Italian Literature in Twentieth-Century Italy*, Toronto, Toronto University Press, 2007.

Bergamin M., *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in “TICONTRÉ. Teoria Testo Traduzione”, numero 8, novembre 2017, pp. 109-132.

Bonanni L., *Semantica, espansività e pienezza in atteggiamenti di conformismo e uscita fuori dal sé*, in “Rivista di Poesia e Critica Letteraria “EUTERPE””, numero 31, luglio 2020, pp. 83-88.

Botti C., *Madri cattive. Una riflessione su bioetica e gravidanza*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

Brogi D., *Per un nuovo racconto di formazione*, Daniela Brogi D., de Rogatis T., Franco C., Spera L. (a cura di) in “*Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*”, Del Vecchio editore, 2017, <https://www.leparoleelecose.it/?p=27899>. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Bullock A., *Uomini o topi? Vincitori e vinti nei Cinque romanzi brevi di Natalia Ginzburg*, in “*Italica*”, Vol. 60, No. 1, 1983, pp. 38-54.

Capuano M., *Di Pietrantonio, la sorellanza. Torna l'Arminuta. La scrittrice, finito racconto sulla pandemia*, 24 novembre 2020, https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/unlibroalgiorno/2020/11/18/di-pietrantonio-vi-porto-a-borgo-sud_4e15b495-f7d4-4f69-95fd-1e2c504b5b94.html. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Castellaneta S., *Dall'Annunciazione alla vita in vitro: maternità e letteratura*, in “*(Des)Canonizadas. Escritoras y personajes femeninos*”, Sevilla, Benilde Ediciones, 2018, pp. 18-35.

Cardinali S., *Aspetti antropologici della gemellarità nei miti, nella letteratura e nell'arte cinematografica*, in Fischetti C., Ferrazzani S. (a cura di) *Un nido per i gemelli. Cure ostetrico-psicologiche nelle gravidanze gemellari*, Roma, Aracne editrice, 2007, pp. 5-31.

Carotenuto A., *La follia del genio*, in “*Sentieri. Itinerari di psicopatologia-psicosomatica-psichiatria*”, vol. VIII, 2008, pp. 15-24.

Cavarero A., *In Spite of Plato: A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, trans. Serena Anderlini-D’Onofrio e Áine O’Healy, New York, Routledge, 1995.

— *Il femminile negato*, Rimini, Pazzini, 2007.

— *Inclining the Subject: Ethics, Alterity and Natality*, Jane Elliott J., Attridge D. (a cura di) in *Theory after ‘Theory’*, New York, Routledge, 2011, pp. 194-204.

Cazalé Bérard C., recensione de L’Arminuta, in “*Testo & Senso*”, n. 18, 2017.

Cecchi C., Garboli C. (a cura di), in E. Morante, *Opere*, Mondadori, Milano, 1990.

Chemotti S., *L’inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2009.

D’Amato F., *Bella mia, la tragedia aquilana nel dolore di una giovane zia*, in “*il Centro*”, 4 marzo 2014,

https://www.ilcentro.it/pescara/bella-mia-la-tragedia-aquilana-nel-dolore-di-una-giovane-zia-1.280392?utm_medium=migrazione. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

D’Angelo P., *Verità e finzione nella narrativa contemporanea*, in “*Le parole e le cose*”, giugno 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=10816>, tratto da *Quando la storia uccise la poesia*, Il Mulino, Bologna, 2013.

Dessardo A., *L’adolescenza restituita di Donatella Di Pietrantonio*, in “*Nuova Secondaria*”, n. 1, settembre 2020 - Anno XXXVIII, pp. 247-261.

— *Postmoderno e ipermoderno nei romanzi di Donatella Di Pietrantonio*, in Polenghi S., Cereda F., Zini P. (a cura di), *La responsabilità della pedagogia nelle trasformazioni dei rapporti sociali. Storia, linee di ricerca e prospettive*, Pensa Multimedia, Lecce-Rovato (BS), 2021, pp. 946-953.

Di Rollo A., *Two sides of the same coin: Challenging the Mother-Daughter Trope in Contemporary Italian Women's Writings*, Australia, Monash University, 2013.

— *Motherhood and Female Identity in Oriana Fallaci and Valeria Parrella: A Case of Literary Matérnage?*, in “*intervalla*”, *To Be or Not to Be a Mother: Choice, Refusal, Reluctance and Conflict. Motherhood and Female Identity in Italian Literature and Culture*, Special Vol. 1., 2016, pp. 35-46.

Donnarumma R., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in “*Allegoria*”, n. 64, luglio/dicembre 2011, pp. 15-50.

— *Iperbolica modernità. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality*, in “*alfabeta 2*”, 24 novembre 2012.

