Capitolo I
Preambolo

§ 1. Un'autocritica

Il saggio *Alla ricerca di una terra delle madri. Letteratura storia e umanità* prende le mosse dai miei romanzi *More veneto* e *Trent'anni dopo,* che, per certe loro affinità tematiche, ne sono il presupposto e gli hanno offerto spunti e stimoli. Le due opere narrative e questa saggistica vengono in un certo senso a completarsi, l'una traduce le altre con un altro linguaggio, in un altro modo di conoscenza. Conoscere il retroterra culturale di un romanzo e l'*humus* in cui affonda le radici, anche se non è necessario per un primo livello di lettura, può favorirne altri. E il retroterra dei miei romanzi è ovviamente quello delle mie ricerche sulla storia di genere, sulla letteratura e sulla cultura popolare.

Peraltro in realtà tutta la produzione di una scrittrice è un unico complesso e parlando di alcuni libri si viene necessariamente a parlare anche degli altri, precedenti o seguenti, che, sebbene ognuno sia diverso, sono tutti collegati da fili invisibili.

Questo saggio è critica o autocritica, filosofia, tra divagazioni con l'arte della divagazione, conversazione con l'arte della conversazione, associazioni con la libertà delle associazioni mentali. Qui cito testi sui quali mi sono formata, che hanno illuminato la mia coscienza e mi hanno reso quella che sono, come in *More veneto* il personaggio di Lorenza ha presente l'insegnamento, pur lontano nel tempo, del suo professore di università, che le ha dato i fondamenti culturali e ancora l'aiuta a orientarsi, analogamente in *Trent'anni dopo* Marina cita i libri che hanno arricchito la sua esperienza di vita.

Il titolo del saggio riprende un'espressione e un tema del romanzo *More veneto,* in un gioco di rimandi. La "terra delle madri", quella di cui Lorenza avverte la mancanza perfino nel linguaggio, è l'espressione corrispondente alla "patria", etimologicamente "la terra dei

padri", un concetto denso di significati storici, giuridici e simbolici, che richiama l'appartenenza, l'identità, la partecipazione, il legame profondo con altre persone che le condividano, nonché l'ordine simbolico patriarcale[1].

Peraltro i discorsi qui raccolti vertono anche su altri temi connessi e a questa varietà, nonché alle analogie intrinseche di discipline diverse allude il sottotitolo *Letteratura, storia e umanità,* accogliendo questo ultimo termine nella valenza polisemica dell'inglese *humanities.* Un sottotitolo che riflette anche la disposizione eclettica dell'autrice.

Un concetto acquisito è che, nella narrativa, «l'opera ne sa più del suo autore», ossia durante il processo creativo per vie tortuose emergono nella scrittura significati del quale l'autrice o l'autore stesso non è del tutto cosciente[2]. Lo scrittore Ferdinando Camon non esita a fare questa dichiarazione paradossale: «Io non so che cosa ho scritto, finché non me lo dicono gli altri». Sono solo i libri a tesi o le inchieste giornalistiche che dicono una cosa sola ben chiara e solo quella.

Peraltro l'opera, se interrogata dopo la sua composizione, può rivelare alla stessa autrice quello che essa "sa". Infatti quando si è conclusa la fase creativa, di immaginazione e intuizione, l'autrice può guardare con distacco alla propria opera e, con uno sguardo diverso, la vede come se fosse quella di un'altra.

Può usare il tempo come un collaboratore prezioso per la sua revisione. Soprattutto può rivisitarla anche lei con uno sguardo, un linguaggio e un discorso critico, esplicativo e univoco, un tipo di discorso che non coincide mai con quello narrativo – implicito, anche ambiguo, per scene, immagini, atmosfere, suggestioni e impressioni – e non esaurisce mai la complessità dell'opera.

Dalla concretezza magmatica della narrativa l'autrice può passare alla lucidità perspicace dell'analisi e nella vicenda, nei personaggi, nelle scene, nei dialoghi può cogliere dei significati impliciti, rimasti oscuri a lei stessa, che possono essere espressi, o meglio, tradotti in

---

[1] "Alla ricerca di una terra delle madri" è anche il titolo del capitolo XIII, dedicato alla nuova storia di genere, nel mio saggio *La parità simbolica dei generi. Un compito della nostra epoca,* 2024.

[2] Vedi D. Martelli, *Scrittrice o scrittore?,* 2015, p. 50.

un altro linguaggio. Può indicare una chiave di lettura della propria opera, che non è l'unica né la più importante. Infatti quanto più spessore ha un testo, tante più interpretazioni sopporta; anche dei miei romanzi si sono date letture diverse e anche contrastanti.

Riflettendo *a posteriori*, l'autrice può cogliere criticamente ed esplicitare i "temi", o meglio, i nuclei tematici, che nel vissuto rappresentato narrativamente hanno preso corpo in personaggi, scene, situazioni e risultano amalgamati insieme, come sono i significati non sempre chiari dell'esperienza quotidiana, ossia della vita nel suo svolgersi, che la narrativa vuole cogliere con la sua concretezza. Può individuare i temi dell'opera con quella che in definitiva è un'astrazione, anche questa sempre entrata nel processo della conoscenza umana. Infatti i temi affiorano in vari punti del testo narrativo come percezioni, intuizioni, un "senso" forte ma confuso, spesso si imprimono come immagini con una loro potenza visiva. Talvolta trovano un'espressione lirica, che esprime anche il sentimento del personaggio in quel momento.

D'altra parte al giorno d'oggi non esiste più il creativo puro e ogni scrittore e ogni scrittrice hanno anche un'altra veste critica, che indossano in varie circostanze, per partecipare alla vita culturale del proprio tempo, un aspetto della cultura di oggi che è stato oggetto di dibattito [3]. Lo scrittore o la scrittrice creativa si pone come critica militante, scrivendo recensioni, prefazioni, relazioni per presentazioni pubbliche dei libri di altre autrici e altri autori, o si presta ad essere professionalmente oppure occasionalmente anche «artigiano della parola», secondo la definizione di Piero Jahier [4].

