

# Vecchie

allo specchio

**Rappresentazioni  
nella realtà sociale,  
nel cinema e nella letteratura**

**Incontri di studio  
febbraio-marzo 2008**

a cura di  
Edda Melon, Luisa Passerini,  
Luisa Ricaldone e Luciana Spina

## Vecchie allo Specchio

Rappresentazioni nella realtà sociale, nel cinema e nella letteratura

Incontri di studio febbraio – marzo 2008

a cura di

Edda Melon, Luisa Passerini,  
Luisa Ricaldone e Luciana Spina

CIRSDe – Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne  
Università degli Studi di Torino

*Vecchie allo specchio.*  
*Rappresentazioni nella realtà sociale, nel cinema*  
*e nella letteratura. Incontri di studio febbraio –*  
*marzo 2008.*

a cura di  
Edda Melon, Luisa Passerini, Luisa  
Ricaldone e Luciana Spina

© 2012  
CIRSDe, Università degli Studi di Torino  
Via San Ottavio, 20 | 10124 Torino  
<http://www.cirsde.unito.it>  
[cirsde@unito.it](mailto:cirsde@unito.it)

Copertina: progetto grafico di Federica  
Turco

ISBN: 978-88-905556-4-0

## Indice

<b>Presentazione</b>	<b>1</b>
<b>La ricerca storico-sociale a cura di Luisa Passerini</b>	<b>5</b>
Rappresentazioni della vecchiaia <i>di Luisa Passerini</i>	7
Anziani e solidarietà intergenerazionale <i>di Silvia Inaudi</i>	19
Alcune osservazioni sull'incrocio tra autobiografie, invecchiamento e genere <i>di Stefania Voli</i>	27
Invecchiare ricordando. Percorsi e memorie di uomini e donne tra guerra, lavoro e immigrazione <i>di Enrico Miletto</i>	37
Il lutto, la paura, il sorriso: atteggiamenti degli anziani di fronte alla morte <i>di Marina Sozzani</i>	49
La vecchiaia: riflessioni e suggestioni <i>di Marcella Filippa</i>	61
<b>La letteratura contemporanea a cura di Luisa Ricaldone e Edda Melon</b>	<b>71</b>
Invecchiare è straordinariamente interessante <i>di Luisa Ricaldone</i>	73
Maria Bellonci e Anna Banti vecchie allo specchio <i>di Liliana Maina</i>	83
La dignità delle vecchie signore <i>di Edda Melon</i>	91

Il compito attivo della vecchiaia: <i>La porta</i> di Magda Szabó di Anna Battaglia	101
La vecchiaia è donna: letteratura polacca contemporanea di Hanna Serkowska	115
Quattro figure di vecchiaia nella letteratura giapponese di Antonietta Pastore	125
Gli <i>age studies</i> americani: riflessioni critiche su età, genere e letteratura di Rita Caviglioli	133
Appunti per una bibliografia di Edda Melon e Luisa Ricaldone	145
<b>I film</b> <b>a cura di Luciana Spina</b>	<b>203</b>
In compagnia di vecchie signore di Luciana Spina	205
I film	209
<b>La mostra fotografica di Marilaide Ghigliano</b>	<b>253</b>
Corpi rimessi in gioco di Liliana Ellena	255
Le fotografie	259
<b>Notizie sulle autrici e sugli autori</b>	<b>271</b>

## Presentazione

Dal 7 febbraio al 13 marzo del 2008 il CIRSD e, con il patrocinio della Città di Torino, dell'Università e dell'Unione Culturale, organizzò presso la sede di quest'ultima un ciclo di proiezioni cinematografiche sul tema della vecchiaia, affiancato da due incontri di studio, sotto il titolo complessivo: *Vecchie allo specchio. Rappresentazioni nella realtà sociale, nel cinema e nella letteratura*, e da una mostra fotografica. Questo volume raccoglie i testi dei due incontri, intitolati rispettivamente «Invecchiare a Torino. Itinerari, memorie, autorappresentazioni», a cura di Luisa Passerini, e «Le donne invecchiano. Figurazioni a confronto nella letteratura contemporanea», a cura di Luisa Ricaldone.\* Seguono: la presentazione della rassegna cinematografica a cura di Luciana Spina, corredata dalle schede dei dieci film in programma; la presentazione di Liliana Ellena della mostra fotografica di Marilaide Ghigliano, di cui vengono riprodotti alcuni lavori.

L'interesse del CIRSD e per i temi legati alla vecchiaia e all'invecchiamento non è nuovo: nel giugno 2000, nell'ambito della rassegna *Libri nuovi da sottolineare*, coordinata da Edda Melon e Luisa Ricaldone, si presentò il romanzo/saggio di Luisa Passerini *La fontana della giovinezza*, pubblicato l'anno precedente. Ne parlarono l'autrice e Rita Cavigioli. Successivamente, nel maggio 2006, Cristina Bracchi, Cavigioli e Passerini discussero a loro volta il volume della stessa Cavigioli pubblicato negli Stati Uniti, *Women of a certain Age. Contemporary Italian Fictions of female Aging* (2005). Fu proprio alla fine di quell'incontro, alla presenza di un pubblico numeroso e coinvolto, che venne lanciata l'idea di rivolgersi anche al cinema per analizzare le diverse immagini dell'invecchiamento delle donne. Venne così progettata la manifestazione del 2008, a cui fu data ampia pubblicità presso la cittadinanza e la stampa locale.

L'intento della manifestazione era di combinare approcci e competenze molto diverse, non solo quelle delle discipline letterarie e storico-sociali, ma

\* Nella sezione letteraria mancano gli interventi di Valeria Gennero e di Anna Nadotti, relativi rispettivamente alla letteratura nordamericana e a quella indiana, e il racconto di Maria Viarengo. Viceversa diamo spazio agli articoli di due studiose, Rita Cavigioli e Hanna Serkowska, che non poterono partecipare di persona all'incontro, e a una bibliografia commentata di romanzi (e di qualche saggio) sull'invecchiamento.

anche quelle delle arti visive, per far emergere la complessità delle rappresentazioni della vecchiaia delle donne. L'esperienza di aver organizzato quell'insieme di eventi e di aver ascoltato alcuni interventi fatti dal pubblico in quell'occasione è stato per noi un momento di riflessione e autoriconoscimento, che vorremmo condividere con altre-i attraverso la pubblicazione che ora presentiamo.

Una parte delle nostre intenzioni è ben espressa dall'immagine che scegliemmo per illustrare il programma, l'*Autoritratto* di Alice Neel, di cui è possibile prendere visione sul sito <http://www.aliceneel.com/gallery/?mode=display&decade=8>.

Non prevedevamo le polemiche che ne sarebbero seguite. La segreteria del CIRSDe ci segnalò alcune telefonate di persone che giudicarono sconvenienti sia il titolo *Vecchie allo specchio* sia l'immagine. Per noi era evidente il senso politico nella scelta di non usare eufemismi – anziane, vecchiette e simili – per definire una fase della vita delle donne che ha subito e continua a subire grandi manipolazioni culturali e politiche; mentre la tela rappresenta la vecchiaia senza indulgenze, senza infingimenti, in modo «spietato», come ha commentato una delle donne che hanno criticato il titolo. Proprio per questo l'avevamo scelta, perché ci interessava contribuire a vedere (e a far vedere) la nostra vecchiaia senza farci troppe illusioni, ma anche senza nascondere le forme di libertà e di coraggio che l'invecchiamento consente. La libertà di considerare se stesse così come siamo diventate, non essendo schiave della nostalgia per essere state belle e attraenti. Il coraggio dell'autoironia, ma anche della riaffermazione di avere conservato e affinato delle competenze, come indica il pennello brandito con decisione.

Molti altri nudi di Alice Neel non sono meno impietosi di questo e alcuni alludono all'invecchiamento, ma non sono autoritratti; manca quindi in essi il discorso dello specchio, fondamentale per noi e in generale per le donne che invecchiano. Non abbiamo dimenticato la leggenda della contessa di Castiglione, che velò tutti gli specchi della sua casa quando vide sul suo volto bellissimo la prima ruga, né il lamento di Simone de Beauvoir quando scrisse: «questa cosa che è diventata la mia faccia», e neppure l'ostinato negarsi di Greta Garbo agli sguardi avidi o adoranti, per nascondere quel che restava di un mito. Reggere il confronto con la propria immagine attuale è una prestazione difficile e complessa, in particolare per

la generazione cui noi curatrici apparteniamo, sia pure con età diverse: la generazione delle femministe degli anni settanta, dette «storiche», spesso inclini al reducismo e al narcisismo. Ma questa prestazione può essere fatta con leggerezza e ironia, che non escludono una severità disincantata, quale traspare nel volto dell'autoritratto. Alice Neel, nata nel 1900 a Philadelphia, lo dipinse nel 1980, quattro anni prima di morire. Da più di quarant'anni si era trasferita dal quartiere dell'avanguardia newyorkese, il Greenwich Village, a Harlem, dove avrebbe raffigurato la comunità portoricana, e attivisti del movimento delle donne e del movimento nero. Nel dipinto noi vediamo non solo ironia, ma anche provocazione ammiccante e tenera; la lucidità dello sguardo e la consapevolezza della grandezza artistica, o solo la grandezza dell'esistere; di certo ci pare che esso illustri la vecchiaia nel rapporto fra corpo e ingegno.

Al termine del lavoro di cura, desideriamo ringraziare vivamente il CIRSD e in particolare le sue componenti che furono allora attive nell'organizzare la manifestazione, Franca Balsamo, Anna Chiarloni, Silvia Inaudi, Federica Turco, e gli enti che la sostennero, la Città di Torino, l'Ateneo torinese e l'Unione Culturale. Speriamo di aver restituito almeno in parte la vivacità e l'autoriflessione che animarono *Vecchie allo specchio*.

Le curatrici  
Torino, gennaio 2012





## La ricerca storico-sociale

a cura di Luisa Passerini

VECCHIE ALLO SPECCHIO



## Rappresentazioni della vecchiaia

Luisa Passerini  
Università degli Studi di Torino  
*luisa.passerini@unito.it*

In corrispondenza con la crescente attenzione alla vecchiaia come problema sociale, si è sviluppato negli ultimi decenni il filone degli *age studies*, soprattutto negli Stati Uniti, nei paesi scandinavi e nel Regno Unito. Esistono oggi numerosi programmi di *Master in Age Studies*, mentre si sono moltiplicate le pubblicazioni in varie lingue e si è estesa la gamma di discipline interessate al tema, che stanno apportando nuovi contributi e aprendo nuove prospettive di ricerca.<sup>1</sup> Tutto ciò rispecchia una crescente attenzione alle questioni più generali legate alle età e alle generazioni, specialmente là dove i conflitti intergenerazionali sembrano essere più forti, nei paesi ad alto livello di sviluppo con seri problemi di occupazione qualificata. In una ricerca condotta a Torino nel 2007-2008 cercammo di documentare gli atteggiamenti verso l'invecchiamento dal punto di vista della storia culturale.<sup>2</sup> La ricerca, intitolata «Invecchiare a Torino», ha raccolto 100 testimonianze di persone anziane di varie età, più precisamente su quattro fasce, dai 65 ai 74 anni, dai 75 agli 84, dagli 85 ai 90, e oltre i 90. Queste fasce sono del tutto convenzionali, e la stessa età d'inizio, 65 anni, è oggi contestata da molti come data di avvio dell'invecchiamento, in quanto i

<sup>1</sup> Di particolare interesse sono i saggi che compongono il testo a cura di Giovanna Pinna e Hans-Georg Pott (2011). Il volume, basato sui lavori di un convegno italo-svizzero-tedesco, comprende scritti di psicologia, teologia, filosofia e linguistica, ma anche altri che riguardano la letteratura, la trattatistica medica e l'arte figurativa.

<sup>2</sup> La ricerca era il frutto di una collaborazione tra il Dipartimento di Storia dell'Università di Torino, la Fondazione Fabretti e la Fondazione Nocentini, e fu condotta grazie al supporto finanziario della Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, nel quadro del Progetto Alfieri. Parteciparono alla ricerca, oltre a chi scrive, Marcella Filippa, Silvia Inaudi, Enrico Miletto, Paolo Sorgi, Marina Sozzi, Stefania Voli. Il materiale orale raccolto e le trascrizioni sono stati depositati sia presso la Fondazione CRT sia presso la Fondazione Fabretti. Questa sezione riprende gli interventi presentati nel corso della sessione di storia socio-culturale, parte della manifestazione «Vecchie allo Specchio», il 7 febbraio 2008 all'Unione Culturale Franco Antonicelli di Torino.

gerontologi reputano che attualmente l'età dei 75 corrisponda dal punto di vista sociale e sanitario a quella dei 65 di venti anni fa. Un'osservazione ricorrente negli studi sull'età asserisce infatti che nell'ultimo mezzo secolo comportamenti e atteggiamenti che venivano in passato ritenuti appropriati ai sessantenni sono oggi attribuibili ai settantenni.

La specificità della nostra ricerca, in un periodo in cui gli studi e le riflessioni sulla vecchiaia si stanno moltiplicando, è quella di adottare un approccio di storia culturale più che di storia sociale o di sociologia o di gerontologia. Con questo abbiamo inteso riallacciarci alla corrente di *age studies* che assume un atteggiamento «umanistico» nei confronti dell'invecchiamento, prendendolo in considerazione dal punto di vista dei mutamenti soggettivi. Le testimonianze orali sono particolarmente adatte a questo approccio, in quanto portatrici di soggettività. Abbiamo quindi voluto indagare gli atteggiamenti e le rappresentazioni di se stessi come soggetti in corso di invecchiamento. Poiché i dati complessivi risultati dalla ricerca non sono ancora stati compiutamente elaborati, presenteremo le riflessioni che hanno guidato l'indagine e alcuni primi esiti emersi su temi specifici, come l'appartenenza di genere.

Che il tema delle età non riguardi soltanto gli anziani è stato ribadito dai risultati della nostra indagine, così come è stato confermato che adottare gli stereotipi contrapposti dei «vecchi» e dei «giovani» è molto rischioso. Certo, lavorare sugli stereotipi del senso comune consente di fotografare le opinioni correnti, attraverso la cronaca, la pubblicità, le inchieste, i siti internet, ma rischia di riprodurre l'essentialismo a proposito delle età e di disegnare un quadro apocalittico delle rappresentazioni della vecchiaia nel nostro presente, oscillante tra il dire che «i vecchi non si vedono» e che «l'odio per i vecchi è fenomeno crescente» (L. Lipperini, 2010) – dove si intende soprattutto l'odio verso l'immagine dei vecchi. Sono convinta che un risultato molto simile, in senso speculare, si potrebbe ottenere se si facesse un'inchiesta sulle immagini dei giovani intrattenute dai vecchi o dalle persone di mezza età; anche in tal caso emergerebbero atteggiamenti di sconcerto, mancanza di comprensione e desiderio di distruzione. Non si tratta solo di pregiudizi da parte dei vecchi; anche persone indiscutibilmente giovani sul piano biologico si sentono offese dalle rappresentazioni dei giovani con cui si confrontano quotidianamente nei mezzi di comunicazione di massa. Il fatto è che le tenaglie costituite dalle categorie

«vecchi/giovani» afferrano la realtà in modo rigido e univoco e inducono forme di pregiudizio sulle età o *agism* (o *ageism*), per usare un utile neologismo di difficile traduzione in italiano.

Vorrei osservare in primo luogo che, per quanto riguarda processi di grande portata e di lungo periodo come quello delle rappresentazioni della vecchiaia, è svante appuntare lo sguardo solo sul periodo breve, che fornisce rappresentazioni ingannevoli, in particolare nel nostro paese, nel quale la situazione occupazionale è in molti settori a netto svantaggio dei nuovi arrivati. Infatti, stiamo vivendo una transizione culturale di grande portata nei modi di considerare la vecchiaia e l'invecchiamento, un cambiamento ancora più accentuato per le donne che non per gli uomini. Il mutamento culturale in corso è di natura contemporaneamente soggettiva e oggettiva: insieme a modificazioni fisiche e comportamentali comporta profonde mutazioni psicologiche. È generalmente riconosciuto che sia venuta a mancare la prevalenza di sentimenti come la deferenza o la venerazione verso i vecchi, che però non furono mai disgiunti, se si studia la storia, da forme di risentimento e di repulsione, come dimostra la pittura delle epoche passate che spesso raffigura vecchi e vecchie in modo molto negativo.

Non è per altro facile determinare in modo adeguato e convincente per ogni periodo storico quali sentimenti prevalgano in quale settore della popolazione e in quali circostanze. Il mutamento complessivo è in corso da diversi secoli, anche se i cambiamenti più vistosi che ci riguardano da vicino datano dagli anni 1920, periodo in cui venne introdotto il concetto di invecchiamento della popolazione da Alfred Sauvy (P. Bourdelais, 1993: 99 e segg.). Solo sulla lunga e media durata si evidenziano nuovi modi di invecchiare e nuovi ruoli dei vecchi. A questo proposito, vorrei sottolineare un aspetto insufficientemente considerato, quello dei vecchi come consumatori per sé e per i figli e nipoti. Tale aspetto, che meriterebbe di essere indagato ulteriormente, per esempio con una ricerca sulle immagini dei vecchi nella pubblicità, era stato notato da Norberto Bobbio anni fa e nel frattempo si è ulteriormente accentuato (N. Bobbio, 1996: 25; R. Caviglioli, 2005: 52 e 60).

Ma le novità nelle rappresentazioni della vecchiaia emergono soprattutto se si sceglie di lavorare in due direzioni: disaggregare e decostruire le categorie legate all'età, e indagare sui rapporti intergenerazionali dal punto

di vista dell'intersoggettività. Per quanto riguarda il primo terreno, i mutamenti non si comprendono se ci si limita a contrapporre vecchiaia e giovinezza, perché in realtà si è venuta affermando una nuova mappa della vita, un nuovo immaginario sulle età. Anche se hanno perso la rigidità che si attribuiva alle età nel medioevo e nell'età moderna, quando le si distribuiva su una scala ascendente (dalla puerizia all'età adulta) e una discendente (dalla maturità alla decrepitezza), le età continuano a essere più numerose e articolate di quanto suggerisca la polarizzazione vecchio/giovane, perché comprendono tuttora fasi come quelle di infante, bambino, adolescente, maturo, decrepito, che costituiscono altrettante determinazioni rilevanti sia dal punto di vista culturale sia da quello economico. È tutto il corso di vita che non viene più pensato come lineare in senso di ascesa o di degradazione né semplicemente come circolare o spezzato, ma piuttosto costituito da movimenti complessi. In questa prospettiva, l'età non è solo un dato di realtà esperienziale, ma anche un atto di immaginazione legato alla percezione del tempo. Le nuove figurazioni della vecchiaia fanno quindi parte di un insieme di rappresentazioni delle età in corso di rinnovamento, nel cui quadro ogni determinazione di età viene rivissuta e ridefinita.

Inoltre, anche nel sentire comune, si sono moltiplicati i significati di vecchio e di giovane, dato che queste categorie si sono allargate enormemente. Per esempio, si è riscontrato che è cambiata la percezione di ciò che è ritenuto appropriato alle varie gradazioni di vecchiaia. La percezione è strettamente legata alle rappresentazioni prevalenti, e a proposito di queste ultime si nota che si è alterata negli ultimi decenni – ad esempio per quanto riguarda l'abbigliamento – l'assegnazione di fogge e colori compatibili con l'età. Questo aspetto riguarda soprattutto, anche se non solo, le donne anziane, la cui libertà di scelta e di autorappresentazione era qualche decennio fa fortemente limitata. Non si tratta soltanto delle perplessità di persone vecchie a considerarsi ed essere considerate tali, ma di spostamenti significativi in ciò che il sentire diffuso reputa sia o no disdicevole per le figure di varie età.

Infine, non si può ignorare che la vecchiaia, se intesa come un periodo di tempo che si snoda tra diverse condizioni e diversi contesti, contiene in sé elementi che si prestano a rappresentazioni e quindi a reazioni opposte, che vanno dalla compassione e simpatia alla repulsione. Simone de

Beauvoir, che assisteva la madre morente per cancro intestinale, si sentì costretta a operare un distacco soggettivo da quel corpo disfatto per poter continuare a prendersene cura (S. de Beauvoir, 1964). Già Freud aveva espresso l'orrore suscitato in lui dall'immagine di se stesso invecchiato, riflessa nel vetro di un treno e non immediatamente riconosciuta. Kathleen Woodward ha messo in luce il duplice atteggiamento, di repulsione e di *pietas*, che suscita in se stessi e negli altri la visione del corpo vecchio o decrepito. La vecchiaia fa comparire la morte fra i vivi e lo specchio rimanda un'immagine di morte che spaventa sia il soggetto che si specchia sia coloro che lo-la circondano. Così ha origine un dualismo, che però in parte è salvifico, tra noi e i nostri corpi. Se è moralmente e socialmente giusto seguire la *pietas*, non si può cancellare del tutto la repulsione, perché ciò equivarrebbe a ignorare il carattere tragico della vecchiaia e il fatto che per il soggetto la sua immagine anticipa la morte (K. Woodward, 1983).

Questo tema, di grande rilevanza, è stato studiato nella nostra ricerca da Marina Sozzi, alla quale le testimonianze raccolte hanno fornito numerosi spunti di riflessione tanatologica, sia sul rapporto degli ultra sessantacinquenni con la perdita e il lutto (e con il culto dei morti), sia sugli atteggiamenti nei confronti della propria morte. La ricerca ha offerto una preziosa occasione per confutare la validità di stereotipi diffusi, da quello del vecchio ripiegato sul passato e acutamente consapevole della morte, a quello dell'anziano giovanile, consumatore, benestante e spensierato. È emersa secondo Sozzi una netta individuazione, cioè una stratificazione e una frammentazione dei punti di vista, che conferma la ricettività degli anziani rispetto ai mutamenti dell'ambiente sociale e la loro integrazione mediamente buona nel contesto familiare e culturale, nonché la loro capacità di rivedere le convinzioni ereditate per assumere in proprio la pluralità dei modelli di una buona morte. È interessante confrontare le riflessioni di Sozzi con il recente contributo di Catherine Mayer, che ha proposto il concetto di *amortality*, traducibile con amortalità. Dopo aver osservato che lo stesso ordine naturale è fluido e in fase di cambiamento, Mayer definisce l'amortalità come «cecità nei confronti dell'età», fenomeno riscontrabile a tutte le età, che si è diffuso come un'epidemia sociale; si tratta di una sindrome spesso benigna, ma non priva di pericoli, che si esplicita in atteggiamenti, valori e comportamenti (C. Mayer, 2011: 8). Quest'analisi conferma, con dovizia di esempi, la molteplicità di

atteggiamenti non solo verso la morte ma anche verso la sua negazione, e quindi la validità del principio di individuazione introdotto da Sozzi.

Per converso, l'attenzione agli aspetti positivi dell'invecchiare, che rovescia l'atteggiamento giovanilistico e anche la tendenza all'amortalità, non può restare unilaterale. Non a caso le rappresentazioni eccessivamente positive della vecchiaia suscitano altrettanto imbarazzo di quelle insistentemente ed esclusivamente negative. Come ha notato Pat Thane, che ha raccolto un'ingente e splendida documentazione visuale sulle rappresentazioni della vecchiaia dall'antichità a oggi (P. Thane, 2005), cadiamo nel presentismo se sosteniamo che solo nella nostra epoca si diffondono immagini positive della vecchiaia. Questo era già vero in numerosi casi, documentati non solo dalla ricerca di Thane, ma anche da altri testi ormai classici, come quello di McKee e Kauppinen, che presentava una varietà di immagini positive e immagini negative attraverso le epoche, dal Quattrocento al Novecento, con qualche esempio di arte antica (P. McKee, H. Kauppinen, 1987).

La generazione che è stata protagonista dei nuovi movimenti sociali degli anni 1960 e 1970 ha elaborato una critica radicale delle immagini tradizionali dell'invecchiamento, soprattutto per quanto riguarda le donne, accentuando gli aspetti di creatività delle ultime fasi della vita. Il nesso che le studiosse femministe stabiliscono tra la loro esperienza politica e quella dell'invecchiamento – e che rappresenta un tassello fondamentale nello studio *gendered* della vecchiaia – riguarda la denuncia della divisione dicotomica della società secondo l'appartenenza sessuale. Tale divisione trae a sua volta forza da una serie di ruoli e schemi all'interno dei quali, più o meno fluidamente, la maggioranza delle persone vive e, di conseguenza, invecchia. Nella saggistica, femministe storiche come Betty Friedan e Germaine Greer (B. Friedan, 1993; G. Greer, 1992) hanno parlato di nuovi modi di invecchiare per le donne, criticando il vittimismo femminile come retaggio di un passato di oppressione. La loro denuncia si è rivolta soprattutto contro le case farmaceutiche e il mercato, che incrementano il consumo post-menopausale degli estrogeni, e ha messo in evidenza la volontà di molte donne vecchie di inventarsi una nuova vita, caratterizzata dalla libertà rispetto agli stereotipi e agli obblighi del periodo di vita precedente. Friedan conclude il suo libro con l'asserzione: «Non mi sono mai sentita così libera». Nell'ambito della letteratura, Carolyn Heilbrun ha

raccontato la sua decisione di venir meno alla promessa fattasi da giovane di porre termine alla sua vita a settant'anni, per passare poi a considerare invece la vita dopo i sessanta come «l'ultimo dono del tempo» (C.G. Heilbrun, 1997). Doris Lessing ha rappresentato in uno dei suoi romanzi l'oppressione socio-culturale delle donne vecchie, narrando della rottura del tabù, ancor oggi fortissimo, del rapporto amoroso con un uomo molto più giovane (D. Lessing, 1995).

Nella nostra ricerca, la questione del rapporto tra appartenenza di genere e invecchiamento è stata studiata in particolare da Stefania Voli, che ha riscontrato nelle narrazioni delle donne intervistate un forte nesso tra l'esperienza politica del femminismo e il modo di vivere la vecchiaia da parte delle donne.<sup>3</sup> Voli ha osservato nelle testimonianze delle donne che avevano avuto un'esperienza femminista l'insistenza sulla propria creatività esistenziale e la consapevolezza non tragica del rapporto con il corpo che sta cambiando. A suo parere, il neofemminismo ha influito in ampia misura su una parte consistente della popolazione femminile, in termini di acquisizione di strumenti per un maggior benessere psicofisico, arrivando a costituire una delle cause dell'allungamento, nel tempo presente, delle aspettative di vita ben oltre quelle dei propri compagni.

Ma l'attenzione alla creatività della vecchiaia, processo evidente per quanto riguarda molte donne, non può farci dimenticare gli aspetti di drammaticità e dolore che spesso implica questa età. Per l'Italia, ricordo un solo esempio, gli studi di Isabella Paoletti sull'etnometodologia applicata a donne anziane, le quali rappresentano la grande maggioranza dei vecchi e vivono più a lungo degli uomini, ma hanno maggiori difficoltà economiche e di salute nonché problemi di marginalizzazione – per esempio nell'accesso allo spazio pubblico – e di autopercezione (I. Paoletti, 1999).

Finora ho parlato di vari modi in cui si può disaggregare il concetto di vecchio, non solo dal punto di vista sociale, ma anche da quello psicologico.

<sup>3</sup> Cfr. anche B. Mapelli, L. Portis, S. Ronconi (2011). Questo testo è una raccolta di narrazioni di donne tra i cinquantadue e i settantuno anni, con diversi titoli di studio e di varie condizioni sociali, che hanno frequentato i corsi della Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari, con laboratori autobiografici in dieci città italiane. Il testo si configura come ricerca e «restituzione» di testimonianze su temi come il corpo, l'amore, la maternità, i lavori, e mostra la rilevanza dell'esperienza della dimensione pubblica per affrontare l'invecchiamento.

Altrettanto importante è la seconda prospettiva cui ho accennato all'inizio, quella dei rapporti intergenerazionali. Sebbene «età» e «generazione» siano talvolta usati in modo intercambiabile nella ricerca storico-sociale, in realtà hanno significati molto diversi. Sia la generazione sia il gruppo di età includono persone di varie età, ma ciò avviene su basi completamente differenti. Ad esempio, gli storici hanno utilizzato il concetto di generazione in modo assai diverso da quello antropologico del gruppo di età inteso nel senso delle società tribali. In questo caso l'esperienza condivisa che fonda il gruppo di età è l'iniziazione che segna il passaggio all'età adulta. Negli studi storici prevale invece un'accezione del termine che sottolinea la condivisione di alcune esperienze comuni di natura politica: in tal senso si parla di generazione del 1914, o della Resistenza, o del '68. Oltre a essere definito il più delle volte in base alle componenti maschili, nella storia il concetto di generazione è stato applicato quasi sempre ai giovani o agli adulti, non ai vecchi. Inoltre tale concetto lascia nel vago i limiti cronologici, tanto che la sua durata convenzionale è passata da trenta a quindici anni e la categoria stessa è stata spesso sostituita da quella di coorte, definita sulla base di un intervallo di cinque anni. Nella storia recente abbiamo conosciuto rapporti intergenerazionali di forte conflitto, come quelli tra le donne del neofemminismo degli anni Settanta e la generazione delle loro madri, ma anche nuove forme di alleanza tra diverse «classi di età» non basate sul sangue bensì sull'affinità. Gli studi sulle generazioni nel tempo presente riprendono quindi in modo innovatore discorsi fatti dall'antropologia per le società dette acefale, a proposito dell'ostilità o antagonismo tra generazioni adiacenti (genitori-figli) e della coesione o attrazione tra generazioni alterne (nonni-nipoti).

Appuntare lo sguardo sulle forme di intersoggettività tra generazioni è di importanza cruciale per contestualizzare il discorso sulle età senza irrigidirlo. I nuovi modelli generazionali delle società occidentali sono caratterizzati dalla coesistenza di molte generazioni e dal desiderio di diverse generazioni di essere alla ribalta allo stesso tempo. Da un lato si rafforzano le identità generazionali, ma dall'altro i confini tra generazioni e fasi della vita si fanno meno definiti e i sistemi tradizionali di scambio e ricambio intergenerazionale vanno in crisi. Vorrei citare come esempio di ricerca in proposito quella della studiosa delle età Rita Caviglioli, basata su una serie di video sugli anziani presentati da giovani al Video Concorso

Pasinetti a Venezia. Questo concorso era stato pensato come strumento per aiutare i giovani a modificare gli stereotipi sull'anziano grazie al video – uno strumento «più leggero della scrittura». I risultati più rilevanti della ricerca di Cavigioli sono in primo luogo l'osservazione che spesso il rapporto tra le generazioni è mediato da specifici luoghi della memoria, dato che l'interesse dei giovani per la memoria storica è rivolto soprattutto ai racconti di fatti o azioni quotidiane che oggi non si possono più vedere: giochi, scuola, vita nella città nel passato. Anche sulla base di interviste rivolte ai giovani partecipanti al concorso, le narrazioni di età prodotte dai giovani veneziani rivelano un solido rispetto del passato del territorio e di coloro, oggi anziani, che l'hanno costruito. In altri termini, l'interesse dei giovani per il vissuto dei vecchi e quello dei vecchi per il vissuto dei giovani sembra essere scarso, ma attraverso le mediazioni offerte dal rapporto tra territorio e memoria e soprattutto attraverso le narrazioni si può stabilire uno scambio fruttuoso. Tuttavia – conclude Cavigioli – il confronto con le narrazioni degli anziani è ancora proponibile solo se rinnovato all'interno di una visione più ampia delle culture di età, in una prospettiva che trascenda la contrapposizione tra giovani e anziani (R. Cavigioli, 2010).