— *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014, Edizione digitale, ASIN: B00LFPPFYA.

Eco U., *Il realismo minimo*, in “*La Repubblica*”, 11 marzo 2012, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/11/il-realismo-minimo.html>. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Faccini F., recensione de *L'Arminuta* di Donatella Di Pietrantonio, in “*Horizonte. Neue Serie, Nuova Serie. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur, Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea*”, n.3, 2018, pp. 249-252.

Ferroni G., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Mondadori, 2020, Edizione digitale, ASIN: B09GFFTS9B.

Fontanone M., *Il canone del nuovo millennio: prime elaborazioni teoriche*, in “*Sinestesiaonline*”, n. 25, gennaio 2019, pp. 41-49.

Fusaro A., *Il mito della Presentosa «In quel gioiello l'identità dell'Abruzzo». L'antropologa Adriana Gandolfi racconta in un libro origine, simboli e significati nascosti dell'antico monile*, 16 settembre 2016,

<https://www.ilcentro.it/cultura-e-spettacoli/il-mito-della-presentosa-in-quel-gioiello-l-identita-%C3%A0-dell-abruzzo-1.197025>. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Fusillo M., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi editore, Modena, Edizione digitale, 2014, ISBN: 9788870006346.

Gioielli pastorali, preziosi sentimenti, in “Le Vie dell’arte”, su tesoridabruzzo.com, 15 maggio 2013,

<https://www.tesoridabruzzo.com/gioielli-pastorali-preziosi-sentimenti/#sthash.STuzj6G5.dpbs>. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Giorgio A., *The Passion for The Mother: Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative by Women*, Giorgio A. (a cura di) in *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European narratives by Women*, New York e Oxford, Berghahn, 2002, pp. 119–154.

— *Matrixial Creativity and the Wit(h)nessing of Trauma, Reconnecting Mothers and Daughters in Marosia Castaldi's Novel “Dentro le mie mani le tue: Tetralogia di Nightwater”*, in Browne V., Giorgio A., Jeremiah E., Lee Six A., Rye G. (a cura di) *Motherhood in Literature and Culture. Interdisciplinary Perspectives from Europe*, Routledge, New York, 2018, pp. 137-150.

Hirsch M., *The Mother/daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

C. Karagoz, *Of Mothers and Sisters: Donatella Di Pietrantonio's L'Arminuta*, in “*altrelettere*”, 2020, pp. 50-77.

Marrone G., *Elsa Morante e la problematicità della critica*, in “*L'anello che non tiene. Journal of Modern Italian Literature*”, 1-2, 1989, pp. 43-51.

Marsilio M., *Tra nobile intrattenimento e patto di sorellanza: L'Arminuta di Donatella Di Pietrantonio*, in “*La scrittura e noi*”, 15 settembre 2017, <https://laletteraturaenoi.it/2017/09/15/tra-nobile-e-intrattenimento-e-patto-di-sorellanza-l-armnuta-di-donatella-di-pietrantonio/>. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

— *La narrativa italiana del Duemila*, Zinato E. (a cura di) in *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, 2020, Edizione digitale, pp. 430-1106, ASIN: B08L4TRBGL.

Micolitti A., *Pescara: al via Festa di sant'Andrea. Ma quale la storia?*, 27 luglio 2018, <https://www.rete8.it/cronaca/234267533/>. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Mondello E., *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Perrone, Roma, 2016.

Muraro L., *L'orientamento della riconoscenza*, in “*Diotima. Il cielo stellato dentro di noi. L'ordine simbolico della madre*”, Milano, La Tartaruga edizioni, 1992, pp. 9-19.

Nilsen M. K., “*Dio che voce*”: *il ruolo del linguaggio in Famiglia e Borghesia di Natalia Ginzburg*, Universitetet i Bergen, Bergen Open Research Archive, 2014.

Pacchiano G., *Perdere la madre, elaborare memorie*, in “*Il Sole 24 ore*”, 20 marzo 2011, su <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-03-20/perdere-madre-elaborare-memorie-082239-PRN.shtml>. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Paolicelli E., *Abstract* in “*Figlie outsiders Il rapporto madre-figlia nei romanzi The Virgin Suicides, Ensemble, c'est tout e L'Arminuta*”, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, anno accademico 2018/2019.

Pigliaru A., *L'Arminuta, che riparò l'abbandono con l'ordine del cuore*, su “*Il manifesto*”, 20 settembre 2017, <https://ilmanifesto.it/larminuta-che-riparo-labbandono-con-lordine-del-cuore>. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Pinto I., *Elena Ferrante: Poetiche e politiche della soggettività*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2020, Edizione digitale, ASIN: B087HB56GX.