§ 2. Un'autoanalisi

L'autrice può tentare una critica della propria opera, un'autocritica che è anche un'autoanalisi, un'indagine sull'origine dell'ispirazione nelle proprie esperienze di vita e di cultura, che sono tutt'uno, quando la cultura è vissuta.

---

[3] Ricordo il dibattito aperto su questo tema alla fine degli anni Novanta, provocato da un articolo di Giovanni Raboni.

[4] Piero Jahier, "Scrittori e artigiani", *Emilia*, Rivista mensile, a. II, n. 5, luglio 1950 (in digitale).

Così, quando ormai la creazione si era compiuta fuori e dentro di me, rileggendo le pagine "a freddo", con una diversa disposizione mentale, mi sono accorta che vi erano confluiti, quasi a mia insaputa, tanti temi della mia produzione letteraria, tante mie acquisizioni culturali, tante mie esperienze di vita, e in certi romanzi, favorita dalla libertà della *fiction* narrativa, mi ero espressa più che in altre opere.

Per esempio, in *More veneto* l'anello amuleto di Dia certo è nato nella mia fantasia dalle tante leggende sugli anelli con pietre preziose, oggetti particolarmente suggestivi per la loro forma, l'occhio che portano, e dai significati e poteri, benefici o malefici, da sempre attribuiti alle varie pietre. In particolare mi aveva colpito la storia di un antico anello, accompagnato dalla fama di magia, che si tramanda a Venezia in una famiglia di ascendenza nobile. Nel mio romanzo contribuisce a caratterizzare il personaggio, conferendogli un che di aristocratico nella sua sprezzatura e *nonchalance*. Quando Dia entra in relazione con la protagonista Lorenza, si rivela per lei un'amica intelligente e generosa; alla fine le dona l'anello per darle un sostegno morale in un momento critico della sua vita. Mentre componevo il romanzo, la vicenda dell'anello che passa dalla mano dell'una a quella dell'altra mi è apparsa con una sua oscura necessità narrativa: Dia, pur con il suo tono di disinvoltura scherzosa, doveva esprimersi con questo gesto di grande rilevanza. *A posteriori* mi sono accorta che l'anello assume un significato ulteriore, è simbolo della solidarietà tra donne, la sorellanza, un valore che è stato riscoperto nei nostri tempi, dagli anni Settanta in poi. Passando, più volte nei secoli, da una mano femminile all'altra, di generazione in generazione, assume anche il significato di una relazione significativa tra donne, una genealogia al femminile.

Dunque proprio per questo valore implicito, per la sua pregnanza si era imposto alla mia fantasia, senza che io ne fossi pienamente cosciente. Proprio quanto c'è di implicito nell'opera le dà il suo spessore.

Peraltro per accingermi a scrivere questo saggio che parla di altri miei libri, ho dovuto superare un'esitazione iniziale. Un'autrice o un autore può legittimamente parlare dei propri libri e in quali termini?

Narrativa e saggistica non sono due generi affatto diversi e incompatibili l'uno con l'altro, come possono apparire nella sistemazione teorica delle storie della letteratura.

Diverse sono le disposizioni dell'autrice per i due generi, inventiva, fantastica e lirica, "poetica" nel senso etimologico della parola per il testo narrativo, riflessiva, critica e analitica per il saggio, disposizioni che peraltro possono coesistere. Il romanzo *More veneto* è nato contemporaneamente al mio saggio storico *Polifonie,* quando ero a Venezia per le mie ricerche storiche; qui studiavo e vivevo; mentre mi documentavo sulle fonti, recepivo le suggestioni della città "singolare" e in essa le voci della vita che scorreva.

Narrativa e saggistica sono spesso praticati dalla stessa persona e il medesimo soggetto esercita la critica anche sulla propria produzione narrativa. Numerosi sono gli autori di testi creativi, che hanno creduto di non doversi esimere dal dire la loro sulle proprie opere. Un esempio illustre è quello di Henry James, che scrisse diciotto lunghe *Prefazioni* ai propri romanzi, poi raccolte in un unico volume, un notevole impegno autocritico, che ci offre un autoritratto, James visto da James[5].

Illuminanti sono anche i "Taccuini di appunti" su *Le memorie di Adriano,* scritti dalla stessa autrice, Marguerite Yourcenar, e pubblicati in appendice al romanzo nell'edizione Einaudi.

A questo proposito ricordo che lessi con molto interesse la presentazione del romanzo *L'uomo sentimentale* (Einaudi, 2000), scritta dall'autore stesso, lo scrittore spagnolo Javier Marìas in una Nota posta alla fine del romanzo[6]. La Nota autocritica fu pubblicata in anteprima con molto risalto su *Tuttolibri* (n. 1196, 5 febbraio 2000), merito certo dell'efficiente ufficio stampa della grande Casa editrice, e poi fu ripresa nelle recensioni del romanzo.

Umberto Eco, narratore di successo e non meno critico agguerrito, in una serie di conferenze usò i suoi strumenti critici per denunciare le critiche ritenute illegittime dei suoi romanzi *Il nome della rosa* e *Il pendolo di Foucault:* in vari episodi di queste opere narrative sono

[5] Henry James, *Le prefazioni,* Editori Riuniti, 1986.

[6] Scrive Javier Marìas nella Nota autocritica alla fine del suo romanzo: «Quando il libro è concluso, sembra impossibile che sarebbe potuto essere diverso da come è. E allora si crede di poterne parlare, addirittura di poterlo spiegare con parole diverse da quelle che si sono usate nello stesso libro, come se queste non dovessero bastare in ogni caso.»

state lette intenzioni ignote all'autore stesso, con interpretazioni da lui definite «paranoiche»[7].

Così pure Italo Calvino, originale narratore e acuto critico, spesso ha "definito" lui stesso la propria opera di narratore.

Nella letteratura teatrale si ricorda l'esempio di Pirandello, che in un'edizione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* aggiunse una lunga Prefazione, nella quale esponeva la genesi, gli intenti e le tematiche della commedia, nonché la propria poetica.