L'incontro sul piano discorsivo e narrativo mi sembra una chiave di fondamentale importanza, più utile e realistico di quanto possa essere ogni appello a doveri morali. È su tale piano che si situano altri esempi di rapporti intergenerazionali, come quello tra le varie generazioni del femminismo seguite agli anni 1970. In questo caso, dopo molte incomprensioni e la constatazione che mancava un linguaggio comune, si è cominciato a capire – almeno da parte di alcune – che il processo di trasmissione culturale e politica non può avvenire solo in direzione «discendente», da chi è più a chi è meno vecchio, ma deve necessariamente configurarsi anche in direzione «ascendente», nel senso che le varie generazioni hanno qualcosa da imparare l'una dall'altra. L'esperienza, che ebbe luogo nell'autunno del 2010, dell'incontro tra generazioni nelle manifestazioni francesi di protesta contro l'aumento dell'età pensionabile apre una prospettiva di mediazione politico-culturale come terreno «terzo» su cui convergono gruppi e individui di età diverse.

Nell'ambito della nostra ricerca, il lavoro di Silvia Inaudi insiste giustamente sull'aspetto della solidarietà intergenerazionale, senza nascondere i problemi nella fase di transizione che stiamo vivendo. Da un

lato si è notato nelle interviste l'accento posto sullo svilupparsi di una nuova solidarietà intergenerazionale femminile, grazie alla quale tenderebbero a diminuire i rapporti conflittuali madri-figlie. Dall'altro, non possiamo non notare come la cura dei nipoti costituisca un ulteriore gravame (anche se, a onor del vero, nella maggior parte dei casi non è percepito come tale) che va ad aggiungersi a quello già presente. A questo proposito, Inaudi intravede, soprattutto nelle interviste effettuate a donne delle classi medio-alte che hanno avuto accesso all'autonomia intellettuale ed economica o hanno aderito a determinati modelli politici, i germi di un mutamento che potrebbe estendersi alle prossime generazioni, provocando una destabilizzazione nei modelli di solidarietà, che include un rifiuto non solo del ruolo stereotipato di mogli e madri, ma anche di quello di nonne.

Anche Marcella Filippa sottolinea l'importanza delle relazioni intergenerazionali e la rilevanza degli aspetti narrativi nelle interviste, in connessione con il mutamento dei processi affabulativi che hanno avuto luogo nel novecento. Le memorie delle persone che hanno attraversato il secolo scorso sono utili per rivelare il legame fra storia individuale e eventi significativi e i suoi cambiamenti nel corso del tempo, compresa la storia delle loro narrazioni. Vorrei osservare a questo proposito che gli studi linguistici applicati alla gerontologia hanno fatto recentemente emergere la rilevanza dei fattori sociali, individuali e di interazione comunicativa nella valutazione dei tratti considerati caratteristici del linguaggio dei vecchi; in questa prospettiva i parlanti anziani non sono soltanto depositari della lingua nel senso conservativo, come custodi di espressioni del passato, ma anche portatori di un socioletto generazionale, che comprende le aspettative legate al ruolo degli anziani nella società (L. Filippino, 2011).

Il rapporto tra storia generale e memoria individuale è anche al centro del contributo di Enrico Miletto, insieme con l'attenzione alla dimensione collettiva della memoria tra pubblico e privato. Miletto ha analizzato le interviste alla luce dei grandi temi che caratterizzano la storia di Torino nel corso della vita dei testimoni, a partire dalla seconda guerra mondiale fino all'immigrazione della seconda metà del novecento. Nella sua interpretazione, le interviste raccolte fanno emergere il lato totale dell'emigrazione in quanto fenomeno che coinvolge tutte le sfere dell'essere umano. Miletto, interpretando le parole dei testimoni, considera che sia proprio lo spazio lavorativo (molto spesso quello della fabbrica) il luogo in

cui si realizzò un primo importante affratellamento che contribuì a ridurre la barriera che divideva i torinesi dagli immigrati.

È venuto a mancare a questa raccolta il contributo di Paolo Sorgi, che aveva partecipato ad alcune fasi della ricerca, lavorando soprattutto sul tema degli anziani nelle case di riposo. La realtà della casa di riposo si presenta complessa e molto articolata e richiede uno sguardo attento e mai superficiale per essere vissuta e descritta eliminando alcuni facili giudizi che ci vengono offerti da un certo senso comune. Questa istituzione, che offre particolari forme di socialità, per alcuni aspetti potrebbe essere considerata una «comunità»: per esempio, l'arrivo nella struttura ridefinisce anche i riferimenti temporali del soggetto e tra gli ospiti vigono il più delle volte relazioni di parità.<sup>4</sup> Le sperimentazioni di vita – condotte in Germania e negli Stati Uniti – in comunità in cui persone di varie età, pur mantenendo la propria indipendenza, collaborano su compiti quotidiani a seconda delle proprie forze e del proprio tempo, mostrano tuttavia che ci sono altre vie, oltre a quelle della casa di riposo e della vita con le badanti. Questa osservazione ci suggerisce di includere tra le prospettive di mediazioni intergenerazionali – che permettano di configurare in modo nuovo i rapporti tra le età – anche quella dell'utopia, intesa come qualcosa da cominciare a realizzare subito.

Vorrei infine menzionare, per concludere queste note introduttive, gli studi sulla memoria nella vecchiaia che vengono portati avanti dalla psicologia e dalle neuroscienze, oggi di particolare rilevanza. Era noto il fenomeno del cosiddetto ritorno dei vecchi ai ricordi, chiamato in psicologia effetto reminiscenza, grazie al quale riemergono improvvisamente ricordi che per lungo tempo non erano stati presenti alla coscienza, proprio nell'età in cui la memoria va calando. La cosiddetta smemoratezza crescente, da non confondere con la perdita della memoria, costituisce un aspetto curioso e enigmatico, secondo lo psicologo Douwe Draaisma, che ha studiato la questione delle «età della memoria» (D. Draaisma, 2009). Citando Mergler e Goldstein (*ibidem*: 65), Draaisma osserva che questo fenomeno si accompagna negli anziani al passaggio verso una modalità narrante delle informazioni. Ma introduce anche

<sup>4</sup> Una bella raccolta di interviste a donne che vivevano, alla fine degli anni ottanta, in una casa di riposo in un piccolo paese della Toscana, è stata pubblicata da Mariella Maglioni (2005).

un'innovazione in tale diagnosi: a suo parere, i vecchi hanno potuto sperimentare in misura maggiore dei giovani che il passato è mutevole quanto il futuro e quindi sarebbero in grado, se opportunamente sollecitati, di introdurre nelle loro narrazioni la «memoria del futuro», cioè una progettualità che rinnovi o prolunghi quella del passato. Nutriamo la speranza che ricerche come la nostra possano contribuire a sviluppare questa prospettiva.

## Bibliografia

- Beauvoir de, S. (1964): *Une mort très douce*. Gallimard, Paris.
- Bobbio, N. (1996): *De senectute*. Einaudi, Torino.
- Bourdelaïs, P. (1993): *Le nouvel âge de la vieillesse*. Odile Jacob, Paris.
- Caviglioli, R. (2005): *Women of Certain Age. Contemporary Italian Fictions of Female Aging*. Rosemont, Madison.
- (2010): *I giovani raccontano gli anziani*. Cafoscarina, Venezia
- Draaisma, D. (2009): *Le età della memoria. Nostalgia, ricordi, dimenticanza (con un'intervista a Oliver Sacks)*. Bruno Mondadori, Milano.
- Filipponio, L. (2001): «La dimensione sociale del linguaggio della terza età», in Pinna, G.; Pott, H.G. (a cura di), *Senilità. Immagini della vecchiaia nella cultura occidentale*. Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Friedan, B. (1993): *The Fountain of Age*. Simon & Schuster, New York. Trad. it. (1993): *L'età da inventare*. Frassinelli, Milano.
- Greer, G. (1992): *The Change: Women, Aging, and the Menopause*. Knopf, New York. Trad. it. (1992): *La seconda metà della vita*. Mondadori, Milano.
- Heilbrun, C.G. (1997): *The Last Gift of Time. Life Beyond Sixty*. Ballantine, New York.
- Lessing, D. (1995): *Love, Again*. Flamingo, London.
- Lipperini, L. (2010): *Non è un paese per vecchie*. Feltrinelli, Milano.
- Maglioni, M. (2005): *Storie di troppo. Donne in casa di riposo*. Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Mapelli, B.; Portis, L.; Ronconi, S. (a cura di) (2011): *Molti modi di essere uniche. Percorsi di scrittura di sé per re-inventare l'età matura*. Stripes, Rho.
- Mayer, C. (2011): *Amortality. The Pleasures and Perils of Living Agelessly*. Vermilion, London.
- McKee, P.; Kauppinen, H. (1987): *The Art of Aging. A Celebration of Old Age in Western Art*. Insight Books, New York.
- Paoletti, I. (1999): «A Half Life: Women Caregivers of Older Disabled Relatives», *Journal of Women and Aging*, 11-1, 53-67.
- Pinna, G.; Pott, H.G. (a cura di) (2011): *Senilità. Immagini della vecchiaia nella cultura occidentale*. Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Thane, P. (ed) (2005): *A History of Old Age*. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Woodward, K. (1983): «Instant Repulsion: Decrepitude, the Mirror Stage, and the Literary Imagination», *The Kenyon Review*, 4, 43-66.

## Anziani e solidarietà intergenerazionale

Silvia Inaudi

Università degli Studi di Torino

*silvia.inaudi@unito.it*

Queste note sono il frutto di una prima riflessione sui dati di una ricerca condotta, prevalentemente attraverso fonti orali, nella provincia torinese.

Nell'analisi del tema della solidarietà fra generazioni, la nostra ricerca ha confermato una tendenza riscontrata già da precedenti studi (C. Facchini, 1997; E. Cioni, 1999): ovvero quella della continuità della presenza di tale solidarietà anche nei grandi centri urbani, a dispetto delle analisi che in passato vedevano l'industrializzazione e il prevalere della famiglia nucleare quale fattore di disgregazione. L'autonomia dei nuclei familiari e degli individui, dal punto di vista strutturale, non sembra invece avere portato a tale risultato. Possiamo anzi rilevare non solo la conferma della presenza di quella che è stata definita da Bengston (1991) la «solidarietà associativa», ovvero la solidarietà legata alla frequenza delle visite e dei contatti fra anziani e loro familiari, facilitata dalla prossimità geografica,<sup>5</sup> ma un mutamento in corso: ovvero lo svilupparsi di una solidarietà intergenerazionale più forte parallelamente all'espandersi della precarietà affettiva e sociale nelle nuove generazioni. Anche se prevale un modello di autonomia fra gli anziani (moltissimi, soprattutto donne, sono quelli che si ritrovano a vivere da soli anche in tarda età) non ricorre fra i nostri intervistati, se non in casi isolati, una situazione di totale isolamento.

Bisogna però mettere in luce che con tutta probabilità, dal punto di vista storico, stiamo assistendo ad una fase di transizione. La generazione che sta entrando nella cosiddetta terza età (il riferimento è agli intervistati che si collocano nella fascia 65-70 anni) è una generazione che ha attraversato una molteplicità di esperienze diverse: ha ancora conosciuto l'esperienza della guerra e della povertà, ma ha vissuto, spesso attivamente, quella del *boom* economico e delle rivoluzioni sociali legate ai mutamenti connessi all'entrata sempre più massiccia delle donne sul mercato del lavoro, alla

<sup>5</sup> La maggioranza degli intervistati risiede a poca distanza dai familiari, e frequenti sono anche i casi di residenza nello stesso condominio.

liberazione sessuale, ecc. Inoltre (e in questo Torino assume, una volta di più, la valenza di laboratorio) si sta assistendo, da un lato, all'entrata nell'età anziana di coloro che hanno vissuto la cosiddetta «grande migrazione» dal Mezzogiorno; dall'altro, alla comparsa di una nuova presenza anziana sul territorio: quella legata al fenomeno dell'emigrazione dai paesi extracomunitari. Tutto ciò sta contribuendo a far divenire il capoluogo torinese uno dei più vecchi d'Italia e uno dei più rappresentativi, a livello nazionale, dei mutamenti in corso, come dimostra la sostanziale concordanza dei nostri risultati con quelli ottenuti da ricerche a più ampio spettro (R. Palomba, M. Misiti, S. Dante, 2001).

Ritornando al tema della solidarietà fra generazioni, bisogna notare come i mutamenti, avvenuti in particolare nella seconda metà del secolo scorso, abbiano contribuito al suo sviluppo: non si può ad esempio non sottolineare l'importanza del patto generazionale a livello pensionistico nel creare nuovi legami fra le generazioni. Legami che però, sul lungo periodo, potrebbero portare a una conflittualità dal punto di vista generazionale, proprio a causa della crisi del welfare e del ridursi della presenza dello Stato come soggetto attivo di sostegno. Non analizzeremo in questa sede come il familismo ambivalente dello Stato sociale italiano abbia influito pesantemente sul ruolo della famiglia (e delle donne in particolare) nei confronti delle generazioni anziane, in assenza di politiche di conciliazione e di assistenza adeguate (C. Saraceno, 1994). Certo è che, se il fenomeno dell'istituzionalizzazione degli anziani riguarda, come sembra, un numero limitato di persone, questo si deve non solo al miglioramento delle condizioni di salute anche dei «grandi anziani» (che restano quindi sempre più a lungo in condizioni di autonomia) ma soprattutto al permanere della rete di sostegno rappresentata dalle relazioni familiari.<sup>6</sup> Rete di sostegno che per via della contrazione di fecondità che ha interessato il nostro paese in questi anni, è destinata a restringersi in futuro, fattore che dovrà portare ad un ripensamento delle politiche sociali verso gli anziani (E. Noci, 2010).

<sup>6</sup> Specifichiamo che per relazioni familiari non intendiamo solo quelle più prossime, ma ci riferiamo ad un concetto più allargato di famiglia che include anche gli affini, ovvero le parentele acquisite per via di matrimonio; nonché, anche se in misura fortemente minore, alla famiglia «elettiva» ossia alla mutua solidarietà nelle relazioni amicali, di vicinato ecc. (sul concetto «allargato», e alternativo, di famiglia, con specifico riferimento all'età anziana, si veda l'analisi di G.B. Sgritta, 2007).

L'espandersi del sistema pensionistico al quale ci siamo riferiti, e l'allungamento della vita unito al miglioramento delle condizioni di salute, hanno influito dunque all'affermarsi dell'anziano/a quale soggetto «attivo» nelle relazioni intergenerazionali: se dal punto di vista economico gli anziani ricoprono il ruolo di «donatori», in luogo di quello di fruitori, per un periodo sempre più lungo nei confronti dei figli adulti, dal punto di vista dello scambio di aiuto e servizi non solo è divenuto centrale, come si vedrà, il ruolo dei nonni, ma la già ricordata precarietà «esistenziale» delle nuove generazioni porta sempre più sovente a periodi di ri-coabitazione, anche transitori, con i figli, in seguito a tracolli sentimentali o economici, che vengono in seguito «ricambiati», in caso di fragilità dell'anziano. Da questo punto di vista, bisogna inoltre notare come l'allungamento della vita porti sempre più sovente alla convivenza (non intesa in senso letteralmente strutturale) di tre generazioni differenti, essendo frequenti ormai i casi di anziani della cosiddetta terza età che si ritrovano ad avere ancora in vita i propri genitori: anche questo contribuisce a mutare la percezione di sé in quanto anziani, che viene identificandosi sempre di più con la quarta età, e il cui margine viene definito non dall'età ma dall'insorgere di situazioni di dipendenza e malattia. Il coesistere di tre generazioni porta ad alcuni sconvolgimenti, soprattutto nel periodo compreso tra i 65 e i 75 anni: essere anziani/e e magari nonni/e definisce ormai uno status ma non un ruolo definito, in quanto si evidenzia il permanere sul lungo periodo di una condizione che potremo definire di genitorialità: nei confronti dei propri figli; nei confronti dei propri nipoti (verso i quali il ruolo dei nonni, soprattutto nella prima infanzia, è quasi tale) e persino nei confronti dei propri genitori, in relazione alla loro fragilità. È quest'ultima situazione quella che porta a maggiore conflittualità, non solo per l'inversione di ruoli che ne consegue e per lo sconvolgimento psicologico dinanzi al degrado di salute e mentale dei propri genitori: ma anche perché mette l'anziano di fronte a ciò che potrebbe diventare. Non a caso, una delle paure più grandi riscontrate nelle interviste agli anziani è quella connessa alla perdita dell'indipendenza ed al gravame che ne potrebbe derivare per i figli o per chi sta loro vicino. Abituati a giocare sempre più a lungo un ruolo attivo (che li compensa in parte, della lamentata perdita di importanza di quel «rispetto» nei confronti dell'anziano in quanto tale, che riscontravano nelle generazioni precedenti), e a basarsi ormai su un modello di famiglia

relazionale e non più morale – ovvero sulla prevalenza dell'affetto reciproco come base dei rapporti in luogo dell'aspetto normativo che ha contraddistinto e continua a contraddistinguere i rapporti con le generazioni precedenti – gli anziani, probabilmente proiettando sul loro futuro le ambivalenze e la conflittualità con cui vivono la loro stessa condizione, guardano con terrore a questa prospettiva. Ciò, nonostante l'affermazione ricorrente della certezza che i figli non li lascerebbero in ambascie: certezza confermata appunto, dall'affetto, dalla frequenza dei contatti, dalla preoccupazione dei figli nei loro confronti.<sup>7</sup>

Il quadro che abbiamo prospettato non deve però far ritenere che tutto sia roseo, nei rapporti intergenerazionali. Margini di conflittualità permangono, anche se la maggior parte degli anziani tende a mantenerli ad un livello che non sfoci nella rottura: dalla non condivisione delle scelte sentimentali o professionali dei figli o dei valori educativi impartiti ai nipoti (rispetto ai quali il ruolo dei nonni si fa più defilato, soprattutto in età adolescenziale), al problema della giusta distanza nei rapporti:

Mia figlia è venuta fuori da un'esperienza, con una bella depressione [per il divorzio], va bene. Perciò mi ha un po' delegata a tutto. Forse io son stata anche un po' invasiva, eh! Anche perché forse mi hanno un po' sopravvalutato le mie figlie, non so come sia. Ricorrono spesso a consigli o che, consigli a livello... Perché io non mi sono mai intromessa, mai, e perché fate questo e perché non fate, mai mai. [...] E così, come ripeto, tutte queste cose... Poi mi è venuto comodo, lasciamo anche fare. Non... facendo già prima delle cose che lei apprezzava o che, allora ho continuato, ho continuato e così.<sup>8</sup>

C'è inoltre una questione ambivalente nel permanere di modelli di solidarietà, che è quella delle donne. Da un lato si è notato nelle interviste l'accento posto sullo svilupparsi di una nuova solidarietà intergenerazionale femminile, grazie alla quale tenderebbero a diminuire i rapporti conflittuali madri-figlie. In quest'ottica appare fondamentale l'intervento delle donne anziane (e qua ci riferiamo soprattutto al ruolo delle nonne, che appare centrale anche se non abbastanza approfondito dalla letteratura) quale supporto per permettere alle figlie di realizzarsi professionalmente e in termini di autonomia, cosa che molte donne della generazione precedente

<sup>7</sup> Una delle più frequenti manifestazioni di tale preoccupazione è l'imposizione dell'uso del cellulare ai genitori anziani ai fini del controllo.

<sup>8</sup> Intervista a A.M.M., data di nascita: 24 marzo 1938, professione precedente: casalinga.

non hanno potuto fare. Importante risulta anche essere il peso delle donne anziane quale baricentro delle relazioni intergenerazionali. Sia perché sono le anziane più spesso, non solo ad occuparsi dei nipoti, ma a sollecitare gli incontri familiari, anche quando i nipoti sono divenuti ormai adolescenti; sia perché esse sembrano essere quelle che con più immediatezza, sebbene a volte a malincuore (avendo nella maggior parte dei casi vissuto ancora la stabilità e la centralità della coppia come valore fondante), si sono adattate all'emergere di nuovi modelli di famiglia (quali la convivenza, «ora si usa così...») e al diffondersi della pratica del divorzio.

Dall'altro, non possiamo non notare come la cura dei nipoti costituisca un ulteriore gravame (anche se, a onor del vero, nella maggior parte dei casi non è percepito come tale) che va ad aggiungersi a quello già presente: ovvero la permanenza di un modello tradizionale di cura che vede la donna anziana occuparsi della maggior parte delle mansioni casalinghe, sia essa ancora in coppia, sia essa sola (una frase ricorrente, nelle interviste alle donne, è «non ho tempo»). Ciò per il sussistere non solo di modelli tradizionali di divisione nei compiti nella coppia, ma anche di un atteggiamento di rifiuto da parte delle donne verso l'aiuto esterno, al quale si ricorre quando proprio non se ne può fare a meno (diversa è, ovviamente, la condizione delle donne che ritengono «normale», anche culturalmente, il potersi avvalere di una colf). A questi elementi va ad aggiungersi – e sarà sempre maggiore, con l'entrata nell'età anziana di quella che è stata definita «la generazione sandwich» – la probabilità di dover assumere su di sé la cura dei propri genitori anziani, in un'età in cui comincia comunque un certo deficit di energie fisiche e mentali, anche se non percepito come invalidante.

Se, rifacendoci a Laslett (1992), il tempo della vecchiaia dovrebbe essere il «tempo liberato», quello da dedicare all'approfondimento di sé, c'è da chiedersi quando le anziane della terza età, in particolare quelle delle classi medio-basse, potranno sperimentarlo, strettamente fra la permanenza della convivenza sempre più lunga con il partner fino a tarda età, la cura della casa, dei nipoti, dei propri genitori. Quando non degli stessi figli, perché ritornati a casa, spesso in condizioni psicologiche disastrose in seguito a un fallimento economico o sentimentale, o rimasti in casa per condizioni di celibato/nubilato prolungato (situazione meno frequente, ma che vede il prevalere, ancor più che in altri casi, del ruolo attivo dell'anziano/a in una

genitorialità permanente). Tempo libero di cui le donne però, più che gli uomini (che paiono nella maggior parte dei casi analizzati assumere a tale proposito un atteggiamento abbastanza passivo) manifestano un forte desiderio, in termini soprattutto di accesso a svaghi e di instaurazione di relazioni amicali con appartenenti allo stesso sesso.

Per quanto riguarda l'accesso al «tempo liberato», dai dati della nostra ricerca appare giocare un ruolo fondamentale, nell'esperienza soggettiva, il fattore, non ancora sufficientemente indagato dalla ricerca quantitativa, dell'appartenenza sociale connesso a quello dell'istruzione (a volte in relazione con l'esperienza politica). Fra gli individui (soprattutto donne, ma anche uomini) l'accesso ad esperienze di approfondimento dei propri interessi è legato sì alle condizioni economiche, ma soprattutto – visto il buon numero ormai esistente di offerte di svago economico per anziani – al grado di istruzione della persona, che più è alto più la pone in un rapporto di approfondimento di sé, per così dire, permanente. Il fattore economico da solo non appare infatti bastare, soprattutto quando ci troviamo di fronte al sussistere sul lungo periodo della relazione di coppia: l'accesso al «tempo liberato» da parte delle donne dipende anche dalla presenza di situazioni di dipendenza nella scelta delle amicizie e degli interessi, in quanto il modello che si è imposto nella propria vita, di autonomia o meno nel rapporto col partner, appare condizionare anche le scelte in età anziana.

Per concludere, in riferimento a quest'ultimo argomento ci pare però di poter scorgere per converso, nell'affermarsi della propria identità in età anziana, soprattutto nelle interviste effettuate a donne delle classi medio-alte che hanno avuto già un forte accesso all'autonomia intellettuale ed economica, e/o hanno aderito a determinati modelli politici,<sup>9</sup> i germi di un mutamento che potrebbe estendersi alle prossime generazioni, provocando una destabilizzazione nei modelli di solidarietà. Ovvero un rifiuto non solo del ruolo stereotipato di mogli e madri, ma anche di quello di nonne:

Il senso di indipendenza c'è e ci tengo anche. Non mi piace quando ogni tanto capita che i miei figli dispongono della mia presenza e assenza. Se posso vado loro incontro, però qualche volta mi dà fastidio e non è tanto anche coi bambini... È il voler vivere tranquilla, quello sì, e si sa che con i bambini non ci si riesce molto. Io ho dato tutto quello che potevo per i miei figli, l'idea di cominciare da capo sistematicamente non

<sup>9</sup> Molte fra le intervistate hanno vissuto, direttamente o indirettamente, l'esperienza del femminismo.

mi va molto a genio, ecco. E questo vale un po' perché detto fra noi, oggi i bambini non sono proprio dei fiori di educazione, i figli dei miei figli, ma ancor più certi altri, per cui io anche in treno, sarò una madre e una nonna degenerare, ma quando vedo un bambino in uno scompartimento, filo velocemente in un altro (ride).<sup>10</sup>

## Bibliografia

- Bengston, V.; Roberts, R.E.L. (1991): «Inter-generational Solidarity in Aging Families: An example of Formal Theory Construction», *Journal of Marriage and the Family*, 53, 856-70.
- Cioni, E. (1999): *Solidarietà tra generazioni: anziani e famiglie in Italia*. Franco Angeli, Milano.
- Facchini, C. (1997): «Gli anziani e la solidarietà tra generazioni», in Barbagli M.; Saraceno C. (a cura di), *Lo stato delle famiglie in Italia*. Il Mulino, Bologna.
- Laslett, P. (1992): *Una nuova mappa della vita. L'emergere della terza età*. Il Mulino, Bologna.
- Noci, E. (2010): «Il sostegno alle famiglie che curano nell'ottica della sussidiarietà», *La Rivista di Servizio Sociale*, 1, 25-45.
- Palomba, R.; Misiti, M.; Dante, S. (2001): «La vecchiaia può attendere. Immagini, aspettative e aspirazioni degli anziani italiani», *Quaderni di Demotrends*, Cnr-Irp.
- Saraceno, C. (1994): *Un familismo ambivalente. Le politiche della famiglia in Italia dal dopoguerra ad oggi*. Carattere, Bologna.
- Sgritta, G.B. (2007): *Le famiglie possibili. Reti di aiuto e solidarietà in età anziana*. Il Lavoro, Roma.

<sup>10</sup> Intervista a L.C.R., data di nascita 29 settembre 1931, professione precedente: docente universitaria.



## Alcune osservazioni sull'incrocio tra autobiografie, invecchiamento e genere

Stefania Voli  
*stefaniavoli@gmail.com*

*Ad Angela Miglietti*

Donne e uomini arrivano alla vecchiaia con biografie, esperienze, ruoli sociali e relazionali molto differenti tra loro. Intento del presente intervento è approfondire gli aspetti delle reciproche influenze tra genere e invecchiamento, con un approccio che comprenda l'intero corso di vita delle persone anziane.<sup>11</sup>

I contributi e le ricerche pubblicate sull'argomento concordano nell'affermare che, con l'avanzare della vecchiaia, le differenze di genere tendono a sbiadirsi in quell'orizzonte complesso e denso che sono le storie di vita delle persone che hanno superato i sessantacinque anni. Questa osservazione, che trova conferma in sede di raccolta delle testimonianze e nella loro successiva lettura e analisi, è tuttavia accompagnata da una constatazione che si situa esattamente su una posizione opposta.

L'intersezione di età e genere produce percorsi di vita distinti tra uomini e donne in tutte le fasi della vita. Ma in che modo il genere attraversa l'esperienza dell'invecchiamento nella società contemporanea? Su tale quesito si innesta un'altra osservazione fondamentale nel discorso che intreccia genere e invecchiamento: questa prospettiva risulta infatti fortemente determinata da un preciso evento storico, il movimento delle donne degli anni Sessanta (negli Stati Uniti e in Europa) e Settanta (in Italia).

Da molte delle studiose impegnate attivamente (a livello di pratica politica e di elaborazione teorica) nel neofemminismo (penso per esempio a

<sup>11</sup> Scrivono M. Olagnero e C. Saraceno: «L'esperienza dell'età anziana è in gran parte plasmata da come si è vissuta quella adulta» (1993:71).

Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Germaine Greer, Luisa Passerini<sup>12</sup>) arriva un approccio metodologico innovativo capace di porre domande nuove e parlare di «nuovi modi di invecchiare per le donne» (L. Passerini, 2006: 21) anche in forza dell'essersi, esse stesse, riconosciute soggette centrali di studio: le donne che oggi hanno (o stanno per compiere) sessantacinque anni sono le stesse che hanno attraversato, vissuto e osservato, più o meno indirettamente, quel processo di riflessione, rivelazione e liberazione di soggettività femminile.

Il primo nesso che le studiose femministe creano tra la loro esperienza politica e quella dell'invecchiamento – e che rappresenta un tassello fondamentale nello studio *gendered* della vecchiaia – riguarda la denuncia della divisione dicotomica della società secondo l'appartenenza sessuale. Tale divisione trae a sua volta forza da una serie di ruoli e schemi all'interno dei quali, più o meno fluidamente, la maggioranza delle persone vive e, di conseguenza, invecchia. Uno studio dell'invecchiamento che prescindere dal punto di vista di genere appare parziale e fuorviante per un'ulteriore ragione. Il neofemminismo ha influito in ampia misura su una parte consistente della popolazione femminile in termini di acquisizione di strumenti per un maggior benessere psicofisico, arrivando a costituire una delle cause dell'allungamento, nel tempo presente, delle aspettative di vita ben oltre quelle dei propri compagni.<sup>13</sup>

Una maggiore longevità legata al sesso di appartenenza implica necessariamente che la categoria di «anziano» al quale ogni osservazione, studio, terapia e politica si rivolge, non può oggi ignorare il fatto che questa abbia una connotazione sessuale predominante in senso femminile.

Le donne dunque rappresentano la maggioranza della popolazione *aged* (a Torino, come in Piemonte, come in Italia), rivelandosi loro malgrado

<sup>12</sup> Si vedano in particolare: S. de Beauvoir (1971); B. Friedan (1993); G. Greer (1992); L. Passerini (1999).

<sup>13</sup> Cfr. i contributi Ires: M.C. Migliore (2004: 15 e 2000: 75); M.C. Migliore *et al.* (2002: 67). Un condivisibile intreccio tra invecchiamento e genere è anche fornito da Linda R. Gannon (1999). Una maggiore capacità di controllo delle nascite, anche in seguito ai movimenti delle donne, ha creato inoltre una minore natalità, che, se associata a una minore mortalità, ha creato anche le condizioni per cui oggi la cura delle pensionate anziane all'interno del nucleo familiare sia diventato un impegno suddivisibile tra i pochi componenti della famiglia, molto spesso a carico di un unico figlio.

pioniere – come le ha definite Friedan – di questa esperienza che è l'invecchiamento del genere umano nelle società contemporanee.

Tuttavia, lo sbiadirsi delle differenze di genere col passare dell'età, al quale si faceva riferimento in apertura, non è del tutto in contraddizione con quanto detto, poiché è anche vero che la vecchiaia rappresenta una fase nella quale le persone si sentono maggiormente libere di abbandonare molte delle convenzioni e dei ruoli rispettati durante l'età matura, considerata convenzionalmente la più produttiva (in termini economici, sociali, culturali) e dunque quella nel quale più forte è la pressione sociale per il rispetto delle norme correnti.

Dalle testimonianze emerge come la vecchiaia rappresenta un'età affrancata da molti obblighi sociali, un momento di maggiore espressione del sé, e quindi, da questo punto di vista anche di maggiore sensazione di libertà.

