

Sibilla Destefani

Dacia MARAINI, *L'amore rubato*, Milano, Rizzoli, 2012.

Abstract

L'amore rubato, ultima fatica letteraria di Dacia Maraini, indaga il problema della violenza di genere attraverso la sua rappresentazione letteraria. Con otto racconti brevi, la scrittrice italiana mette in scena donne e bambine vittime di violenza; una violenza perpetrata all'interno e all'esterno della famiglia, sullo sfondo di una società che appare incapace di scindere l'amore dal possesso. In questa sede, oltre che a fornire una sintesi esaustiva del testo, si propone una chiave d'interpretazione del romanzo. A partire da alcune considerazioni sul problema della rappresentazione della violenza – anche in relazione alla letteratura contemporanea, che sempre di più sembra tendere verso una rappresentazione iper-violenta della realtà – si fornirà un'interpretazione estetico-stilistica del romanzo, in particolare con l'ausilio delle considerazioni di Adriana Cavarero, che in *Orrorismo, Ovvero della violenza sull'inerte*, fornisce una interessante chiave di lettura dei conflitti contemporanei. Secondo la filosofa italiana, infatti, il neologismo (“orrorismo”) permette di descrivere la violenza sulla popolazione civile indifesa dal punto di vista delle vittime e non dei carnefici. Un termine che può essere applicato anche al romanzo della Maraini, e che permette di offrirne una lettura inedita in chiave estetico-stilistica: protagonista dell'*Amore rubato* è il corpo femminile, insieme attore e palcoscenico di un dramma contemporaneo iper-orrorista.

Recensione

Marina. Venezia. Giorgia. Francesca. Alessandra. Giusi e Rosaria. Angela. Anna. Nove nomi di altrettante donne e bambine vittime di violenza, protagoniste dell'ultima fatica letteraria di Dacia Maraini.

Con *L'amore rubato*, la scrittrice italiana consegna alle stampe un vero e proprio libro civile, un atto d'accusa contro una società governata da pulsioni arcaiche che, anziché proteggere le proprie figlie, ne tollera la carneficina. Perché quelle messe in scena dalla scrittrice italiana sono vere e proprie carneficine, drammaticamente confermate dai fatti di cronaca nera: stupri, aborti selvaggi, violenze di gruppo. Dacia Maraini non censura niente, non risparmia niente ai suoi lettori che assistono, increduli, al consumarsi inesorabile dell'ingiustizia. Ed è proprio questa una delle parole chiave del libro; un'ingiustizia simboleggiata dalle lettere beffarde stampate sui piccoli ciondoli d'argento che celebrano la liberazione di un gruppo di stupratori adolescenti, dove i padri hanno fatto

incidere queste parole in segno di vittoria per il proscioglimento dei carnefici: “SEMPRE VINCE L’INNOCENZA.”¹

Sono tutte storie di violenza, quelle narrate dalla Maraini: come quella di Marina, rinchiusa in casa e picchiata a sangue dal marito, e di Angela, sopraffatta dalla gelosia del proprio compagno, che finisce coll’inseguirla brandendo un coltello e chiamandola “troia”. E poi c’è Anna, Anna che s’innamora dell’uomo sbagliato, un cantante famoso e sadico che la riempie di botte. Anna ama il Moro (e il titolo del racconto è formato proprio dall’unione fatale dei loro due nomi, *Anna e il Moro*), ma questo non basta a salvarle la vita: muore per niente, con le costole fracassate, le braccia e le gambe spezzate, il petto scavato dalla lama del coltello e del rasoio, il viso deturpato dai colpi.

E poi ci sono le altre: Venezia, una bambina bionda e riccia che il padre trasforma in un mostro da sfilata. «“Tu sarai una regina, amore mio. Sarai la più grande, la più amata, la più desiderata, la più ammirata, camminerai senza toccare terra, in volo sulle nuvole, come una regina celeste.” E non sapeva quanto era stato profetico!».² Venezia – a cui viene dato il nome d’arte di Regina Vento – «a nove anni si muoveva sul palco come una esperta modella. Sapeva tutto sui passi da fare, una gamba davanti all’altra in un percorso sempre in bilico su scivolose assi di legno, senza mai guardare in basso, un sorriso misterioso e seducente sulle labbra un poco aperte». ³ Una bambina travestita da prostituta da talk-show che inevitabilmente finisce nella bocca del lupo. Perché un giorno Venezia scompare, rapita nel giardino di casa da un pedofilo che la violenta e la uccide. Il racconto successivo – uno dei più crudi e indigesti dell’intera raccolta – mette in scena il dramma dello stupro e dell’indifferenza del mondo nei confronti della vittima. Così ecco Giorgia, giovane donna italiana in vacanza in Spagna, che deve recarsi a Siviglia dove l’aspetta il marito. Ma di treni per Siviglia non ce ne sono fino a sera. Trafelata, senza soldi, Giorgia non sa cosa fare. Finché non incontra un uomo delle ferrovie, che zelante le propone di darle un passaggio in macchina fino alla stazione successiva, dove potrà prendere il treno giusto e arrivare in tempo da suo marito. Giorgia lo guarda e pensa che ha «un sorriso rassicurante, quasi paterno» e lo segue fino alla sua macchina. Comincia una folle

corsa che si conclude nella polvere di una strada di campagna. L'uomo la picchia e la stupra e poi le dice che non le ha fatto niente di male, no? Perché in fondo «le donne amano essere violentate (...) mia moglie dice sempre che sogna di essere violentata. E io ho fatto solo quello che ogni donna sogna».⁴ Poi la porta alla stazione, di nuovo gentile, di nuovo premuroso (e il racconto s'intitola proprio così: *Lo stupratore premuroso*); la giovane donna corre a sporgere denuncia. Ha imparato a memoria la targa dell'auto. Il nome del suo aguzzino. Ma nessuno le crede. L'uomo della stazione la guarda, un po' imbarazzato, un po' seccato, e scuote la testa. Non lo sa. Non conosce la targa. Sarà stato qualche straniero che ha rubato una divisa... Giorgia «per convincerlo gli mostra i lividi che ha sulle gambe, l'occhio gonfio, il labbro spaccato, la ferita sulla fronte. Be', ribatte il poliziotto guardandola con ironia, questo non significa niente. Sa quante mitomani vengono qui a denunciare cose false?». ⁵

Nel racconto successivo, *Cronaca di una violenza di gruppo*, la Maraini affronta il tema dello stupro collettivo, rappresentato attraverso tre notizie di cronaca (che aprono e concludono il racconto) e dai diversi protagonisti della vicenda: il prete che raccoglie la ragazzina sanguinante, il racconto di due degli adolescenti stupratori, il racconto del padre della vittima, quello del preside della scuola, quello di un altro degli stupratori e infine la versione dei fatti della testimone oculare, la migliore amica della vittima che ha assistito a una parte della scena prima di cercare un aiuto mai arrivato, che rivela i dati reali della tragedia. La piccola vittima si chiama Francesca Gentili, ha tredici anni e vive da sola con il padre, un vecchio stanco e solo che non ha tempo per occuparsi di lei: una ragazzina allegra e povera che ride per niente e si veste come una bambina. E i compagni di scuola per questo la odiano. Tutti tranne uno: Mammolo, uno dei suoi futuri aguzzini, che «una volta si erano pure baciati a scuola (...) dietro la porta del cesso. Lo considera un poco come un fidanzato».⁶ Mammolo, il fidanzato-carnefice, invita le due ragazze ad un picnic al fiume. Loro lo seguono con i motorini e quando giungono sul posto trovano altri tre ragazzi ad aspettarli. Deborah allora decide di allontanarsi: «Io sarò che sono un poco più grande di Franci, sarò che ho fiuto... io ho sgamato e ho detto: andiamo via Franci, ti

riporto io indietro, non mi piace l'atmosfera. Ma lei non aveva paura, lei pensava al suo Mammolo e degli amici se ne fregava. No, dice, io resto con Mammolo, tu vai se vuoi». ⁷ Così, in un capanno abbandonato nel bosco, si consuma il dramma.