Questi, come altri scritti autocritici, hanno sempre avuto per me il fascino di una narrativa e di un teatro colti e intelligenti. Anche questi interventi dell'autore o dell'autrice rientrano nel paratesto di un libro, propriamente in quella parte di esso, spesso frequentata, che è stata definita epitesto, anch'essa utile a una comprensione profonda.

Peraltro l'autrice, indicando i significati o i temi della propria opera, non vuole imporre una direzione univoca di interpretazione. A un libro ci si può avvicinare con diverse chiavi di lettura. Più un libro ha spessore, più è ambiguo e si presta a diversi approcci.

È vero che, come dice Proust, ogni lettore legge se stesso, sceglie ciò che gli è congeniale, trascurando altri aspetti, o proietta qualcosa di suo sulla pagina altrui, coglie messaggi diversi da quelli dati dall'autore: il lettore collabora nel "ricreare" il libro continuamente[8]. Andrea Zanzotto era solito affermare: «La poesia appartiene per metà a chi la scrive e per metà a chi la legge». Questo è vero anche per un'opera narrativa, come d'altra parte per ogni opera creativa. Un medesimo libro è diverso ogni volta che viene letto, è diverso per ogni lettore e lettrice contemporanea e sarà diverso per i lettori e le lettrici di ogni epoca seguente. Infatti è stato detto che un romanzo è tanti romanzi quanti sono i suoi lettori. Vive di una vita propria e viene interpretato in modi che l'autore non supponeva, diventando un'altra cosa. Proprio in questo è il valore e il fascino della lettura.

---

[7] Umberto Eco, "Tanner Lectures", conferenze tenute nel 1990 all'Università di Cambridge, in Inghilterra, i cui testi furono pubblicati in due numeri del *Times Literary Supplement.*

[8] Per il ruolo del lettore vedi Umberto Eco, *Lector in fabula*, 2016 (1979); Idem, *Sei passeggiate nei boschi narrativi,* 1997 (1994).

Analogamente un'opera d'arte visiva è tale nell'intenzione di chi la crea e nell'intenzione di chi la guarda, nel rapporto complesso e mutevole con lo spettatore[9], che ri-crea l'opera, «un'esperienza ri-creativa che dipende dalla sensibilità naturale e dalla consuetudine a vedere dello spettatore, ma anche dalla sua attrezzatura culturale»[10]. In *More veneto,* davanti all'enigmatico quadro di Giorgione, *Col tempo*, la protagonista, Lorenza, riflette: «Dunque il messaggio è quello che il quadro comunica immediatamente allo spettatore. Ed è diverso per ciascuno. Come succede nella poesia»[11].

L'autore o l'autrice può dire com'era il libro per lei, quando è uscito dalle sue mani, prima che incominciasse a caricarsi di letture e di interpretazioni. Possiamo considerare anche l'opinione dell'autore o dell'autrice sul proprio libro una delle tante interpretazioni che se ne possano dare. E per l'autore o per l'autrice è un'esperienza stimolante confrontarsi con altri sul proprio libro.

Siamo ben consapevoli della relatività dei giudizi letterari. Delle opere del passato è molto istruttiva la "fortuna" critica: come sono state valutate, accolte o respinte, esaltate o trascurate nelle varie epoche, riflettendosi in modo diverso nel gusto e nell'intelligenza critica delle successive generazioni, diventando esse stesse specchio di questo gusto e di questa intelligenza. Molte opere trascurate al loro tempo furono rivalutate dai posteri e al contrario opere esaltate al loro tempo furono

[9] Un episodio significativo accadde nel giugno 1978 in un padiglione della Biennale d'arte di Venezia. Mentre si stava allestendo la Mostra, alcuni operai al lavoro videro una vecchia porta di legno e pensarono bene di verniciarla di bianco. Era un'opera d'arte, la *Porta. 11 Rue Larrey, Paris*, di Marcel Duchamp, ma, non essendo segnalata con una cornice o con un suo spazio riservato o in altro modo, gli operai non l'avevano guardata come tale. Era corredata da una citazione (del 1957) dello stesso Duchamp: «L'atto creativo non è compiuto esclusivamente dall'artista. Lo spettatore porta l'opera a contatto con il mondo esterno decifrandone e interpretandone le caratteristiche interne, e in questo modo apporta il suo contributo all'atto creativo». Gli operai ovviamente non si erano soffermati a meditare sulle parole e così non avevano dato il loro «contributo all'atto creativo».

[10] Erwin Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, 1999 (1955), pp. 16, 18, 19.

[11] D. Martelli, *More veneto*, 2015, p. 155.

disprezzate in seguito. Un esempio significativo ce lo fornisce la "fortuna" del *Merito delle donne* di Moderata Fonte[12]. Quando il dialogo era ancora escluso dalla Storia tradizionale della letteratura, uno storico, Emilio Zanette, che lo conosceva come una rara curiosità, nel suo saggio *Suor Arcangela monaca del Seicento veneziano,* 1960, lo giudicò con supponenza «un colorito e piacevole pettegolezzo», dovuto alla malevolenza di un'autrice definita «zitella», nonostante fosse innegabilmente sposata. Infatti zitella è sempre stata una categoria perenne, che prescindeva dai dati anagrafici[13]. Zanette non ne vide affatto la carica rivoluzionaria di un protofemminismo, che, qualche decennio dopo, in questo testo riscoperto avrebbe entusiasmato le donne[14].

Due generi e due linguaggi

D'altra parte puntualizzare i "temi" del romanzo che offrono spunti di riflessione è ciò che solitamente l'autrice è tenuta a fare nelle presentazioni pubbliche e le si richiede nelle interviste, mentre per convenzione non si deve raccontare in modo esauriente la trama, lasciando la curiosità a lettori e lettrici.

---

12 Vedi D. Martelli, *Polifonie*, 2011, Cap. XXIV, La fortuna, p. 529 sgg.

13 Emilio Zanette, *Suor Arcangela monaca del Seicento veneziano*, 1960, pp. 219, 213-214. Cfr. D. Martelli, *Polifonie*, 2011, pp. 531-532.