Un ulteriore preambolo riguarda la metodologia scelta, che nel suo privilegiare la raccolta orale delle storie di vita deve fare necessariamente i conti con i diversi modi di rapportarsi dei testimoni con la concezione corrente dell'invecchiamento come momento di definitivo e inarrestabile declino psicofisico. Il desiderio di fornire un'immagine il più possibile lontana da questa rappresenta un rischio di cui tener conto, essendo la vecchiaia un argomento in cui facilmente si stratificano credenze, preconcetti e distorsioni. Coglie questo aspetto Simone de Beauvoir quando, riferendosi al nonno di Sartre, scrive: «Interpretava delle parti destinate a imporre agli altri un'immagine che egli aveva per se stesso» (S. de Beauvoir, 1971: 276).

Sembra dunque che lo sforzo necessariamente richiesto dall'approccio sessuato all'invecchiamento sia di un doppio smascheramento, degli stereotipi di genere e della vecchiaia.

Io stessa, nel mio avvicinarmi e rivolgermi ai «miei» testimoni ero consapevole dell'immaginario, prevalentemente negativo, che componeva nella mia esperienza il fenomeno della vecchiaia e, a ricerca ultimata, ammetto con piacere come questo risulti complessivamente compromesso. Scrive a questo proposito Luisa Passerini: «Assumere il nuovo modo di invecchiare come oggetto di studio non è possibile senza sentirsi in qualche modo coinvolti e mettere in questione la propria visione delle età» (L. Passerini, 2006: 11-26).

Registrando, insieme alla varietà e l'irriducibilità dei percorsi biografici raccolti, il rischio di schematizzazioni semplificatorie e riduttive, penso possa essere utile condurre la riflessione a partire da alcuni casi significativi.

La prevalenza degli anziani da me intervistati appartiene, non per mia intenzione, a una categoria di persone che vive la propria vecchiaia in maniera attiva, consapevole, nient'affatto sopraffatta dall'avanzare dell'età.<sup>14</sup> Tra queste, caso ancor più particolare è costituito da Angela Miglietti,<sup>15</sup> femminista storica torinese: novantadue anni al tempo dell'intervista, tenutasi il 2 agosto 2006, fino all'anno precedente insegnante di *shatsu* e ginnastica dolce, segnata da una lieve sordità ma soprattutto da una vitalità e un'energia fuori dal comune. Nonostante il suo stato di eccezionalità, l'esempio di Angela diventa spunto per alcune importanti preliminari valutazioni, che prescindono dall'appartenenza sessuale, ma che trovano poi nelle declinazioni di genere le proprie differenti espressioni.

Intanto mi pare di poter affermare – usando ancora le parole di una femminista storica, de Beauvoir – che «per una persona che si senta bene nella sua pelle, che è soddisfatta della propria condizione e dei buoni rapporti che ha con il suo ambiente, l'età rimane un fatto astratto» (S. de Beauvoir, 1971: 273).

Angela afferma con voce squillante:

... io sono passata da un anno all'altro, si può dire, e non me ne sono accorta! Non me ne sono accorta perché dentro di me ero sempre la fanciulla che ero, la ragazza... dico fanciulla perché c'è una mia amica che mi chiama «da fanciulla», a novant'anni! Quell'Angela lì c'è sempre dentro. Quindi è solo... io ho visto che era il mio corpo, il mio fisico che diventava un altro, poco per volta, ma dentro son sempre io.

Come lei la ex partigiana Marisa Sacco:<sup>16</sup>

Se uno dice la data di nascita, si rende conto, non bisogna mai dirla. Per esempio, se tu hai vent'anni e ti va, metti caso, di giocare con la sabbia, metti caso, se sei al mare. Tu non devi dirtelo che hai vent'anni, devi dire che ti va unicamente di giocare con la sabbia. Quindi l'età è un dato anagrafico, come il nome e il cognome. Con la tua vita non c'entrano un cavolo.

<sup>14</sup> Tale dato viene tuttavia ad essere «corretto» dalle interviste raccolte dagli altri ricercatori.

<sup>15</sup> Nata nel 1916, casalinga, tessitrice, insegnante di ginnastica dolce.

<sup>16</sup> Data di nascita non comunicata, archivista.

Continuo a prendere a prestito le riflessioni della filosofa francese come ponte verso un'ulteriore osservazione: «Morale e fisico sono strettamente legati. Per eseguire il lavoro di riadattare al mondo un organismo che si sia modificato in senso peggiorativo bisogna aver conservato il gusto di vivere. Una buona salute favorisce la sopravvivenza d'interessi intellettuali e affettivi» (*ibidem*: 292).

Se esiste una frontiera di genere che segna la differenza tra gli uomini e le donne che stanno invecchiando, questa è senz'altro il corpo. Non pare esserci tragicità o particolare stupore nell'osservare – quasi impotenti – i mutamenti del proprio corpo, a meno che questo non sia dovuto a eventi improvvisi o malattie. Nelle donne tuttavia questa accettazione si traduce in un'azione, presente ma di bassissima intensità, di cura della propria immagine, che fissa nei capelli il proprio centro (sia che si tratti dell'acconciatura, sia, per alcune, della tinta). Una traccia di rossetto e un abbigliamento curato e spesso accessoriato sono gli altri gesti che restituiscono alle donne anziane una dignità di corpi che la nostra società convenzionalmente priva, proprio a causa del tempo trascorso su essi, del valore estetico invece presente ed evidente in moltissime donne incontrate.

La stessa velata attenzione manca invece agli uomini, naturalmente liberati dalla nascita da una tale preoccupazione (comunque, a modo loro, in base alle condizioni e alle vite vissute, curati e dignitosi). L'associazione quasi immediata operata da alcuni uomini anziani alla richiesta di informazioni circa la percezione emotiva dei propri mutamenti fisici, riguarda un desiderio sessuale ancora presente, ma tuttavia mutato e rimpianto rispetto al passato.

La sessualità rappresenta un argomento tabù, non ancora del tutto liberato dalle convenzioni che vogliono gli anziani privi di desideri e di attività sessuali, e che incontra resistenza da parte degli stessi intervistati nell'essere raccontata, soprattutto dalle donne, se non nei casi in cui questa è vissuta con estrema serenità.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Afferma senza esitazione una testimone ultra settantaquattrenne: M.: «(...) mio marito è super attivo, le dico... È un po' un'eccezione» – S.: «E questo è importante per il vostro rapporto, per lei personalmente?» – M.: «Sì, certo, certo, sì, molto» – S.: «E secondo lei è legato al fatto che lui sia più giovane o comunque...» – M.: «Ma non credo. Forse probabilmente proprio che lui è così, perché... perché magari anche altri giovani, io sento, c'è uno molto più giovane di mio marito: per carità io non so se il diabete

Ancora, il corpo è il terminale dei dolori fisici e delle malattie che segnano l'avanzare degli anni:

anche se la persona anziana li sopporta con rassegnazione, questi mali s'interpongono tra lei e il mondo; sono il prezzo che essa paga per la maggior parte delle sue attività [...] si trova costretta a fare delle scelte (*ibidem*. 282).

Il quotidiano dei vecchi è fortemente determinato dagli «acciacchi» e dalle patologie della terza e quarta età, nonostante che l'atteggiamento ricorrente sia quello di giustificarli come appartenenti a un più generale «calderone della vecchiaia» che se da una parte porta ad una maggiore sopportazione, dall'altra incontra il rischio di una sottovalutazione degli stessi e di una successiva passiva accettazione. Le persone anziane ascoltate sono sottoposte a intense cure farmacologiche rivolte a disturbi tendenzialmente imputabili all'età come anche a mali più specifici. Non si registra tanto una resistenza all'assunzione di medicinali quanto una ritrosia a rivolgersi ai medici curanti se non quando strettamente necessario. La salute psichica delle donne merita una particolare attenzione in quanto è questo un campo nel quale si avvertono cambiamenti recenti, probabilmente in parte anch'essi imputabili alle transizioni culturali in atto, alle quali non sono estranee le evoluzioni promosse dai movimenti neofemministi degli anni Settanta. Per esempio, l'arrivo della menopausa, da sempre visto come passaggio nodale e problematico nella vita delle donne, non viene praticamente mai menzionato nei racconti autobiografici. Lo sono, al contrario, interventi (frequentemente dovuti alla presenza di tumori o di malattie come la cataratta), incidenti, o eventi che portano a un cambiamento della salute e a conseguenti modifiche nelle abitudini quotidiane.

Malattia e vedovanza sono i due aspetti che maggiormente caratterizzano in negativo la vecchiaia, soprattutto femminile. La perdita del/la proprio/a compagno/a di vita è un dolore che le persone vivono

---

incida su questo, non so, la moglie dice: 'Oramai ha raggiunto la pace dei sensi'. Sento in giro» – S.: «E la sessualità cambia con il passare del tempo? Il desiderio, il modo di stare insieme?» – M.: «No, no, no» – S.: «Perché questo è un dato importante anche da sfatare no? È una sfera che rimane comunque importante...» – M.: «Sì, sì».

Di tono quasi opposto invece la testimonianza raccolta da Luisa Passerini a Carlo Montanella, omosessuale e tra i fondatori del FUORI (data di nascita 1937, parrucchiere).

senza distinzione di genere, che ha variabili soggettive, ma anche ambientali: una famiglia numerosa e attenta ai propri anziani è senz'altro l'elemento di maggiore aiuto, ma non di meno la presenza di amicizie che permettono di ricominciare – laddove precedentemente esistenti – a coltivare i propri interessi (Adele Torta<sup>18</sup>) o, in alcuni casi a coltivarne di nuovi (Maria Luisa Scalia<sup>19</sup>). Dove questo viene a mancare, la vedovanza (così come la perdita di persone care) è un evento traumatico, vissuto anche come perdita di una parte importante del proprio percorso biografico che porta alla depressione o al declino psicofisico (Luciana Tourn<sup>20</sup> e Matilde Novello<sup>21</sup>) e ad associare la vecchiaia a un passaggio inevitabilmente negativo.

Gli anziani che hanno la possibilità di vivere in coppia appaiono più avvantaggiati per motivi esistenziali quanto materiali. Una vita affettiva soddisfacente rappresenta infatti la possibilità continua di stimoli, reciproca assistenza e presenza. E costituisce anche un'acquisizione di senso del periodo che si sta vivendo, come tappa ulteriore e non finale della propria vita.

L'ambiente di provenienza rivela inoltre la sua importanza nei modi dell'invecchiare poiché, laddove viene a mancare – è il caso del ricovero in case di cura o di assistenza – crea disorientamento, deperimento fisico e psichico. L'adattamento fuori dal proprio contesto si rivela particolarmente difficoltoso, anche per l'eterogeneità delle esperienze di vita che in tali contesti vengono a trovarsi. Ne sono dirette conseguenze l'incomunicabilità tra «ospiti», la noia (elemento in tali contesti sempre costante e dannoso), la sensazione di solitudine.

Tra gli elementi che concorrono alla possibilità di vivere una buona vecchiaia, la classe sociale di appartenenza si conferma come fondamentale. È questo un fattore che oltre a rispecchiare, anche se non in assoluto, l'intero percorso di vita delle persone, ha anche una marcata specificità di genere, proprio per le diverse modalità con le quali uomini e donne che

<sup>18</sup> Nata nel 1920, prima operaia e poi casalinga.

<sup>19</sup> Nata nel 1937, segretaria d'azienda.

<sup>20</sup> Nata nel 1936, operaia e cucitrice.

<sup>21</sup> Nata nel 1935, fioraia.

oggi hanno superato i sessantacinque anni si sono rapportati con il mondo del lavoro.<sup>22</sup> In particolare, se è vero, come afferma Phyllis Moen che

il rapporto tra donne e lavoro è caratterizzato da una estrema discontinuità, che, unita alla segregazione occupazionale di genere ha portato ad una copertura pensionistica minore rispetto a quella di cui godono gli uomini (P. Moen, 1996).

è altrettanto vero che le donne anziane sono maggiormente minacciate rispetto ai propri compagni dal pericolo di vivere in povertà e quindi da quello di una minore possibilità di godere di una dignitosa (auto)sussistenza (sia che si tratti di cure mediche, di assistenza domestica o di ricoveri in pensionati privati). In questo senso, per esempio, le strutture pubbliche di assistenza domiciliare sono le grandi assenti della ricerca.

Un'altra osservazione, che coinvolge gli uomini quanto le donne, individua nell'impegno politico un fattore particolarmente influente nel modo di tracciare la propria immagine della vecchiaia. Se esiste una differenza di genere in questo, è data dal fatto che per le donne l'impegno politico non sia ancora visto come «normale», venendo per questo motivo ad essere rivendicato dalle stesse con maggiore orgoglio. Ancora Angela Miglietti in questo rappresenta un chiaro esempio, ma la stessa intensità si trova nei racconti delle donne militanti in altri ambiti. La politica rappresenta per le persone anziane una grande possibilità di proseguire una vita sociale, relazionale e culturale intensa, soprattutto per coloro che vivono questa scelta strutturati in istituzioni quali sindacati, partiti, circoli. In questi casi, il momento del pensionamento, visto convenzionalmente come il più traumatico nella vita degli uomini, diventa fase di felice liberazione da responsabilità professionali e possibilità di maggiore dedizione a quella che viene vista come principale attività d'interesse. Allo stesso modo, passioni forti come la politica o la cultura sopperiscono un altro cambiamento potenzialmente doloroso quale l'uscita dei figli dal

<sup>22</sup> Possiamo presupporre che la generazione di donne entrata nel mercato del lavoro immediatamente dopo l'ondata di presa di coscienza femminista rispetto alla messa in discussione dell'istituzione familiare, al momento del ritiro dall'attività lavorativa, pur mantenendo un rapporto discontinuo e precario con il mondo del lavoro, se possibile anche maggiore del passato, vivrà come un trauma maggiore l'uscita dalla vita professionale. Questo si tradurrà in un avvicinamento, in termini emotivi, al trauma maschile del pensionamento. Viceversa, ben poco si sa rispetto ai cambiamenti dell'universo maschile in questo senso.

nucleo familiare d'origine. Successivamente a questo, la presenza di nipoti, o di relazioni con le nuove generazioni, rappresenta un elemento trasversalmente positivo.<sup>23</sup> A questo proposito anche il ricorso alle assistenti familiari (le cosiddette badanti), laddove il rapporto che si instaura è positivo, si rivela un'importante esperienza di contatto con culture e generazioni altre, in alcuni casi stimolante e affettivamente intensa.

La presente relazione non ha inteso tanto esaurire le riflessioni uscenti dall'intreccio tra *aging* e *gender* quanto riportare le principali osservazioni scaturite dall'analisi delle interviste coinvolte e dal loro confronto con gli studi precedentemente condotti sul tema.

Per concludere sottolineerei inoltre che la ricerca condotta ha voluto portare alla luce la connessione esistente tra i mutamenti sociali e la definizione soggettiva (dove le soggettività coinvolte sono binarie: quella di ricercatori e quella degli anziani) della vecchiaia. Gli ultimi trent'anni sono stati il quadro temporale nei quali una nuova modalità di invecchiamento sembra essersi affermata (e tuttora in via di affermazione). Questo è tanto più vero per quanto riguarda la donna, che sembra godere, oltre che di una maggiore longevità, anche di una salute migliore e di una più incisiva capacità assertiva della propria individualità, che la rende più libera dagli schemi tradizionali. Tuttavia, se in parte si riscontra il mutamento acclamato da Friedan – in modo eccessivamente trionfalistico e ottimista se confrontato con la realtà – della vecchiaia come fase di nuova capacità di crescita e innovazione degli individui, più complesso si rivela il passaggio dall'ambito soggettivo a quello collettivo, con conseguenze nel senso comune, nelle politiche sociali, nelle strutture assistenziali (ambiti nel quale la nostra ricerca ha cercato di investire).

Sembra cogliere tale resistenza la femminista storica Lea Melandri quando afferma:

Quello che manca ancora è la capacità di portare alla coscienza, e quindi alla cultura, alla storia, alla progettualità politica, un passaggio fondamentale della vita come l'invecchiamento. [...] Essendo una delle vicende chiave dell'esperienza umana ha

<sup>23</sup> Un altro aspetto fortemente determinato dalle condizioni precarie dell'attuale mondo del lavoro, è il ruolo indispensabile dei nonni nella cura dei nipoti, essendo la disponibilità degli asili pubblici limitata rispetto alle richieste e il costo di quelli privati difficilmente affrontabile. Sull'ambivalenza di tale compito si legga A. Paganardi (2005).

bisogno di una riflessione collettiva, tanto più che i sostegni tradizionali, come la famiglia, la dedizione femminile alla cura, stanno venendo meno.

E continua:

È chiaro che per prospettarsi in modo nuovo la vecchiaia e i suoi problemi è necessario ripensare le sfere del privato e del pubblico così come sono costruite, come astratta e violenta divisione di ruoli e poteri, diventati per l'uomo e per la donna destini «naturali» (L. Melandri, 2004).

## Bibliografia

- Beauvoir de, S. (1971): *La terza età*. Einaudi, Torino.
- Friedan, B. (1993): *The Fountain of Age*. Simon & Schuster, New York.
- Gannon, L.R. (1999): *Women and aging. Transcending the Myths*. Routledge, London and New York.
- Greer, G. (1992): *La seconda metà della vita*. Mondadori, Milano.
- Melandri, L. (2004): «La casa di riposo. Lea Melandri conversa con Adriana Nannicini», *D La Repubblica*, 8 ottobre.
- Migliore, M.C. (2002): *La popolazione piemontese nei prossimi trent'anni. I risultati delle previsioni Ires 2000*. Ires, Working Paper 156, Torino.
- (2004): *La struttura demografica della popolazione nell'area torinese: dati e proiezioni*. Ires, Torino.
- Migliore, M.C. et al. (2002): *Scenari demografici e alternative economiche. La popolazione piemontese d'origine italiana e straniera fra 2000 e 2050*. Ires, Working Paper 165, Torino.
- Moen, P. (1996): «Gender, Age, and the Life Course», in Binstock, R.H.; George, L. (eds), *Handbook of Aging in the Social Sciences*. CA Academic Press, San Diego, California, 171-187.
- Olagnero, M.; Saraceno, C. (1993): *Che vita è: l'uso dei materiali biografici nell'analisi sociologica*. La nuova Italia scientifica, Roma.
- Paganardi, A. (2005): «La vecchiaia femminile: una duplice risorsa», *Odissea*.  
URL: <http://www.universitadelledonne.it/vecchia.htm>
- Passerini, L. (1999): *La fontana della giovinezza*. Giunti Astrea, Firenze.
- (2006): «La prospettiva della storia culturale e l'approccio autobiografico», *Storia delle donne*, 2, 11-26.

# Invecchiare ricordando. Percorsi e memorie di uomini e donne tra guerra, lavoro e immigrazione

Enrico Miletto  
Fondazione Vera Nocentini e Istoreto  
*enricomiletto@katamail.com*

## 1. Introduzione

Le esperienze, le soggettività e le dinamiche legate alle traiettorie lavorative dei testimoni costituiscono il principale tema di analisi della mia ricerca. Ma non il solo, visto che il mio contributo intende anche analizzare, attraverso un percorso che intersechi lo scorrere degli avvenimenti storici con le vicende private dei protagonisti, il peso assunto da altri due eventi dei quali gli intervistati sono stati partecipi e che hanno inciso profondamente sulle dinamiche di trasformazione e formazione della loro soggettività: la guerra e l'immigrazione.

A tratteggiare lo scenario di fondo su cui si innestano le tematiche fin qui elencate troviamo Torino. La città della guerra che vive intensamente e drammaticamente quegli anni, facendo i conti con la violenza di un conflitto che lacerava il tessuto urbano provocando ferite profonde che «hanno straziato il cuore dei suoi abitanti» (C. Dellavalle, 2000: 7). La città della ricostruzione, nella quale il desiderio di tornare a vivere gettandosi alle spalle i brutti ricordi dei mesi appena trascorsi, convive con il disordine produttivo, i tanti cantieri aperti dalla necessità di ricostruire edifici e apparati industriali e le difficoltà «a rientrare nel normale scorrere della vita di tutti i giorni» (F. Gheddo, 1991: 8). E, infine, la città dell'immigrazione che, a partire dalla prima metà degli anni Cinquanta, vede arrivare centinaia di migliaia di immigrati da ogni regione d'Italia. Molti di essi andranno «ad occuparsi nelle fabbriche in espansione» (C. Dellavalle, 2000: 7), e le loro vicende faranno emergere i tratti fortemente contraddittori del processo migratorio, nel quale si intrecciano speranze e fallimenti, integrazione ed emarginazione.

## 2. La guerra

«Il 18 e 20 novembre, abbiamo avuto a Torino il nostro collaudo. Il primo bombardamento effettuato nella notte sul 19 [novembre] causò danni notevolissimi; il secondo dei danni addirittura terrificanti [...]. Lo spettacolo di Torino notturna è stato qualcosa di apocalittico» (R. Marchis, 2005: 27).

A scrivere è Carlo Chevallard che annota sulle pagine del suo diario, meticolosamente redatto dal 1942 fino ai giorni della liberazione, gli effetti di uno dei tanti bombardamenti abbattutisi su Torino. Passaggi all'interno dei quali non è difficile scorgere un velo di ansia e timore; gli stessi sentimenti che sembrano avvolgere le parole dei testimoni, per molti dei quali la narrazione della guerra inizia con la stessa immagine. Ovvero con la città sventrata dalle bombe, alla quale si accompagna un fitto corollario di testimonianze che dipingono un quadro drammatico segnato da miseria profonda e da una sensazione di precarietà costante e permanente. Se la prima fase del conflitto sembra essere vissuta come un'eventualità remota e lontana, la seconda, scandita dalla presenza tetra e regolare sui cieli cittadini dei bombardieri alleati, si radica più a fondo nella loro memoria.

La bomba diventa così «l'arma cruciale e più usata nella seconda guerra mondiale» (G. Gribaudi, 2005: 59): uno strumento adottato non solo per colpire obiettivi strategici e militari, ma anche per incutere «terrore e rabbia sulla popolazione civile» (A. Portelli, 1999: 117), che dell'ordigno sganciato dall'alto inizia così ad avere paura. Tensioni e timori calate all'interno di vicende personali, che si mostrano come nitide istantanee nella memoria di gran parte dei testimoni, per i quali il bombardamento diventa forse uno dei più indelebili, tra l'insieme dei ricordi relativi alla propria esperienza di guerra.

La convivenza con la morte che viene dal cielo non è che uno degli strumenti attraverso il quale passa il loro coinvolgimento nella cosiddetta «guerra totale», e cioè in una tipologia di conflitto che «squarcia le cortine e travolge il quotidiano» (G. Crainz, 2007: 48), implicando il coinvolgimento dei civili, su larga scala, nelle operazioni belliche, trasformandolo in un vero e proprio elemento di strategia militare. Le voci raccolte riportano alla luce esperienze tragiche e violente, che attraverso memorie difficili, e a volte divise, disegnano la complessità e la pluralità dello scenario attraverso il quale si trovano ad agire i soggetti protagonisti. Attori in scena sullo stesso

palcoscenico, che si dividono tra chi combatte la guerra e cioè gli eserciti militari (tedeschi, fascisti e alleati) e le formazioni partigiane, e tra coloro, i civili, che invece la guerra la subiscono. Un paradigma che può essere utilizzato anche per gli intervistati, tra i quali troviamo partigiane e partigiani (uno dei quali deportato in Germania<sup>24</sup>), una militante della Repubblica Sociale, ma soprattutto civili trasformati «da spettatori in protagonisti passivi» (L. Baldissara, 2006: 242). Indipendentemente da quale sia il ruolo ricoperto durante il conflitto, si percepisce come il periodo intercorso tra l'8 settembre del 1943 e l'aprile del 1945 sia segnato da un elevato livello di violenza, che vede le bombe mescolarsi a rastrellamenti, rappresaglie e fucilazioni. Una violenza scandita da particolare durezza, rimasta impressa in maniera netta e precisa in chi si trova ad esserne testimone e che definisce la totalità delle forze in gioco. I primi ad essere ricordati sono i tedeschi, la cui azione si caratterizza per una campagna repressiva basata «sull'utilizzo su larga scala della violenza» (G. Fulveti, 2006: 9), i cui aspetti salienti, insieme a deportazioni, stragi ed eccidi, si ritrovano nelle parole dei testimoni.

Un altro elemento riguarda le modalità rappresentative delle forze partigiane, che si trovano in contatto diretto con la popolazione civile, divenuta, così come le bande, obiettivo della violenza tedesca. Una situazione che porta a svuotare le azioni resistenziali di ogni carica liberatoria, favorendo in alcuni testimoni la nascita di sentimenti volti a considerare la lotta partigiana come una fonte di preoccupazione, tale da far sorgere l'interrogativo, ripreso da Claudio Pavone, su «chi dovesse ritenersi responsabile della rappresaglia, chi la eseguiva o chi la provocava» (C. Pavone, 1996: 17). Contraddizioni che portano all'elaborazione del concetto di *memoria divisa*, che vede lo scontro tra una memoria pubblica intrisa dell'immagine nazional-popolare della resistenza e quella dei familiari delle vittime delle stragi, spesso rappresentata in chiave antipartigiana. A fare da sfondo ai ricordi legati alla guerra vi sono poi la mancanza di cibo e la memoria della fame, che mettono in evidenza come gran parte dei

<sup>24</sup> Nel gruppo degli intervistati troviamo anche un alpino mandato a combattere sul fronte greco-albanese che, rientrato in Italia, è catturato dalle SS tedesche e dai militari repubblicani nell'agosto del '44 durante un rastrellamento al Dinamitificio Nobel di Avigliana, nel quale era impiegato come operaio, e da dove fu deportato per essere avviato al lavoro coatto in Germania.

testimoni intraprenda, quasi ogni giorno, «silenziose lotte che hanno al centro il cibo, semplicemente il cibo» (G. Crainz, 2007: 24). La fame diventa così una condizione ossessiva e angosciante, alla quale è impossibile far fronte con i modesti mezzi messi a disposizione dalla tessera annonaria del regime. Non resta, per chi può permettersela, che una strada: la borsa nera, diventata negli ultimi mesi di conflitto un fenomeno di massa, mentre le campagne circostanti sono oggetto di veri e propri pellegrinaggi da parte di cittadini che le battono in lungo e in largo alla ricerca di cibo.

### 3. Il lavoro

Una delle tante immagini proposte dalla mostra *Torino al Lavoro. Dalla ricostruzione allo sviluppo* (S. Musso, 2006), raffigura lo stabilimento della Fiat Mirafiori con le ciminiere fumanti, ripreso dall'alto in uno scatto in bianco e nero del 1965. Adattando a sé «tutti i riti e i miti piemontesi» (G. Bocca, 2007: 79), la Fiat diventa il simbolo della città fordista, i cui tratti distintivi sono la grande fabbrica, capace di concentrare nei reparti un gran numero di operai ed impiegati, abbagliati dalle prospettive di benessere offerte dalla sicurezza del posto fisso e dalle strategie di un *welfare* aziendale in grado di seguire il lavoratore «dalla culla alla bara» (S. Musso, 2006: 60). Elementi che trovano ampio riscontro nelle parole dei testimoni, molti dei quali si guadagneranno da vivere varcando i cancelli di uno dei tanti stabilimenti cittadini. Molti, ma non tutti. Infatti il gruppo degli intervistati presenta uno scenario professionale variegato, nel quale insieme agli addetti all'industria, trovano spazio liberi professionisti, insegnanti, dipendenti pubblici e uomini di sport. È però il lavoro di fabbrica, presente sia nella dimensione operaia che in quella impiegatizia, ad attrarre su di sé la gran parte dei testimoni.

Le loro voci restituiscono un mondo in cui la grande fabbrica si mescola con quello «delle boite e del lavoro doppio, che hanno come protagonisti operai ed ex operai» (S. Musso, 2006: 65). Parole con le quali ripercorrere le tappe della trasformazione del processo produttivo che vede la vecchia figura dell'operaio specializzato uscire definitivamente dal ciclo produttivo, sostituito dalle nuove leve di lavoratori (immigrati dal basso tasso di qualificazione) inseriti nella lavorazione in serie e alla catena di montaggio, simboli «del lavoro monotono e spersonalizzante che toccava alla gran parte degli operai» (S. Musso, 2006: 69). Un'etica del lavoro che emerge con

forza nei racconti degli operai più anziani, che vedono nella loro marcata identità professionale uno strumento di autorappresentazione e di costruzione del proprio percorso individuale. Un modello che trova spazio soprattutto in quei testimoni autodefinitisi comunisti, per i quali «la militanza di partito e quella sindacale si mescolano in modo spesso indistinguibile» (A. Sangiovanni, 2006: 21): è in essi che, come ha sottolineato Andrea Sangiovanni, «la capacità nell'esecuzione del lavoro, si lega a uno stile di vita ineccepibile» (*ibidem*: 21). Le loro testimonianze permettono di riscoprire un intreccio nel quale si ritrovano i tratti peculiari dei militanti dei decenni passati e dove i legami tra ideologia, vita quotidiana, lotte, conquiste e speranze, appaiono sostenuti da un orizzonte collettivo energico e vigoroso e, proprio per questo, quasi indissolubili. Ma non solo di essi si è occupata la ricerca: altre testimonianze consentono infatti di esplorare un *mondo altro* dei lavoratori. Una visione del lavoro molto vicina a quella fornita da Carlo Borra<sup>25</sup> nei suoi scritti, e nella quale il lavoro si presenta in tutta la sua ambivalenza: dovere e diritto, obbligo e necessità, sacrificio, soddisfazione e riscatto. Un insieme di valori cui fanno riferimento molti militanti della Cisl, e che trova il proprio modello rappresentativo nell'operaio che si forma «attraverso l'educazione e i modelli forniti dalla famiglia, di onestà, moralità e forte religiosità, insofferente ai soprusi ma anche alle violenze, da qualsiasi parte provengano» (M. Filippa, 2000: IX). Testimonianze che ci pongono, quasi obbligatoriamente, di fronte a un interrogativo, e cioè quello dell'autocostruzione della classe operaia o, più sinteticamente, della memoria operaia, spesso intrecciata non solo con le vicende lavorative, ma anche con le esperienze politiche e sindacali. L'identità lavorativa, l'agire politico e sindacale (quasi mai svuotato di una carica collettiva) portano i testimoni a dirigersi verso una narrazione nella quale è lasciato ampio spazio all'impegno nel sindacato, alle rivendicazioni, alle vittorie raggiunte e alle sconfitte subite. Una vera e propria presa di parola, legittimata anche dalla scelta sindacale: forse non è un caso se nelle interviste sono la fabbrica, le lotte e la loro importanza sociale ad essere spesso al centro del racconto. E sarà proprio da tali eventi che alcuni tra i testimoni, trarranno «la conferma di una loro visibilità e, di conseguenza, la convinzione di avere

<sup>25</sup> Si veda ad esempio C. Borra (1946).

il diritto di parola».<sup>26</sup> Le testimonianze fanno emergere anche un altro aspetto che ha sovente accompagnato l'intera parabola della storia operaia del Novecento: la compattezza, la coesione e la solidarietà di gruppo. Vale a dire quei forti solidarismi nati dalla consapevolezza di condividere giornalmente gesti e ritmi, di lavorare fianco a fianco sulla stessa linea, nella stessa fabbrica e in un medesimo territorio. La fabbrica, dunque, intesa come uno spazio «nel quale intrecciare rapporti e amicizie sincere» (E. Miletto, 2004: 52), che daranno vita a legami profondi che gonfiano di nostalgia il ricordo degli anni trascorsi nei reparti o nelle officine, dove essi sembrano aver lasciato «una parte del loro corpo, delle loro storie e della loro identità» (A. Celestini, 2007, VII).