Io però ci pensavo e quando sono arrivata sulla strada, ho appoggiato la moto e sono tornata, piano piano indietro, a piedi, per non lasciarla sola. Da lontano ho visto che la buttavano per terra, uno le alzava la gonnellina, due la tenevano. Lei scalciava, urlava. Quello alto le ha dato tanti calci in faccia, sul petto. (...) Sentivo la povera Franci che gridava: aiuto, Mammolo, aiutami! Ma quello, anziché aiutarla, piangeva da una parte. Poi però l'hanno spinto sopra di lei e ha fatto pure lui il suo comodo. ⁸

Lo stupro finisce con l'essere dimenticato e poi imputato ad altri. Perché dietro ai ragazzi c'era un adulto, uno venuto da fuori, «dalla grande città, dove gli stupri di gruppo sono abituali. In quanto alla testimonianza della vittima, purtroppo conta poco. A parte il fatto che si rifiuta di parlare e che dice di voler morire, la ragazza, lo ammette perfino il padre, è un poco ritardata». ⁹ I ragazzini vengono rilasciati e premiati, e la piccola vittima dimenticata e messa da parte. Perché in fondo, in un modo o nell'altro, con quelle gonne lì, con quei vestiti lì, un poco se l'era cercata...

Ale e il bambino mai nato è il quinto racconto dell'*Amore rubato*. È la storia di una ragazza – Alessandra Belli – di cui non si sa quasi niente, se non che ha una madre e una sorella e che tutti (compresa la voce narrante) la chiamano per diminutivo: Ale. Una ragazza che una mattina di sole sale le scale dell'appartamento di una palazzina residenziale per incontrare un medico che ha accettato di farla abortire oltre il termine. Entra in una stanza con le finestre oscurate dalle persiane, dove il medico – tale dottor Vedova, inquietante quanto il suo nome – fuma seduto alla scrivania. Ale si spoglia. Senza spegnere la sigaretta, il medico «sbuffa (...), cambia gli occhiali e incomincia lo scavo della carne viva.» ¹⁰ Ale urla mentre il ferro le fruga dentro il ventre. Urla e poi sviene e quando apre gli occhi «vede il dottore di spalle che si sfilia i guanti di lattice, riprende la sigaretta che è rimasta accesa sul tavolo e si allontana in una nuvola di fumo.» ¹¹ Ale si sforza di alzarsi, barcolla, le viene da vomitare. L'infermiera le mette davanti una bacinella «dove naviga un corpicino morto.» ¹² Vomita sul figlio perso, Ale. Poi paga e se ne va, «a piccoli passi indolenziti, aggrappandosi al corrimano.» ¹³ Esce nel sole e crolla sui gradini. Incontra un uomo che la

minaccia. «Sei venuta per denunciarmi?»¹⁴ chiede, mentre Ale si ripara la faccia con il braccio. In quel momento sopraggiunge il medico, che fa allontanare l'uomo. A questo punto si scopre che Ale è stata assalita da quell'uomo – un famoso presentatore televisivo: una moglie e due figli piccoli – e da altri due compari suoi. L'hanno aggredita una sera, all'uscita della palestra, e l'hanno trascinata in un furgone e poi violentata. Il corpicino nella bacinella era il frutto di quella violenza. A casa, Ale trova sua sorella intenta a fare i compiti. Si rintana in bagno. Perde sangue. Sta per svenire. Mentre si lava, scorge un merlo alla finestra. Un bell'uccello nero con il becco giallo che «la fissa negli occhi con aria scanzonata»¹⁵ e ad Ale sembra che voglia dirle qualcosa: «“Che mi vuoi dire?” sussurra Ale dimenticandosi per un momento il dolore, la nausea, il sangue che cola.»¹⁶ E in fine capisce, Ale. E così ecco la voce del merlo, dietro cui si sente, potente, la voce narrante, che ad Ale, così come al lettore (e forse – soprattutto – alla lettrice) si rivolge:

Proprio quando il merlo china la testina sul collo guardandola severamente, Ale capisce quello che le sta dicendo. Quel piccolo corpo eretto in un gesto di grande dignità ripete: denuncia, stupida! Denuncia tutti, anche il medico. Non avere paura. Non ti nascondere. Non fare finta di niente! Vai e parla. Non tenere tutto nascosto. Parlane a tua madre, parlane a tua sorella. Ne va della tua dignità.¹⁷

Il nono racconto, *La sposa segreta*, affronta il tabù della violenza carnale all'interno della famiglia. È la vicenda semplice e terribile di una ragazza del Sud che si è sposata presto «con un uomo allegro e festoso che fumava come un turco, sapeva ballare il tango e la milonga e adorava la pizza al pomodoro».¹⁸ Un matrimonio felice: un padre e una madre innamorati, e poi due bambine, Giusi e Rosaria. Ma dopo soli otto anni il padre muore, troncato da un cancro ai polmoni che si lascia dietro una madre sola con due figlie piccole da tirare su. E così accade che Carmelina – così si chiama la vedova – incontra un uomo «alto ed elegante. Ha i capelli castani che gli cascano sulla fronte spaziosa (...). Ha lo sguardo timido, ansioso. Gli occhi di un colore fra il verde e l'azzurro hanno incantato Carmelina appena l'ha visto (...). Non avrebbe mai pensato, la bella donna bruna del profondo Sud, di fare innamorare di sé un sofisticato pianista dal ciuffo castano e gli occhi luminosi, nato a Milano, cresciuto a Brescia in una

scuola di preti, che ora teneva concerti in Vaticano».¹⁹ Eppure lui vuole sposarla. Vuole prendere le bambine con sé. E Carmelina, dopo la prima incredulità, cede. Le bambine sono le damigelle d'onore, "come nei film", e il prete celebra il sacramento cattolico delle nozze. C'è solo un momento, quello in cui si tratta di pronunciare il sì fatidico, in cui la pellicola sembra incepparsi. Perché la voce non esce. Il corpo è bloccato. E tutti aspettano in silenzio spasmodico, in attesa. Anche il prete. Anche le bambine. Alla fine Carmelina annuisce, suggellando muta il patto, in mancanza della voce. «Come era potuta capitarle una simile fortuna?» si chiede la ragazza del Sud. Eppure (e ritroviamo, qui, la voce narrante che introduce l'ennesima, insostenibile prolessi) «eppure anni dopo si era detta che forse quel giorno il suo corpo, la sua bocca, la sua gola, ne sapevano più del suo cuore, non volendo tirare fuori quel sì».²⁰ Il pianista famoso, il principe azzurro con le dita affusolate, si rivela un orco senz'anima. E così, quando la bella madre del Sud si assenta per lavoro, l'uomo strappa la maggiore delle due figlie dal suo letto e la stupra. Minaccia di uccidere la madre se rivelerà il loro segreto. La chiama «la mia sposa segreta» e la riempie di regali. La educa a mentire a sua madre. A mentire alla sorellina. E notte dopo notte violenta la carne bambina. E lei finisce con il credere alla favola della sposa. «Dubitava di sé, come dubitano i bambini che hanno una fiducia assoluta negli adulti».²¹ Un giorno, però, Giusi si sveglia e scopre che il letto della sorellina è vuoto. Il patrigno ha cambiato «sposa segreta». Divorata da oscuri sentimenti in cui la gelosia si mescola alla paura per la sorella minore, la ragazzina prova un improvviso disprezzo per se stessa, per quel «suo corpo acerbo e già corrotto»²² che per due anni è stato in balia del patrigno. Giusi decide di andare a parlare a sua madre. Ma lei non le crede. Nega. Dice che mente. Che lei e il suo principe azzurro fanno all'amore tutte le notti. Che ha troppa fantasia. Giusi allora infila un registratore sotto il letto, e alla madre incredula e sconvolta fa ascoltare la voce del pianista sussurrare alla piccola Rosaria che lei è la sua sposa segreta, che se parla sua madre morirà, «la ucciderò come un topaccio di fogna. Se tu parli lei muore, è chiaro? Tu non vuoi che tua madre muoia, vero?».²³ La madre ascolta il pianto sommesso della figlia e poi il suo silenzio. Il pianista viene denunciato e imprigionato. Ma nessuna legge