14 Geni incompresi e svalutati in vita non mancano anche in altri campi. Negli studi sociali, un esempio di pensatore emarginato in vita e rivalutato dopo la morte come «un geniale anticipatore» (Franco Ferrarotti) è il sociologo Thorstein Veblen (1857-1929). Cfr. la Premessa di Franco Ferrarotti al suo saggio, *La teoria della classe agiata,* 1999 (1899), p. VII: «Forse è vero che tra emarginazione sociale e creatività anticipatrice si dà un nesso misterioso, ma reale. La lamentevole condizione di marginalità concede una spregiudicatezza, che è negata alle persone di successo, stabilmente inserite nelle strutture dominanti. […] A cento anni dalla pubblicazione del suo primo libro, *La teoria della classe agiata*, […] a settant'anni dalla morte nella solitudine amara […] Thorstein Veblen si gode una bella rivincita. L'uomo che non è mai riuscito a ottenere una cattedra universitaria ordinaria viene oggi riscoperto e salutato come un geniale anticipatore. E non solo in campo scientifico né in una sola disciplina.» Le sue intuizioni hanno influenzato economisti, ricerche di mercato e socio-psicologia del consumo, studiosi dei processi culturali, la moda e l'effimero, sociologi e antropologi.

In questi interventi autocritici che le sono chiesti l'autrice o l'autore *a posteriori*, quando il processo creativo si è concluso, chiarisce a se stessa la propria opera, anche riflettendo proprio sul senso di insufficienza o di vero e proprio travisamento che le provocano le letture altrui.

In questi interventi, l'autore o l'autrice è presente davanti a un pubblico, come davanti a una giuria, e deve rendere conto della propria opera, come di un fatto o misfatto, di cui è innegabilmente responsabile. Nelle interviste, è un o una giornalista a chiedere, con domande più o meno pertinenti, all'autore o all'autrice di esprimersi sulla propria opera e sulla propria attività di scrittura. In queste pratiche rituali si pretende dall'autore e dall'autrice un modo critico e autocritico di esprimersi, abbandonando il linguaggio della narrativa, affine a quello poetico e teatrale, suggestivo, icastico, pregnante, nella sua varietà di registri, e ricorrendo inevitabilmente a quello della saggistica, astratto, preciso, acuto, assertivo.

Invero non tutte le narratrici e i narratori sono tanto versatili da praticare i due generi e possedere i due linguaggi, due modi di esprimersi e due tipi di intelligenza. A me anche la disposizione critica è congeniale, o è diventata anch'essa un mio *habitus* mentale, una seconda natura, per la pratica di generi diversi di espressione, nell'insegnamento, nel giornalismo culturale, nella saggistica, nella narrativa, nel teatro. Una versatilità o poliedricità che certo è il segno distintivo della mia identità di scrittrice, come del resto anche di altri scrittori e scrittrici che praticano sia la saggistica sia la narrativa, con romanzi nutriti di cultura e di riflessione, per esempio, Umberto Eco, Anna Banti, Pierluigi Panza, Maria Corti, Marisa Volpi, Giandomenico Romanelli. Un esempio di alta critica letteraria ci ha lasciato uno scrittore di narrativa, Italo Calvino, che nelle *Lezioni americane* indica i suoi valori letterari, leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità.

D'altra parte ogni autrice come ogni autore può legittimamente esprimere la sua poetica, ossia la sua concezione personale dell'arte, i suoi valori letterari, il programma artistico che ha e i mezzi espressivi che intende adottare, ovviamente senza escludere altre concezioni artistiche e altri programmi, senza mettere limiti alla creatività e all'originalità. Ed è questo che può dire anche in altre forme di interventi.

Su questo ho riflettuto nel saggio *Scrittrice o scrittore?,* che può certo considerarsi l'antecedente più affine di questo *Alla ricerca di una terra delle madri.*

§ 3. Una conversazione ideale con i lettori e le lettrici

A intendere quello che la mia opera "sa", ossia a chiarire quanto all'inizio è stato implicito – intuizione, emozione, suggestione – mi hanno molto aiutato gli interventi, con domande o con osservazioni, di quanti sono venuti alle presentazioni pubbliche dei romanzi, le domande che mi sono state rivolte durante le interviste, le lettere di lettori e lettrici, le conversazioni con loro, le recensioni più attente e intelligenti e non meno per converso le interpretazioni sciocche, superficiali o assurde, proprio per l'esigenza di integrarle o di correggerle, infatti siamo stimolato ad esprimerci anche dal senso di ciò che manca o avvertiamo errato.

È questa un'utilità non economica della promozione, che induce il pubblico a leggere il libro e così, attraverso i lettori, pochi o molti che siano, in un certo senso lo completa. L'editoria ha la responsabilità anche di questo. Il lettore viene a dare un suo notevole contributo all'opera stessa in una dialettica stimolante. Un libro che non ha lettori resta in un certo senso incompleto, dimidiato.

Il mio rapporto privilegiato con Moderata Fonte, che si è notato nelle mie opere, è certo complesso, peraltro una sua componente è certo anche una sororale *pietas* per una scrittrice che per quattro secoli non ebbe né lettori né lettrici: aveva scritto con grande impegno, sorretta dalla fede di una vocazione, ma per nessuno. Una volontà di postumo e molto tardivo risarcimento invero si può rintracciare nello straordinario interesse, sorto dagli anni Settanta in poi, in tante studiose per tante scrittrici rimosse nella storiografia tradizionale e riscoperte dalla nuova cultura di genere[15].

Invero quelli che per l'autrice sono lettori di solito sono anche acquirenti, infatti per leggere un libro bisogna acquistarlo; il prezzo non

[15] Vedi D. Martelli, *La parità simbolica dei generi*, 2024, Cap. XIII, p. 231 sgg., La differenza della ricerca storica femminile.

è elevato, ma la medesima somma, secondo i valori e i criteri di ciascuno, sembra più o meno alta se viene spesa per una pizza e per un capo di abbigliamento oppure per un libro. A una che si dichiarava mia "amica" – un termine inflazionato – pur non avendo mai letto un mio libro, ho consigliato di leggere almeno l'ultimo pubblicato e ho ricevuto la risposta indignata: «Tu vuoi vendere i tuoi libri!», una spregevole venalità.