Accanto alla dimensione operaia troviamo quella impiegatizia che, per quanto riguarda il gruppo degli intervistati, appare totalmente declinata al femminile, quasi a voler confermare l'antico e convenzionale binomio tra lavoro impiegatizio e genere femminile. Una particolare citazione merita la vicenda di una delle donne intervistate, impiegata all'Ufficio paghe Fiat di corso Marconi.<sup>27</sup> Una testimonianza intensa che offre uno spaccato della vita e dell'atmosfera respirata in ufficio nel corso di trentacinque anni di lunga carriera, illustrando non solo la metodologia, gli strumenti e la rigida divisione del lavoro, ma anche il controllo esercitato dall'azienda dentro e fuori l'ambiente di lavoro, l'imperante gerarchia e la sensazione di invisibilità rispetto alle altre categorie di lavoratori. Una vita che si salda armonicamente con l'azienda, nei confronti della quale si manifesta una dedizione totale ed incondizionata tanto da apprezzarne i metodi gerarchici e da assumerne la scala dei valori. Una testimonianza che sembra proiettarci direttamente dentro le sequenze dei documentari di Maurizio Torchio (2003: 52) e Giovanna Boursier (2001: 31) che alle impiegate Fiat hanno dedicato immagini di grande suggestione e di forte carica emotiva, e che mette in evidenza la presenza di un legame molto forte tra un'impiegata e la fabbrica che, puntualmente ed ogni mattina, l'ha vista varcare la sua soglia. Un rapporto quasi d'amore che porterà la donna a vivere una vita

<sup>26</sup> Si veda, a questo proposito, A. Bendotti:

URL: [http://www.cgil.bergamo.it/sito\\_biblioteca/pubblicazioni/memoria\\_lavoro.pdf](http://www.cgil.bergamo.it/sito_biblioteca/pubblicazioni/memoria_lavoro.pdf)

<sup>27</sup> F. M., nata a Torino il 27 febbraio 1922.

interamente dedicata all'azienda al punto da restare, così come molte sue colleghe, signorina. O, per usare un termine piemontese molto diffuso, *tota*.

L'ultimo elemento sul quale soffermarsi riguarda l'uso fatto del tempo libero, di quei momenti trascorsi lontani dal ritmo incessante e invariabile del lavoro. Attimi in cui trovano spazio il ballo, la musica, il cinema e lo sport, che danno la possibilità di tessere amicizie, relazioni, amori e di avvicinarsi al centro della città, oramai diventato il luogo dove trascorrere il tempo libero. Se il ballo e il cinema rappresentano momenti di svago in grado di coinvolgere indifferentemente uomini e donne, lo sport si presenta invece come una peculiarità del tutto maschile. Poche, tra le testimoni, appaiono le donne interessate al calcio, al ciclismo o alle bocce, attività che invece riscuotono un grande successo tra gli uomini che sembrano però avere soprattutto nel calcio il momento «di una festa popolare nell'intervallo del lavoro, uno spettacolo sportivo sorretto da gioia, piacere e gusto della battuta» (G. De Luna, G. Barberi Squarotti, 1994: 2915). E di questo spettacolo, uno tra i testimoni, riuscirà a farne il proprio lavoro.<sup>28</sup>

#### 4. L'immigrazione

Non poteva mancare, in questo simbolico prendere la parola da parte dei testimoni, il racconto dei grandi flussi migratori che vedono riversarsi su Torino un numero sempre più consistente di individui, provenienti dai territori limitrofi e da ogni parte d'Italia. Una crescita continua, che in dieci anni porta la popolazione cittadina (che nel 1961 aveva superato la soglia simbolica del milione di abitanti) a crescere del 50%, passando dai 753.000 abitanti del 1953 ai 1.114.000 del 1963 (F. Levi, B. Maida, 2002). Torino diventa quindi una città «cui quasi tutti sono venuti da un altro luogo, portando con sé i propri differenti modi di morire e sposarsi, la propria cucina e le canzoni.» (A. Michaels, 2001: 79). Un punto di arrivo che, negli anni, incontra i volti, i linguaggi, e i sentimenti di chi, per obbligo o per

<sup>28</sup> Si tratta di Sauro Tomà nato a La Spezia il 4 dicembre 1925. Giocatore del Grande Torino, non muore con i suoi compagni periti il 4 maggio 1949 nella tragedia di Superga. Infatti, per i postumi di un infortunio, non si imbarca con la squadra per Lisbona, dove il Grande Torino si reca per celebrare l'addio al calcio di Francisco Ferreira, calciatore e capitano del Benfica, una tra le compagini più titolate nel panorama calcistico mondiale.

scelta, si ritrova ad emigrare. Gli stessi che si scorgono nelle parole dei testimoni, le cui vicende sono uno specchio nel quale si riflette la storia dell'emigrazione cittadina. Individui rappresentanti di una migrazione che assume connotati regionali e interregionali, all'interno della quale i nuovi immigrati arrivati dal sud si sostituiscono a quelli dell'Italia settentrionale (in gran parte veneti<sup>29</sup>), i primi a giungere in città. Storie che si snodano tra gli anni della ricostruzione e del boom economico, raccontando itinerari intrapresi dalle vicine campagne piemontesi, dove i figli abbandonano le fatiche della terra per inseguire un timido benessere che sostituisce la bicicletta con lo scooter, la vanga e la zappa con la catena di montaggio, contribuendo a trasformare lo scenario di un paese che si appresta a immergersi in anni di frenesia produttiva e di effimero piacere per il consumo, catapultando gli italiani in una realtà di «sperequazioni sociali e distorsioni molteplici» (G. Grainz, 2003: 17). Polenta, fame e lavoro sfruttato fanno da sfondo alle storie provenienti dai mille paesi della Valle Padana, terre di acqua e nebbia, di cascine e casolari, in cui il tempo sembra essere regolato dal flusso ordinato e pacato della corrente del Po, padre buono e crudele «di uno spazio che l'uomo non controlla, sempre pronto a riprendersi ciò che gli è stato tolto» (P. Rumiz, 2007). Altre voci giungono in città dalle regioni del sud dopo un viaggio durato ore sui sedili consumati e lisi del Treno del sole, una rotaia che attraversava l'Italia, spinte a Torino dai versi di una filastocca: «Torino Torino, che bella città, si mangia, si beve e bene si sta!» (L. Derossi, 1994: 2126). Vi è, infine, chi arriva dalla Sardegna «una delle regioni più arretrate d'Italia» (S. Ruju, 1994: 167), che può vantare una lunga tradizione migratoria verso il capoluogo piemontese iniziata negli anni dell'annessione dell'Isola allo stato sabaudo e andata avanti nei decenni successivi.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> La presenza dei veneti a Torino risale agli anni Venti del secolo scorso, quando essi costituivano il serbatoio di manodopera destinato ad essere integrato nelle grandi fabbriche cittadine, prima tra tutte la Snia Viscosa, che proprio in Veneto reclutava la gran parte delle sue maestranze. Sul rapporto tra l'emigrazione veneta e la Snia Viscosa mi permetto di rimandare ad alcune interviste contenute in E. Miletto (2002).

<sup>30</sup> Le parole di F. A., nato l'8 luglio 1939 a Bitti, in provincia di Sassari e successivamente immigrato a Torino, evidenziano come la lunga tradizione migratoria intrapresa sulla rotta Sardegna-Torino, permetta di contare tra i membri della comunità sarda di Torino un elevato numero di individui ben integrati nel tessuto sociale cittadino che svolgono un ruolo di primo piano nell'accoglienza e nell'inserimento dei loro compaesani.

Le storie di emigrazione raccontate da uomini e donne mettono in luce come a fare da sfondo alla partenza vi siano prospettive, strategie e motivazioni differenti, mosse «da fattori di espulsione e di richiamo» (A. Portelli, B. Bonomo, A. Sotgia, U. Viccaro, 2007: 20-21): realtà che non promettono alcuna possibilità di miglioramento e vie di uscite se non quella della fuga dalla terra natia, ricerca di lavoro e miseria che in molti casi assumono i contorni della fame vera e propria, e l'immagine dinamica di Torino, città in rapida espansione capace di rispondere positivamente a tutti questi interrogativi, mettendo fine all'odissea di chi emigra. Ma non sarà sempre così. Narrazioni che non si distaccano, ancora oggi e a distanza di molti anni, dai sentimenti e dalle emozioni provate allora, dipingendo un quadro a tinte fosche, soprattutto quando ad essere toccati sono i temi della partenza, dell'arrivo e del contatto con una nuova realtà, quella torinese, che porta con sé tutta una serie di difficoltà di non facile superamento. Ed ecco che dai racconti affiora, secondo uno schema collaudato e comune a molte vicende migratorie, il lato più oscuro di Torino che si materializza nella difficoltà di reperire un'abitazione stabile e decorosa (soprattutto per coloro che arrivano dalle regioni del Sud per i quali la ricerca della casa diventa un percorso a ostacoli contro la discriminazione riassunta nei cartelli affissi ai portoni delle case arretranti la frase «non si affitta ai meridionali» il cui ricordo è ancora ben impresso nella memoria dei testimoni), un lavoro (con una situazione che vede i nuovi arrivati protagonisti di una lunga trafila fatta di «sfruttamento e apprendistato nell'edilizia e nelle piccole imprese» (M. Margotti, 2002), prima di essere accolti nelle braccia della grande fabbrica<sup>31</sup>) e di intrecciare rapporti con i torinesi. Relazioni non facili da instaurare che pongono gli immigrati (specialmente quelli del sud Italia) al centro di dinamiche di esclusione che passano attraverso epiteti carichi di astio (molti sono i testimoni che ricordano termini come *napuli*, *terroni*, *mau mau*) conati dalla popolazione locale per definire, identificare ma soprattutto screditare e deridere, gli individui nativi delle regioni del sud. Un fenomeno

---

Un'opera che porterà nel 1965 alla nascita della Famiglia Sarda, associazione costituita da esponenti di spicco della società torinese originari dell'isola, tra i quali occupa un ruolo di spicco Giuseppe Fenu, dirigente del quotidiano «La Stampa», al quale si deve l'assunzione di molti sardi alla Fiat.

<sup>31</sup> A tale proposito occorre ricordare come, in realtà, fino all'inizio degli anni Sessanta la Fiat reclutasse in gran parte lavoratori piemontesi.

ampiamente diffuso che sembra snodarsi in molti comparti della vita quotidiana e che porta con sé l'accettazione di stereotipi condivisi da una grossa porzione di torinesi, alimentati anche dalle pagine dei quotidiani cittadini, primo tra tutti «La Stampa» le cui colonne sono depositarie di articoli altamente discriminatori. Una situazione superata attraverso i contatti, sempre più frequenti, nella sfera pubblica, privata e lavorativa. E, in proposito, occorre sottolineare come, interpretando le parole dei testimoni, sia proprio lo spazio lavorativo (molto spesso quello della fabbrica) il luogo in cui si realizza un primo importante affratellamento che contribuisce a scalare il muro che divide i torinesi dagli immigrati.

Le interviste raccolte fanno dunque emergere il lato totale dell'emigrazione, il suo essere un fenomeno «che coinvolge tutte le sfere dell'essere umano» (A. Sayad, 2022: 194), compresa la dimensione della nostalgia che spesso riaffiora in alcuni passaggi delle diverse narrazioni. Un sentimento inizialmente molto forte ma che poi sembra svanire progressivamente, anche se il legame con le proprie radici resta. Indelebile e profondo.

## Bibliografia

- Baldissara, L. (2006): «Guerra totale, guerra partigiana, guerra ai civili», in Fulvetti, G.; Pelini, F. (a cura di), *La politica del massacro*. Pancora del mediterraneo, Napoli.
- Bendotti, A. (a cura di), *La Memoria del lavoro. Atti del Convegno di studi storici*.  
URL: [http://www.cgil.bergamo.it/sito\\_biblioteca/publicazioni/memoria\\_lavoro.pdf](http://www.cgil.bergamo.it/sito_biblioteca/publicazioni/memoria_lavoro.pdf)
- Bocca, G. (2007): *Il provinciale. Settant'anni di vita italiana*. Feltrinelli, Milano.
- Borra, C. (1946): *Luci e ombre di officina*, Elle Di Ci, Torino.
- Boursier, G. (2001): *Signorina Fiat*, Video, Italia, 31'.
- Celestini, A. (2007): *Fabbrica*. Donzelli, Roma.
- Crainz, G. (2003): *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*. Donzelli, Roma.
- (2007): *L'ombra della guerra. Il 1945, l'Italia*. Donzelli, Roma.
- Dellavalle, C. (2000): «Premessa», in Istituto piemontese per la storia della resistenza e della società contemporanea, *Torino 1938/45. Una guida per la memoria*. Città di Torino, Torino.
- De Luna, G.; Barberi Squarotti, G. (1994): «Il tifo: Juve e Toro», in Castronovo, V. (a cura di), *Storia illustrata di Torino, La tradizione*, vol. X. Sellino, Milano.
- Derossi, L. (1994): *Il treno del sole*, in Castronovo, V. (a cura di), *Storia illustrata di Torino, Torino tra ieri e oggi*, vol. VIII, Sellino, Milano.
- Filippa, M. (2000): «Storia di un uomo discreto», in Borra, C., (a cura di), *Luci e ombre di officina*. Edizioni Lavoro, Roma.

- Fulvetti, G. (2006): «Le guerre civili in Toscana», in Fulvetti, G.; Pelini, F. *La politica del massacro. Per un atlante delle stragi naziste in Toscana*. L'ancora del mediterraneo, Napoli.
- Gheddo, F. (1991): «Prefazione», in Filippa, M.; Musso, S.; Panero, T. (a cura di), *Bisognava avere coraggio. Le origini della Cisl a Totino, 1945-52*. Edizioni Lavoro, Roma.
- Gribaudo, G. (2005): *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-1944*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Levi, F.; Maida, B. (a cura di) (2002): *La città e lo sviluppo. Crescita e disordine a Torino 1945-1970*. Franco Angeli, Milano.
- Marchis, R. (a cura di) (2005): *Carlo Chevallard. Diario 1942-1945. Cronache del tempo di guerra*. Blu edizioni, Torino.
- Margotti, M. (2002): *La città dell'immigrazione*.  
URL: <http://www.istoreto.it>
- Michaels, A. (2001): *In fuga*. Giunti, Firenze.
- Miletto, E. (2002): *L'identità storica incontra le diversità del futuro: memoria e immagini della Barriera di Milano e della Polisportiva River Mosso*. Neos Edizioni, Torino.
- (2004): *Sotto un altro cielo. Donne immigrate a Torino: generazioni a confronto*. Edizioni Angolo Manzoni, Torino.
- Musso, S. (2006): *Torino al lavoro dalla ricostruzione allo sviluppo. Catalogo della mostra*. Città di Torino, Torino.
- Pavone, C. (1996): «La violenza e le fratture della memoria», in Paggi, L. (a cura di), *Storia e memoria di un massacro ordinario*. Manifestolibri, Roma.
- Portelli, A. (1999): *L'ordine è stato eseguito. Roma, le fosse Ardeatine, la memoria*. Donzelli, Roma.
- Portelli, A.; Bonomo, B.; Sotgia, A.; Viccaro, U. (2007): *Città di parole. Storia orale di una periferia romana*. Donzelli, Roma.
- Ramella, F. (2003): «Immigrazione e traiettorie sociali in città: Salvatore e gli altri negli anni Sessanta», in Arrù A.; Ramella, F., *L'Italia delle migrazioni interne. Donne, uomini, mobilità in età moderna e contemporanea*. Donzelli, Roma.
- Rumiz, P. (2007): «Il grande padre dimenticato. Viaggio sul Po», *La Domenica di Repubblica*, 23 settembre 2007.
- Ruju, S.; Manca, N. (a cura di) (1994): *Impresa e movimento operaio in Sardegna*. Edes Edizioni, Sassari.
- Sangiovanni, A. (2006): *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*. Donzelli, Roma.
- Sayad, A. (2002): *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Raffaello Cortina, Milano.
- Torchio, M. (2003): *Votate agli stipendi Fiat*. Video, Italia, 52'.



## Il lutto, la paura, il sorriso: atteggiamenti degli anziani di fronte alla morte

Marina Sozzi  
Fondazione A. Fabretti  
*marinasozzi@fondazionefabretti.it*

La recente ricerca sull'invecchiamento nella provincia di Torino ha fornito numerosi spunti di riflessione tanatologica, sia sul rapporto degli ultra sessantacinquenni con la perdita e il lutto (e con il culto dei morti), sia sugli atteggiamenti nei confronti della propria morte. Ha offerto innanzitutto una preziosa occasione per confutare la validità di stereotipi diffusi, come quello del vecchio ripiegato sul passato e acutamente consapevole della morte, così come dell'anziano giovanile, consumatore, benestante e spensierato.

Occorre tuttavia fare una premessa, prima di analizzare le risposte dei soggetti della ricerca. Le interviste sono state incontri unici, anche se approfonditi, tra intervistatore e intervistato: in mancanza di una conoscenza e di una familiarità tra i due, le risposte riguardanti angosce, paure, e sentimenti in genere, rispecchiano maggiormente la «mentalità», il «dover essere» percepito, che non le caratteristiche psicologiche della persona.

Proprio per questa ragione, si tratta di dati che hanno grande interesse per lo scienziato sociale: dal dialogo emergono spesso i comportamenti che si adottano socialmente sul tema della morte e della perdita, utili a comprendere le aspettative sociali e il clima mentale della nostra cultura di fronte all'umano morire. Questo è tanto più vero in quanto il disagio che circonda la morte ha condizionato anche gli intervistatori, che avevano maggiore facilità a fare domande sul lavoro o sulla famiglia che non sul morire o sui lutti degli interlocutori.

### 1. La morte: fenomeno naturale o scandalo?

Per quanto riguarda le concezioni della morte, la prima, macroscopica osservazione che possiamo fare è che un'alta percentuale degli anziani intervistati, in modo piuttosto trasversale rispetto all'età, alla classe sociale,

al genere, alle appartenenze religiose (o meno), e anche alla provenienza geografica (gli immigrati rispondono in modo simile), parlano della morte come di un *fenomeno naturale*, normale, che deve essere accettato.

Si tratta di una concezione della morte che ha radici profonde sia nel pensiero cristiano (è Dio, creatore della natura, che ci richiama a sé), sia in quello laico. In quest'ultimo ambito, tale visione nasce con la cultura illuminista e materialista settecentesca, secondo cui l'uomo è parte della natura, composto di molecole come tutti gli altri esseri, e pertanto, come questi ultimi, accoglie la composizione e la distruzione, la nascita e la morte. Condiviso anche dalla borghesia ottocentesca in chiave sia religiosa sia laica, la morte come fenomeno naturale è un pensiero oggi nuovamente veicolato, come una novità, dalla filosofia delle cure palliative e da quegli autori che hanno costituito, in Occidente, l'opposizione alla cosiddetta «rimozione» della morte: da Elisabeth Kübler-Ross a Marie de Hennezel. È concezione diffusa, consolatoria, molto presente nella formazione degli operatori sanitari e sociali, presentata come modello efficace di morte buona e pacificata (che può essere tale solo quando vi è accettazione).

Molti anziani intervistati per la nostra ricerca dichiarano che il pensiero della morte si presenta per loro privo di angoscia:

Ah, ma sì, serenissimo, non ho paura, assolutamente!

È normale.

Io, della morte, lo dico sempre che non ho paura.

Come un qualcosa di naturale a cui ci si deve abituare e accettarlo come un... come un inevitabile e forse anche, non solo inevitabile, ma anche come una benefica fine del proprio ciclo.

Per il resto la morte fa parte della vita, diciamo, è un evento come la nascita, come tante cose.

Cosa vuole, è una cosa normale che uno muoia. Se sono nato morirò!

Certo, ma un credente dovrebbe essere così, perché la morte... è una cosa naturale, come la nascita, come la vita che si vive, naturale.

È logico che deve arrivare, uno a uno prima o poi tocca a tutti.

Alcuni, forse più introspettivi, scorgono in sé il germe dell'angoscia, e lo confessano con un po' di disagio:

Il mio terrore di invecchiare, perché devo morire poi... lo ammetto.

Mmh... guardi, credo che il rapporto con la morte sia qualcosa di molto complicato da decifrare in se stessi, nel senso che, inevitabilmente l'idea della morte è accompagnata per tutti, penso, da un certo senso di angoscia, penso che sia un fattore naturale da che mondo è mondo.

Più raramente, gli anziani dichiarano di fare un percorso che ha come obiettivo l'accettazione, ossia affermano di condurre una sorta di *meditatio mortis*:

Cerco di avvicinarmi a questo inevitabile evento il più serenamente possibile, come un fatto naturale... che non deve essere traumatico per nessuno.

Non manca, tuttavia, chi nega di pensare alla morte, quasi si trattasse di un pensiero riprovevole o di un indice di debolezza. Ricordarsi della morte è inutile, uno spreco di energia che non regala all'uomo che invecchia nulla di positivo:

No, io alla morte non ci penso, non ci ho mai pensato.

No, direi che non mi tormenta per niente, quando arriva, arriva.

E, ancora più radicalmente, come ha affermato un migrante dall'est europeo:

Io alla morte non penso. Quando mi dicono che XY è morto, io dico: «dobbiamo morire tutti». *La morte è una cosa che non mi riguarda, non ci penso* (corsivo mio).

È l'interpretazione di chi vede la morte come l'ineluttabile che giunge dall'esterno, che tronca l'esistenza, e che è pertanto del tutto estraneo alla vita. Definiremmo quest'ultima come «interpretazione novecentesca della morte». Si tratta del tentativo (per certi aspetti fallimentare, ma in buona parte consapevole) di dare una risposta inedita alla mortalità, all'altezza della modernità, che ha avuto inizio nel nostro paese dopo la Seconda guerra mondiale. Il grande guadagno del Novecento in termini di aspettativa di vita, l'orrore per le guerre mondiali e il desiderio di allontanarne l'immagine e tuffarsi nella vita e nella ricostruzione, il boom economico degli anni Sessanta, la crescita del benessere, hanno provocato un sforzo eroico di

interpretazione della morte come un incidente che, per quanto inevitabile, poteva essere tenuto ai margini della vita degli individui fino alla fine. Si è voluto provare a ignorare la mortalità, combattendo sempre la morte nel qui e ora, mediante il progresso aggressivo della medicina e della tecnologia chirurgica, rinviandone il pensiero fino agli estremi limiti della soglia. E anche lì, sul limitare tra la vita e la morte, si è cercato di approntare un sistema di delega alla medicina (M. Sozzi, 2009).

D'altra parte, un filosofo come Sartre negò che la morte riveli qualcosa di essenziale sull'essere umano. Nelle pagine che dedicò all'argomento in *L'essere e il nulla*, nel 1943, fece notare il carattere assurdo della morte (J.P. Sartre, 1965). A suo modo di vedere è impossibile mettersi in relazione con la «mia» morte, che è un evento indeterminato, portato dal caso, il quale – contrariamente a quanto aveva affermato Heidegger – non può essere una possibilità, ma rappresenta piuttosto l'annientamento delle umane opportunità. La morte, così, appare insensata, contingente, e lungi dall'attribuire senso alla vita, essa appare semmai come ciò che la priva del suo significato. Essa allude solo al fatto che gli esseri umani sono organismi biologici a termine. Sartre rispecchia appieno, da questo punto di vista, lo spirito del suo tempo: la morte, imprevedibile e quindi non preparabile, è solo un'odiosa interruzione dei progetti degli esseri umani, alla quale è meglio non pensare.

Lungi dall'essere un evento naturale, in quest'ottica la morte è sempre uno scandalo, e l'unica risposta possibile è ignorarla. Oggi tale risposta coesiste socialmente con il mito della morte naturale, e capita che l'una interpretazione si intrecci con l'altra, perfino nello stesso individuo, in momenti o discorsi diversi.

Molti, che ironizzano sul proprio invecchiamento e sulla preoccupazione relativa alla prestanza fisica o alle rughe, affermano di non pensare affatto alla morte, o di cercare di non pensarci. Poi però ammettono, quasi a malincuore, di pensarci più spesso che in passato. Ma affermano che si tratta di una preoccupazione che si è presentata loro di recente (il che ci permette di ipotizzare uno spostamento complessivo della percezione dell'imminenza della morte in tarda età):

Dunque, fino a qualche tempo fa no, mai. Adesso comincio ogni tanto a pensarci.

Mah, qualche volta si pensa, eh? È giusto. Tanti anni fa non ci pensavo... ultimamente...

Ci penso più spesso di prima. Cerco di non pensarci troppo, però ogni tanto mi viene in mente, mentre prima non mi veniva in mente mai.

Sì, cerco di non farmene condizionare, tanto non ci si può fare assolutamente nulla.

## 2. La paura

Un altro aspetto che emerge dalle interviste è che la preoccupazione più diffusa non riguarda la morte in sé, evento cui si pensa meno possibile, quanto la sofferenza, le lunghe malattie, le infermità invalidanti, e soprattutto il fatto di dover dipendere da altri, in particolare dai figli (G. Laroque, 2003).

«Non ho paura della morte, ma ho paura di affrontare la morte», come dice con una certa ironia un colto settantenne:

Uh, ecco... intanto penso che la morte effettivamente è centrale, a parte le citazioni di Heidegger e Husserl per la morte, dopo la morte, è un fenomeno... nel momento in cui nasciamo viviamo solo per quello, perché il nostro destino è quello e quindi... non ho paura della morte, non ho affatto paura della morte, ho paura di affrontare la morte e quindi ho paura della... della... di ciò che precede la morte, di ciò che precede, ma in sé non ho paura, non ho questa cosa qua, non credo neanche nell'aldilà peraltro... forme dell'aldilà descrivibili. Non lo so, accetto quello che... nessuno è uscito vivo dalla morte (ride) e quindi accetto qualsiasi cosa e quello che c'è va bene, va bene.

E una vedova:

Dico quando è la mia ora, ben venga, ma venga in modo... non da dar fastidio agli altri. Ecco, la mia preoccupazione è quella che cos'è che mi fa paura? La malattia. Le malattie sì. Quando c'ho qualche male, da qualche parte, [...] dico: «Oddio, non mi ammalerò mica!» Perché la cosa che mi seccherebbe è essere di peso agli altri, questo sì. Di non essere più autonoma... quello mi fa paura.

È una paura che dipende solo in parte dal timore che i familiari non si facciano volentieri carico dell'accudimento, o non riescano a dimostrare il loro affetto:

L'importante – è quello che chiedo al padre eterno – è che chiuda il rubinetto, perché finire in un letto o su di una sedia a rotelle non è una cosa che fa per me; ci penso e spero che sia una cosa discreta, fatta bene e senza troppi schiamazzi, in tutti i sensi.

Spesso è una questione quasi estetica, che ha a che fare con la percezione di sé e con ciò che si considera dignitoso. Il desiderio è di andarsene in punta di piedi, senza soffrire e senza dare lavoro di assistenza e di cura ai propri congiunti.

I vecchi intervistati parlano poco e raramente di solitudine, e si sentono ancora ben integrati nella propria famiglia. Anche chi è accudito dalle assistenti familiari, non percepisce tale scelta familiare come un abbandono da parte dei figli (e le stesse badanti, nella maggior parte dei casi, ritengono che il lavoro dei figli sia un impedimento oggettivo e non un alibi per non occuparsi direttamente dei genitori non autosufficienti): tuttavia, «essere di peso» è senz'altro la paura più frequentemente espressa, e certo influenza negativamente anche la qualità della relazione intergenerazionale (N. Elias, 1985). Una morte veloce, magari nel sonno, senza sofferenza, è il modello di buona morte che molti anziani hanno introiettato, accanto a quello della morte naturale e accettata, spesso senza comprendere che i due modelli sono alternativi. Morire nel sonno è un auspicio molto diffuso nella società, coerente col modello novecentesco, come hanno dimostrato vari sondaggi condotti alla fine del XX secolo in Francia e in Inghilterra, e riportati negli studi storici di Ariès e Vovelle (P. Ariès, 1985; M. Vovelle, 1993).

Non stupisce che, nel nostro contesto sociale fortemente individualista, meno frequente sia l'apprensione per la sofferenza dei congiunti che rimangono:

Una cosa che mi dispiace è pensare... non che la cosa mi dispiaccia personalmente, mi dispiace il pensiero di lasciare gli altri nel dolore, questo sì. Pensare al dolore che avranno quelli che rimarranno dopo di me, mi dispiace, ma cerco di preparare anche loro; beh, se non fosse che lascio mia figlia sola – che questo è il mio grosso rammarico – uno dice: vabbè, va a raggiungere i suoi che è tanto che non li vede. Almeno credendo di ritrovarsi... io ho sempre avuto quell'idea là, dicevo Signore fammi addormentare la sera e non svegliarmi più al mattino, quand'è il momento di portarmi via, di non farmi soffrire a me e non far soffrire chi resta. Perché quello che abbiamo sofferto quando mia mamma non stava bene che l'hanno operata... sofferenze atroci per me, non so per gli altri poi, ma per me è stata una sofferenza atroce, perché io per mia mamma...

### 3. Il lutto

Dalla lettura delle interviste, pare che si parli più facilmente della prospettiva della propria morte che delle perdite subite. Anche se qualcuno fa riferimento alla scomparsa reiterata degli amici, e molti (soprattutto le donne), narrano della morte del coniuge, si può constatare che il tema del cordoglio è appena toccato, e lasciato velocemente indietro, per passare ad altri argomenti di conversazione. Il problema più rilevante è riorganizzare la propria vita, e, specialmente per le donne, la ristrutturazione del tempo e delle priorità avviene intorno ai figli, anche se questi ultimi sono adulti.<sup>32</sup>

L'espressione del cordoglio è probabilmente offuscata da una sorta di pudore per la sofferenza, pudore che pare coinvolgere sia gli intervistati, che dicono poco, che gli intervistatori, che non chiedono di più.

Mio marito è sette anni. Mia mamma otto. E mio marito in quindici giorni è scomparso eh? Quindi capisci che... e allora è stata dura a superare sto trauma. Per me è stato più duro quel periodo lì. Poi adesso sai, come in tutte le cose, entri nell'ottica e ci si adegua, per forza, perché se no o batti la testa contro il muro o accetti la situazione com'è.

La centralità che riveste la perdita nella vita degli anziani è ben esemplificata dalla domanda rivolta a una donna vedova, «Che effetto le ha fatto andare in pensione?», alla quale quest'ultima ha risposto:

Mi è spiaciuto, specialmente perché due mesi dopo che ero in pensione è mancato mio marito, ecco. È stato un po' un trauma. E poi mia figlia aveva avuto il bimbo, e con mio marito si diceva sempre che il bimbo l'avremmo tenuto noi quando lei riprendeva il lavoro, e invece poi l'ho tenuto che ero da sola... e quello mi ha aiutato a superare.

Il lutto, dunque, la difficoltà a superare la morte del coniuge, o dei genitori, è molto di rado approfondito, talora neppure menzionato. L'aspettativa sociale di un rapido superamento è così potente da eliminare la possibilità di parlarne? O è stato sopravvalutato il dolore della vedovanza in tarda età, e bisogna dedurre che nel lutto degli anziani l'aspetto della riorganizzazione

<sup>32</sup> Tuttavia, una ricerca in corso sul lutto (sempre nella provincia di Torino) condotta dalla Fondazione Fabretti ([www.fondazionefabretti.it](http://www.fondazionefabretti.it)) sta dimostrando che molte donne invece, maggiormente resilienti, riescono a ricreare spazi personali all'interno delle proprie vite, incrementando il grado di soddisfazione esistenziale e culturale.

della vita è prioritario?<sup>33</sup> Alcuni indicatori fanno propendere per la prima interpretazione: «è stato un po' un trauma», «è stata dura superare 'sto trauma». La parola «trauma», ricorrente nelle interviste, lascia pensare a un brutale scossone, provocato dalla perdita, nella vita del coniuge superstite, e si può ipotizzare: o che la sofferenza sia stata forte e non si voglia richiamarla alla mente; oppure che sia già stata sperimentata la marginalizzazione sociale che deriva dall'espressione del dolore del lutto (G. Gorer, 1967). Probabilmente, i due elementi coesistono: solo una ricerca specifica sul tema del lutto, tuttavia, potrà permetterci di rispondere efficacemente a tale interrogativo.