Policastro G., *Per una critica rimontante: luoghi, ruoli e strumenti dell'attuale militanza*, in “*Allegoria*”, n. 69-70, gennaio/dicembre 2014, pp. 335-352.

— *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2021, Edizione digitale, ASIN: B09BFSSB8Z.

Prudenzano A., *Donatella Di Pietrantonio racconta "L'Arminuta" e il suo "non-metodo" di scrittura*, su www.illibraio.it, 31 marzo 2017, consultato nel 19 aprile 2022.

Recalcati M., *Le mani della madre, Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Feltrinelli, Milano, 2015.

Reyes Ferrer M., *Narrare per esistere: la (in)visibilità della maternità nella letteratura italiana contemporanea*, in "Romanica Silesiana", n. 17(1), pp. 55-68.

Rigotti F., *Adriana Cavarero. Inclinzioni*, in "la Domenica de Il Sole 24 Ore", 4 marzo 2014, <https://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/adriana-caravero-inclinazioni>.
Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Riva A., *Nel mio dialetto la parola amore non esiste*, in "Il venerdì", 30 ottobre 2020, pp. 104-105.

Rorato L., *Narratives of Displacement: The Challenges of Motherhood and Mothering in semi-fictional works by Laura Pariani, Mary Melfi, and Donatella Di Pietrantonio*, in "International Journal of Comparative Literature and Translation Studies", n. 6(1), 2018, pp. 75-82.

Rosa G., *Di mamma ce n'è una sola. Falso!*, in "Tirature '19: Tuttestorie di donne", Milano, Mondadori, 2019, pp. 25-30.

Sambuco P., *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Il Poligrafo, Padova, 2014.

— *Una conversazione con Donatella Di Pietrantonio*, per "Australasian Centre for Italian Studies", 1 giugno 2018,

<https://www.acis.org.au/2018/06/01/conversazione-con-donatella-di-pietrantonio>.

Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

— *Mother-Daughter Nostalgia in the Abruzzi of Donatella Di Pietrantonio*, in Sambuco P. (a cura di) *Transmission of Memory. Echoes, Traumas, and Nostalgia in Post-World War II Italian Culture*, The Fairleigh Dickinson University Press Series in Italian Studies, 2018, pp. 163-176.

Scorranese R., *Ritorno (forzato) a casa. Storie dell'Abruzzo antico*, in “*Corriere della Sera*”, 11 febbraio 2017,

https://www.corriere.it/cultura/17_febbraio_11/donatella-di-pietrantonio-l-arminuta-recensione-3f728028-f090-11e6-811e-b69571ccd9d9.shtml. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Serkowska H., *Madre-figlia: un binomio complesso*, in “*Studia Romanica Posnaniensia*”, Uniwersytet Warszawski, n. 45 (3), 2018, pp. 59-72.

Simoncini R., *Dott.ssa Donatella Di Pietrantonio: orgoglio abruzzese*, in “*Il Sorpasso*”, 13 ottobre 2017,

<https://ilsorpassomts.com/2017/10/13/dott-ssa-donatella-di-pietrantonio-orgoglio-abruzzese/>. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Simonetti G., *Un Campiello di storie (e lettori) forti*, in “*Il sole 24 ore*”, 4 settembre 2017, <https://www.ilsole24ore.com/art/un-campiello-storie-e-lettori-forti-AEbvw6LC>. Ultima consultazione: 17 maggio 2022.

Spinazzola V., *La riscoperta dell'Italia*, in “*Tirature*”, n. 10, il Saggiatore / Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2010, pp. 10-15.

Splendore P., *Bad Daughters and Unmotherly Mothers: The New Family Plot in the Contemporary English Novel*, in Giorgio A. (a cura di) *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European narratives by Women*. Berghahn, New York and Oxford, 2002, pp. 185-215.

Stancanelli E., *Sotto l'apparenza chiamata vita. Una di quelle storie implacabili*, in “*D la Repubblica delle donne*”, 7 novembre 2020, p. 128.

Tarantini N., *La madre che (non) ci manca più?*, in “*Narrazioni non lineari: esplorazione di conflittualità e scansioni rivoluzionarie*”, SIL 2015, pp. 43-48.

Todesco S., *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, in “*Between*”, vol. VII n. 14, novembre 2017.

Toritto G., intervista a Donatella Di Pietrantonio, in “Il Sorpasso”, n. 3 anno VII, 28 maggio 2021, p. 15.

Valentino M., *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, in “Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione”, anno VIII, n. 14, novembre 2017, pp. 181-216.

Wilkinson J., *Remembering Forgetting*, in “StatusQuestionis”, n.6, 2014, pp. 103-121.

Zinato E., Introduzione, Zinato E. (a cura di) in *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, 2020, Edizione digitale, pp. 48-425, ASIN: B08L4TRBGL.