Lo scrittore o la scrittrice scrive per comunicare a un certo livello di verità e di profondità, come non si può fare negli usuali rapporti quotidiani[16]. E ha bisogno che ci sia chi raccolga e intenda tale messaggio, nella sua verità e profondità, un lettore reale o ideale. Non si può scrivere per nessuno, scrivere sull'acqua. Peraltro il libro invero è un messaggio nella bottiglia gettata in mare e il rapporto con il lettore è aleatorio, mediato da numerose variabili. Una contraddizione che rende drammatica la condizione dello scrittore e della scrittrice.

La massa anonima e invisibile del "pubblico" inquieta. Non meno inquietante, per quanto presente e visibile, è quello delle presentazioni pubbliche. Che cosa riuscirò a trasmettergli in poco più di un'ora, ammesso che riesca a catturare la sua attenzione e a mantenerla viva per questo lasso di tempo? Che cosa capirà? Che cosa riterrà? Che reazioni personali avrà, secondo la sua formazione, sensibilità, capacità?

Quando la lettura critica è consegnata alla scrittura, rassicura che il libro sia stato letto più o meno attentamente e il rapporto personale sia avvenuto. Per questo allo scrittore o all'autrice la recensione o la prefazione è necessaria, ciascuna portatrice di un diversa reazione e di un diverso punto di vista. È necessaria per continuare a credere che la scrittura abbia il senso di una comunicazione. Peraltro oggi la recensione, se non è morta in quanto genere, come è stato affermato, sostituita dal comunicato stampa editoriale riprodotto copia/incolla negli articoli di stampa, certo sopravvive ai margini della cultura del nostro tempo.

Le letture nate in ambito accademico mostrano intelligenza critica, per gli strumenti concettuali e culturali di cui dispone l'autore o l'au-

[16] Vedi *infra* Cap. IV. § 4. Perché le scrittrici e gli scrittori scrivono.

trice, ma sono volutamente distaccate e impersonali, per le vincolanti convenzioni dell'ambiente[17].

In altre letture, più libere, si avverte consonanza, simpatia o empatia, il senso di una fraternità o sorellanza nel lettore o nella lettrice sconosciuta e lontana. Per esempio, la Prefazione di Maria Paola Fiorensoli posta al mio saggio *La parità simbolica,* vibra di empatia, quasi identificazione, per l'evidente comunanza di formazione culturale e politica. O alcune recensioni di Daniela Domenici mostrano che le mie opere toccano certe corde nella sua sensibilità e suscitano consonanza su certi temi [18].

È una vivace cultura quella che, dopo la pubblicazione del libro, viene prodotta, in varie occasioni e in varie forme, sia dall'autore o dall'autrice sia dai lettori e dalle lettrici, nel loro rapporto imprevedibile. Peraltro di solito va dispersa. Merita di essere in qualche modo recuperata.

Domande difficili

Le domande ricorrenti di lettori e lettrici fanno parte dell'esperienza dello scrittore e della scrittrice e sono anch'esse motivo di riflessione. I vari "perché?" "come?" "dove?", che vengono rivolti all'autrice o all'autore di un'opera narrativa, possono essere imbarazzanti. Peraltro le domande, quando sono pertinenti, sono rivelatrici, per il loro

[17] Per esempio, vedi la tesi di laurea di Lucia Sintoni in particolare sul mio teatro, ma non solo, "Una passeggiata alternativa nel «bosco» de *Il merito delle donne*. Le strategie di adattamento e i loro effetti sul «lettore modello» nell'omonimo testo teatrale di Daria Martelli.". Corso di Laurea Magistrale in Filologia e Letteratura italiana, anno accademico 2022-2023. Tesi pubblicata nel sito dell'Università Ca' Foscari di Venezia. www.dariamartelli.it.
Vedi il saggio di Pablo Garcia Valdès in particolare sul mio romanzo *More veneto,* ma non solo: "Historia, ficción y querella en «More Veneto»: una reinterpretación literaria de «Il merito delle donne»", in *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*, a cura di Sara Velázquez García e Laureano Núñez García, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2020, pp. 99-110. www.dariamartelli.it

[18] Vedi nel mio sito www.dariamartelli.it le recensioni nell'Antologia della critica a ogni opera.

significato letterale e oltre questo. In primo luogo rivelano la curiosità di penetrare nel mistero della creazione di un mondo, qual è quello di un romanzo, e inducono l'autore o l'autrice stessa a penetrarlo, guardandolo da fuori con uno sguardo diverso. Inoltre rivelano che cosa sia stato veramente recepito, che cosa l'autrice sia riuscita realmente a comunicare, oltre le sue intenzioni e talvolta al contrario di queste, insomma quale sia l'effetto della sua opera sul lettore.

All'origine di questo saggio *Alla ricerca di una terra delle madri* sono proprio le domande ricorrenti più significative che mi sono state rivolte su *More veneto* e su *Trent'anni dopo*, e non meno sui romanzi precedenti. Eccone un campionario.

Come è nato il romanzo? Perché la vicenda è datata negli anni Ottanta? Perché è ambientata a Venezia o a Padova? Perché in *More veneto* è cambiato il nome, Moderata Fonte, dell'antica scrittrice, sebbene, come si dichiara, il personaggio del romanzo sia fedele al personaggio storico? Perché ha dato un titolo difficile, *More veneto*, una formula familiare solo agli specialisti di storia veneziana, e nella narrazione introduce sporadicamente argomenti specialistici di storiografia, noti soltanto a una cerchia ristretta di lettori? Poiché *More veneto* non si pone come un tradizionale romanzo storico, come si può definirlo? A quali lettori e lettrici si rivolge? Nei romanzi si è espressa come scrittrice o come scrittore, con riferimento al titolo di un altro saggio? Invero alquanto indiscreta è una domanda ricorrente, che peraltro rivela nel lettore il senso di una "verità" della vicenda narrata e di una "vitalità" dei personaggi, come se rispecchiassero senza mediazioni la vita dell'autrice stessa, alimentandosi di questa: la vicenda narrata è autobiografica e, in questo caso, fino a che punto? Dove si trova a Padova la casa con il giardino descritta in *Trent'anni dopo* e a quale villa reale si è ispirata per la villa misteriosa nei dintorni della città?