#### 4. Il post mortem

Pensare o meno alla morte influenza naturalmente anche le opzioni intorno al lascito testamentario. La prassi del testamento e la scelta della destinazione delle proprie spoglie sembrano essere ancora molto legate alla situazione economica e culturale dell'individuo o della coppia intervistata. Testare, se vi sono beni materiali da lasciare, è importante per non far litigare gli eredi. Una forma di rispetto, dunque:

Ah, sì. Beh, queste sono forme di rispetto per i rimasti, però, sono forme, lasciare le cose in ordine così non litigano; io testamento l'ho fatto già da molti anni, perché viaggiando molto anche in aereo, per dire, può sempre capitare, indipendentemente dal fatto di invecchiare. Tra l'altro mi sto dicendo da un po' che siccome sono nati dei nipoti nel frattempo, dovrei anche farne un altro, ma non trovo mai il tempo di dedicarmi.

Di grande interesse sarebbe, inoltre, una ricerca specifica che evidenzi il legame tra la scelta per la cremazione (a Torino l'incidenza della scelta si situa intorno al 40% del totale dei funerali) e il rapporto con il proprio morire. Parrebbe che la scelta della cremazione fatta in vita indichi un atteggiamento di maggiore consapevolezza:

intanto testamento l'abbiamo fatto entrambi e abbiamo scelto la cremazione... e quindi abbiamo preso le cellette che conterranno le nostre urne; sottoscrivere per la cremazione, iscrivermi alla cremazione, avevo la bambina piccola e l'avevo già fatto.

<sup>33</sup> Le più importanti e recenti considerazioni su questo tema sono contenute in Bonanno, G. (2009) e Stroebe, M.S.; Hansson, R.O.; Schut, H.; Stroebe, W. (eds) (2008).

Sì la cremazione l'ho accettata, queste forme diciamo pratiche, sono cose che si fanno, si mettono a posto (...) la vita è lasciare le cose in ordine come la fine della giornata...

Chi non ha beni, però, tende a delegare anche le scelte inerenti al proprio corpo morto alla famiglia, e respinge l'idea di lasciare disposizioni, considerata poco rasserenante:

No, no, non ne faccio e non penso che ne farò, quando succederà, succederà. Poi avendo una famiglia penseranno loro, ecco, non è che, non ho da lasciare delle cose, non ho da dividere chissà che cosa, quindi non occorre, cerco di essere nei limiti del possibile molto serena e quello non ti dà certo serenità, organizzarti la morte, salvo che uno voglia, abbia in mente solo quello, ma non...

E che testamento devo fare! Il testamento, c'ho i figli, la moglie, è diretto!

Il testamento è molto facile, perché non abbiamo ricchezze e non abbiamo patrimonio.

Non sempre, però, testamento e destinazione delle proprie spoglie vanno di pari passo. Alcuni sono interessati maggiormente a questo secondo aspetto, anche per ragioni religiose. È il caso di un intervistato di religione ebraica:

La sepoltura nella terra, è assolutamente vietata la cremazione. La sepoltura nella terra e i cimiteri ebraici non si possono toccare, sono eterni, infatti c'è un accordo tra lo Stato e la comunità ebraica. Per le leggi italiane la sepoltura qui è in una bara di legno, ma in Israele si è semplicemente avvolti in un lenzuolo nella terra, che è la sepoltura ebraica ...

Sovente, peraltro, le scelte di collocazione delle proprie spoglie sono legate a ragioni di carattere logistico e di opportunità e comodità, soprattutto per chi rimane:

Ah, sì, sì, io mi faccio cremare, come si è fatto cremare mio marito, sì, sì. Adesso stiamo facendo di nuovo... perché mio papà e mia mamma c'hanno un loculo no? Già da tanti anni, a... E allora, dato che quello di mio marito che è nelle cellette è molto in alto e a me mi dà un po' fastidio perché non mi lasciano andare da sola per non prendere la scala e tutto, allora adesso sto facendo domanda per far aprire quello di mio papà e mettere la cassetta, l'urna, lì con mio papà. Quando morirò io andrò in quella di mia mamma, almeno siamo tutti e quattro lì, non hanno nessuna strada da fare lunga perché ci incontrano tutti.

In alcuni intervistati, si riscontra un'attenzione particolare per il culto dei morti al cimitero, nel rispetto di una tradizione familiare che non si vuole interrompere:

La tomba di famiglia ce l'abbiamo sempre avuta, ce l'abbiamo da tre generazioni, quindi sì, ecco, io ci tengo molto, è in un paese, a... e cerco di andarci e poi ho incaricato delle persone che se ne prendono cura ed è una delle cappelle più belle del cimitero di questo paese, ci tengo che ci siano sempre dei fiori. Insomma è una cosa che seguo, ma indipendentemente dall'età, quindi.

Ma, anche tra gli anziani, è diffusa una «memoria del cuore e della mente» che affianca e a volte sostituisce la visita al cimitero:

A me di andare al cimitero alla tomba di mia madre e di mio padre non mi dice niente nel modo più assoluto, viceversa alla sera quando vado nel letto, recitare una preghiera in memoria di mio padre e di mia madre mi serve, lo considero positivo, tutto lì.

La mia compagna l'ho persuasa e l'ho fatta cremare, in attesa di finire qua nell'orto. Soltanto che per il momento non c'è ancora il permesso. Io quando morirò chiederò la stessa cosa, così servirò almeno per gli zucchini, qualcosa del genere, ecco!

Al cimitero? Quando mi portano, se abbiamo la macchina.

L'intervistatore: «Già che abbiamo parlato della morte parliamo anche del suo funerale. Lei ha mai pensato a come lo vorrebbe?»

Non lo penso, no, no. Al funerale no, non mi riguarda. Per esempio la moglie e i figli dicono: quando morirai ti seppelliamo qui a Torino per non andare a portarti a [...] (in Albania). A [...] noi la nostra famiglia ha una grande tomba dove sono i miei parenti eccetera, eccetera. Però se non mi mandano là non mi fa impressione. Io il funerale lo vorrei religioso, meglio religioso.

Il tema dell'aldilà emerge meno frequentemente di quanto si potrebbe pensare, anche nelle persone che affermano di essere di fede cattolica. Alla domanda: «Lei pensa che ci sia un aldilà, quindi?», la risposta: «Ecco. Noi si andava tutti a messa, anche mia sorella» suona certo poco convinta, oltre che poco convincente. Sul territorio da noi indagato, la forma più diffusa di cattolicesimo tra gli anziani intervistati è fondata sulla convenzione, sull'educazione, sulla frequentazione della chiesa, e non pare essere di particolare aiuto per affrontare la morte.

I laici non sentono il bisogno di riavvicinarsi alla religione:

Ecco, non è che l'avvicinarsi a questo (alla morte, ndr.) fa dire oh, Dio, c'è un aldilà? Bisogna che vada da un prete a cambiare il mio atteggiamento. No, in questo non c'è stato un cambiamento.

All'aldilà, vuol dire? Perché all'aldilà ci credo abbastanza poco.

Solo in pochissimi casi vi è un'immagine definita e consolatoria di questo aldilà. Quando è presente, ritorna il mito ottocentesco del «ci ritroveremo», frutto storico del compromesso tra il cristianesimo e le esigenze terrene della borghesia (M.Vovelle, 1993):

Però la vedo in questo senso, nel senso che almeno ritorno a vedere i miei. Ritorno a vedere mio papà che non lo vedo da tanti anni, mia mamma e mio marito.

Questo rapido *excursus* attraverso le interviste mette in rilievo una certa marginalità della riflessione sulla mortalità e la modesta introspezione (con le debite eccezioni) su questo aspetto della vita umana rispetto ad altri, come la famiglia, il lavoro, il pensionamento, l'amicizia, eccetera. Va ricordato che i cittadini intervistati dal gruppo di ricerca nel 2008 erano tra i 65 e i 90 anni ed oltre, e si collocavano dunque tra una generazione nata intorno agli anni Venti/Trenta del Novecento (tra le due guerre) e una venuta alla luce negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale. Tuttavia, non abbiamo potuto rilevare posizioni differenti in base all'età.

Emerge piuttosto una netta individuazione, cioè una stratificazione e una frammentazione dei punti di vista, il che mostra la ricettività degli anziani rispetto ai mutamenti dell'ambiente sociale e la loro integrazione mediamente buona nel contesto familiare e culturale, nonché la loro capacità di rivedere le convinzioni ereditate per assumere in proprio la pluralità dei modelli di una buona morte.

## Bibliografia

- Ariès, P. (1985): *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*. Laterza, Roma-Bari.
- Bonanno, G. (2009): *The Other Side of Sadness*. Basic Books, New York.
- Elias, N. (1985): *La solitudine del morente*. Il Mulino, Bologna.
- Gorer, G. (1967): *Death, grief and mourning. A study of contemporary society*. Anchor Books, New York.
- Laroque, G. (2003): «Il lutto e le persone anziane» in Crozzoli Aite, L. (a cura di), *Assenza, più acuta presenza. Il percorso umano di fronte all'esperienza della perdita e del lutto*. Paoline, Milano.
- Sartre, J.P. (1965): *L'essere e il nulla*. Il saggiautore, Milano.
- Sozzi, M. (2009): *Reinventare. Introduzione alla tanatologia*. Laterza, Roma-Bari.
- Stroebe, M.S.; Hansson, R.O.; Schut, H.; Stroebe, W. (eds) (2008): *Handbook of Bereavement, research and Practice, Advances in Theory and Intervention*. American Psychological Association, Washington.
- Vovelle, M. (1993): *La morte e l'occidente dal 1300 ai giorni nostri*. Laterza, Roma-Bari.



## La vecchiaia: riflessioni e suggestioni

Marcella Filippa  
Fondazione Vera Nocentini  
*veranoce@arpnet.it*

La vecchiaia (è questo il nome che gli altri gli danno)  
può essere per noi il tempo più felice. È morto  
l'animale o quasi è morto. Restano l'uomo e l'anima.  
[Jorge Luis Borges]

Sulle pagine di *Torinosette* della prima settimana di febbraio di quest'anno, il settimanale del quotidiano «La Stampa», che possono leggere i torinesi, nel presentare l'iniziativa organizzata dal CIRSD e di un ciclo di film e conferenze sul tema dell'invecchiamento al femminile, nel quale venivano forniti i primi risultati della nostra ricerca, campeggiava una fotografia di Hillary Clinton, accanto al titolo di presentazione del ciclo di incontri dal tema «*Vecchie allo specchio. Rappresentazioni nella realtà sociale nel cinema e nella letteratura*». Qual è la relazione fra l'immagine e il testo? Una foto della candidata alle elezioni presidenziali degli Stati Uniti da cui si partiva per sostenere che forse è troppo «vecchia» per correre alle elezioni per la Casa Bianca, troppo vecchia per una donna, che si avvia alla soglia dei sessant'anni. Altri presidenti o candidati uomini hanno partecipato alla gara con più anni di lei. Sembra che in tal caso la ragione del contendere sia dovuta all'età di una donna, il cui viso segnala il passare del tempo, indicato dalle rughe e da un corpo che invecchia, anche se sa ancora trasmettere energia forza determinazione e sorrisi di speranza.

Attraverso questo ciclo di incontri abbiamo assistito a diversi modi di rappresentare l'invecchiamento, dalla scrittura, alla narrativa, dal cinema all'utilizzo delle fonti orali, dalla parola alle immagini. Racconti, scritture, cinema, fotografie per provare a dire la vecchiaia, o meglio le tante vecchie e i tanti modi di avvicinarsi e entrare in quel ciclo di vita, l'ultimo prima di avviarsi alla fine dell'esistenza.

Le vecchie che ci hanno detto i testimoni che abbiamo intervistato, con fatica, silenzi, parole, afasie, narrazioni suggestive o conturbanti,

dolorose o ironiche, ci hanno svelato itinerari di vita differenti, diverse forme di consapevolezza, sulle quali dovremmo riflettere, a partire dalle competenze e dalle sensibilità di ognuno di noi, riconoscendo che il corpus di testimonianze raccolte, che superano le cento, è uno dei più ingenti su tale tema che sia stato collezionato in Italia negli ultimi anni. Sarà interessante confrontarlo con altre testimonianze raccolte in questi ultimi anni in altre parti d'Italia. Il materiale che abbiamo a disposizione oggi ci conferma altresì che ci sono tanti racconti sulla vecchiaia, e che pertanto sarebbe interessante confrontarli con altri che emergono da altre fonti, comprese quelle letterarie, e che tali racconti andrebbero confrontati con quelli delle generazioni precedenti.

Le storie emerse hanno in un certo senso stupito i nostri giovani ricercatori, mettendo in discussione il loro modo di intendere l'invecchiamento, sciogliendo preconcetti e in taluni casi pregiudizi, che hanno talvolta creato difficoltà da parte loro a voler affrontare certe tematiche, che ci sono parse fondamentali da evidenziare nelle testimonianze, dalla sessualità, alla sfera dei sentimenti, alle dimensioni della spiritualità, fino alla malattia e alla morte. Paura, difficoltà a parlare della morte, della malattia, del decadimento del corpo, finanche paura del dolore, dai quali le giovani generazioni spesso pongono barriere, chiusure, per non affrontare il proprio dolore, la paura della sofferenza e dei modi di incontrare la morte nel corso delle esistenze di ognuno. In tal senso sarà utile analizzare in maniera più approfondita il rapporto fra le generazioni, anche dal punto di vista delle classi di età, dei silenzi, dei rispettivi preconcetti attraverso cui si guardano e si relazionano le generazioni tra loro, in una sorta di specchio riflesso attraverso cui osservare se stessi e gli altri.

La difficoltà, almeno iniziale, e poi in parte superata con incontri discussioni letture, di chiedere e di porre alcune domande a volte imbarazzanti, è, a parer mio, la difficoltà stessa dei giovani di affrontare e riflettere su alcuni temi esistenziali di ampio respiro. Affrontare il tema del rapporto fra le generazioni può essere un punto di vista arricchente, proprio a partire dal rapporto fra intervistato e intervistatore, che in tal caso è caratterizzato da un rapporto fra giovane e anziano, individuando le modalità del racconto, le forme di trasmissione, le eredità trasmesse, le

parole per dirlo, e le rispettive aspettative nella forma di relazione che si è via via andata creando.

Così come l'analisi del rapporto fra diverse culture di appartenenza assume un valore assai importante, relativo ad esempio al rapporto fra anziani e cura, spesso affidata a badanti straniere, che spesso provengono da altre culture, radicalmente differenti da quelle nelle quali si riconoscono la maggior parte degli anziani. Incontro, scontro fra culture, quale il riconoscimento che ci può essere, quali i modi di intendere e rappresentare l'anziano nelle culture che si incontrano e talvolta si scontrano? In tal senso aver individuato il capoluogo torinese e l'area metropolitana come spazio e contenitore delle storie di vita, si è rivelato un punto di vista privilegiato attraverso cui guardare i mutamenti avvenuti e tuttora in corso. Torino è oggi, ma è stata già nel corso del Novecento una città di notevoli movimenti migratori, nella quale si sono incontrate, scontrate, confrontate, appartenenze, identità differenti, fino alle ultime ondate migratorie, fortemente caratterizzate, più di altre, da una presenza femminile, spesso con un livello culturale alto, che si è collocata poi in lavori prevalentemente di cura delle famiglie, dei bambini, dei malati e degli anziani. Se molte di noi hanno potuto intraprendere lavoro e percorsi di carriera, lo devono anche a tutte quelle donne immigrate che sono entrate nelle nostre case, si sono prese cura dei nostri figli, degli anziani e delle nostre abitazioni.

Dobbiamo tener presente che mentre per le generazioni più anziane o per gli immigrati di prima o seconda generazione provenienti dal sud o dal nord est, non abbiamo avuto difficoltà nel raccogliere le testimonianze, sia per le reti di cui disponevamo, sia per i processi di integrazione comunque avvenuti, per le ultime generazioni di immigrati le difficoltà a farsi intervistare sono state notevoli, anche per la lingua, e spesso il rifiuto netto è stata l'unica risposta fornitaci. E anche quando l'intervista aveva luogo, talvolta, anche per la presenza dei mediatori stessi, indispensabili per la comprensione della lingua, le difficoltà erano evidenti e rendevano il racconto esile e fragile, per le sovrapposizioni di persone presenti al colloquio e di differenti modi di raccontare, e per la mancanza di processi in atto di elaborazione del proprio vissuto.

Dalle testimonianze è emerso altresì il rapporto fra i modi di invecchiare e l'impatto legato ai media, alla pubblicità che propone in maniera ossessiva e invadente un corpo eternamente giovane o che fa di tutto per esserlo, fino

all'exasperazione più spinta, nell'ottica dell'importanza del fare piuttosto che quella dell'essere. Il fare ossessivo per riempire i vuoti della solitudine e la paura della morte, che porta spesso a identificarsi con ciò che si fa e non con ciò che si è veramente.

Nella nostra società l'invecchiamento non ha quasi mai un valore positivo, inteso nel suo valore di esperienza e insegnamento, come accadeva per le generazioni precedenti e in particolare nella cultura contadina. È caratterizzato da una sorta di paradosso che si sta ampliando a dismisura: da un lato la nostra società invecchia sempre di più, si innalza l'età media, soprattutto quella delle donne, e quindi aumentano le spese e gli investimenti per la salute, la cura del corpo, il tempo libero; dall'altro i media e la pubblicità insistono in maniera prepotente e ci propongono costantemente un corpo «eternamente» giovane, attraente e desiderabile secondo canoni rigidi e stereotipati della seduzione, finanche del corteggiamento, che peraltro non sembra quasi mai coinvolgere le donne che hanno superato una certa età anagrafica, se non in chiave ironica e spesso rappresentata in maniera patetica e ridicola. D'altro canto la vecchiaia è vista nei suoi aspetti di logoramento, deterioramento e distruzione, come ultima stanza prima della morte. Assistiamo in molti casi a una donna, in particolare, che non è in grado di riconoscere il passare del tempo, e agisce su di esso con fitness, interventi chirurgici, lifting, ossessionata dal mito dell'eterna giovinezza. Si vuole essere giovani a tutti i costi, e si vanno ad aumentare le fila di quelli che i sociologi definiscono appartenenti al partito dei «sempre attivi».

È come se oggi fossimo un po' tutti degli eterni Peter Pan, figura certo molto interessante, carica di energia vitale, ma che non sa accettare lo scorrere del tempo e i processi di cambiamento inevitabilmente ad esso connessi. James Hillman lo ha definito a suo tempo il mito del *puer aeternus*, l'incapacità di non saper riconoscere la propria età, la sua unicità, la sua specificità, i lati negativi ma anche quelli positivi, vivendo uno stile di vita perennemente adolescenziale, in una giovinezza che non sembra finire mai (J. Hillman, 1998; 1999). Riconoscere il *puer* ma anche il *senex* che c'è in noi, in ognuno di noi, indipendentemente dall'età anagrafica, è un processo che siamo tutti chiamati a riconoscere prima o poi nel corso della nostra esistenza. Ogni fase del ciclo della vita è inevitabilmente in relazione con le altre, ma ha tratti e peculiarità sue proprie, che devono essere riconosciuti,

potenziandone le qualità, oltre che accettandone i limiti ad esso connessi, che non sempre devono essere ritenuti ostacoli insormontabili, anche nella vecchiaia.

Dal lavoro di ricerca emerge fortemente il bisogno di riconoscere il valore della diversità anagrafica, dei saperi, quella corporea, energetica, e forse la nostra ricerca può contribuire in parte a farlo. Ma, se penso alle mie ricerche di storia orale, è la prima volta che analizzo tale fenomeno e che entra nel mio lavoro di riflessione storica. Sembra paradossale che sia entrata la morte in alcuni miei lavori sul Novecento, ma non la vecchiaia, e mi chiedo quale legame c'è con la mia età oggi, quella che viene definita età di mezzo. Ma so anche che il lavoro che ho condotto in questi anni, in particolare sulle forme di soggettività, mi ha permesso di guardare a tale età con occhi nuovi, usando le riflessioni di María Zambrano a proposito di quello che lei chiama il *desnacimiento*, passaggio al quale tutti possiamo aspirare, perché ognuno di noi nasce e rinasce più volte nel corso della propria esistenza, o meglio può rinascere ogni giorno con l'aurora del nuovo giorno, sapendo che prima talvolta dobbiamo attraversare una notte oscura e abitare qualche sepoltura, che certo aumentano con il passare degli anni, perché vita e morte reale o simbolica ci attraversano tutti prima o poi.

Poiché l'esperienza irrinunciabile – scrive Zambrano – si trasmette solamente se viene rivissuta, non semplicemente appresa, e la verità di cui la vita ha bisogno è solo quella che in essa rinasce e rivive, che è capace di rinascere tante volte quante ne ha bisogno (M. Zambrano, 1997: 69).

Hannah Arendt, riprendendo tale concetto, afferma che «gli uomini anche se devono morire, non sono nati per morire ma per incominciare» (H. Arendt, 1964: 262) contro un pensiero della morte che ha prevalentemente attraversato la cultura occidentale.

In una ricerca recentemente condotta da Adriana Lorenzi, docente di Tecniche di scrittura presso l'Università di Bergamo, nella quale sono stati intervistati anziani in una struttura residenziale, ella afferma che sempre più le storie di anziani sono storie inascoltate, e che la ricerca si pone l'obiettivo di dare dignità a queste voci, come in parte auspica anche la nostra indagine (A. Lorenzi, 2007).

Le storie di vita, a mio parere, sono sempre «storie di confine», tra narrazione e vita vissuta, che si pongono trasversalmente fra alcune discipline, in particolare sociologia, antropologia e psicologia. Nel corso di

una vita le vicende umane non percorrono una linea geometricamente definita, la linearità è solo un'apparenza, se non un artificio narrativo. Derive, digressioni e non linee rette di cui ci parla Erri De Luca (E. De Luca, 1997), l'imperterrito divagare che ha bisogno di ostacoli, rinunce, buona sorte e anche disgrazia per compiersi, derive e non rotte, e proprio «tra quei punti scorre la vita». Fratture, vicende che la interrompono, la scuotono, ne influenzano il percorso. Nella linea della biografia la continuità si perde e viene alla luce un complesso intreccio di traiettorie di cui la vita è composta: lavoro, affetti, lutti, malattia.

I racconti permettono all'anziano di riappropriarsi di parti importanti di sé, ridefinire identità, processi che per lui assumono un'importanza vitale. Adriana Lorenzi afferma che tale ricerca è stata per lei e per chi l'ha condotta insieme a lei, un percorso formativo importante, per il riconoscimento fra anziani e ricercatori, che fa ri-conoscere, ri-affermare parti di sé, in entrambi i soggetti coinvolti.

Direi anche che le storie che abbiamo raccolto transitano fra le generazioni (intervistatore/ricercatore), come ci suggerisce Paolo Jedlowski (2000) facendo emergere una sorta di doppio registro che possiamo scorgere nelle storie di vita: quello del ricordare e del dimenticare, dei processi di selezione di ciò che si può raccontare e ciò che si scarta nel racconto, «l'enigma del passato» di cui ci parla Paul Ricoeur, perché come egli afferma, «una memoria senza lacune sarebbe per la coscienza desta un fardello insopportabile» (P. Ricoeur, 2004).

Si evidenzia in un certo qual senso un doppio percorso formativo, perché come afferma Bobbio «I ricordi non affiorano se non vai a scovarli negli angoli più remoti della memoria» (N. Bobbio, 1996: 29). I ricercatori sono stati in grado di far riaffiorare i ricordi, che segnano le esistenze, quelli che Virginia Woolf chiama «momenti di essere», o María Zambrano «chiari del bosco».

La vecchiaia assurge, come sostiene il priore del monastero di Bose Enzo Bianchi, a tempo dell'anamnesi, del ricordo e del racconto, per poter assumere la propria vita vedendola accolta da un altro che la ascolta e la sa rispettare. Una vita, che nella fase della vecchiaia, tende a rovesciare le categorie di dentro e fuori. Perché, come afferma Jung: «ciò che la giovinezza troverà al di fuori, l'uomo nel suo meriggio deve trovarlo nell'interiorità» (cfr E. Bianchi, 2004: 211-214), categoria che mi sembra i

ricercatori abbiano saputo tener in considerazione e saputo riconoscere nel condurre il lavoro di indagine.

Le memorie che abbiamo raccolto sono di uomini e donne che hanno attraversato il Novecento, e nel lavorare su di esse dovremo tener conto non solo di che cosa è stato il secolo da poco concluso, e quale il legame fra storia individuale e eventi significativi si è venuto man mano a stabilire. Ma dovremo altresì tener conto di come e in che modo sono mutati i processi affabulativi, come si è sfumata la facoltà epica del narrare, ed è svanita la figura del narratore in connessione con la perdita di valore dell'esperienza nel mondo contemporaneo, come avevamo a suo tempo delineato in uno scritto comune Luisa Passerini ed io (M. Filippa, L. Passerini, 1997: 352), l'uso delle parole, e se questa facoltà attraversa ancora tali narrazioni, come si incrocia con il tempo e il suo mutare, il tempo della città che è il tempo dell'oggi, nel quale abbiamo collocato e si collocano queste storie di vita.

Affiorano anche il tema del silenzio fra le generazioni, e le domande su quale capacità di ascolto si è instaurata in rapporto con la capacità di narrare, e quale rapporto con i silenzi della storia.

Certo il tema del rapporto fra le generazioni è un tema interessante e foriero di punti di vista innovativi, come viene anche presentato nel cinema, in particolare nei film presentati nella recente rassegna a cui ho inizialmente accennato. Mi riferisco in particolare al film *Da quando Otar è partito* (J. Bertuccelli, 2002), fino alla dimensione narrativa fortemente affabulativa e magica de *Il castello errante di Howl* (di H. Miyazaki, 2004).

Cosa ci hanno consegnato le storie che abbiamo raccolto, come le restituiranno, e attraverso quali modalità? Possiamo parlare di forme di comunicazione intergenerazionale come pratica da sviluppare, che fino a qualche decennio fa avveniva prevalentemente nell'ambito familiare e domestico. Quali forme utilizzeremo per restituire questo ingente patrimonio di memorie, racconti e storie? Sarà possibile utilizzare forme di comunicazione differenti, oltre alla scrittura? Perché ad esempio la saggezza non è solo patrimonio degli anziani, ma anche di altre generazioni, per cui in un certo senso possono saltare le rigide appartenenze generazionali e anagrafiche, per trovare altri punti di incontro e similitudine, invece di enfatizzare solamente le differenze. In effetti noi tutti abbiamo molteplici risorse, identità multiple, sta a noi riconoscerle e abitarne qualcuna, anche

modificandole nel corso degli altri. In tal senso ancora una volta l'età anagrafica conta relativamente. Ad esempio riconoscendo la capacità di meravigliarsi e di stupirsi, che si osserva in molti di coloro che sono molto giovani, come in altri molto vecchi: un modo per valorizzare le uguaglianze invece delle differenze. Un altro ponte di dialogo e di incontro fra le generazioni (M. Filippa, 2003).

Le suggestioni di Borges, sul finire della sua esistenza, raccolte nello straordinario libro *Elogio dell'ombra. Abbozzo di autobiografia*, che dettò quasi cieco ai suoi allievi, ci offrono spunti di riflessione, e anche, se non ottimismo, una visione più equilibrata della vecchiaia, fase che riserva ricchezza e momenti di luce, qualche speranza, e un tentativo di andare al centro della vita e alla sua essenza più profonda, di fare pulizia del superfluo e giungere all'essenziale, al segreto delle cose. Una capacità di guardare a se stessi con un po' di ironia e di saper sorridere almeno un po' davanti a un corpo che cambia così radicalmente. Sarà possibile forse?

«Posso infine scordare. Giungo al centro, alla mia chiave, all'algebra, al mio specchio. Presto saprò chi sono», scrive Borges, e aggiunge:

In un certo modo, la giovinezza mi sembra più vicina adesso di quando ero un uomo giovane. Non credo più che la felicità sia inottenibile; una volta, molto tempo fa, lo credevo: ora so che può capitare da un momento all'altro ma che non serve cercarla. Quanto all'insuccesso o alla fama, sono cose del tutto irrilevanti e non me ne sono mai preoccupato. Quello che adesso cerco è la pace, la gioia di pensare e la gioia dell'amicizia e, anche se può sembrare troppo ambizioso, la sensazione di amare e esser amato (J.L. Borges, 1971: 121-181).

## Bibliografia:

- Arendt, H. (1964): *Vita attiva*. Bompiani, Milano.  
 Bianchi, E. (2004): *Lessico della vita interiore. Le parole della spiritualità*. Bur, Milano.  
 Bobbio, N. (1996): *De Senectute e altri scritti autobiografici*. Einaudi, Torino.  
 Borges, J.L. (1971): *Elogio dell'ombra. Abbozzo di autobiografia*. Einaudi, Torino.  
 De Luca, E. (1997): *Alzaia*. Feltrinelli, Milano.  
 Filippa, M. (2003): «Le radici delle donne», in AAVV, *Imvecchiamento al femminile: criticità ed opportunità*. FNP CISL, Coordinamento Nazionale Donne, Roma.  
 Hillman, J. (1998): *Saggi sul puer*. Raffaello Cortina Editore, Milano.  
 – (1999): *Puer aeternus*, Adelphi, Milano.  
 Lorenzi, A. (2007): *Ciao, nani*. Città aperta Edizioni, Troina.  
 Jedlowski, P. (2000): *Storie comuni, la narrazione della vita quotidiana*. Bruno Mondadori, Milano.

- Passerini, L.; Filippa, M. (1997): «Memorie di Mirafiori», in Olmo, C. (a cura di), *Mirafiori 1936-1962*. Umberto Allemandi, Torino.
- Ricœur, P. (2004): *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*. Il Mulino, Bologna.
- Zambrano, M. (1997): *Verso un sapere dell'anima*. Raffaello Cortina Editore, Milano.





## La letteratura contemporanea

a cura di Luisa Ricaldone e Edda Meloni





## Invecchiare è straordinariamente interessante

Luisa Ricaldone  
Università degli Studi di Torino  
*luisa.ricaldone@unito.it*

Le pagine che seguono costituiscono la premessa (ora qua e là aggiornata) dell'incontro conclusivo della manifestazione *Vecchie allo specchio: «Le donne invecchiano. Figurazioni a confronto nella letteratura contemporanea»*, nel quale si era voluta avviare una riflessione sulle modalità di narrazione della vecchiaia delle donne in alcune letterature europee ed extraeuropee. Si tratta di indicazioni sparse, e mi riterrei soddisfatta se esse potessero sollecitare interrogativi o aprire possibili piste di ricerca.