potrà restituire alle vittime ciò che è stato loro strappato. E così, «due anni dopo, mentre ancora il grande pianista era in prigione, Giusi è morta per overdose».24 L'altra sposa segreta, Rosaria, va a vivere in una comune, con certi amici: «Sembrava contenta. Si era tinta i capelli di viola, portava scarponi da montanara e vestiva come una stracciona. Aveva due draghi tatuati sulle braccia, un pianoforte sulla schiena e due uccelli volanti sul collo».25 Carmelina prova a riallacciare i rapporti con l'unica figlia rimasta. Ma Rosaria non vuole. «Fa un uso disinvolto del suo corpo» comunica la psichiatra, mandata da Carmelina alla comune per parlare con la figlia. La madre, agghiacciata, interroga: «Cosa vuol dire disinvolto?» Rosaria non gli vuole bene, a quel corpo. «Lo tratta come se fosse un cagnolino, dandogli da mangiare i resti, lasciandolo la notte al freddo».26 La madre disperata chiede che cosa può fare, cosa bisogna fare. «La psichiatra l'aveva guardata con una specie di ironica pietà. "È troppo tardi" sembrava che le volesse dire, "è troppo tardi, Carmelina."»27 E la madre, schiacciata dai sensi di colpa, da un dolore inguaribile, dal suo fallimento, decide di abbandonare il mondo. Afferra un rasoio, si raso la testa, si toglie le scarpe e così, «rapata e scalza (...) è uscita (...) per incontrare il suo nuovo destino. Qualcuno dice di averla vista dalle parti del fiume a chiedere l'elemosina. Una donna scalza e ancora bella, dai capelli tutti bianchi, i piedi nudi incrostati di fango, le mani rovinate, le vesti stracciate».28

L'amore rubato è un libro importante. Un libro civile prima che letterario, che svolge una precisa funzione di denuncia sociale. In una società dove una donna su tre ha subito un abuso sessuale, dove cento donne all'anno perdono la vita per mano di mariti, amanti e compagni, dove si registra la stravagante cifra di sei-milioni-settecento-quarantatremila donne vittime di violenza nel corso della vita29 (madri, figlie, sorelle, compagne, mogli, amanti che finiscono lunghe e distese sul tavolo di un obitorio, sei-milioni-settecento-quarantatremila Anne sterminate da altrettanti Mori più o meno convinti del loro buon diritto), il libro di Dacia Maraini si rivela più che mai attuale e più che mai necessario.30 È un libro, tuttavia, di difficile lettura, che non tutti leggeranno fino in fondo: non

tanto per lo stile – volutamente semplice e accessibile al pubblico più largo – quanto piuttosto per la violenza e la brutalità delle immagini ivi contenute, per la totale assenza di censura anche nei momenti di più cruda brutalità. E certo, la scrittrice italiana ha compiuto una scelta importante e coraggiosa, rifiutandosi di censurare la violenza: denunciare il male attraverso la rappresentazione insostenibile, rivoltante, del male stesso, significa prendere una chiara posizione insieme etica ed estetica. E così sceglie di fare la Maraini, sacrificando l'estetica del racconto e l'approfondimento psicologico dei personaggi, in nome di una causa che la spinge a scrivere un vero e proprio romanzo politico, un piccolo manifesto contro la violenza fondato sulla sua più cruda rappresentazione. Una scelta di metodo che solleva tuttavia un interrogativo di fondo: la denuncia della violenza può (deve?) passare attraverso la rappresentazione estrema della violenza? Negli ultimi anni, la scena letteraria internazionale ha visto fiorire un certo numero di opere che, in modo più o meno esplicito, hanno affrontato la tematica della violenza di genere. Dal poliziesco al racconto breve fino al grande romanzo, autori e autrici appartenenti ai più variegati orizzonti culturali (dal Giappone di Murakami agli Stati Uniti d'America di Joyce Carol Oates e Stephen King fino alla Svezia di Stieg Larsson) si sono adoperati – nei modi più disparati – per rappresentare la violenza attraverso l'opera letteraria. All'interno di questa produzione romanzesca, la scelta più affine a quella di Dacia Maraini – per le tematiche rappresentate e per le scelte estetico-stilistiche – è quella operata da S. King che in *Notte buia, niente stelle*³¹ racconta un Occidente malato di violenza, in balia di pulsioni arcaiche che trovano la propria valvola di sfogo proprio contro le donne. Anche qui, come nell'*Amore rubato*, la violenza stilistica è altissima, tanto che lo stesso autore si sente in dovere di intervenire in chiusura dell'opera con una postilla con cui si rivolge al pubblico: «Le storie raccolte in questo libro sono molto dure. Forse, in certi momenti, le hai trovate difficili da leggere. Ti assicuro che io stesso, in certi momenti, le ho trovate difficili da scrivere».³² Ma al di là della crudezza delle immagini, ciò che colpisce è la volontà di denuncia che anima lo scrittore americano, quella stessa volontà etica e politica (molto prima che estetica) che caratterizza anche il lavoro della Maraini:

Fin dal principio [...] ho avuto la sensazione che la migliore narrativa fosse propulsiva e aggressiva. Ti arriva dritta in faccia. A volte ti grida in faccia. Non ho nulla contro la prosa "alta", che di solito descrive persone straordinarie in circostanze ordinarie, ma sia come lettore sia come scrittore, mi interessano molto di più le persone ordinarie in circostanze straordinarie. Nei miei lettori voglio provocare una reazione emotiva, quasi viscerale. Il mio scopo non è farli pensare *mentre* leggono. Metto la parola in corsivo per far capire che, se la storia è buona abbastanza e i personaggi sono sufficientemente vividi, il pensiero seguirà all'emozione *dopo* la lettura e a libro già riposto (talvolta con sollievo).³³