Ancor più rivelatrici sono le domande quando i lettori vengono a interpellare i singoli personaggi per le loro scelte e per il loro comportamento. Per esempio, in *More veneto* perché Lorenza non accetta subito una relazione con Ted, che pure evidentemente le piace? O perché ricorda spesso le lezioni universitarie del professor Tassinari, ormai lontane nel tempo? In *Trent'anni dopo* perché Marina non interrompe l'amicizia con Arianna, dopo che ha scoperto che il marito è attratto sessualmente da lei? Perché continua la frequentazione con Diego, l'ambiguo amico di famiglia, dopo l'episodio del tentato stupro?

Un'operazione specificamente critica e non certo semplice viene talvolta richiesta all'autrice: quali sono i temi del romanzo?

Particolarmente imbarazzante è la domanda: che cosa l'autrice ha voluto dire? Una domanda alla quale è facile rispondere quando verte su un saggio, che tratta un ben definito argomento, è difficile quando invece è posta per un'opera narrativa.

Certo avrei potuto eludere queste domande, appellandomi all'arbitrio dell'autrice, che scrive certe cose per nessun'altra ragione che perché le sente, le piacciono, ne è attirata, ossia rivendicando la libertà, senza la quale la creatività non sboccia. Ho preferito ogni volta raccogliere la sfida, ricorrendo ai miei strumenti concettuali e critici, e cimentarmi in questa "autocritica", che mi veniva richiesta, sui romanzi quali erano quando sono usciti dalle Case editrici e quali sono diventati via via appunto nella coscienza dei suoi lettori.

In fondo il pubblico ha una priorità, infatti, come il cliente, ha sempre ragione, una sua ragione, che anch'essa va compresa.

Pertanto sono grata a tutti i miei lettori che in vari modi si sono espressi e a quanti mi hanno chiesto di esprimermi in vari modi, dandomi gli stimoli e le sollecitazioni necessarie nel lavoro culturale. Sono essi gli interlocutori della conversazione ideale che è questo saggio *Alla ricerca di una terra delle madri* e dalla sua origine deriva appunto la leggerezza del suo tono colloquiale.

Una conversazione si alimenta di se stessa e favorisce le libere associazioni, diramandosi e sviluppandosi in varie direzioni: si parte da un argomento e non si sa dove si arriverà, per divagazioni, imprevisti sviluppi e successive variazioni sul tema. *Il merito delle donne* di Moderata Fonte trae il suo fascino anche dal fatto di essere una conversazione immaginata tra donne e l'autrice mostra la sua abilità letteraria proprio nel dare all'opera la vivacità di una vera conversazione.

Con un esercizio di divagazione, che appunto rientra nel genere della conversazione, in questo saggio posso, pur prendendo le mosse dai miei romanzi, parlare d'altro. Posso recuperare qualcosa che c'era prima del singolo romanzo, l'*humus* dal quale è nato, le intuizioni aurorali che poi hanno preso forma e corpo nei personaggi, nella vicenda, nelle scene.

§ 4. *Verba volant*

Dalla pratica delle rituali presentazioni pubbliche mi viene anche un'altra sollecitazione a scrivere il saggio. Questa è l'occasione di dire, con ben maggiore agio e libertà, tutto quanto ho potuto e non ho potuto dire nelle presentazioni pubbliche dei miei libri. Mi rivolgo alle persone che di solito vanno a queste presentazioni, persuase che ci siano vari modi di avvicinarsi al mondo della letteratura e uno di questi sia anche ascoltare quanto l'autore o l'autrice ha da dire su quell'impresa in cui ha investito tanto del suo tempo, della sua visione del mondo e della sua vita.

Peraltro nella composizione di questo saggio non devo rispettare i limiti di tempo, per restare entro quello assegnato. Non devo catturare l'attenzione di un pubblico non sempre adatto e ricettivo, succede, non si può piacere a tutti.

Una scrittrice mi riferì la frase che, alla fine della presentazione di un suo libro, un ascoltatore, invero non incolto, candidamente ebbe a dirle: «Se avessi saputo che lei parlava così bene, avrei letto il Suo libro.» Il pubblico aspetta di essere convinto da quello che l'autrice dirà in quell'occasione e da come saprà dirlo. E guai alle autrici e agli autori riservati, ritrosi, impacciati e magari colpiti, in quel giorno, da malaugurate indisposizioni.

Paradossalmente questa è spesso la motivazione ad avvicinarsi ai libri, l'interesse per l'autore come persona, per il suo modo di presentarsi o per il modo in cui viene presentato, più che l'interesse verso il libro per se stesso, per le sue intrinseche qualità letterarie. Anche questa è una ragione del successo letterario; ho rappresentato questo tipo di successo, con amara ironia, nel romanzo *Il riso della soubrette.* Io credo di scrivere meglio di come parlo e di essere una scrittrice perché scrivo, non perché parlo in pubblico, più o meno bene, quando è necessario.

Invero verso le relazioni orali tenute in occasione di eventi culturali, in un certo luogo e in un certo giorno, provo ogni volta il senso struggente dell'effimero, infatti come "l'effimero" classificavano questi eventi gli assessorati cittadini in una recente stagione. *Verba volant,* anche se non si sa quanto a lungo *scripta manent*, nella nostra epoca caratterizzata da un consumismo anche culturale[19].

[19] Vedi D. Martelli, *Scrittrice o scrittore?*, 2015, p. 46.