Al tema era stato dedicato nel 1999 il numero doppio 15/16 di *Leggendaria*, «L'età inventata» (articoli di Anna Maria Mori, Cristiana Paternò, Nadia Tarantini, Maria Vittoria Vittori, e riflessioni di Lidia Ravera), e negli anni immediatamente successivi il CIRSDe – come è detto nella premessa del presente volume – si era dimostrato particolarmente sensibile nell'affrontare i temi connessi alla narrazione della vecchiaia e dell'invecchiamento. Successivamente, nel settembre 2008, *L'Indice dei Libri del Mese* volle dedicare la pagina «Segnali» a un mio intervento (in pratica una sintesi dell'introduzione al convegno CIRSDe), il cui titolo «Invecchiare è straordinariamente interessante», riproduce una felice intuizione di Doris Lessing – così felice che ho deciso di riproporla in occasione della pubblicazione degli Atti. Infine, nel recente dicembre 2010 l'Archivio delle Donne in Piemonte ha promosso un ciclo sul tema *Narrazioni. L'età matura: tre esperienze a confronto*. Si tratta di segni inequivocabili di un interesse crescente e diffuso per una età nella quale, essendosi la vita media molto allungata, sempre più numerose si riconoscono le donne.

Il pensiero delle donne ha dato inizio a una critica delle immagini tradizionali della vecchiaia, intendendo l'invecchiamento non più come decrepitezza o malattia ma rimodellamento della personalità, in cui alcune funzioni si riducono rispetto a quelle attive nelle giovani, mentre altre si potenziano (S. Salvioli; C. Franceschi, 2006). Ha accentuato gli aspetti di creatività dell'ultima fase della vita, mettendo in luce come, liberate dai ruoli di madre moglie lavoratrice, le donne possano riprendere le fila di

inclinazioni talenti passioni represses soffocate rinviate dagli obblighi venuti meno nell'età avanzata, o dare spazio a nuovi interessi maturati nel tempo. La raccolta di racconti di Elena Gianini Belotti *Adagio un poco mosso* (1993) illustra questo orientamento: una donna che, finalmente sola e con figli ormai adulti, riprende l'antica passione per la musica; un'altra che, assediata dagli eccessi di cura da parte dei figli che se ne vogliono occupare organizzandole la quotidianità, rivendica il proprio diritto a intraprendere viaggi con amiche e amici o a godersi una ritrovata pace in solitudine; un'altra donna ancora che solo da vecchiaia, a vent'anni dalla morte del marito, che l'ha tradita durante l'intera vita coniugale, riesce a tornare nella casa comune al mare e a riappropriarsi della propria esistenza nella forma di appaganti nuotate e di risistemazione e cura del giardino. Su piani intrecciati tra analisi di miti e narrazione, Luisa Passerini nel suo romanzo/saggio propone a propria volta una nuova militanza, in cui i capelli bianchi possono diventare una dichiarazione politica.

La riscoperta di talenti nella tarda età apre lo scenario su artiste o donne famose: penso per il presente a Rita Levi Montalcini, che in *Asso nella manica a brandelli* (1998) scrive che solo da vecchiaia ha potuto dare spazio alla sua vera vocazione, quella politica; e per l'Ottocento a Cristina di Belgiojoso, che in vecchiaia fa il punto sulla condizione femminile (*Della presente condizione delle donne e del loro avvenire*, 1866), ritrovando nella scrittura il mezzo con cui «dare coerenza ai contrasti di una vita dispersiva e frammentata» (D. Maldini Chiarito, 2010: 201). E sul senso e il valore dello scrivere in età avanzata si sono espresse a livelli narrativi particolarmente elaborati Anna Banti con l'autobiografia *Un grido lacerante* (1981) e Maria Bellonci con *Rinascimento privato* (1985). Ma in tarda età può avvenire – e non è indispensabile la fama! – l'autentica scoperta di sé: James Hillman, in *La forza del carattere*, scrive che il fine di invecchiare non è quello di morire ma di «svelare il nostro carattere che ha bisogno di una lunga gestazione per apparire a noi stessi prima che agli altri in tutta la sua peculiarità» (J. Hillman, 2000: 16). Da parte sua Germaine Greer scrive che la vecchiaia delle donne è trasformazione progressiva da corpo in anima (*La seconda metà della vita*, 1990). In sintesi: si tratta di aspetti di se stesse che riemergono, dal momento che lo «sguardo dalla fine» è diverso perché «non immerso nella rimozione come tutti quelli che lo circondano» (E. Linguanti, 2001: 10).

In tutti i casi si parla di vecchiaia come «rito iniziatico» (V. Fortunati, 2006: 93), che coincide con l'abbandono di precedenti ruoli sociali. Alla base vi è un processo di decostruzione dell'io, che può avere un esito positivo o negativo: nel primo caso si parla di vecchiaia come privilegio. Disponiamo insomma di una letteratura (di cui qui si rende solo parzialmente conto e per la quale si rinvia a R. Caviglioli, 2005 e alla ricca bibliografia ivi contenuta, e a M. V. Vittori, 1999) che si è appropriata dei passaggi d'età e della nuova fase della vita di noi donne (che eravamo giovani negli ultimi anni sessanta e settanta), fase i cui risultati formativi sembravano acquisiti una volta per tutte, e che viceversa sta subendo in questi ultimi tempi nefaste manipolazioni culturali e politiche. Si tratta di un patrimonio di pensiero narrato ampio e strutturato, che va letto politicamente, e su cui soprattutto oggi ci sembra doveroso tornare a riflettere.

La progressiva presa di coscienza di se stesse come soggetti storici, rivela che la consapevolezza delle identità di età influisce sulle strategie narrative (R. Caviglioli, 2005). Un solo esempio: il *Bildungsroman* e il *Vollendungsroman*. Da un lato il romanzo di formazione, della crescita e dello sviluppo, che culmina con l'ingresso della/del protagonista nella società e che si è molto sviluppato nel corso del secolo passato, che è epoca della frantumazione e non della linearità (come è detto molto bene nel volume curato da Paola Bono e da Laura Fortini, 2007);<sup>34</sup> dall'altro il romanzo di compimento. L'uno e l'altro trattano di momenti cruciali del ciclo della vita e narrano la crescita, la trasformazione e la (ri)/de-costruzione dell'identità, i rapporti io/società, io/mondo, e in entrambi è centrale anche se profondamente diverso il ruolo giocato dalla «memoria». Nel caso del romanzo di formazione essa è una *tabula rasa*, sulla quale si inscrivono le esperienze che si susseguono nel tempo; nel caso del romanzo del compimento, viceversa, la memoria mette in atto un processo di selezione (V. Fortunati, 2006). Un altro termine chiave è «ambiguità»: la vecchiaia ha un valore tradizionalmente ambiguo o limitato: essa è degna di stima, particolarmente se attribuita al vecchio, anche se vecchie sagge e autorevoli, cui si deve il massimo rispetto perché da esse proviene la discendenza,

<sup>34</sup> Il volume ospita un saggio di Donatella Alesi ricco di indicazioni sulla vecchiaia: «Non nuove ma diverse: le donne italiane del dopoguerra secondo Fausta Cialente», (D. Alesi, 2007: 60-83).

troviamo nei romanzi della giovane albanese Anilda Ibrahim, che scrive in italiano (2009, 2011).

In altri casi, vecchiaia degna di stima ma non desiderabile, anche se può portare a liberazioni, dagli appetiti sessuali o dal desiderio di emergere. Quando il punto di vista sulla vecchiaia mette a fuoco il corpo e le degenerazioni psichiche, essa è allora impotenza debolezza fragilità. Proporrei tre esempi degli anni novanta volti a illustrare queste caratteristiche: Isabella Bossi Fedrigotti, *Di buona famiglia* (1991); Elena Ferrante, *L'amore molesto* (1992); Luce D'Eramo, *Ultima luna* (1993).

Fedrigotti: né pace né saggezza porta la vecchiaia, mentre il corpo obbedisce sempre meno alle esigenze più banali, e aumenta di conseguenza il bisogno di essere aiutate. Ferrante: messa in scena del corpo vecchio della madre della protagonista, che ne prova inquietudine e un certo disgusto; D'Eramo: le ospiti della casa di riposo, che è il luogo in cui si svolge la narrazione, per un verso richiedono carezze, desiderano essere toccate, e per l'altro necessitano di essere assistite nei quotidiani bisogni fisiologici; alcune, malate di Alzheimer, sono oggetto di lazzi da parte del personale. (È possibile l'amore tra vecchie e vecchi? Anna D'Elia ne scrive, sotto forma epistolare, in *Per non voltare pagina. Raccontare l'orrore*, 2007).

Vecchiaia come «ripresa» di controllo della realtà e «avvio» di nuove, inaspettate attività. Pesco in anni lontani dalla più recente contemporaneità, e cito un'autrice poco nota, Paola Drigo, della quale Patrizia Zambon ha curato la nuova edizione del romanzo *Fine d'anno* del 1936. Nonostante la non più giovane età, la salute non brillante e la solitudine, la protagonista si trova costretta a causa di un dissesto finanziario ad assumere la conduzione dell'azienda agricola di famiglia, fino a quel momento nelle mani dei fittavoli inadempienti: prima dominano incertezza e timori, poi la gioia di ritrovare in sé nuove risorse. Tanto più senso acquisisce la narrazione quanto più si pensi che Drigo scriveva in piena epoca fascista, in un tempo di sostanziale sfiducia nella capacità delle donne di «fare case [...] Modestamente [...] ne ho costruite ben tre, e non sono ancora crollate» (P. Drigo, 2005: 120).

La vecchiaia innesca anche il pensiero del come rapportarsi con la generazione più giovane, del come gestire la propria «eredità»: che cosa tramandare di sé? Numerose le figure di nonne nella letteratura; ne ricordo una sola, la Nonna (con l'iniziale maiuscola), comprimaria chiave nel

romanzo di Alba De Céspedes *Dalla parte di lei* (1949). È lei che, nella casa in Abruzzo dove abita con i suoi numerosi famigliari, detiene il potere rappresentato dall'inseparabile mazzo di chiavi, testimone e simbolo di un'autorità femminile che ha ereditato dalle generazioni precedenti e che a propria volta desidera trasmettere alla nipote; la quale però si rifiuta di prolungare nei termini di potere domestico la genealogia familiare. Non solo eredità di sangue, anche eredità elettiva: in *La creata Antonia* di Silvana La Spina (2001), suor Crocefissa dà disposizioni affinché la propria ricca biblioteca vada non alle discendenti dirette ma ad Antonia, la serva appassionata di letture rivoluzionarie (il romanzo si svolge nel sud Italia nel periodo giacobino). Nell'ambito poi del dare, che è sempre trasmissione, il «dono»: elemento simbolico frequente nella narrativa caraibica (F. Barnabei, 2006), presente nella letteratura europea in, per esempio, Irene Dische, *La nonna vuota il sacco* (2005) ampia e dettagliata confessione scritta da una ebrea tedesca a beneficio della nipote, e nel best-seller italiano *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro (1994), lunga lettera che la nonna offre alla nipote lontana, e attraverso cui riannoda a posteriori i fili della propria storia personale, completando e comprendendo solo alla fine – come il personaggio di Karen Blixen, che si accorge di avere tracciato nella sabbia il disegno di una cicogna solo il giorno successivo alla sua uscita sulla spiaggia – il profilo della propria identità e il senso della propria vita. «Invecchiare – scrisse anni fa Chiara Saraceno (1986: 9) – è un processo di continua autoconstruzione della propria biografia».

Vecchiaia ancora come «liberazione» dalle costrizioni borghesi: accade ad alcune vecchie protagoniste dei romanzi e dei racconti di Doris Lessing e, tra le trasgressive della nostra tradizione, a Modesta, la donna portatrice di una sapienza che non si può che definire eversiva, e non solo per la sua idea della vecchiaia come «*diserzione* dalla vita che dà conforto». In *L'arte della gioia*, alla domanda: «come comincia la vecchiaia?», l'eroina creata da Goliarda Sapienza, Modesta appunto, risponde con un invito a una ennesima ribellione, al figlio prima di tutto, e a una ennesima sfida, al tempo, da dilatarsi il più ampiamente possibile prima che «scatti l'ora dell'ultima avventura» (G. Sapienza, 1998: 587). Infine il rapporto con la «morte»: Michela Murgia, in *Accabadora* (2009) scrive della dignità del morire, ed è alla vecchia Bonaria Urrai che è affidato il compito, silenzioso

segreto pietoso, di accelerare la fine di chi non ce la fa più, per vecchiaia o malattia.

Il quadro fin qui rapidamente tracciato è solo la descrizione sommaria, incompleta di alcune punte di un iceberg che sembra delinearci davvero come immenso. Difficile individuare un percorso lineare. Tuttavia tre i provvisori punti fermi: a) occorre parlare di vecchie, al plurale; b) l'occhio maschile vede e legge la vecchiaia delle donne in modo totalmente altro da quello delle donne stesse (un esempio estremo e lontano nel tempo per evitare il ginepraio della contemporaneità, che varrebbe però la pena di investigare: Massimo Bontempelli in *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, 1930, narra la storia di una donna ossessionata dalla propria bellezza che, al primo comparire delle rughe, decide di suicidarsi appiccandosi il fuoco); c) il femminismo, introducendo un modo nuovo di considerare la soggettività femminile, ha radicalmente modificato il punto di vista sulla vecchiaia. Anche se, in anni più vicini a noi, la rinuncia alla propria felicità, sentimentale e affettiva, o l'impossibilità di agirla a causa della tarda età, è stata rimessa a tema. Mi viene in mente il recente romanzo *Mal di pietre* (2006) della giovane autrice sarda (ma nata a Genova) Milena Agus, la quale attribuisce all'innamoramento dell'anziana protagonista un *happy end*, che appartiene però al sogno, non alla realtà. Inevitabile il richiamo (non so tuttavia quanto corretto), alla grande madre conterranea di Agus, Grazia Deledda e alla indimenticabile Annalena Bilsini del romanzo omonimo scritto in tarda età (1927): la vecchia madre di famiglia (quarantacinquenne, ma si sa che la percezione e la definizione delle età sono molto mutate negli anni), dopo anni di vedovanza e ormai nonna ma non insensibile al richiamo di una vita affettiva più appagante, vi rinuncia per fedeltà al proprio ruolo di madre. La scelta in questo caso è drammaticamente etica; nel precedente è ironica obbligata sublimazione.

*Vecchie allo specchio* è il titolo del nostro incontro; ed è lo specchio a indicare, in modo tragico, il movimento della memoria dal passato al presente e ritorno a Silvia Plath, che muore suicida nel 1963 a trentun anni. In una sua lirica dà la parola all'«esatto» specchio appeso alla parete. Per lungo tempo esso ha riflesso l'immagine del muro di fronte, mentre «lei c'è e non c'è»; finché all'improvviso, «lei» scorge la propria immagine: «In me lei ha annegato una ragazza, da me gli sorge incontro / giorno dopo giorno una vecchia, pesce mostruoso» (S. Plath, 1976: 123). Viceversa Sibilla

Aleramo, di oltre quarant'anni più vecchia della poeta statunitense, coglie con stupore la propria immagine riflessa nello specchio di un negozio dove è entrata per comprarsi un abito e, per registrare serenamente il cambiamento, prova l'impulso di scrivere una data, un numero sulla carta.

A distanza di tre anni dall'evento torinese, ritrovo in alcune pubblicazioni di successo la conferma dell'opportunità di avere allora proposto una riflessione sulla vecchiaia a partire dalla narrativa fiorita negli anni del femminismo o in qualche misura espressione del pensiero delle donne. Le autrici di *Non è un paese per vecchie* (L. Lipperini, 2010) e *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna* (M. Murgia, 2011) scrivono rispettivamente sui danni provocati dalla pubblicità e dall'informazione mediatica in questi recentissimi anni, sulla discriminazione dei vecchi e in particolare delle vecchie, e sulle icone dominanti nella tradizione cattolica di Maria, rappresentata come perennemente giovane e bella. Dalle loro ricerche emerge un dilagante tornare indietro, un profilarsi minaccioso di mentalità arcaiche, il ripescaggio di un immaginario medioevale che esalta la bellezza patinata e mortifica l'età avanzata la quale, invece di accrescerne l'autorevolezza, «colloca le donne in una posizione di ulteriore fragilità, perché all'abbassarsi del parametro estetico si accompagna anche lo svilimento pubblico della capacità intellettuale» (M. Murgia, 2011: 91). Stiamo vivendo in una società che non riconosce ma aborre la vecchiaia e rimuove la morte, in una società liftata, che genera la negazione della donna come persona e il deprezzamento della sua dignità.

## Bibliografia

- Agus, M. (2006): *Mal di pietre*. Nottetempo, Roma.
- Aleramo, S. (1978): *Diario di una donna (1945-1960)*. A cura di A. Morino, Feltrinelli, Milano.
- Alesi, D. (2007): «Non nuove ma diverse: le donne italiane del dopoguerra secondo Fausta Cialente», in Bono, P.; Fortini, L. (a cura di): *Il romanzo del divenire. Un «Bildungsroman» delle donne?* Jacobelli, Roma.
- Banti, A. (1981): *Un grido lacerante*. Rizzoli, Milano.
- Barnabei, F. (2006): «La vecchiaia caraibica tra dono e abbandono», in Scrittori, A.R. (a cura di), *Margini e confini. Studi sulla cultura delle donne nell'età contemporanea*. Cafoscarina, Venezia, 103-122.
- Belgiojoso di, C. (1866): «Della presente condizione delle donne e del loro avvenire», *Nuova Antologia*, vol. I, 1, 96-113. Anche in (1977): *Il 1848 a Milano e a Venezia, con uno scritto sulla condizione delle donne*. Feltrinelli, Milano, 169-185.

- Bellonci, M. (1985): *Rinascimento privato*. Mondadori, Milano.
- Bono, P.; Fortini, L. (a cura di) (2007): *Il romanzo del divenire. Un «Bildungsroman» delle donne?* Jacobelli, Roma.
- Bontempelli, M. [1930] (1995): *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*. SE, Milano.
- Bossi Fedrigotti, I. (1991): *Di buona famiglia*. Longanesi, Milano.
- Caviglioli, R. (2005): *Women of a certain Age. Contemporary Italian Fiction of Female Aging*. Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ.
- (2011): *I giovani raccontano gli anziani*. Cafoscarina, Venezia.
- De Céspedes, A. [1949] (2011): *Dalla parte di lei*. Mondadori, Milano.
- Deledda, G. [1927] (1987): *Annalena Bilsini*. Mondadori, Milano.
- D'Elia, A. (2007): *Per non voltare pagina. Raccontare l'orrore*. Meltemi, Roma.
- D'Eramo, L. (1993): *Ultima luna*. Mondadori, Milano.
- Dische, I. (2005): *Großmama packt aus*. Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg. Trad. di Cravero, R. (2006): *La nonna vuota il sacco*. Neri Pozza, Vicenza.
- Drigo, P. [1936] (2005): *Fine d'anno*. Carabba, Lanciano.
- Ferrante, E. (1992): *L'amore molesto*. e/o, Roma.
- Fortunati, V. (2006): «Reinventare la vecchiaia: un itinerario inesplorato» in Scrittori, A.R. (a cura di), op. cit., 89-101.
- Gianini Belotti, E. (1993): *Adagio un poco mosso*. Feltrinelli, Milano.
- Greer, G. (1990): *The Change: Women Aging and the Menopause*. Ballantine Books, New York. Trad. di Bernascone, R. (1995): *La seconda metà della vita*. Mondadori, Milano.
- Hillman, J. (1999): *The force of Character. And the Lasting Life*. Random House Inc., New York. Trad. di Bottini, A. (2000): *La forza del carattere. La vita che dura*. Adelphi, Milano.
- Ibrahimi, A. (2009), *Rosso come una sposa*. Einaudi, Torino.
- (2011), *L'amore e gli stracci del tempo*. Einaudi, Torino.
- La Spina, S. (2001): *La creata Antonia*. Mondadori, Milano.
- Levi Montalcini, R. (1998): *L'asso nella manica a brandelli*. Baldini & Castoldi, Milano.
- Linguanti, E. (a cura di) (2001): *Personaggio-donna: lo sguardo dalla fine*. Quattroventi, Urbino.
- Lipperini, L. (2010): *Non è un paese per vecchie*. Feltrinelli, Milano.
- Maldini Chiarito, D. (2010): «Gli scritti della vecchiaia», in Fugazza, M.; Rörig, K. (a cura di), «La prima donna d'Italia». *Cristina Trivulzio di Belgiojoso tra politica e giornalismo*. Franco Angeli, Milano, 193-220.
- Mori, A.M. (1999): «L'età inventata», *Leggendaria*, 15-16, 5-6.
- Murgia, M. (2009): *Accabadora*. Einaudi, Torino.
- (2011): *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna*. Einaudi, Torino.
- Passerini, L. (1999): *La fontana della giovinezza*. Giunti, Firenze.
- Paternò, C. (1999): «Il copione non scritto», *Leggendaria*, 15-16, 8-10.
- Plath, S. (1971): «Mirror», in *Crossing the Water*. Harper & Row, New York. Trad. di Giudici, G. (1976): «Specchio», in *Lady Lazarus e altre poesie*. Mondadori, Milano.
- Ravera, L. (1999): «La domenica del villaggio», *Leggendaria*, 15-16, 6-7.
- Ricaldone, L. (2008): «Invecchiare è straordinariamente interessante», *L'Indice dei Libri del Mese*, 9, 10.

- (2010): «Le donne invecchiano: riflessioni sul *Vollendungsroman*», in Costa, S.; Venturini, M. (a cura di), *Atti del Convegno annuale Mod: Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento (2008)*, 2 tomi, ETS, Pisa, 2° tomo, 385-394.
- Salvioli, S.; Franceschi, C. (2006): «L'invecchiamento femminile: tra biologia e cultura», in Scrittori, A.R. (a cura di), op. cit., 75-87.
- Sapienza, G. (1998): *L'arte della gioia. Romanzo anticlericale*. Stampa Alternativa, Roma (Einaudi, Torino, 2008).
- Saraceno, C. (1986): «Invecchiare: la sociologia dell'età e del corso della vita», *Memoria. Rivista di storia delle donne*, 16, 5-20.
- Tamaro, S. (1994): *Va' dove ti porta il cuore*. Rizzoli, Milano.
- Tarantini, N. (1999): «Puoi volare farfalla», *Leggendaria*, 15-16, 12-14.
- Vittori, M.V. (1999): «Trentanove, gli anni della crisi», *Leggendaria*, 15-16, 15-17.



# Maria Bellonci e Anna Banti vecchie allo specchio

Liliana Maina  
*liliana.maina@gmail.com*

## 1. Introduzione

Nel suo studio sulla narrazione della vecchiaia femminile nella letteratura italiana contemporanea, Rita Caviglioli (2005) parte dall'assunto che la coscienza dell'età incide sulle strategie narrative e lancia, tra gli altri, il suggerimento di esaminare lo sviluppo stilistico e tematico nella scrittura di autrici che sono vissute a lungo e che sono state creative dalla gioventù fino all'età avanzata.

Non essendo possibile affrontare un discorso così ampio e approfondito in questa sede, seguirò tale direzione soffermandomi sulle ultime opere di due scrittrici italiane che hanno attraversato gran parte del Novecento. Si tratta di Maria Bellonci ed Anna Banti, entrambe appartenenti ad una generazione «che precede il femminismo e insieme lo anticipa» (L. Fortini, 1995: 25). Nate tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento e morte entrambe negli anni Ottanta, a un anno di distanza, hanno attraversato e sono state attraversate dai profondi mutamenti che il secolo ha portato con sé, compreso il femminismo, mantenendo però sempre una posizione dislocata. Sono da annoverare tra le grandi narratrici del Novecento italiano, sebbene poco ricordate e studiate,<sup>35</sup> soprattutto nella prospettiva della differenza di genere e in un discorso che si avvalga della categoria dell'invecchiamento quale griglia interpretativa.

Nei romanzi che prenderò in considerazione, scritti alle soglie o oltre gli ottanta anni, la vecchiaia non è solo tematizzata, ma anche e soprattutto la condizione da cui la scrittura ha origine. In questi testi le autrici si situano come vecchie allo specchio dei personaggi femminili che narrano, e la

<sup>35</sup> Il silenzio intorno alle due autrici, ancorché accomunarne i destini, assume forme diverse: di Maria Bellonci è possibile reperire in commercio la maggior parte delle opere; l'opposto invece per Anna Banti, sulla quale tuttavia si è soffermata maggiormente la critica, in particolare con la pubblicazione di un numero della rivista *Paragone* interamente dedicato a lei nel 2005.

vecchiaia diviene il luogo della presa di coscienza di sé, della riflessione, problematizzazione e riscrittura di sé e dell'altra.

## 2. Maria Bellonci, *Rinascimento privato*

Nel 1985 Maria Bellonci pubblica la sua ultima opera, *Rinascimento privato*, che ha iniziato a scrivere nel 1983, a ottantuno anni. In questo testo Bellonci si affida per la prima volta alla narrazione letteraria pura: la maggior parte dei suoi scritti infatti oscilla tra *fiction* e saggistica storica, con ricostruzioni puntuali e dettagliate di personaggi e vicende appartenenti al Rinascimento (con episodiche escursioni in altre epoche). Geno Pampaloni li definisce «componimenti misti di storia e d'invenzione» (G. Pampaloni, 2005: VI) e in un'intervista del 1975 l'autrice chiarisce il proprio pensiero e la pratica letteraria con l'affermazione: «Io sono storico in quanto sono scrittore» (M. Bellonci, 1994: XVII) che sintetizza la sua interpretazione della letteratura come strumento di conoscenza dell'animo umano.

Tuttavia, in *Rinascimento privato*, pur senza abbandonare la cifra di attenta adesione ai documenti storici che contraddistingue la sua scrittura, Bellonci si concede la libertà di narrare la biografia di Isabella d'Este presentandola da una prospettiva inedita. Nel romanzo è la stessa marchesa di Mantova a raccontare la propria vicenda esistenziale, attraverso una sorta di diario in cui rivive e riscrive gli eventi, le emozioni, i ragionamenti di tutta una vita, prendendo la parola in prima persona per narrare la propria esistenza fino al presente della vecchiaia. Il libro è infatti ambientato nel 1533, quando Isabella ha cinquantanove anni, e viene descritta dall'Aretino, piuttosto che ritratta da Tiziano pochi anni dopo, come una donna vecchia (M. Bellonci, 1997: 1368).

La forza della scrittura da parte dell'ottantenne Bellonci e l'energia che essa attribuisce al personaggio di Isabella sono evidenti fin dall'*incipit*.

Il mio segreto è una memoria che agisce a volte per terribilità. Isolata, immobile, sul punto di scattare, sto al centro di correnti vorticosi che girano a spirali in questa stanza dove i miei cento orologi segnano battiti diversi in diversi timbri. Se alzo il capo li vedo fiammeggiare, e ad ogni tocco di fuoco corrisponde un'immagine. Sempre sono trascinata fuori di me dalla tempesta di vivere. Che cosa è il tempo, e perché deve considerarsi passato? Fino a quando viviamo esiste un solo tempo, il presente (M. Bellonci, 1997: 844).

Gli elementi chiave della riflessione della marchesa, la memoria e una particolare concezione del tempo, sono immediatamente presentati. E fin dalle prime pagine entriamo con Isabella nello spazio emblematico in cui ha origine la narrazione: la stanza degli orologi, l'unico luogo fittizio in un romanzo fatto di precise ricostruzioni, anche dal punto di vista architettonico. Questa stanza, immaginata sul modello dei reali camerini di Isabella, è raffigurata come il luogo dove la marchesa tiene la sua collezione di orologi, che sono discordanti fra loro, e che le regalano dunque di volta in volta tempi diversi e la possibilità di ingannare il tempo lineare della storia.

È da questa prospettiva che Isabella si pone per riflettere, riordinare, riscrivere la propria esistenza: dalla prospettiva di un luogo riparato, una «stanza tutta per sé». Uno spazio che diviene tutt'uno con un tempo rivolutivo, circolare, non lineare. Se il tempo in cui ha origine la narrazione è, per l'autrice, la vecchiaia, il luogo in cui essa avviene è questa stanza degli orologi, che rappresenta la figurazione di un tempo che assume un valore nuovo, diverso.

In questo romanzo, a differenza delle opere precedenti, l'autrice si identifica con il personaggio femminile, come afferma in diverse interviste e nel diario che tiene durante il periodo della stesura: Bellonci parla di «una tentazione autobiografica, uno scintillio vigoroso che (mi) rende possibile ogni appropriazione» (M. Bellonci, 1997: 1535). Si attua un rispecchiamento tra la protagonista in quanto narratrice e l'autrice: Isabella e Maria sono due donne in età avanzata che si mettono in gioco come interpreti e inventrici di una storia di vita. Isabella viene caratterizzata come inventrice lungo tutto il romanzo, e continua ad esserlo riscrivendo la propria biografia. Bellonci trae forza ed energia vitale dalla scrittura di *Rinascimento privato*, dall'immedesimazione con l'ingegnosa e vitale marchesa di Mantova, tanto da superare, come afferma nel diario, le difficoltà economiche e i disturbi fisici che la solitudine e l'età le impongono, e tanto da definire l'opera «il mio racconto di vita» (M. Bellonci, 2002: XXI).<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Nell'edizione rilegata del 2002 di *Rinascimento privato*, al testo di Bellonci viene premesso, per volere dell'amica Anna Maria Rimoaldi, il diario che la scrittrice tenne durante la stesura del romanzo. La citazione riportata risale al 7 gennaio 1985, a pochi mesi dal termine della stesura.

Come afferma riguardo al titolo scelto per il romanzo, l'intento di Bellonci in *Rinascimento privato* è quello di «scoprire passioni ed emozioni soggettive»<sup>37</sup> e, più in generale, scrivere la storia riconoscendo i grandi temi dell'interiorità. Oltre alle numerose tematiche che il romanzo presenta, senza dubbio la questione della vecchiaia, pur essendo affrontata esplicitamente in parti circoscritte, viene tematizzata attraverso la struttura stessa dell'opera, la scelta di narrare con una vitale voce di vecchiaia.

### 3. Anna Banti, *La camicia bruciata*

Parecchi anni prima della pubblicazione di *Rinascimento privato*, nel 1965, Anna Banti riflette sul fare poesia nella storia ponendo a confronto la scrittura di Marguerite Yourcenar con quella di Maria Bellonci.

Ci sono due modi di fare poesia nella storia: tagliare gli ormecci con il proprio tempo calandosi con i sensi e i sentimenti in un tempo remoto: così ha fatto Marguerite Yourcenar. O richiamare a giudizio della nostra età la costante umana di esseri che non possono più parlare, e spiegarne azioni e pensieri alla luce della moderna psicologia; Maria Bellonci ha scelto quest'ultimo metodo (A. Banti, 1963: 137).

E quest'ultimo metodo è scelto anche dalla stessa Banti, come si evince fin dall'incipit de *La camicia bruciata*, romanzo di impianto storico che l'autrice pubblica nel 1973, a settantotto anni. La protagonista, Marguerite Louise d'Orléans, sposa di Cosimo III de' Medici, è un personaggio scomodo, sfacciato, che viene reinventato in chiave moderna e freudiana, come afferma la stessa voce narrante. Le vicende della nobile francese occupano la prima e più corposa parte del libro, fino a quando la sua figura svanisce sullo sfondo lasciando il posto ad un altro personaggio femminile, la nuora Violante di Baviera, sposa del suo primogenito, il principe Ferdinando. Come sottolinea Fausta Garavini, «Violante si sostituisce a Marguerite perché della storia di costei, pur riuscitissima, la Banti non poteva soddisfarsi», dal momento che il romanzo per l'autrice è «un tentativo di esorcizzare le proprie inquietudini, quanto meno di (ri)vivere la propria vita sulla pagina» (F. Garavini, 2005: 105-106).