«Ti arriva dritta in faccia. (...) Ti grida in faccia» sostiene lo scrittore contemporaneo più famoso del mondo, chiarendo, senza ipocrisie, come il suo intento sia quello di «provocare una reazione emotiva, quasi viscerale». La letteratura diventa un'arma, un'onda d'urto, un pugno in faccia. Diventa denuncia: una denuncia che preferisce l'emozione al pensiero, l'azione alla speculazione. Una denuncia che si realizza attraverso immagini durissime, truci, al limite della leggibilità, immagini che riproducono, senza sconti, la violenza che avvelena le case, le chiese, le scuole; una scelta di metodo che del resto appare sintomatica della letteratura contemporanea,³⁴ quasi come se l'iper-violenza fosse diventata una necessità letteraria per rivolgersi ad una civiltà sempre più legata all'immagine. Dacia Maraini, del resto, non è nuova a questa particolare scelta estetico-stilistica di matrice iper-violenta, così come non è nuova, nella sua opera, la problematica della violenza di genere. In questo senso, *L'amore rubato* fa immediatamente pensare a *Buio*, la raccolta di *historiae horribilis* con cui nel 1999 la scrittrice italiana vinse il Premio Strega. Come *L'amore rubato*, anche *Buio* elegge la violenza a protagonista assoluta della narrazione, mettendo in scena una galleria infernale di bambini stuprati, donne trucidate e carnefici senza coscienza, il tutto all'interno di una società incapace di guardare il male, o anche solo di riconoscerlo come tale. Diverso è invece il discorso tenuto dalla Maraini nei romanzi. Perché se è vero che nell'opera della scrittrice italiana l'attenzione alla violenza di genere è un *leitmotiv* ricorrente (vedi per esempio *L'età del malessere*, *Donna in guerra*, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, solo per citare alcuni titoli), è altresì vero che qui la violenza è meno pervasiva, meno immediatamente evidente. In questo senso, non è un caso che l'iper-violenza, nella scrittura della Maraini, finisca con il cristallizzarsi nei racconti brevi: come

se la brevità del testo necessitasse, per ottenere l'effetto desiderato, di una spinta supplementare, di un'ulteriore provocazione. Un "pugno in faccia", per riprendere l'espressione coniata da S. King, che all'intrico della *fabula* e all'approfondimento psicologico sostituisce l'immagine: un'immagine cruda e crudele, riflesso fin troppo fedele di una civiltà malata di violenza.

Una scelta estetica (o antiestetica) che si ritrova del resto anche nel cinema. Massimo (perché primo) esempio in questo senso è *The Accused*,³⁵ uno dei film più controversi dell'ultimo ventennio proprio perché mette in scena, in presa diretta e senza censure, «lo stupro più lungo mai visto sullo schermo».³⁶ Protagonista del film è Sarah, «una ragazza che viene violentata dopo aver in qualche modo provocato i suoi violentatori, con la minigonna, la maglietta scollata, ballando in modo sensuale».³⁷ *The Accused* compie un'operazione volontariamente provocatoria che non manca di suscitare polemiche. Ma Jodie Foster non ha dubbi, e ai giornalisti che le chiedono se «non ha qualche dubbio rispetto alla ricostruzione cinematografica dello stupro, non le sembra che le donne subiscano una seconda forma di violenza anche sullo schermo, la risposta è netta e sicura: No!».³⁸ L'attrice americana, in questo senso, mostra di condividere le stesse posizioni della Maraini, di Stephen King, di S. Larsson, di Lemaitre e di J. C. Oates: per denunciare l'orrore è necessaria la sua rappresentazione, anche nel modo più brutale ed estremo.

La mia Sarah è *très bien*, è bella, si accosta all'umanità credendo che tutti siano amici, e non si accorge di essere in pericolo. È anche molto sensuale, e con questo? Forse che qualcuno può sostenere che la risposta all'attrazione sia la violenza?³⁹

Eppure, la scelta della Maraini contiene una violenza più assoluta rispetto a quella cinematografica della Foster e persino rispetto a *Notte buia, niente stelle* di Stephen King. Perché se in entrambe queste opere una volta conclusa la scena iper-violenta (perché nei due casi di iper-violenza si tratta) si passa ad altro (la battaglia giudiziaria intrapresa dalla protagonista e dai suoi difensori nel film, la vendetta della vittima, o comunque l'analisi delle conseguenze della violenza in King), nell'*Amore rubato* tutto è focalizzato sulla violenza: sui corpi mutilati dai coltelli e dalle botte (*Marina è caduta dalle scale, Lo stupratore premuroso, Ale*

e il bambino mai nato, Anna e il Moro) e sulla distruzione sistematica dell'innocenza (*Cronaca di una violenza di gruppo*, *La sposa segreta*, *La bambina Venezia*). Ed è forse questa la differenza sostanziale: Dacia Maraini non indaga né le cause né le conseguenze; non si cura di approfondire i propri personaggi, di dare loro una personalità e una storia. C'è solo l'atto osceno, ripugnante; e ci sono i cadaveri: quello di una bambina vestita da prostituta e quello di un'adolescente morta di *overdose*; c'è il corpo dilaniato di Anna, e quelli violentati e tumefatti di Franci e di Giorgia e di Ale.

Una scelta stilistica e politica precisa, che ricorda – seppure su un piano letterario e non filosofico-politico – ciò che Adriana Cavarero chiama «*horrorismo*».⁴⁰ Il neologismo mira a descrivere la violenza dei conflitti contemporanei nei confronti degli inermi (bambini, donne, popolazione civile) dal punto di vista delle *vittime* e non dei carnefici:

A ben vedere, un suo vocabolario specifico la violenza sugli inermi tuttavia ce l'ha ed è, non solo nella tradizione occidentale, noto da millenni. (...) La si potrebbe chiamare *horrorista* o, forse, per economia o omaggio alle assonanze, si potrebbe parlare di *horrorismo*. Quasi che fossero tutte le vittime inermi, invece che i loro massacratori, a deciderne idealmente il nome.⁴¹

L'horrorismo, o più semplicemente l'orrore, possiede certo un'affinità con il terrore, spiega la Cavarero, ma da questo si distingue: se il terrore – perlomeno a livello etimologico – rinvia alla sfera della paura, l'orrore ha una sua etimologia specifica che, prima che alla paura, è legata alla *ripugnanza*.

Lo testimonia la figura che costituisce l'incarnazione dell'orrore nella mitologia greca, ossia Medusa (...). Strategicamente dislocata al di là dell'Oceano, nello spazio dell'estraneo e dell'altrove, ben più ripugnante di ogni altro mostro, con i suoi capelli irti e serpentinei, essa agghiaccia e paralizza. Secondo la leggenda di Perseo – egli sì, eroe di una gremità autoctona – sua arma micidiale è lo sguardo: indice di una affinità fra orrore e visione o, se si vuole, fra una scena inguardabile e la ripugnanza che essa suscita.⁴²

La ripugnanza suscitata dall'orrore è legata, secondo la filosofa italiana, non tanto alla morte, alla privazione della vita, quanto piuttosto alla distruzione del corpo, alla sua violazione. «La violenza che lo smembra [il corpo] offende la dignità ontologica che la figura umana possiede e lo rende inguardabile».⁴³ Ciò spiega l'orrore e lo sgomento suscitati dagli attentati *kamikaze* che insanguinano

il mondo contemporaneo: da New York a Madrid, da Londra a New Delhi alle strade di Bagdad, dalla scuola di Beslan a Gerusalemme l'orrore suscitato dalla deflagrazione di un corpo umano tramutato in carne da macello rimane invariato, esacerbato da un atto di violenza che uccide senza distinzioni e che trova la propria origine proprio nel corpo dell'attentatore suicida.

Com'è tipico dell'orrorismo contemporaneo, l'atto suicida consiste infatti in una carneficina che smembra i corpi e ne confonde le membra. In tal senso, l'espressione inglese *body bomber* coglie nel segno. I corpi esplodono in pezzi e diventano un mucchio di carne.⁴⁴

Il corpo smembrato di un essere umano suscita orrore, un orrore che raggiunge il suo massimo punto di esasperazione quando la deflagrazione avviene attraverso un corpo di donna. Così, quando nel 2004 la giovane Reem, ventun anni e madre di due bambini, si fa saltare in aria presso il valico di Erez, sul confine tra Israele e la Striscia di Gaza, lo sgomento e l'orrore raggiungono vette prima inimmaginabili,⁴⁵ al punto che si potrebbe parlare di *iper-orrorismo*.