In molti casi gli autori hanno avuto proprio dall'evento pubblico la sollecitazione per comporre testi impegnativi, ma hanno voluto farli rimanere scritti oltre l'evento stesso, conservando le loro relazioni orali in libri pubblicati. *Una stanza tutta per sé* è nato da due conferenze che Virginia Woolf tenne a Cambridge, in Inghilterra, nell'ottobre del 1928 e non avremmo uno dei libri più importanti della nostra epoca se l'autrice non avesse voluto rielaborare e sviluppare i testi letti davanti a un pubblico e pubblicarli in volume. Anche le *Lezioni americane* di Italo Calvino sono nate dalle conferenze che l'autore avrebbe dovuto tenere all'Università Harvard, a Cambridge, nel Massachusetts, nell'anno accademico 1985-1986. La morte improvvisa gli impedì di tenerle, ma aveva scritto i testi da leggere, già pronti per la pubblicazione, e infatti furono pubblicati postumi. Così pure gli interventi tenuti da Umberto Eco in occasione delle Northon Lectures alla Harvard University nel 1992-1993 sono pubblicati nel libro *Sei passeggiate nei boschi narrativi.*

§ 5. Figli che mi somigliano

Inevitabilmente l'autore o l'autrice si sente domandare se il romanzo sia autobiografico. La domanda rivela che il lettore o la lettrice si immedesima nella vicenda narrata, la sente "vera", vuole trovarvi dei riscontri con la realtà e talvolta casualmente li trova, in vicende che ha vissuto lui stesso o in persone che ha conosciuto. La domanda pone in realtà il quesito generale: quanto l'autore o l'autrice mette di sé nelle sue opere e in particolare nella narrativa?

Per prevenire un equivoco, in cui si può incorrere con una lettura superficiale, cursoria e distratta, e in cui ahimè incorrono anche gli editori nello scorrere i testi inediti, occorre ribadire che, anche quando il testo è scritto in prima persona, la vicenda non è autobiografica nel senso che comunemente si dà a questo termine. Nessuna delle voci narranti è quella dell'autrice.

Poiché chi produce le opere ancora non è un robot, l'opera nasce dall'esperienza diretta o indiretta dell'autrice e la motivazione a creare con la scrittura, saggistica o narrativa, è sempre personale, ma la motivazione è complessa, profonda e oscura al soggetto stesso, e per

chiarirla non basterebbe una lunga terapia psicanalitica[20]. Un romanzo è un edificio complesso. Se non è un romanzo di fantascienza, o un romanzo rosa, i singoli mattoni usati per la costruzione sono certo tratti dall'esperienza dell'autore o autrice, cose successe a lui o a lei, o ad altri che ha conosciuto o cose di cui è venuto a conoscenza in vario modo, anche dalla cronaca.

Il vissuto, proprio o altrui, è la materia con cui operano scrittori e scrittrici[21]. Scrittori e scrittrici non hanno ritegno ad appropriarsi del vissuto altrui, preoccupandosi di cancellare le tracce più evidenti dell'appropriazione, cambiando nomi, dati e circostanze, per rendere irriconoscibili le persone nel rispetto della *privacy*, e, *excusatio non petita accusatio manifesta,* dichiarando all'inizio del libro che «i personaggi e i fatti descritti sono di fantasia».

Peraltro la struttura e la forma dell'edificio sono davvero frutto di inventiva. E tutto si trasforma nel crogiolo della creazione letteraria, assume nuove forme e nuovi significati, si sviluppa secondo una logica romanzesca.

Essere scrittrici o scrittori vuol dire anche sapersi immedesimare in altri e nei loro mondi, comprendere situazioni e condizioni altrui, per poter descrivere ogni personaggio dal di dentro, capire le sue ragioni, i suoi motivi consapevoli e inconsapevoli di agire. Così di volta in volta io "sono" ciascuno dei personaggi, anche quelli più diversi da me nella vita reale.

A proposito dei miei racconti *Il gioco dei tradimenti* un critico ha riscontrato una «sensibilità medianica» di captare pensieri e sentimenti delle persone. Credo che ogni scrittore o scrittrice di narrativa, per essere veramente tale, debba avere questo tipo di sensibilità.

Un personaggio figura dell'autrice

Peraltro mi riconosco in un personaggio di un mio romanzo, *Le vite di Fabrizia*, un personaggio che per me è più significativo degli altri;

---

[20] Vedi le motivazioni esistenziali delle prime studiose di storia di genere. D. Martelli, *La parità simbolica dei generi,* Cap. XIII, p. 159, p. 165.

[21] Come scrive Proust ne *Il tempo ritrovato,* l'impressione è per lo scrittore ciò che per lo scienziato è l'esperimento. L'impressione è anche quella provocata da casi di vita dei quali lo scrittore è venuto in qualche modo a conoscenza.

è il medico del Pronto Soccorso, che ascolta i racconti delle persone capitate lì quella notte sotto il Ferragosto, nella città svuotata dalle ferie. È un personaggio marginale, che appartiene alla cornice narrativa e non poteva rubare pagine agli altri personaggi. Per questo spesso viene trascurato dai critici.

Non è solo un espediente narrativo per legare i tre racconti e dare unità all'insieme con un legame esterno, la coscienza narrativa nella quale si riflettono tutte le quattro parti di cui è composto il romanzo. Ha un significato che riguarda non solo la vicenda narrata, ma la scrittura in generale, una certa concezione della scrittura. Il medico è la figura dello scrittore o della scrittrice che ascolta le storie del mondo con una certa disposizione d'animo.

Il medico ascolta la storia di Fabrizia per "ricordarla", come chiede ansiosamente lei prima di morire, mentre la sorella Olga chiede angosciata di dimenticarla, perché vuole rimuovere gli avvenimenti che l'hanno fatta soffrire. E sarà lui a scriverla, perché venga ricordata anche dagli altri. Il tema della memoria è sempre stato congiunto a quello della scrittura creativa: le Muse erano figlie di Mnemosine, la Memoria, l'antico aedo tramandava la memoria degli eroi e delle loro imprese, eternando quelli allo stesso tempo eternava se stesso. Questa aspirazione di sopravvivere nella memoria di quelli che seguiranno è il senso di tutta la letteratura o almeno è stato fino a un'epoca recente. Infatti ormai anche i libri sono effimeri. Il poeta Andrea Zanzotto ebbe a dire che fra poco avranno la data di scadenza come il latte, esprimendo così l'amarezza di tutta una generazione, che ha il senso della fine di una civiltà.