<sup>37</sup> «Il senso del 'privato' è quello di un osservatorio: un osservatorio che non trascurando la visione precisa dei fatti è soprattutto rivolto a scoprire passioni ed emozioni soggettive. Questo romanzo è il più "privato" di tutti i miei libri; è un vero romanzo e come tale è stato pensato e strutturato» (M. Bellonci, 1997: 1529).

Violante di Baviera è una donna dal carattere mite, completamente diverso da quello di Marguerite Louise, che non ha mai conosciuto, ma che le appare in forma di visione, stabilendo un sottile e impercettibile legame tra le due donne. Pur male amata come la donna che l'ha preceduta, Violante sopporta remissiva la sua condizione sebbene scopra presto di non poter procurare eredi alla casata Medici che è ossessionata dalla questione della successione. Impossibilitata a procreare, la sua storia inizia dunque con una condizione equivalente alla vecchiaia. Inoltre interviene presto la morte del marito, e Violante diviene non solo male accetta, ma superflua.

Cosa si può fare di una vedova imbarazzante, legata al ricordo di un Principe destinato a regnare? A Corte sono molti a domandarselo e ad aspettare che lei stessa decida. Violante li delude, ha sempre obbedito e altro non sa fare. Del resto ha poco da scegliere: le donne, si sa, sono oggetti trascurabili che le Corti si scambiano, strumenti necessari per ottenere figlioli. A questo ufficio lei ha mancato e per di più è anziana: altra colpa (A. Banti, 1973: 207).

Eppure proprio nel momento in cui la sua passività sembrerebbe scontata, nel momento in cui non ha marito, figli, diritti a cui appigliarsi, Violante si decide e prende in mano la sua vita, attraverso piccole trasgressioni e decisioni. Dalla sua condizione di vecchia, per la prima volta, anziché subire, tenta di condurre gli eventi. E riuscirà ad evitare il paventato ritorno in Baviera, ottenendo anzi un riconoscimento nell'incarico di Governatrice di Siena, dove svolge il suo compito con puntualità e onestà, facendosi amare dal popolo per le sue qualità semplici.

È a Siena che Violante ritrova documenti e lettere riguardanti la suocera e ne diviene la prima lettrice (S. Wood, 2004: 89-108), riconoscendone l'identità e la fragilità di donna, e onorandola pubblicamente in occasione della sua morte. La figura di Violante può dunque apparire finalizzata al compimento della storia di Marguerite Louise, tuttavia all'interno del romanzo essa ha una duplice funzione, che l'autrice le fa svolgere contestualmente alla sua condizione di vecchia. In primo luogo, Violante attua una pratica di riconoscimento dell'altra nei confronti del personaggio bistrattato della suocera, redimendo, con il raggiungimento di una serena vecchiaia, sia la propria esistenza che quella di Marguerite Louise, terminata amaramente. In secondo luogo assolve al tentativo dell'autrice di esorcizzare le proprie inquietudini e di rivivere la propria storia sulla pagina, come Banti sempre tenta di fare nella sua scrittura.

Se, dunque, tra i due personaggi femminili ha luogo un riconoscimento, è invece un rispecchiamento quello che avviene tra la figura di Violante e l'autrice che, narrandone gli ultimi anni, racconta anche di sé.

#### 4. Anna Banti, *Un grido lacerante*

Tale identificazione diviene più evidente se si prende in considerazione l'ultimo romanzo di Anna Banti, *Un grido lacerante*, pubblicato quasi dieci anni dopo, nel 1981, a ottantasei anni. Nonostante si tratti di un'opera scopertamente autobiografica, ancora una volta la scrittrice rifiuta l'io del soggetto scrivente, con la narrazione eterodiegetica della vita di Agnese Lanzi, alter ego dell'autrice e del suo rapporto con il marito, raffigurato nel Maestro Delga (*alias* Roberto Longhi).

Il racconto passa velocemente sull'infanzia e la giovinezza della protagonista, per arrivare presto al tema forte della vecchiaia, che nel marito si accompagna alla malattia e dunque alla morte. In questo frangente il personaggio di Agnese Lanzi viene a combaciare con quello di Violante nel tentativo di trovare nella malattia un'intimità inedita con il compagno sempre distante (che sia irraggiungibile ed etereo come il Maestro o scellerato e indifferente come Ferdinando ne *La camicia bruciata*).

Ma, come per Violante, anche per Agnese ha inizio dopo la morte del marito una nuova fase, in cui all'intenso dolore segue un approfondito esame di sé: «La vecchiaia è alle porte, ma all'opposto delle vecchie sprovvedute, lei sa che è suo dovere interrogarsi fino in fondo» scrive Anna Banti di Violante nel romanzo del 1973. E ciò che fa la Agnese Lanzi, e l'autrice con essa, è interrogarsi continuamente ponendosi la domanda che fin dal primo scritto *Itinerario di Paolina* del 1937 la protagonista non cessa mai di ripetere: chi sono io? In *Un grido lacerante* Agnese continua a farsi questa domanda, in una scrittura che muta sempre direzione descrivendo la traiettoria intricata dei desideri e delle aspettative proprie e degli altri su di lei, divisa tra l'ambizione repressa per la critica dell'arte e la tentazione della scrittura.

Come Violante, anche Agnese viene insignita di una carica, Presidente del consiglio direttivo della Fondazione intitolata al marito, che le permette di trovare una posizione riconosciuta dall'esterno e di definirsi, finalmente, scrittrice, ma soprattutto di riconoscersi come una donna con un'energia e

una forza che continuano ad ardere, a dispetto della percezione degli altri, che la vedono prima anziana poi vecchia, sola.

Molte cose la gente immagina e crede sull'inevitabile declino della vecchiaia: ipotesi spesso sbagliate. Non è vero, per esempio, che la memoria dell'età tarda non registri il presente, i giorni, i fatti recenti, per rivolgersi soltanto al passato. Ora, l'esperienza personale di Agnese negava questo luogo comune. Per lei il presente era scontatissimo, un presente previsto, una specie di futuro indovinato, digerito, senza sorprese; mentre il vero passato rimaneva inerte, nella sua cassaforte, da cui poteva toglierlo a volontà, pezzo per pezzo, a capriccio, e senza soverchie compiacenze. In altre parole, lei non credeva al tempo, elemento disturbante, nocivo all'esistenza della vita umana, la quale era tutta un divenire (A. Banti, 1981: 161).

Come scrive Cesare Garboli, nelle narrazioni di Anna Banti, il tempo manca: «non scorre, non cammina, non è neppure fermo; semplicemente, non c'è» (C. Garboli, 1997: 3). Se nel romanzo di impianto storico *La camicia bruciata* il passato è asservito e sottomesso al presente, e tutta la narrazione è svolta al tempo presente, *Un grido lacerante* è interamente narrato al passato, ma un passato che con il presente ha in comune una puntualità vivida e tagliente, se «presente e passato sono un istante da catturare e stringere come una lucciola nella mano» (A. Banti, 1981: 161).

## 5. Conclusione

Guardando alla narrazione della vecchiaia da parte di Maria Bellonci ed Anna Banti, quello che emerge è, innanzitutto, una concezione del tempo particolarmente interessante: la vecchiaia diviene il luogo in cui dichiarare che il tempo non esiste, che «fino a quando viviamo esiste un solo tempo, il presente» come afferma Bellonci tramite Isabella d'Este o che la vita è tutta un divenire, come sostiene Banti.

Le due scrittrici, ultraottantenni, si rispecchiano nelle protagoniste dei romanzi in quanto vecchie, che divengono portavoce di un'istanza che annulla i confini e la traiettoria lineare del tempo. È grazie a questo sovvertimento della parabola temporale – che vede nell'avanzare dell'età un declino incontrovertibile – che le due donne possono affermare, attraverso i personaggi dei loro romanzi, la possibilità di essere al di là e al di sopra del tempo che passa. E se la forza e l'energia non cessano di animare la Isabella di Maria Bellonci in età avanzata, le protagoniste dei testi di Anna Banti, Violante e Agnese, scoprono proprio nella vecchiaia – e nella solitudine e

difficoltà della vecchiaia – qualità sopite che fanno valere e a cui danno valore finalmente.

Il tempo non è un percorso lineare, l'esistenza di una donna non è predeterminata da leggi e strutture immutabili, ma anzi le scrittrici in tarda età narrano, da un punto di osservazione consapevolmente situato, l'imprevisto e l'imprevedibile, come ben dimostra la conclusione de *La camicia bruciata*: «Il suo sorriso è timido, i suoi occhi teneri: si erano fatti, nella magrezza del volto segnato, più larghi e più limpidi. Cosa eccezionale in una vecchia» (A. Banti, 1973: 249).

## Bibliografia

- AA. VV. (2005): *Paragone*, 57-58-59, febbraio-giugno.
- Banti, A. (1937): *Itinerario di Paolina*. Augustea, Roma.
- (1963): Recensione di «I pubblici segreti» di Bellonci, M., *Appunti di Paragone*.
- (1973): *La camicia bruciata*. Mondadori, Milano.
- (1981): *Un grido lacerante*. Rizzoli, Milano.
- Bellonci, M. (1994): *Opere. Volume primo*. A cura di E. Ferrero, Mondadori, Milano.
- (1997): *Opere. Volume secondo*. A cura di E. Ferrero, Mondadori, Milano.
- (2002): *Rinascimento privato*. Mondadori, Milano.
- (2005): *Tu, vipera gentile*. Mondadori, Milano.
- Biagini, E. (a cura di) (1997): *L'opera di Anna Banti. Atti del Convegno di studi, Firenze 8-9 maggio 1992*. Firenze, Leo S. Olschki.
- Caviglioli, R. (2005): *Women of a Certain Age. Contemporary Italian Fiction of Female Aging*. Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ.
- Fortini, L. (1995): «I segni sul muro», *DWF. Geografia dei segni*, 4-28.
- Garavini, F. (2005): «Di che lacrime» in AA. VV., *Paragone*, op. cit., 71-114.
- Garboli, C. (1997): «Anna Banti e il tempo» in Biagini E. (a cura di), op. cit., 11-20.
- Pampaloni, G. (2005): «Introduzione», in Bellonci, M., op. cit., V-XII.
- Petrocchi, S. (2002): «Introduzione», in Bellonci, M., op. cit.
- Wood, S. (2004): «Deconstructing Historical Narrative: The 'tragedia coniugale' of Banti's *La camicia bruciata*», in Valentini, D.; Carù, P. (eds), *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History, and Culture in Anna Banti*. Annali d'Italianistica, Chapel Hill, 89-108.

# La dignità delle vecchie signore

Edda Melon  
Università degli Studi di Torino  
*edda.melon@libero.it*

## 1. Introduzione

Sono una donna di una certa età. Ogni mattina ne trovo conferma allo specchio. Subito dopo, mentre vado in cucina per farmi il caffè, passo davanti a una bacheca dove anni fa ho inserito un appunto (per me o per gli altri?), una massima che recita così: «Lo statuto di vecchia signora indegna è l'unico degno di una vecchia signora». La firma, non particolarmente illustre, è quella di Alix de Saint-André, giornalista a *Elle*, settimanale femminile francese, ma anche scrittrice in proprio, con grande vena di umorismo.

Bene! mi sono detta, quando all'inizio del 2007 abbiamo architettato gli incontri sull'invecchiamento, è arrivato il momento di interrogarsi seriamente su questa frase. Sul perché io, ed eventuali altre, abbiamo l'impressione di abitare al meglio la casella «vecchia signora» se (o addirittura soltanto se) possiamo aggiungervi l'aggettivo «indegna». Indegna rispetto a che, rispetto a chi? Ed è proprio questa parola, «indegna», che è un giudizio di valore, a chiamare in causa gli stereotipi correnti, la questione dell'immagine. È ovvio che Alix e io, non so voi, la usiamo per assurdo, per antifrasi, cioè per dire proprio il contrario, per introdurre un discorso sulla dignità delle persone, in questo caso la dignità delle vecchie signore, che può talvolta risiedere dove ad occhi superficiali e conformisti non appare. Va tenuto presente che la formula «vecchia indegna», o «vecchia signora indegna», ha già una sua breve storia nella seconda metà del Novecento, ad opera di due padri celebri, che l'hanno illustrata, chiaramente, in senso ironico.

## 2. La formula

«La vieille dame indigne» fa il suo ingresso nell'immaginario francese – e non solo – nel 1965, grazie al film di René Allio che porta appunto questo

titolo. Presentato al festival di Venezia nello stesso anno, racconta la storia di una signora settantenne, madame Bertini, interpretata dalla magnifica attrice Sylvie, che alla morte del marito si ritrova sola. A Marsiglia, nei cui pressi abita, sono rimasti due dei suoi numerosi figli, che entrano in gara per ospitare la madre e per impossessarsi dell'eredità. Ma la signora declina gli inviti e comincia a vivere finalmente a modo suo. Esce, si fa degli amici un po' bizzarri, vende le sue poche cose, compra una macchina per partire in vacanza con la giovane Rosalie, cameriera in un bar, con cui ha stretto un legame di straordinaria complicità. Tra lo sconcerto generale, solo un giovane nipote mostra di comprendere la vivace signora che, dopo qualche tempo, muore all'improvviso.

René Allio, che l'anno prima aveva già messo in scena una versione teatrale dello stesso soggetto, ha tratto ispirazione, dal canto suo, da un brevissimo racconto di Bertolt Brecht, che lo ha quindi preceduto nell'invenzione del personaggio, ispirato, pare, alla propria nonna. Il racconto, del 1948, si intitola *La vecchia indegna*, e il suo senso, la sua morale, sono efficacemente riassunti dal narratore – un nipote della signora – nelle frasi finali:

A ben vedere, ella visse due vite, una dopo l'altra. La prima come figlia, sposa e madre e la seconda semplicemente come signora B., una persona sola, senza obblighi, e con mezzi modesti ma sufficienti. La prima vita durò circa settant'anni, la seconda non più di due anni. [...] Ella aveva gustato i lunghi anni della servitù e gli anni corti della libertà consumando il pane della vita fino all'ultima briciola (B. Brecht, 1972: 107).

Mentre la contrapposizione è, per gli inventori della formula, tra servitù e libertà, l'equivalenza invece è tra indegnità e libertà. L'indegnità, cioè la non adesione alle aspettative generali, produce libertà, e viceversa. E sappiamo che le aspettative nei confronti della persone che invecchiano sono pesanti, sia da parte delle famiglie che da parte della società, e spesso contraddittorie. In sintesi, il compito principale delle persone anziane è arrecare il minor disturbo possibile.

Quanto alla suggestiva figura della vecchia signora indegna, nata come abbiamo visto da due padri, c'è da sottolineare il rischio che vada ad aggiungersi agli stereotipi già vigenti nell'ordine simbolico dominante, basato sulla dicotomia fra un'identità femminile domestica (la madre) e un'identità femminile passionale (la puttana, la strega), di cui la vecchia signora indegna sarebbe l'esito finale. Oppure no. Per saperlo, non resta

che trovare a questa figura, oltre che dei padri, anche delle madri, interrogare quindi la letteratura delle donne.

### 3. Ritratto dell'artista come vecchia signora indegna

Partirò dalla scrittrice francese che conosco meglio, Marguerite Duras, per proseguire con altri romanzi francesi piuttosto recenti. Nel 1992 mi è capitato di ragionare intorno a un romanzo di Duras, *Emily L.*, pubblicato cinque anni prima. Ho scritto un articolo su questo testo e l'ho intitolato, ricorrendo alla formula che mi è cara, «Ritratto dell'artista come vecchia signora indegna sulla costa normanna» (E. Melon, 1992: 103-36).<sup>38</sup> La storia si svolge in una località marina nel nord della Francia e, pur iscrivendosi esplicitamente nel genere romanzo, è congegnata in modo da provocare in chi legge inevitabili rimandi alla biografia dell'autrice, che da qualche anno (con *L'amant*, con *La douleur*) ha già fatto cadere molte barriere tra autobiografia e romanzo. C'è una coppia di scrittori: lei affermata, lui autore di un solo libro, lei vecchia (all'epoca Duras aveva 73 anni), lui più giovane. Lei sta scrivendo un libro sulla loro storia d'amore, lui cerca di impedirglielo e nega anche che si tratti di una storia d'amore, mai, neppure all'inizio. Davanti a loro appare, dentro un bar, un'altra coppia che i nostri due osserveranno per giorni e giorni, parlandone e inventando, di modo che le loro storie si rispecchiano e si rimandano continuamente. Forse la donna scriveva poesie, forse l'uomo non sopportava di non capirle, di essere escluso, fino a bruciare una poesia a cui lei teneva particolarmente spingendola quindi a rinunciare, e a vivere così, nell'abbandono, nella tristezza... Rinunciare all'amore, rinunciare alla scrittura, questo dovrebbe fare la vecchia protagonista, ma è questo che lei non accetta, ostinata a non cedere sul proprio desiderio. Perciò avevo pensato di evocare nel titolo la figura della vecchia signora indegna.

<sup>38</sup> Il titolo del mio articolo riunisce tre elementi: lo schema, assai frequentato, «ritratto dell'artista come», più «la vecchia signora indegna» (Brecht, Allio), più «la costa normanna», che non è solo il luogo dove la scrittrice passava lunghi periodi e dove ha ambientato il romanzo *Emily L.*, ma anche la ripresa di un suo titolo, *La pute de la côte normande* (*La sgualdrina della costa normanna*), 1986, collegato ai temi che stiamo trattando.

Poi ho spedito il libro a Marguerite Duras e, siccome era un periodo in cui, avendole fatto un'intervista, qualche volta le telefonavo, ho pensato di anticiparle che avrebbe trovato quel titolo. C'era una possibilità che si arrabbiasse, e di fatti si arrabiò moltissimo, non assolutamente per la parola «indegna» ma per quel «vecchia signora». E domandò: «Le sembra che la mia scrittura sia quella di una vecchia signora?». Detto fra noi, poteva anche darsi, gli editori facevano fatica a starle dietro per certe stranezze. Naturalmente la rassicurai, ma quasi vent'anni dopo, solo ora in realtà, ho cominciato ad esaminare gli ultimi scritti di Duras alla luce delle considerazioni di Edward Said sul cosiddetto *stile tardo*, che mi sembrano aprire una finestra importante nelle ricerche sull'invecchiamento. La nozione di stile tardo, già coltivata da Adorno per quanto concerne l'estetica musicale, Said prova ad applicarla alla letteratura, individuando esempi di cambiamento nella scrittura in corrispondenza della fase tarda della vita.

Comunque, tornando alla telefonata, mentre Marguerite pensava unicamente alla scrittura, io avevo fatto attenzione anche ai personaggi, alla storia, così per convincerla le ricordai la sublime protagonista del suo testo/film *Le camion*. Dopo un silenzio: «È vero», sussurrò, «e a ripensarci, la prima signora indegna è stata mia madre». E di questa ammissione inedita le sono ancora grata.

#### 4. Altre signore, altri romanzi

Ma è generalizzabile questo esempio? L'esempio di una scrittrice di successo, definita indegna perché vuole scrivere di un amore scandaloso (nel caso di Duras, con un uomo di decenni più giovane, omosessuale)? Oppure rischia di sembrare una soluzione per *élites*? Per verificarlo, proviamo a sostituire al motivo della scrittura ostacolata, negata, qualsiasi altro comportamento altrettanto scandaloso, su altri piani, in altri contesti. Sostituire allora al personaggio di una scrittrice l'altro personaggio durassiano appena menzionato, la donna con la valigia del film *Le camion*, del '77: «Piccola, magra, grigia. Banale. Con quella nobiltà della banalità. Invisibile» (M. Duras, 1977: 65). Fa l'autostop lungo le grandi strade alla periferia della città, forse fuggendo da un ospedale psichiatrico delle vicinanze, e poi si mette a parlare con i camionisti, di politica soprattutto,

della delusione, dei destini del mondo, della nascita di un nipotino, dell'amore. Quando un'intervistatrice le chiede: «Ma la signora del film, è la scrittrice, è Lei?», Duras risponde: «C'est une collègue», è una collega, e ridono (M. Duras, 1977: 65, 126).

Oppure il personaggio femminile di *Le navire Night*, film e testo del 1979. È la storia di una relazione passionale che si svolge tutta al telefono (quando internet non c'era), fra un uomo e una donna giovani e belli (come tutti al telefono, o in chat). Ma nasce il dubbio che la donna sia una domestica sessantenne... Alla domanda: «Ma lei esisteva?», l'uomo risponde: «Sì, lei esisteva. Chiunque sia stata, chiunque sia ancora, esisteva. Esiste [...] Anche se fosse quella donna di sessant'anni del condominio di Vincennes, lei esisterebbe» (M. Duras, 1979: 81). Per questa via così traversa, in un testo che si muove tra indagine e poesia, l'autrice poneva già, per la prima volta, il motivo della ricerca dell'amore nell'età tarda.

Per fare un sondaggio in territori diversi, quelli della letteratura più commerciale e recente, notiamo che anche la protagonista de *L'élegance du bérison* di Muriel Barbery, che nel 2006 ha avuto in Francia e anche in Italia un successo strepitoso, si compiace di una certa indegnità, attraverso una sorta di doppia vita. Renée è una vedova di 54 anni, dunque di mezza età, ma è come se fosse più anziana. Portinaia burbera e un po' sciatta di un elegante palazzo parigino, nella sua guardiola tiene sempre accesa la televisione sui programmi di intrattenimento, per corrispondere «fedelmente al paradigma della portinaia forgiato dal comune sentire» (M. Barbery, 2006: 13). Intanto lei, nella stanza retrostante, leggendo capolavori di letteratura e filosofia o guardando grandi film in DVD, gode dei miracoli dell'Arte, consapevole di essere, come dice spesso e volentieri, «un tradimento costante del suo archetipo» (M. Barbery, 2006: 26).

Nello stesso anno usciva anche *Rhésus*, di Hélène Marienské, ambientato in un ospizio di vecchie e vecchi che sono anche le voci narranti della loro esperienza, voci tenere, confuse, oppure brutali, spietatamente sincere. Ma il romanzo è farsesco, i ricoverati si abbandonano a comportamenti indegni (litigi, complotti, sesso sfrenato, uso di droghe), capeggiati da uno scimmione che è stato introdotto surrettiziamente nell'edificio, sino a costringere il ministro dell'Interno Sinusy, che aspira all'Eliseo (ricorda qualcuno?) a intervenire.

## 5. Prove tattiche di invecchiamento

A questo punto, invece di introdurre altre figurazioni della vecchiaia nel romanzo, ho provato a selezionare alcune procedure che le autrici donne hanno di preferenza applicato quando si è trattato di metterle a fuoco. Ho osservato per esempio che un gran numero di romanzi, nella produzione francese contemporanea, sia in forma direttamente autobiografica e di testimonianza, sia attraverso la costruzione di una storia di finzione, mettono a tema la vecchiaia osservandola dal di fuori, e così pure la malattia, spesso la malattia di Alzheimer, o la morte. Da vicino, ma dal di fuori, cioè servendosi dello sguardo e della voce di testimoni implicati nella storia. Mi spiego meglio: guardando alla realtà statistica, è chiaro come l'allungamento della vita dei vecchi abbia prodotto per la prima volta una realtà in cui delle figlie (dei figli) in età abbastanza avanzata debbano assistere all'invecchiamento e al declino dei genitori. Ed è questo che si ritrova in vari libri, a volte anche molto belli. Altri libri affrontano invece la malattia e la morte della madre o del padre, e anche questo, nella maggior parte dei casi, ha a che fare con la vecchiaia. Per quanto riguarda la madre, si parte da *Une mort très douce* di Simone de Beauvoir del 1964 per arrivare a «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*» di Annie Ernaux del 1997, o a Pierrette Fleutiaux, *Des phrases courtes, ma chérie* del 2001, o ancora Olivia Rosenthal, *On n'est pas là pour disparaître*, del 2007.

Uno spazio – e un tempo – a parte meriterebbero alcuni scritti di Hélène Cixous, autrice di grande complessità, da sempre figura di riferimento per le letterate femministe. Oggi più che settantenne, Hélène vive accanto alla madre centenaria, che da qualche anno occupa un posto sempre maggiore nei suoi testi, nelle sue *fictions* come lei dice, né romanzi né poesia né saggi, dove il soggetto avanza in prima persona, allo scoperto, su un terreno che è come tra vita e morte. Il tempo rimescola le distinzioni tra passato presente futuro, perché «qui è il tempo dei tempi ultimi quelli che arrivano una volta sola» (H. Cixous, 2006: 19). Cito anche, perché ne vale la pena, il titolo di un altro testo, *Cigüe: vieilles femmes en fleurs*, del 2008.

Quando non si tratta di figlie e madri, allora potrebbero esserci altre figure femminili non più giovani che l'autrice delega a fare da tramite tra sé (e tra noi lettrici e lettori) e il personaggio della donna vecchia, che quindi si trova a fare da specchio ai timori e alle angosce della sua osservatrice (si pensi per tutte al modello «Jane Somers» di Doris Lessing o anche a *La*

*porta* di Magda Szabó). Rimanendo fuori dal campo autobiografico, cito nel panorama francese il breve romanzo del 1996 *La dame en bleu*, di Noëlle Châtelet (n. 1944), attrice di cinema, scrittrice e insegnante. La protagonista è Solange, una bella cinquantenne soddisfatta e in carriera. Un giorno, camminando frettolosa come tutti, passa accanto ad una vecchia signora vestita di blu che avanza lentamente, indifferente all'agitazione che la circonda. Solange rallenta il passo e lo adegua a quello della vecchia. Sarà l'inizio di un'inquietante trasformazione, che parte dalla scelta di abiti sobri e fuori moda, a un diverso impiego del tempo, alla rottura delle relazioni, e culmina con un soggiorno di prova in una casa di riposo. Dopo mesi, una bella mattina, per la strada, è lei a camminare con lentezza lasciandosi superare dall'ombra di una donna svelta che improvvisamente rallenta il passo adeguandolo al suo, ed è così che Solange – sono le ultime parole del libro – «prova un impulso che la spinge improvvisamente ad accelerare il passo» (N. Châtelet, 1996: 124).

L'anno successivo Châtelet scrive quasi un seguito a questo libro, o il suo rovescio, *La femme coquelicot*. Marthe ha 61 anni e si accinge a vivere una passione con Félix, 84 anni, artista. Un giorno, per la strada, percepisce alle sue spalle l'ombra di una donna svelta che improvvisamente rallenta il passo (citazione dal romanzo precedente). Bruna, vestita di rosso, la sconosciuta le cammina lungamente accanto, poi si sorridono, e naturalmente la vita di Marthe cambierà, lasciando spazio ai colori e al desiderio. Ci è facile immaginare che alla sconosciuta accada l'inverso, perché è la storia che conosciamo già. Per niente al mondo Marthe vorrebbe ringiovanire, «passare di nuovo attraverso le prove della vita, compresa quella dell'invecchiamento che aveva accettato non senza tormenti. Al contrario, si dice che adesso, solo adesso, ha veramente il tempo di amare...» (N. Châtelet, 1997: 98). Il tema dell'amore in tarda età, il tono leggero del libro, gli ottengono grande successo tra le lettrici.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Dal libro è stato tratto uno spettacolo teatrale, ad opera di Yann Le Gouic de Kervéno, con l'attrice Thérèse Roussel (2007, Théâtre Mouffetard, Paris), e un telefilm di Jérôme Foulon (90'), con Françoise Fabian, Jean-Pierre Cassel, Andréa Ferréol (2007, France 3).

## 6. Il tempo dei tempi ultimi

Qualche anno dopo, nel 2004, Noëlle Châtelet pubblica un nuovo libro che ha al centro la figura di sua madre Mireille Jospin (tra i cui figli c'è anche Lionel, il leader socialista). Nel 2002, a novantadue anni, Mireille Jospin, una donna impegnata, pacifista, con alle spalle un lavoro di ostetrica, aderente all'Associazione per il diritto a morire nella dignità, prende congedo dai figli e dalle figlie, e ricorre al suicidio assistito nella propria casa. La figlia scrittrice decide di testimoniare dei tre mesi che hanno preceduto la fine, del modo in cui Mireille ha voluto coinvolgere i propri cari, affinché il lavoro del lutto si avviasse in qualche modo prima della morte. Il libro, che si intitola *La dernière leçon*, è un lungo discorso rivolto alla madre. Inizia così:

«Allora sarà il 17 ottobre». Così, con questa frase semplicissima, ci hai annunciato la tua morte. [...] L'hai pronunciata tranquillamente, con calma. Perché faccia il meno male possibile, che appaia naturale, come si annuncia la data di un viaggio, perché possa essere percepita dalle orecchie dei tuoi figli già preparati in teoria ad ascoltarla, da anni (N. Châtelet, 2004: 9).

Inutile dire che per la figlia si tratta di un'esperienza molto dura, dovendo cedere punto per punto all'ostinazione materna e alla sua perfetta organizzazione dell'ultimo atto. Cito un passo che ci riporta alla «formula» di cui parlavamo all'inizio:

Passando davanti al supermercato, mi sono ricordata una certa notte, anni fa, quando avevi imbrattato i vetri del negozio in nome di qualche battaglia che combattevi allora. Non ho potuto fare a meno di sorriderle, a quella vecchia signora indegna, rabbiosa e indisciplinata. Con la stessa indisciplinazione sceglievi di morire, contro gli usi, i costumi del momento (N. Châtelet, 2004: 155).

*La touche étoile*, di Benoîte Groult, riprende il tema nel 2006, in tono più leggero, a conclusione di un romanzo sull'invecchiamento.<sup>40</sup> Groult, femminista militante da sempre, scrittrice di successo anche a quattro mani con la sorella Flora, tiene a rappresentare la vecchiaia nella sua durata, nel suo divenire. Mette in campo – anche lei – una madre molto anziana e una figlia, sotto lo sguardo di Moira, dea del destino. Si invecchia giorno per

<sup>40</sup> La traduzione letterale sarebbe «Il tasto stella», cioè «Il tasto asterisco» (quello dei telefoni), ma in italiano suonerebbe inefficace e incomprensibile. Bene ha fatto quindi l'editore a scegliere un titolo di fantasia, *Fiori d'inverno*.

giorno, ma non si dimenticano gli amori, le passioni, i piaceri, gli errori, le scelte di libertà di una vita intera.

«Vecchia signora indegna e indignata», così la definisce un recensore dell'epoca, ricordandomi opportunamente con un gioco di parole che la cosiddetta indegnità delle vecchie signore può forse essere pensata come il rovescio positivo dell'indignazione. Anziché oscillare, per dirla con Jean Améry, tra rivolta e rassegnazione – le due reazioni più elementari di fronte alle conseguenze della vecchiaia – ci sarebbe dunque la possibilità di continuare (o addirittura di cominciare in tarda età) a farsi soggetti della propria avventura, anche se questa dovesse assumere risvolti bizzarri e vagamente dadaisti.