Un iper-orrorismo riscontrabile anche nell'opera di Dacia Maraini, che del corpo mutilato e offeso della donna fa un vero e proprio manifesto politico. Un corpo seviziato da un orrore che viene dall'interno, che è compagno, fratello, padre, marito, amante. Un orrore, però, ricacciato fuori, lontano dalle frontiere della famiglia (*La sposa segreta*), del paese (*Cronaca di una violenza di gruppo*), della nazione (*Lo stupratore premuroso*), allontanato – come Medusa – al di là delle case, delle chiese, delle scuole di una civiltà incapace di guardare l'orrore in faccia, di vedere che il male viene dall'interno e che non risparmia nessuno. E allora, la scelta di Dacia Maraini assume tutta un'altra valenza, politica prima che estetica: non è più solo un modo di prendere a pugni in faccia una società che i cazzotti li riserva alle donne e ai bambini, bensì una sfida civile e morale che costringe il lettore ad affrontare la gorgone, a riconoscerla come propria. In questo senso, l'accanimento sul corpo e sulla sua mutilazione diventa uno strumento di denuncia di un orrorismo interno – italiano ed europeo – una violenza sugli inermi che l'autrice rappresenta attraverso la raffigurazione orrorista di nove corpi violentati di donna. Così, non è un caso se nel racconto conclusivo della raccolta, *Anna e il Moro*, di fronte all'enormità dello scempio il

medico invita il padre della ragazza a *non guardare* («Lasci stare, è troppo per lei»).⁴⁶ Ma il racconto che più di tutti mette in primo piano la distruzione del corpo è la storia di Ale, la giovane protagonista del quinto racconto dell'*Amore rubato*. Quella breve, acuta, terribile frase («cominciò lo scavo della carne viva») sintetizza tutto l'orrore, tutta la brutalità di un atto di violenza diretto contro un corpo di donna e che simbolicamente si accanisce sul ventre, e per di più su un ventre gravido, distruggendo insieme il corpo della madre e quello del bambino. Un feto abortito che la narratrice non esita a mettere sotto gli occhi del lettore: lo vediamo lì, a navigare nel sangue dentro una bacinella, un pezzo di carne con sembianze vagamente umane; e al suo fianco, sofferente e distrutta, con il corpo 'scavato' (scavato, sì, e forse è questa la parola più esatta e distruttiva dell'intera raccolta), sta la giovane madre. E quando Ale rinviene, quando il corpo ferito si rivolta, il medico sadico non le dà altra alternativa che vomitare sul feto abortito:

Ale vede l'infermiera che afferra la bacinella già piena di sangue in mezzo a cui naviga un corpicino morto. Vorrebbe trattenere il vomito ma non ce la fa e così rigetta e piange sul figlio perso.⁴⁷

Si è di fronte al parossismo horrorista: la violenza, qui, non interviene più soltanto sul corpo ma anche sullo spirito; essa esaspera l'orrore, spostandolo dalla dimensione fisica a quella psicologica e simbolica. La ripugnanza si mescola alla pietà per una ragazza che – il lettore più sensibile, e probabilmente la lettrice meglio di lui, lo sa bene – non potrà più tornare ad essere ciò che era, laddove attraverso la mutilazione del corpo (lo scavo della carne viva) si realizza una mutilazione dell'anima che chiude il sipario.

Dell'aborto clandestino, ed in particolare della sua rappresentazione, la Maraini si era già occupata in passato, ed in particolare in una delle sue opere giovanili. Nell'*Età del malessere*, l'allora giovanissima autrice mette in scena le vicende di una ragazza, Enrica, che vaga per le strade di Roma senza un'apparente direzione. Ha una relazione con Cesare, uno studente fannullone fidanzato a un'altra donna che su di lei sfoga le sue voglie erotiche. Rimasta incinta, a Enrica non resta che abortire. E la seguiamo, la ragazzina, mentre varca, anche lei, il portone di un palazzo, sale le scale e penetra, come Ale, in uno

squallido appartamento privato. Ad attenderla, questa volta, ci sono due donne. Una madre – ostetrica – con la figlia adolescente. Si osservi il resoconto dell'aborto:

Mi sentii frugare dai lunghi ferri. Da principio non provavo dolore. La pillola mi aveva dato un senso di sonnolenza. Poi, improvvisamente, quando il ferro prese a raschiare in profondità, con piccoli colpi precisi, il dolore si fece acuto e mi attraversò come una scossa elettrica facendomi battere i denti. Tutto si lacerava in me. Gridai.

(...)

Il cerchio di ferro si stringeva e poi si allargava dentro di me, lasciandomi dolorante e stremata.

- Fra un momento è finito, – disse.

Trattenni il fiato mentre il sudore mi colava sul collo, fra i capelli e sotto le braccia.

- Finito, – disse e sgattaiolò via con la bacinella piena, prima che potessi vederla.⁴⁸

Al di là dell'evento traumatico, la rappresentazione dell'atto presenta numerosi punti di similitudine: oltre al luogo (nei due casi si tratta di appartamenti privati a cui si arriva salendo una rampa di scale) e all'inevitabile bacinella in cui riporre il feto, la Maraini ricorre agli stessi termini per descrivere l'operazione chirurgica. Ma ciò che in *Ale e il bambino mai nato* era monosemico («lo scavo della carne viva») qui è espresso attraverso un insieme di sinonimi: prima il ferro *fruga*, poi *raschia* e, in fine, *si stringe* e *si allarga* dentro il corpo della donna. Nell'*Età del malessere*, inoltre, l'ostetrica allontana immediatamente la bacinella dalla vista della donna, evitandole così lo spettacolo pietoso del feto insanguinato. Un dato apparentemente innocuo, ma che in realtà attutisce il grado di violenza del testo. Anche perché, contrariamente ad *Ale*, a *Enrica* viene offerto un analgesico. Una «grossa pastiglia verde»⁴⁹ che la giovane fatica ad ingoiare, ma che ha almeno il merito di attutire il dolore fisico causato dai ferri (laddove quell'altro, futuro, non conosce rimedio possibile). Sembra valere, per il paragone tra i due aborti, ciò che si è già considerato confrontando *L'amore rubato* alla raccolta precedente: un'exasperazione, un'acutizzazione della violenza. Perché l'esperienza di *Enrica* è sì dura, traumatica, dolorosa; è sì un atto di violenza contro il corpo, ma rimane tuttavia al di qua della sottile linea d'ombra che divide l'azione brutale dall'azione malvagia, laddove nell'ostetrica del romanzo sopravvive, seppure a fatica, un bagliore di umanità («vidi nei suoi occhi, in mezzo a un lago di indifferenza, un lampo di pietà e di comprensione. Sorrise mostrando i denti gialli e mi passò una

mano fra i capelli bagnati»).⁵⁰ La carneficina subita da Ale, al contrario, è priva di ogni compassione: non ci sono analgesici e non c'è una mano a sfiorarle i capelli bagnati; non c'è la pietà di chi allontana dalla vista il corpicino morto, bensì l'enfatizzazione dell'orrore messo in evidenza, sotto gli occhi di tutti e soprattutto sotto quelli della madre, entro una *imago horribilis* che acutizza la violenza del dramma. Come se, e qui ritroviamo il paradigma coniato dalla Cavarero, i lettori contemporanei avessero bisogno di una rappresentazione radicalizzata della violenza (orrorista, appunto) per poterne recepire la portata distruttiva.