L'incontro tra il medico e Fabrizia è casuale, dura poche ore di una notte, ma straordinario per le circostanze: è un rapporto autentico, di attenzione, comprensione, *pietas*, come è stato notato. Il medico esce dalla sua funzione professionale, singolarizza quella donna tra i tanti e le tante pazienti con cui tratta ogni giorno, sente di essere il "prossimo" di Fabrizia, come Fabrizia lo è per lui, con tutto il significato morale, religioso, culturale di cui è carica la parola.

Il medico ascolta non per giudicare chi si è comportato bene e chi male, né per denunciare i colpevoli di quello che già sospetta sia stato non un incidente stradale, ma un delitto premeditato. Non ascolta nemmeno per sapere che cosa sia avvenuto realmente, anche se all'inizio è mosso proprio dalla curiosità di sapere. Infine capisce che non

c'è un'unica verità, anzi che non c'è la verità, e sembra optare proprio per la verità di Fabrizia, anche quando ormai sa che non è la realtà: è la verità della narrativa, che fa essere anche le cose non reali, dando loro consistenza con la parola.

I miei romanzi non sono autobiografici, se non in quanto sono nutriti di varie esperienze della mia vita, fatte in tempi diversi e commiste con le esperienze di quanti ho conosciuto. Tuttavia ogni testo creativo rivela sempre, in piccola o grande parte, il suo autore e la sua autrice, come ogni foglia rivela l'albero dal quale proviene, e va a comporre una diversa "autobiografia", trasposta e travisata, ma più vera.

Per esempio, in *More veneto* il personaggio di Lorenza, giornalista televisiva e moglie separata, non mi assomiglia affatto nelle vicende della sua vita, né sua madre, casalinga di estrazione contadina, assomiglia alla mia, che era una colta signora borghese, di professione insegnante. Così in *Trent'anni dopo* non mi somiglia Marina di agiata famiglia borghese né sua madre, alienata nel ruolo di moglie e madre, assomiglia alla mia.

Peraltro Lorenza e Marina, come altri personaggi femminili non semplici delle mie opere narrative, mi assomigliano segretamente, nonostante tutte le differenze biografiche, per la mancanza di un'adesione immediata e irriflessiva, incosciente e immemore, al presente, che è la componente maggiore della vitalità. Questa mancanza ha sempre origine nelle esperienze dell'infanzia e dell'adolescenza, nell'età in cui si forma la nostra personalità e intraprendiamo il nostro cammino nella vita, con il bagaglio che ci ritroviamo. Come il granello di sabbia che, penetrando attraverso le valve, ferisce l'ostrica nel profondo e provoca, come reazione alla ferita, per medicarla, la produzione della perla, è spesso proprio questa mancanza che stimola insospettate risorse e provoca, per compensazione, creatività e ricchezza interiore. Anche le ferite fanno parte del nostro destino – anch'esse sono "doni delle fate madrine" che nelle fiabe presenziano alla nascita, secondo una metafora del romanzo *More veneto* – ma non portano solo sofferenza.

Attiene certo a una certa "autobiografia" il fatto che tra i libri che ho scritto, *More veneto* sia quello in cui ho espresso più della mia evoluzione interiore di donna di una certa generazione, un'evoluzione in anticipo sui tempi e perciò sofferta, e della mia consapevolezza di

genere[22] cresciuta negli anni. Ed è anche il romanzo in cui la forma narrativa ha fatto coagulare, più che in altri, tanti temi del mio mondo culturale e certe mie esperienze di vita – tra le quali la passione per la nuova storia di genere, una fondamentale avventura intellettuale, e un'indimenticabile stagione veneziana della mia vita – tutto mischiato e fuso nel crogiolo della creazione letteraria. Forse questo è potuto accadere perché non è solo un romanzo e, come si osserva in una recensione, «attraversa i generi letterari»[23].

La relazione privilegiata che io stessa ho con *More veneto e Trent'anni dopo,* tra gli altri romanzi che ho scritto, è anche una delle motivazioni a scrivere il saggio *Alla ricerca di una terra delle madri,* prendendo le mosse da questi romanzi per toccare vari temi, presenti anche in altre mie opere, alla luce della letteratura, della storia, della cultura di genere nonché della cronaca.

Il paragone della creazione letteraria con la generazione fisica è tradizionale al maschile: da sempre si usa la metafora di "padri" letterari. Questa metafora è certo più significativa e pregnante, carica di significato simbolico, quando la creazione è femminile, una "maternità" intellettuale e spirituale, che ha più valore di quella fisica.

Come con i figli i genitori hanno rapporti coinvolgenti, di un amore che è identificazione, così il mio rapporto con questi romanzi è certo complesso e profondo. La psicanalisi insegna che è terapeutico parlare di qualcosa che segretamente ci coinvolge, così parlare di questi libri e del mio rapporto con essi è in qualche modo risolutivo e liberatorio. E non può assolvere a questa funzione "terapeutica" la presentazioni pubblica di un libro, nella quale l'autore è tenuto a essere presente e a parlare, volente o nolente, della propria opera, un rito culturale, con le sue convenzioni, i suoi ristretti limiti temporali, le sue vincolanti circostanze.

---

[22] Dopo la metà degli anni Settanta, fu introdotta la categoria di analisi sociale, culturale e storica di "genere" (*gender)*, che differenzia uomini e donne, una differenza storica e sociale, non solo biologica. Vedi Joan Scott, "Il «genere»: un'utile categoria di analisi storica" (1987), in Paola Di Cori (a cura di), *Altre storie. La critica femminista alla storia,* 1996, pp. 307-348. Vedi D. Martelli, *La parità simbolica dei generi*, 2024, p. 203 sgg.

[23] Laura Bertolotti, "Dialogo oltre il tempo." Recensione, *Leggendaria.* Bimestrale, anno XXII, n. 129, maggio 2018. www.dariamartelli.it. More veneto. Antologia della critica.