Sennonché per la Maraini non è abbastanza, e all'aborto e all'episodio (sadico) del vomito, si aggiunge lo stupro: una violenza perpetrata da ignoti, in controtendenza rispetto alle statistiche. Ignoti che si materializzano proprio lì, proprio quel giorno, nel sole abbagliante che accoglie Ale quando sbuca dalle scale:

Ale ha raggiunto il portone e si è seduta per qualche minuto all'ombra dell'atrio, per riprendere fiato prima di affrontare il caldo della strada asfaltata.
Un'ombra attraversa la luce del portone. Strano che non abbia sentito i passi dell'uomo che ora le sta di fronte e la fissa sorpreso.
Ale lo guarda in faccia e trasale. Lo riconosce immediatamente. È uno degli assalitori. È l'uomo che le si è buttato addosso mentre altri due la tenevano e l'ha schiacciata col suo peso. L'uomo che l'ha penetrata mugolando. Ma più che un mugolio le era sembrato un rantolo. Come se fosse entrato dentro di lei per morirci... Questo le passa per la mente in un groviglio di pensieri confusi.⁵¹

La violenza sul corpo giunge qui al parossismo: fisica, psicologica, sessuale. Una violenza che si accanisce su un corpo indifeso: prima con lo stupro di gruppo che immobilizza la vittima, trasformandola in un oggetto da possedere e insudiciare, e poi con l'aborto (se la carneficina inscenata dalla Maraini può ancora essere chiamata aborto). Un aborto iper-orrorista in cui la vittima paga il suo carnefice affinché la liberi del frutto della violenza subita, sottoponendosi così ad una nuova tortura finalizzata a riparare a quella precedente. L'episodio del vomito, in questo contesto, acquisisce una ulteriore rilevanza simbolica, laddove il corpo violentato (attraverso lo stupro prima e il macello chirurgico poi) finisce col riversarsi sul 'prodotto' della violenza, che è però esso stesso una vittima. Il corpo straziato, squarciato, scavato, spaccato, lacerato, dilaniato e in

fine svuotato della madre si riversa sul “figlio morto” (e l’uso delle parole, qui, è ben lungi dall’essere innocuo) in un’apoteosi dell’orrore che sfiora il romanzo *splatter*, e che si accanisce – simbolicamente – sul corpo degli inermi per eccellenza: le donne incinte e i bambini.

L’orrore, allora, non è più solo un dato di fatto extratestuale, un modo per decifrare la realtà globale contemporanea: nell’*Amore rubato* l’orrore diventa un vero e proprio strumento estetico finalizzato alla denuncia. La violenza viene denunciata attraverso la sua più cruda rappresentazione, laddove il corpo martoriato della donna finisce con il diventare il vero palcoscenico dell’orrore e della sua rappresentazione. Perché, se ci pensiamo bene, niente sappiamo di Ale. Non sappiamo come si sente, cosa pensa, chi è. Non lo sappiamo (a meno di essere lettori e lettrici particolarmente sensibili) che la vita di Ale è stata spazzata via due volte, attraverso una doppia violenza che mette un’ipoteca sul futuro e apre voragini... Abissi che la scelta ‘orrorista’ dell’autrice non vuole (o non può) approfondire. Perché se lo si legge attraverso il prisma teorico della Cavarero, *L'amore rubato* è un manifesto, una denuncia, un’operazione politica: raffigurazione estrema e rivoltante – orrorista, appunto – di una società malata di violenza che uccide le sue donne.

Ma come tutti i manifesti, anche *L'amore rubato* corre il rischio della semplificazione. Perché se la si guarda con occhio critico, la storia di Ale non è proprio edificante come sembra, e soprattutto tende – non senza conseguenze – all’iper-orrore. Un iper-orrore che sa di esagerazione, sfidando, oltre che la buona volontà del lettore, anche il più elementare principio di verosimiglianza. Non bastava l’aborto, per Ale? L’orrore del ferro che scava il corpo sofferente e inerme, l’orrore del corpo che si rovescia sul feto che galleggia nel sangue, non è forse abbastanza raccapricciante e sintomatico? Perché aggiungendo la dimensione dello stupro, si rischia di caricare eccessivamente il testo, e soprattutto si rischia di cedere alla trappola della semplificazione. Il rischio, in questo caso, è duplice: in primo luogo, quello di banalizzare lo stupro, che viene liquidato in poche righe che potrebbero – insidiosamente – passare in secondo piano rispetto all’aborto-carneficina. In secondo luogo – e qui c’è il vero pericolo,

la vera insidia – il testo suggerisce, in maniera sottile e pervasiva, che Ale merita compassione *perché* la gravidanza è frutto di violenza, e non per l'atto osceno in sé. Soffrirebbe di meno, Ale, se quel feto sanguinante fosse stato il frutto dell'amore di una notte? Meriterebbe meno compassione? Addirittura: se lo sarebbe meritato?

Dal punto di vista tematico, all'interno del libro sono rinvenibili alcuni *topoi* ricorrenti che non mancano di colpire il lettore in profondità, e che finiscono con l'acquisire la valenza di una vera e propria denuncia sociale e culturale: in primo luogo, l'idea che vi sia un insanabile divario tra l'istinto e l'educazione sociale; in secondo luogo, la diffusa credenza che il colpevole sia sempre l'estraneo e, in fine, una rassicurazione di massima che placa le coscienze e spegne l'indignazione, l'idea – arcaica e santificata da troppe autorità – secondo cui non esistono vittime innocenti.

Il divario tra l'istinto e le norme inculcate da secoli di contratto sociale (quello stesso contratto sociale che si dimentica delle sue vittime) sembrerebbe, all'interno del libro della Maraini, creare una sorta di disfunzione, di alterazione dell'istinto di sopravvivenza che in molti casi è fatale: è il caso di Carmelina, che sull'altare esita, non riesce a parlare, perché in quel momento, nel cuore delle convenzioni, al culmine del rito che santifica la famiglia, «il suo corpo, la sua bocca, la sua gola, (...) sapevano (...)».⁵² Allo stesso modo, l'istinto del padre di Anna l'aveva messo in guardia nei confronti del Moro: «Avrei dovuto dare retta al mio istinto, avrei dovuto portare via la mia Anna in qualche posto lontano. Avrei dovuto impormi, urlare, fregandomene del sospetto e della gelosia. Avevo il dovere di proteggerla e non l'ho fatto».⁵³ Anche qui, la Maraini mette in scena il divario tra istinto e convenzioni sociali, laddove – come nel caso di Carmelina – le conseguenze si rivelano fatali.

L'idea (ma più corretto sarebbe parlare di (em)pia illusione) che il colpevole sia l'estraneo, quello che viene da fuori, che non appartiene alla comunità, è un altro grande *topos* del libro. Esplicita denuncia di tale bugia sociale è fornita dal quarto racconto dell'*Amore rubato*: la piccola Francesca è la vittima ideale

perché sola, debole e ingenua. Una ragazzina povera, senza una madre e con un padre inadeguato; una bambina con le gonne troppo corte e la risata ampia e infantile che fa impazzire di rabbia i *ragazzi perbene* con cui divide il banco e il cortile della scuola.

Il preside della scuola ha sostenuto che dietro i ragazzi c'è un adulto. Chi sia non sa dirlo, ma è sicuro che la violenza è venuta da parte di uno o più adulti e che i ragazzi sono stati solo partecipi passivi. Gli alunni della sua scuola sono ragazzi perbene, ha ribadito il preside e noi possiamo garantirlo: sono tutti figli di gente perbene, lavoratori, impiegati, piccoli proprietari, industriali. (...) Noi crediamo, come dice il preside della nostra benemerita scuola, che dietro i ragazzi ci sia la responsabilità di uno o più adulti venuti da fuori, dalla grande città, dove gli stupri di gruppo sono abituali. (...) Certo, lo stupro c'è stato, ma propendiamo per la tesi dell'intervento esterno. Qui da noi la gente non arriva neanche a immaginarlo, un fatto simile.⁵⁴

Le responsabilità sono proiettate verso l'esterno, i carnefici tramutati in vittime (perché, in fondo, sono dei bravi ragazzi) e se lo stupro è avvenuto – per carità, non si nega il fatto, che peraltro non sembra interessare nessuno – è stato per mano di adulti estranei alla comunità. Il paesotto di provincia può continuare a dormire sonni tranquilli: il prete, il preside, le famiglie per bene e i piccoli stupratori possono ritornare alle bugie quotidiane, perché certe cose qui non le immagina nessuno. Il lupo viene dall'esterno; il lupo è altro, estraneo, diverso. E che le vittime tacciano, o almeno che non piangano troppo forte.

L'ultimo *leitmotiv* della raccolta – il più funesto, e anche, purtroppo, il più difficile da eradicare – è legato allo statuto delle vittime. Vittime che non sono mai innocenti. Non è innocente Francesca, che pure è solo una bambina, a malapena una ragazzina:

Franci è 'na furba, ma furba che nun ci poi crede, è la verità... 'na furba scema, 'na scema furba... c'aveva detto che nun parlava, l'aveva promesso, dico ma che stai a di'? ce voi compromette per 'na scopata! E quella è annata a spifferare tutto, 'na spia, fatta e cacata, una che annava in giro senza mutande come la chiami? una che... sempre co 'ste gambe all'aria come la chiami, eh? Ce lo voleva e l'ha avuto, era quello che meritava. Mammolo dice che lui non c'entra? Nun je credete! È 'n altro furbo di mezzacotta, 'n'antra spia... nun je credete! nun è vero che nun ce stava, che ha fatto finta, ma dove? quello è stato il primo a salirje in groppa a la ragazzina, il primo a fotterla, ma quale nausea? ma quale nun c'entro? mentre Franci urlava, Mammolo je diceva zitta che t'ammazzo, zitta che t'ammazzo! E intanto la montava, altro che nun c'entro!⁵⁵

Non è innocente nemmeno Angela, che per il solo fatto di essere donna si sente macchiata di una colpa preistorica e irrimediabile: «Io donna ero colpevole, qualsiasi cosa facessi, ero colpevole nel profondo, per il solo fatto di avere un corpo diverso, un sesso diverso, per avere mantenuto nel tempo un rapporto storto e viscerale con il buio, con il sangue, con le forze incontrollabili del sesso e della nascita».⁵⁶ Non è innocente nemmeno Giorgia, che dal suo stupratore si sente dire che, in fondo, le ha fatto un favore. Non è innocente nessuno, agli occhi di una società che giustifica la violenza voltando la testa dall'altra parte in nome di arcaiche tradizioni che sembrano condannare i ragazzi al ruolo di carnefice e trasformare le ragazzine in carne da macello.

L'amore rubato è un libro importante che affronta un tema di drammatica attualità: quello della violenza dell'uomo sulla donna. È un romanzo a tesi, in cui metà dell'umanità sembra essere stata programmata per schiacciare l'altra. Per sfigurare, picchiare, violentare l'essere amato-reificato-posseduto. Una tesi su cui c'è poco da discutere, considerate le statistiche sulla violenza domestica e gli abusi sessuali (statistiche che dicono che, in una classe mista di venticinque adolescenti al di sotto dei diciotto anni, quattro almeno hanno subito un abuso sessuale,⁵⁷ e si parla di cifre basate solo sui casi in cui c'è stata una denuncia...). Una tesi sostenuta attraverso una scelta estetica e stilistica che, riprendendo il neologismo coniato da Adriana Cavarero, abbiamo definito 'terrorista.' Perché il vero palcoscenico dell'*Amore rubato* è il corpo: il corpo violentato delle donne e delle bambine che raggiunge il suo apice terrorista nella figura di Ale, la ragazzina che incarna – forse meglio di tutte le altre – «la parte oscura di un modello culturale ormai entrato in profondità che porta il maschio a pensare di possedere ciò che ama».⁵⁸ E se il libro di Dacia Maraini rimane un libro necessario, ci si può forse interrogare – seppur senza negare la validità di un libretto rosso contemporaneo che infrange il tabù del silenzio – sulla sua efficacia di fondo. Perché se è vero che la violenza deve essere denunciata, e che tale denuncia passa – quando si parla di letteratura – attraverso la sua rappresentazione, è altresì vero che la lettura potrebbe rivelarsi un po' troppo indigesta: perché l'opera d'arte deve, certo, colpire. E colpendo fare male, ferire, insospettire, sconvolgere,

nel migliore dei casi. Ma può limitarsi a fare quello soltanto? Può dipingere solo l'orrore, correndo il rischio di diventare l'orrore? Perché di Ale, di Giorgia, di Anna, di Giusi e Rosaria, di Marina, di Venezia, della piccola Francesca il lettore finisce con il conoscere solo il nome di battesimo e la violenza subita. E certo, è il prezzo da pagare quando il romanzo diventa tesi; ed è altrettanto certo che le donne e le bambine che animano *L'amore rubato* finiscono con il rappresentare tutte le donne vittime di violenza, erigendosi a (ma più preciso sarebbe dire "finendo con l'essere erette a...") emblema di un cancro che divora la civiltà occidentale, un cancro che trasforma gli uomini in mostri e le donne in fantasmi indifesi. Eppure, rimane forse un dubbio di fondo, e cioè che tutte queste donne di cui si conosce solo il nome di battesimo e la violenza subita finiscano, in un modo o nell'altro, per perdere la loro identità, per diventare fantocci feriti e sanguinanti privi di sentimento e di volontà. Oggetti e non soggetti, anche se in nome di una causa.

Note

¹ Dacia MARAINI, *L'amore rubato*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 98, maiuscolo nel testo.

² *Ibidem*, p. 36.

³ *Ibidem*, pp. 41-42.

⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁵ *Ibidem*, p. 74.

⁶ *Ibidem*, p. 92.

⁷ *Ibidem*, pp. 93-94.

⁸ *Ibidem*, p. 94.

⁹ *Ibidem*, p. 97.

¹⁰ *Ibidem*, p. 106.

¹¹ *Ivi*.

¹² *Ibidem*, p. 107.

¹³ *Ivi*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 108.

¹⁵ *Ibidem*, p. 113.

¹⁶ *Ivi*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 114.

¹⁸ *Ibidem*, p. 119.

¹⁹ *Ibidem*, p. 118.

²⁰ *Ibidem*, p. 121.

²¹ *Ibidem*, p. 127.

²² *Ibidem*, p. 134.

²³ *Ibidem*, p. 141.

²⁴ *Ibidem*, p. 143.

²⁵ *Ibidem*, p. 144.

²⁶ *Ibidem*, p. 145.

²⁷ *Ibidem*, p. 146.

²⁸ *Ibidem*, p. 147.

²⁹ Le statistiche sono state pubblicate dall'Istat, e si trovano sintetizzate nel seguente video:

<news.centrodiastolito.it/video/studio-aperto/2011-11-25/cronaca-e-costume/giornata-contro-la-violenza-alle-donne-italia-una-d> (19.09.2013).

Per una visione completa e integrale dei dati, bisogna riferirsi invece ad uno studio dell'Istat del 2006, in cui viene studiato in modo sistematico il fenomeno della violenza sulle donne dentro e fuori la famiglia. Cfr. il pdf scaricabile qui:

<www.istat.it/it/files/2011/07/testointegrale.pdf?title=Violenza+contro+le+donne++21%2Ffeb%2F2007> (19.09.2013).

³⁰ Su questo argomento, vedi anche Loredana LIPPERINI e Michela MURGIA, *L'ho uccisa perché l'amavo, Falso*, Bari, Laterza, 2013, ed in particolare (per le cifre) il cap. 6, "Il femminicidio non esiste", pp. 55-63.

³¹ Stephen KING, *Notte buia, niente stelle*, Milano, Sperling & Kupfer, 2010.

³² *Ibidem*, p. 415.

³³ *Ibidem*, p. 416.

³⁴ Il ricorso ad immagini iper-violente per descrivere scene di violenza contro la donna in generale, e di stupro in particolare, è una scelta quasi sistematica della letteratura degli ultimi anni. Oltre al già citato S. KING di *Notte buia, niente stelle*, ed in particolare il secondo racconto ("Maxicamionista"), vedi, ad esempio, Stieg LARSSON, *Millennium*, vol.1, *Uomini che odiano le donne*, Venezia, Marsilio, 2007; Joyce Carol OATES, tutta l'opera, ma in particolare *Rape, A love story*, Carroll & Graf Publishers, 2003. Interessante – anche – la scelta dello scrittore francese Pierre LEMAITRE, autore di *Alex*, un thriller incentrato sulla figura di una giovane donna che viene descritta insieme come vittima e come carnefice, attraverso un interessante gioco di prospettive che scombussola il lettore e le sue certezze. Alex ha vissuto l'inferno (in una spirale di abusi,

stupri e sevizie perpetrati all'interno e all'esterno della famiglia, ma sempre con il beneplacito della madre), è sopravvissuta (ma non del tutto, perché il suo corpo – e non solo quello – è sfigurato da quel tipo di cicatrice che nemmeno il tempo può riparare) e adesso intraprende una marcia solitaria attraverso la Francia, lasciandosi dietro cadaveri sfigurati dall'acido e qualche vago indizio. Una donna bellissima e sola sbucata dritta dall'inferno. Interessante come in Lemaitre la violenza sia utilizzata soprattutto dalla vittima, che per centinaia di pagine ne fa un uso efferato che non può che disorientare il lettore. Ed è solo alla fine, nelle ultimissime pagine, che il narratore svela il nocciolo originario della violenza: un male interno alla famiglia, perpetrato da un fratello sadico e da una madre vigliacca e complice. Vedi Pierre LEMAITRE, *Alex*, Milano, Mondadori, 2011. Diversa è invece la scelta di MURAKAMI che in *1Q84* – pur tematizzando il problema della violenza di genere – non ricorre alla violenza grafica né ad immagini esplicite di stupro. Vedi Haruki MURAKAMI, *1Q84*, Milano, Einaudi, 2011.

³⁵ Jonathan KAPLAN (dir.), *The Accused*, con Jodie Foster e Kelly McGillis, Paramount Pictures, 1988.

³⁶ Anna Maria MORI, *Jodie non ha paura di rappresentare la violenza alla donna*, in «la Repubblica», 14 febbraio 1989, <ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/02/14/jodie-non-ha-paura-di-rappresentare-la.html> (24.05.2013).

³⁷ *Ivi*.

³⁸ *Ivi*.

³⁹ *Ivi*.

⁴⁰ Adriana CAVARERO, *Orrorismo, Ovvero della violenza sull'inerme*, Milano, Feltrinelli, 2007.

⁴¹ *Ibidem*, p. 9.

⁴² *Ibidem*, pp. 14-15.

⁴³ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 133.

⁴⁵ Cfr. CAVARERO, *op. cit.*, pp. 132-133.

⁴⁶ Dacia MARAINI, *op. cit.*, p. 202.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 107.

⁴⁸ Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 114-115.

⁴⁹ *Ivi*, p. 114.

⁵⁰ *Ivi*, p. 115.

⁵¹ *Ibidem*, p. 108.

⁵² *Ibidem*, p. 121.

⁵³ *Ibidem*, p. 182.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 96-97.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 82-83.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 165.

⁵⁷ Cfr. per esempio:

<www.diagnose-gewalt.eu/betroffene-it/gewalt-am-kind/fakten-und-zahlen> (19.09.2013)

oppure:

<kinderschutz.ch/cmsn/fr/category/rubriques/th%C3%A8mes/la-pr%C3%A9vention-de-lexploitation-de-la-violence-sexuelle-des-enfants/chiffre> (19.09.2013).

⁵⁸ Salvatore COCCOLUTO, *Donne vittime ne "L'amore rubato" di Dacia Maraini: "L'uomo violento è doppio"*, in «Il fatto quotidiano», 19 settembre 2012,

<www.ilmattoquotidiano.it/2012/09/19/donne-vittime-ne-lamore-rubato-di-dacia-maraini-luomo-violento-e-doppio/357028/> (20.05.2013).

Bibliografia citata

CAVARERO 2007

Adriana CAVARERO, *Orrorismo, Ovvero della violenza sull'inerte*, Milano, Feltrinelli, 2007.

COCCOLUTO 2012

Salvatore COCCOLUTO, *Donne vittime ne "L'amore rubato" di Dacia Maraini: "L'uomo violento è doppio"*, in «Il fatto quotidiano», 19 settembre 2012, <www.ilfattoquotidiano.it/2012/09/19/donne-vittime-ne-lamore-rubato-di-dacia-maraini-luomo-violento-e-doppio/357028/> (20.05.2013).

KING 2010

Stephen KING, *Notte buia, niente stelle*, Milano, Sperling & Kupfer, 2010.

LARSSON 2007

Stieg LARSSON, *Millennium*, vol.1, *Uomini che odiano le donne*, Venezia, Marsilio, 2007.

LEMAITRE 2011

Pierre LEMAITRE, *Alex*, Milano, Mondadori, 2011.

LIPPERINI e MURGIA 2013

Loredana LIPPERINI e Michela MURGIA, *L'ho uccisa perché l'amavo, Falso*, Bari, Laterza, 2013.

MARAINI 1963

Dacia MARAINI, *L'età del malessere*, Torino, Einaudi, 1963.

MARAINI 1999

Dacia MARAINI, *Buio*, Milano, Rizzoli, 1999.

MARAINI 2012

Dacia MARAINI, *L'amore rubato*, Milano, Rizzoli, 2012.

MORI 1989

Anna Maria MORI, *Jodie non ha paura di rappresentare la violenza alla donna*, in «la Repubblica», 14 febbraio 1989, <ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/02/14/jodie-non-ha-paura-di-rappresentare-la.html>, (24.05.2013).

MURAKAMI 2011

Haruki MURAKAMI, *1Q84*, voll. 1-2, Milano, Einaudi, 2011.

OATES 2003

Joyce Carol OATES, *Rape, A love story*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2003.

Siti web

DIAGNOSE: GEWALT!

<www.diagnose-gewalt.eu/betroffene-it/gewalt-am-kind/fakten-und-zahlen>

Sito web del progetto Interreg IV – Italia-Austria “Diagnose: Gewalt! Diagnosi: violenza!” redatto da un team interdisciplinare (19.09.2013).

STATISTIQUE ET UNE PART IMPORTANTE DE CAS NON RÉVÉLÉS

<kinderschutz.ch/cmsn/fr/category/rubriques/th%C3%A8mes/la-pr%C3%A9vention-de-lexploitation-de-la-violence-sexuelle-des-enfants/chiffre>

Sito web della Fondazione Svizzera per la Protezione dell’Infanzia (19.09.2013).

LA VIOLENZA E I MALTRATTAMENTI CONTRO LE DONNE DENTRO E FUORI LA FAMIGLIA – ANNO 2006

<<http://www.istat.it/it/files/2011/07/testointegrale.pdf?title=Violenza+contro+le+donne+-+21%2Ffeb%2F2007>>

Sito web dell’Istituto nazionale di statistica (Istat) (19.09.2013).

GIORNATA CONTRO LA VIOLENZA ALLE DONNE. IN ITALIA UNA DONNA SU 3 È STATA VITTIMA DI VIOLENZA

<news.centrodiascolto.it/video/studio-aperto/2011-11-25/cronaca-e-costume/giornata-contro-la-violenza-alle-donne-italia-una-d>

Sito web del Centro d’ascolto dell’informazione radiotelevisiva (CDA) (19.09.2013).