## Bibliografia

- Améry, J. (1968, 1977): *Über das Altern. Revolte und Resignation*. Klett-Cotta, Stuttgart. Trad. di Ganni, E. (1979): *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Barbery, M. (2006): *L'élégance du hérisson*. Gallimard, Paris. Trad. di Caillat, E.; Poli, C. (2007): *L'eleganza del riccio*. e/o, Roma.
- Brecht, B. (1949): «Die unwürdige Greisin», in Brecht, B., *Kalendergeschichten*. Gebrüder Weiss, Berlin. Trad. di Corazza, P.; Fortini, F.; Cases, C. (1972): «La vecchia indegna», in *Storie da calendario*, Einaudi, Torino.
- Châtelet, N. (1996): *La dame en bleu*. Stock, Paris.
- (1997): *La femme coquelicot*. Stock, Paris.
- (2004): *La dernière leçon*. Seuil, Paris.
- Cixous, H. (2006): *Hyperrêve*. Galilée, Paris.
- Duras, M. (1977): *Le camion suivi de Entretien avec Michelle Porte*. Les éditions de Minuit, Paris.
- (1979): *Le navire Night*. Mercure de France, Paris. Trad. di Melon, E.; Pea, E. (1993): *La nave Night*. Marcos y Marcos, Milano.
- (1986): *La pute de la côte normande*. Les éditions de Minuit, Paris. Trad. di Naglia, S. (1991): *La sgualdrina della costa normanna*. Edizioni Tracce, Pescara.
- (1987): *Emily L*. Les éditions de Minuit, Paris. Trad. di Guarino, L. (1988): *Emily L*. Feltrinelli, Milano.
- Groult, B. (2006): *La touche étoile*. Grasset, Paris. Trad. di Fiorini, M. (2007): *Fiori d'inverno*. Longanesi, Milano.
- Marienskié, H. (2006): *Rhésus*. P.O.L., Paris.
- Melon, E. (1992): «Ritratto dell'artista come vecchia signora indegna sulla costa normanna», in Melon, E.; Pea, E. (a cura di), *Duras mon amour*. Marcos y Marcos, Milano, 103-39.
- Said, E.W. (2006): *On Late Style*. Bloomsbury Pub., London. Trad. di Arduini, A. (2009): *Sullo stile tardo*. Il Saggiatore, Milano.



## Il compito attivo della vecchiaia: *La porta* di Magda Szabó

Anna Battaglia  
Università degli Studi di Torino  
*anna.battaglia@unito.it*

### 1. Introduzione

L'argomento di questa comunicazione è il romanzo *La porta* della scrittrice Magda Szabó, pubblicato in Ungheria nel 1987 e in Italia nel 2005 nella traduzione di Bruno Ventavoli.<sup>41</sup> Prima di diventare l'argomento di una comunicazione di *Vecchie allo specchio*, questo romanzo è stato oggetto di una disinteressata e appassionata lettura collettiva fatta da alcune amiche – Melita Cataldi, Santina Mobiglia, Pia Sarvadon e me – senza alcuna intenzione di trasformarla in un lavoro, né tanto meno in una pubblicazione. Si trattava di leggerlo singolarmente per poi ritrovarsi intorno al tavolo di un caffè, e parlarne, così per il piacere di farlo. Nessuna di noi poteva definirsi una lettrice ingenua, né pretendere una ricezione empirica o impressionistica, visto che tutte e quattro nelle nostre vite e nei nostri lavori avevamo a che fare con la letteratura, la sua storia, il suo insegnamento, e con la traduzione. In compenso nessuna di noi era un'esperta della letteratura ungherese, e nessuna di noi soprattutto conosceva la lingua ungherese. Come punto di partenza dunque una «competenza» alquanto incompetente: ci saremmo limitate a leggere il romanzo in traduzione e senza la possibilità di alcun confronto con l'originale. A quel tipo di approccio «professionale» cui eravamo abituate, si sarebbe affiancato il semplice piacere di un libro e una riflessione incurante della «letteratura secondaria sull'argomento», autorizzata a trattare i personaggi come persone vere, a usare, oltre gli strumenti abituali di lavoro, anche le proprie emozioni e i confronti personali. La libertà insomma di una fruizione empatica e proiettiva, identificativa, dominata però da un senso radicato del limite alla deriva dell'interpretazione.

<sup>41</sup> D'ora in poi tra parentesi il numero della pagina si riferisce all'edizione ET Einaudi, Torino, 2007.

A operazione già iniziata si è inserito il progetto CIRSDe che avrebbe orientato la nostra lettura nella direzione specifica del tema della vecchiaia, senza però troppo compromettere, di questa lettura, la natura un po' anomala: si trattava infatti di una società di studi di genere, una sede accademica certo, ma accogliente verso sperimentazioni interdisciplinari, verso una relazione alla letteratura che le restituisca il compito di rappresentare mondi e modelli paralleli. Mi faccio dunque qui, in questa sede, portavoce di un gruppo e cercherò di raccontare cosa è stato per noi leggere *La porta*.

## 2. La storia

Il romanzo è ambientato a Budapest dalla metà degli anni '60 a metà degli anni '80, ma, attraverso il racconto della protagonista e i vari riferimenti alla storia ungherese, si percorrono le fasi di tutte le tragedie del XX secolo. Si racconta la storia di una vecchia, Emerenc, che per vent'anni – fino al crollo dovuto alla malattia – si occupa dei lavori domestici in casa di una scrittrice e di suo marito. La scrittrice del romanzo è la voce narrante che in prima persona racconta la storia di Emerenc e del rapporto che si instaura e evolve fra di loro.

La narratrice, che dice «io» e partecipa alla vicenda in prima persona, ha molte affinità con l'autrice stessa Magda Szabó: la professione, varie circostanze biografiche, il nome di battesimo (come scopriremo verso la fine del romanzo). Interessante è tener presente che quando pubblica questo romanzo Magda Szabó ha settant'anni ed è una scrittrice molto affermata, non solo nel suo paese.

Sulla vita di Emerenc la storia e il destino hanno infierito senza pietà, e il risultato più evidente è che lei ha smesso di credere – o forse non ha mai creduto – nella politica, nella religione, né in nessun'altra istituzione che abbia la pretesa di modificare il corso delle cose. Nessun tipo di potere riesce a vincere il suo disprezzo fatalistico e la sua indifferenza. Il mondo per lei si divide solo in chi lavora (e l'unico lavoro degno di questo nome è quello manuale) e chi fa lavorare gli altri. Le tragedie della sua vita e del suo paese hanno sviluppato in lei, accanto ad un'umanità purissima e incorruttibile, ignara di ogni ostentazione o compiacimento meschino, una *pietas* incondizionata verso il prossimo: sia esso un animale o un essere

umano. A costo del suo onore e a rischio della sua vita, ha protetto uomini in difficoltà, ha nascosto prigionieri di qualunque parte, ebrei, russi, tedeschi, ungheresi dissidenti o perseguitati, rossi e bianchi, la vittima e il suo carnefice: «la sua compassione era universale, rivolta non solo a chi se la meritava. Era rivolta a tutti. Senza alcuna distinzione. Persino ai criminali» (109-110). Per la politica e per le forme di potere che si avvicendano nutre solo indifferenza o disprezzo, anche nel caso la loro sia una prospettiva di progresso e miglioramento. Ignara di incarnare un'eredità tolstoiana vede nella storia solo forze indecidibili che stritolano gli individui al di là di ogni loro ingenua pretesa di essere artefici del proprio destino.

Emerenc ha in compenso carisma e potere su chiunque, persone e animali, perché la sua esistenza è fatta di gesti di bontà e di amore indiscriminato. La sua intelligenza eccezionale non è nutrita dai libri ma dalla vita. La sua bontà ha il volto duro e disilluso della bontà assoluta senza sentimentalismo di chi la vive come una necessità e non come una opportunità nella relazione con il prossimo. Emerenc è una «donna cui non si addice né il riso né il pianto», ci dirà a un certo punto la narratrice.

Il romanzo inizia dalla fine della storia, dopo la morte di Emerenc: il rimorso ossessiona la narratrice sotto forma di un incubo ricorrente: si trova all'interno di una casa, dentro questa casa c'è un malato in pericolo di morte. L'ambulanza è là fuori, si intravedono gli infermieri con facce gonfie e deformate muoversi attraverso i vetri ma lei, che vorrebbe salvare il malato che è all'interno, non può farli entrare, la chiave gira ma la porta non si apre e lei si sveglia urlando.

Emerenc è morta in seguito a circostanze drammatiche delle quali la narratrice si sente responsabile: per salvarla ha favorito l'irruzione dei soccorsi nella casa della vecchia che da settimane vi si era barricata rifiutando l'aiuto di chiunque, proteggendo la sua malattia, la sua impotenza fisica dall'intervento dei medici. La porta dell'abitazione viene aperta con la forza, la resistenza che la vecchia oppone non la salva dalla violazione della propria intimità, della casa fino a quel momento, e da sempre, a tutti inaccessibile come la Città Proibita. La visione che appare ai soccorritori e al pubblico che si era assembrato davanti alla casa, è lo scempio di una vita vissuta fino ad allora nel principio della dignità, nella cura della propria immacolata e impeccabile immagine, nell'ordine, nella pulizia.

Emerenc, parzialmente immobilizzata dalla malattia cerebrale che l'aveva colpita, giace in mezzo ai suoi escrementi e a quelli dei suoi nove gatti, tra avanzi di cibi putrefatti e pieni di vermi. Sarà portata alla disinfestazione e poi ricoverata in ospedale. Si riprenderà dalla malattia ma morirà (e sarà una sorta di suicidio) quando avrà preso atto di ciò che è successo al suo universo, ai suoi animali fuggiti spaventati, dispersi e probabilmente uccisi perché non abituati a difendersi dalla violenza. Morirà quando si sarà resa conto di ciò che è successo alla sua casa, distrutta dalla disinfestazione operata dall'ufficio di igiene.

Il tutto si verifica proprio quando il successo inaspettato torna ad arrire alla padrona, la scrittrice: il regime ha deciso di riabilitarla dopo anni di censura. Riconoscimenti, premiazioni, onori, interviste, viaggi all'estero, si intrecciano alla vicenda della caduta di Emerenc e lei, la narratrice, l'unica persona in cui la vecchia avesse totale fiducia, l'unica che avrebbe potuto proteggerla dalla violazione, vive quei giorni scissa e stordita da situazioni opposte, incapace di intervenire in sua difesa. E questo proprio dopo aver lei stessa tradito questa fiducia per salvarla, ingannandola per farsi aprire la porta.<sup>42</sup>

Il senso di colpa diventa movente alla scrittura e il romanzo si vuole confessione: «Non ho scritto questo libro per Dio, [...] bensì per gli esseri umani [...] Emerenc l'ho uccisa io. Volevo salvarla, non distruggerla, ma non posso tornare indietro e cambiare le cose» (5).

La vecchiaia del resto ha raggiunto anche la narratrice: anche lei nel corso dei vent'anni della storia narrata è passata attraverso il tempo, e si trova ora a confrontarsi con la propria vecchiaia, con il passato, con il

<sup>42</sup> Al personaggio del marito spetta, in vari momenti del romanzo, il ruolo di esprimere la visione meno ingannevole e consolatoria della realtà, di essere la voce della coscienza. Nel momento in cui, per esempio, tutti credono, o fingono di credere, all'amnesia di Emerenc, che eviterebbe ad Emerenc per prima e a tutti gli altri lo choc della verità, è lui ad aprire crudelmente gli occhi alla moglie e a formulare la condanna: «Emerenc prova vergogna, davanti a te e agli abitanti della via finge di essere vittima di un'amnesia, in questo modo le è più facile sopportare l'idea che l'abbiamo vista distesa nei suoi escrementi, con la sua dignità umana ridotta a brandelli. Visto che tu sei l'artefice del suo destino e che l'intervento è opera tua devo anche spiegarti perché si vergogna? Tu l'hai abbandonata con i suoi segreti, lei, pura tra i puri, mentre avresti dovuto proteggerla a qualsiasi costo perché eri l'unica al mondo che poteva convincerla ad aprire la porta. Sei un Giuda, l'hai tradita» (209).

bilancio di una vita di cui la morte di Emerenc sembra essere la raffigurazione simbolica. È alla vecchiaia che essa attribuisce l'incubo:

Da bambina, – ci dice – o da ragazza, non facevo sogni [...], è la vecchiaia che mi trasporta senza sosta un orrore impastato di detriti del passato, che mi travolge con la sua massa via via sempre più compatta, sempre più opprimente, un orrore più tragico di ogni esperienza reale perché le cose che vedo nell'incubo non le ho mai vissute sul serio (3).

Questo inizio che sembrerebbe indirizzarci verso un racconto personale e autobiografico, ci introduce invece alla storia – frammentaria e non condotta sul filo della cronologia – della vita di Emerenc.

### 3. Emerenc e la Storia

A partire dal primo incontro con la narratrice, il rapporto «serva-padrone» si rivela subito anomalo: è Emerenc che domina fin dall'inizio il confronto tra le due donne con la sua immagine di forza, di dignità, di figura immemorabile, anche fisicamente, con il capo sempre coperto dal fazzoletto, il suo irrinunciabile «indumento rituale» (8), intenta a gesti arcaici, severa, segreta e silenziosa:

La trovai nel cortile dell'edificio [...] Stava lavando un'immane quantità di bucato con mezzi assolutamente antiquati, rimescolando le lenzuola con un lungo cucchiaino di legno nel calore atroce. Contornata dai bagliori del fuoco, era alta, ossuta, possente nonostante l'anzianità [...] emanava una sensazione di forza, sembrava una valchiria, e il fazzoletto in testa aveva l'aspetto di un elmo guerriero (7-8).

È lei che detta le regole del patto di assunzione. Accetterà solo se riceverà buone referenze: «Io non lavo i panni sporchi al primo che capita» (8), dice alla sua futura padrona, lasciandola interdotta.

Il rovesciamento del rapporto «serva-padrone» – che non degenera affatto nell'alienazione della padrona, né si fa espediente per avvantaggiarne la figura (pensiamo ad Alice Toklas) – si attua nel segno dell'amore – «un amore al calor bianco» sarà definito – nel segno di una crescita nuova della padrona, una vera e propria *Bildung* nella vecchiaia o *Bildung* della vecchiaia. Saltano i criteri convenzionali con cui si giudicano le «età», la vecchiaia qui è svincolata dall'idea di fine, di degenerazione, di perdita: essa è una fase tra altre fasi, uno dei passaggi di cui è fatta una vita, mutazioni indipendenti da ogni discrimine assiologico.

Quello che si mette in atto a partire dal primo incontro è infatti un nuovo processo di trasformazione che la narratrice poco per volta comprende e vive. Un'educazione sentimentale in cui è Emerenc ad avere la funzione del maestro, dell'educatrice forte. Emerenc che al sapere della padrona oppone la propria sapienza, quella di chi sa e non sa di sapere. Di fronte al suo rifiuto di parlare del passato, la narratrice rileva che senza aver studiato Eraclito, Emerenc conosceva la filosofia meglio di lei che non sapeva rinunciare alla ricerca di cose «irrimediabilmente scomparse» dalla sua vita, mentre chissà dove «scorreva in quel momento l'acqua del fiume che trascina i cocci della [sua] vita. Emerenc era troppo saggia per tentare imprese impossibili, dedicava le energie a ciò che ancora era possibile realizzare nel futuro» (9). Per tutta la vita è riuscita «come una sovrana» a regolare «la memoria in funzione della sua realpolitik» (210).

Nella maturità o vecchiaia senza figli che accomuna le due protagoniste, Emerenc, da sempre, lungo tutta la sua esistenza, ha sublimato questa assenza nell'amore incondizionato per gli esseri umani e per gli animali, mentre la narratrice vive coltivando religiosamente il ricordo del passato e in particolare della propria madre morta, con un amore costante per lei (il riferimento ricorrente al luogo della sua casa che ha mantenuto la designazione «la stanza di mia madre» ha nella narrazione una forte valenza simbolica). Mancanza e sublimazione della maternità emergono più volte: lo slancio e le cure amorevoli con cui Emerenc reagisce all'arrivo del cucciolo trovato nella neve, fanno da ponte narrativo e anticipano le conclusioni che la narratrice trae dalla vicenda:

Quando Emerenc vide chi avevamo portato a casa reagì come non mai, né prima, né dopo, quando sarebbe morta per causa mia, uccisa dall'amore che voleva supplire una maternità mai vissuta (38).

Vecchiaia e maternità si intrecciano in questo romanzo anche perché il legame tra le due donne assomiglia ad un legame materno dove i ruoli madre-figlia si alternano. È interessante osservare che la padrona, l'intellettuale colta e istruita, scopre di aver spesso in quel rapporto il ruolo del *puer senilis*, qualcuno che ancora deve imparare molte cose e le scopre incarnate nella vecchia serva.

Una vera storia di formazione quella che la vicenda ci suggerisce, una autobiografia simbolica che si sviluppa attraverso la storia di una conoscenza che la narratrice compie in relazione alla vita e alla morte non

più attraverso i libri ma attraverso una creatura che della storia, del mito, della tragedia è incarnazione vivente.

Il percorso è un percorso iniziatico, graduale, misterico: ogni rivelazione che comporti un cambiamento importante nella loro relazione avviene sempre dopo un momento di crisi, di tensione. Una di queste fondamentali rivelazioni avviene nella cosiddetta «notte virgiliana», la notte dopo una scena particolarmente violenta. La narratrice è a casa sua, a letto, non riesce a dormire, sente che qualcosa di terribile è avvenuto quel pomeriggio per Emerenc (si tratta del mancato arrivo di un ospite dalla vecchia, ad un pranzo magnifico allestito apposta per «lui» o «lei», non se ne sa nulla. Scopriremo più tardi che si trattava della ragazza ebrea cui Emerenc aveva salvato la vita al prezzo del suo onore, e non solo, portandosela al proprio villaggio e facendola passare per sua figlia, consapevole di tutte le conseguenze che la cosa avrebbe comportato). È mezzanotte passata, la narratrice si alza dal letto e con Viola, il cane, esce per andare da Emerenc:

Ci avviammo come gli eroi dei poemi epici della mia infanzia [...] e forse quello fu l'istante in cui qualcosa si risolse definitivamente nel mio rapporto con lei e nella nostra vita. *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram perque domos Ditis vacuas*» (68-69).

È quello che lei definisce «la notte virgiliana»: e il canto dell'*Eneide* cui allude è il sesto, quello della discesa agli Inferi di Enea e dell'incontro con il padre. Non lasciamoci ingannare dalla tonalità ironica dei paragoni che l'autrice sa usare, né dalla loro apparenza paradossale. La scelta del canto dell'*Eneide* non è casuale. Accostarsi alla vecchia, a quel suo passato diventato esperienza, diventato in lei «sangue, sguardo e gesto, senza nome» (R.M. Rilke, 1910: 14),<sup>43</sup> è per la narratrice una discesa agli Inferi dalla quale

<sup>43</sup> Anche se in riferimento alla poesia e alla creazione, è per parlare di «verità» che Rilke parla di esperienze (e ci sembra che né di «verità» né di sublimazione manchi la vita di Emerenc): «[...] i versi non sono, come crede la gente, sentimenti [...], sono esperienze». Bisogna aspettare e raccogliere senso per tutta una vita e meglio una lunga vita, ci dice Rilke, «[...] anche presso i moribondi si deve essere stati, si deve essere rimasti presso i morti nella camera con la finestra aperta e i rumori che giungono a folate. E anche avere ricordi non basta. Si deve poterli dimenticare, quando sono molti, e si deve avere la grande pazienza di aspettare che ritornino. Poiché i ricordi di per se stessi ancora non *sono*. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo e gesto, senza nome e non più scindibili da noi, solo allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso» (R.M. Rilke, 1910: 14).

riemergere trasformata. Segna una svolta di conoscenza: Emerenc/Virgilio le insegna a far posto alla morte nella vita.

«La tomba di Agamennone diventò sempre più profonda», dirà altrove la narratrice per esprimere il proprio stato d'animo quando, ammutolita e sgomenta, ascolterà il racconto impassibile di Emerenc sul suicidio dell'amica Polett, suicidio che lei stessa aveva aiutato a preparare. La pratica dei sistemi per morire rivela un ulteriore antro sconosciuto della sua esistenza. «Se ami qualcuno lo devi anche aiutare a morire», è l'insegnamento che la vecchia le impartisce in quell'occasione, sgranando imperturbabile i piselli. Solo a Micene davanti alla tomba di Agamennone, la narratrice dice di aver provato qualcosa di simile (92-94).

Certo, il paradosso non manca, né manca l'ironia: per descrivere Emerenc la narratrice non esita a ricorrere a termini di paragone iperbolici quali Jahvé (43), Metternich (135), Mefistofele (105), Medea (64), Achille (172)... O anche il Capitano Butler di *Via col vento* (122, 127) o Blanche del *John Tanner* di G.B. Shaw (47), l'*Olandese Volante* (191). Talvolta l'ironia della narratrice cela una reazione di ammirato sconcerto per Emerenc, come quando le attribuisce la regalità di un principe, di una sovrana o l'importanza di un capo di stato che detta condizioni. La sua casa inaccessibile è la Città Proibita, la tomba in cui vuole riunire i suoi morti è il Taj Mahal. Ma esagerazione e paradosso non implicano mai una presunzione di superiorità o una presa di distanza dalla persona descritta, quasi sempre avviene il contrario: è spesso reverente sospensione del giudizio di fronte a qualcosa che la sovrasta, che è insondabile per lei, e su cui è impotente ad esprimersi se non ricorrendo a miti universali e immemoriali. Un esempio efficace lo troviamo in questo frangente: durante la cerimonia ufficiale che consacra finalmente il suo successo, la narratrice vive questo suo momento di gloria senza potersi liberare dal turbamento suscitato dalla sofferenza muta e respingente di Emerenc nel suo letto d'ospedale. Il rifiuto che si è sentita opporre continua a sommergerla in contrasto con la mondanità di cui è protagonista: l'immagine del suo volto «simile a una maschera funebre senza pupille», la perseguita. Pensa all'immagine pubblica che di sé sta offrendo in quell'occasione, un «volto

irreale, quello di un'eroina antica sconvolta dal terrore alla vista della Medusa» (189-190).<sup>44</sup>

La *Bildung* operata dalla vecchiaia mette in discussione valori e schemi rassicuranti relativi al passato e al presente e si realizza nell'accettazione della morte come destino che accomuna, nella *pietas* cui dà luogo, nella relazione d'amore con gli oggetti, le persone, gli animali, indistintamente e non solo quelli che fanno parte del nostro passato. Il nuovo processo di conoscenza innescato da Emerenc e dalla sua vicenda fa precipitare la narratrice nella confusione, la disorienta e scompiglia la sistemazione difensiva e compiaciuta del suo passato e della sua memoria.

#### 4. Conclusione

Due possibilità si offrono a noi per avviarci alla conclusione: una è il percorso di quella sorta di identificazione tra la narratrice e la vecchia, suggerita dalla circolarità del racconto, dal sogno con cui si apre e si chiude, e dove i meccanismi del sogno hanno trasformato i ruoli e la collocazione delle persone nello spazio. La narratrice è all'interno e non riesce ad aprire la porta per salvare la persona da soccorrere che è in un qualche luogo dentro la casa. Ci deve sicuramente essere un senso in quello spostamento di posizioni, in quella replica della porta, in quell'idea di «salvare» e di

<sup>44</sup> Il tema della fotografia, che ben si addice a rappresentare l'alterità di sé, ricorre più volte. C'è un'immagine – e in entrambi i suoi significati – che val la pena menzionare. Si tratta sempre della medesima circostanza della cerimonia di premiazione (ma ce n'è più d'una di queste cerimonie legate al successo e sempre narrate attraverso il contrasto drammatico con la vicenda di Emerenc). Per raffigurare lo sdoppiamento che sta sperimentando, la narratrice evoca una vecchia fotografia generata da un suo errore tecnico, quello di aver scattato alla madre due foto una sull'altra. L'esito inaspettato, una sorta di sogno di carta, la disorienta: «[...] mia madre, nell'immagine che avevo sperato di fissare per l'eternità, stava partendo e tornando, la sua figura, in quel gesto duplice e inconciliabile, appariva rispettivamente più grande e più piccola, e ogni volta che si presentava l'occasione i miei famigliari mostravano agli estranei l'immagine spettrale di quelle due situazioni, opposte ma inseparabili, che avvenivano nello stesso luogo e nello stesso istante» (188). Ci sarebbe forse altro da dire su questo ricordo mediato della madre, che ne evoca del resto un altro, legato questa volta al manichino da sarta della madre stessa. Regalato dalla narratrice a Emerenc diventa nella sua dimora segreta il supporto per spillarvi le fotografie della propria vita. La narratrice lo scopre quando, unica privilegiata e per una volta soltanto, può accedere alla Città Proibita (153).

salvare chi? Chi è quel «suo malato» di cui parla? Ci deve essere anche qualche nesso – per quanto incerto e spostato – tra la finzione e la biografia di chi scrive, anche per i vari segnali che l'autrice lascia nel romanzo (abbiamo già rilevato le sue affinità con la narratrice), e deve esserci dunque un senso nel desiderio di mettere in scena – in tarda età – la rappresentazione di un senso di colpa diventato solo allora un incubo ricorrente. Tutto ciò fa pensare ad un'urgenza di scrittura che la vecchiaia ha suscitato: un esempio di quei *déports* di cui parla Barthes? dove un «io» di scrittura – e non anagrafico – lascia filtrare qualcosa di molto personale, di importante, ma spostandolo, disorganizzandolo (R. Barthes, 1978: 462-64). Un gesto di ricupero o di compensazione realizzato attraverso la narrazione?

Il «romanzo» funzionerebbe qui come il luogo per eccellenza che consente indirettamente, attraverso lo schermo dei personaggi e delle vicende di altri, la rappresentazione dell'affetto, della pietà, di sentimenti non esprimibili in altro modo (se non a costo della loro svalutazione inevitabile), e la rappresentazione allo stesso tempo del *proprio* rapporto con il passato, con la memoria e la storia.

Il romanzo inoltre, ci dice ancora Barthes, ha tra i suoi poteri quello di permetterci di raccogliere la sofferenza, di impedire che essa cada «dans le néant de l'Histoire», nel nulla della Storia. Esso consente di «dire coloro che amo [...] non di dir loro che li amo [...]; dire coloro che amiamo, è testimoniare che non hanno vissuto [...] invano» (R. Barthes, 1978: 469).<sup>45</sup> Ad essere «salvato», attraverso il racconto, dal nulla della Storia, c'è il personaggio di Emerenc, certo, che ogni lettore si porterà dentro scolpito indelebilmente, con tutto quanto racchiude in sé di emblematico e segretamente rappresentativo per la narratrice-autrice. Un condensato forse di quella «schiera delle [sue] ombre» che come insaziabili fantasmi l'avrebbero per sempre perseguitata e tormentata (127). C'è anche il personaggio del marito, componente nell'ombra, ma presenza essenziale e voce risolutiva nei momenti importanti, di una coppia narrata come coppia modello, in indefettibile sintonia, in un rapporto di stupefacente dialettica (da sembrare quasi artificiosa). Li accomuna una vita regolata, ordinata,

<sup>45</sup> «dire ceux que j'aime [...] non pas de leur dire que je les aime [...]; dire ceux qu'on aime, c'est témoigner qu'ils n'ont pas vécu [...] 'pour rien' [...]».

tutta dedita allo studio, alla scrittura, alla cultura, un'alimentazione frugale, anche a causa della precaria salute di lui. Schema che Emerenc «scompiglia» in modo irreversibile. C'è anche l'episodio di un intervento chirurgico che lui deve subire, delle ore di ansia che circondano l'evento, pretesto alla narrazione per rinsaldare il rapporto tra la narratrice e la domestica. C'è una figura di madre, l'abbiamo notato più volte, anch'essa un po' artificiosa: la memoria che se ne coltiva si vuole mitizzata, le evocazioni della vita con lei si vogliono senza ombre, eppure di ombre sembrano essercene tante in quegli oggetti a cui viene associata. Quale amore mal vissuto (o quale parricidio, visto che simbolicamente ritorna nei romanzi di Szabó) ha reso necessario per questo «io» di scrittura un racconto di risarcimento?

L'altro modo di avviarsi alla conclusione sarebbe quello di partire dalla sconfitta di Emerenc e considerare questo esito della vita e il modo in cui ci viene narrato come uno spunto di riflessione più generale sulla vecchiaia stessa. La vecchiaia è, e può essere, una fase della vita come le altre, attiva, dinamica, in grado di modificarsi e costruire, scevra da ogni rimpianto, da ogni senso di perdita, proiettata sul presente. Emerenc è, fino alla caduta, un modello esemplare di vecchiaia: all'interno di una casa, essa ha saputo ricostruire un universo, accumulando, al riparo dalla storia, non ricordi da coltivare con rimpianto e commozione, o doloroso ripiegamento su se stessa, ma vestigia e vite animali salvate dalla rovina, dalla malvagità. Rinchiuse, le protegge finalmente dalla violenza del mondo, dalla cattiveria generalizzata dell'essere umano di cui lei è stata vittima e testimone. Ha saputo creare un piccolo regno dell'utopia dove le ostilità anche quelle più ancestrali sono neutralizzate nell'armonia e nell'ordine.

La vecchiaia però diventa insostenibile nel momento in cui vengono meno l'autonomia e le difese che si sono costruite e quando il rischio maggiore paradossalmente è proprio costituito dalle istituzioni e dagli affetti dentro cui si vive, dalla società che «pretende» di offrire compensazioni e surrogati. È per evitare una simile dipendenza, oltre che per non esporre la propria malattia allo sguardo degli altri, che Emerenc si chiude in casa e si sottrae ad ogni offerta di soccorso. Forse ce l'avrebbe anche fatta a recuperare il dominio su se stessa, a ricomporre l'armonia della sua casa, l'emorragia si stava riassorbendo, ci viene fatto notare e questa osservazione deve avere una rilevanza, non è peregrina (182). Le cose avrebbero potuto

andare diversamente se l'avessero lasciata stare, se lei – la narratrice – soprattutto non l'avesse ingannata per farsi aprire la porta.

«Impedire a qualcuno di soffrire è il miglior regalo che si possa fare» (142), dice Emerenc alla narratrice quando, ancora perfettamente sana, le fa conoscere le sue decisioni testamentarie e, tra le altre cose, le affida il compito di far sopprimere, alla sua morte, i numerosi gatti, incapaci di difendersi fuori dalla sua casa. «Impedire a qualcuno di soffrire» significa *anche* dare la morte e – lo abbiamo visto nel suicidio dell'amica Polett – imparare a vivere significa anche aiutare gli altri a morire.

Il suicidio in vecchiaia per molti, e nel romanzo l'opinione si riverbera, è un gesto di auto-affermazione, un gesto vitale. Non rifiuto della vita ma rifiuto di quella vita imposta dalla decadenza fisica e di conseguenza dai sistemi di protezione e cura messi in atto dagli affetti e dall'istituzione, un rifiuto delle condizioni imposte dagli altri per una sopravvivenza insostenibile. Pensiamo a Polett e pensiamo anche al personaggio di un altro romanzo di Szabó: Etelka de *La ballata di Iza* (1963), che nell'impossibilità di continuare a vivere la sua esistenza abituale e incapace di vivere nel rigido sistema difensivo e protettivo messo in atto dalla figlia, preferisce morire. Non è un atto di rinuncia per lei lanciarsi nel vuoto: il suo gesto è un gesto arcaico, simile a quelli che costellavano le sue giornate fino a poco tempo prima, un gesto di abbandono alla natura, un'uscita di scena nel segno della dignità.

È ancora Barthes a parlarci della vecchiaia come una *tâche active*, un compito attivo: forse che la *tâche active* che appare in questo romanzo scritto da Szabó in tarda età, sia quella di imparare a progettare e «proteggere» dal canto di qualunque sirena la nostra uscita dalla vita?<sup>46</sup>

## Bibliografia

- Barthes, R. (1978): «Longtemps je me suis couché de bonne heure», Conferenza al Collège de France, *Œuvres complètes 1977-1980* (1995) vol.V. Éd. du Seuil, Paris, 459-470.
- Rilke, R.M. (1910): *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Insel-Verlag, Leipzig. Trad. di Jesi, F. (1974): *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. Garzanti, Milano.

<sup>46</sup> È il marito che paragona la narratrice ad una sirena, unico richiamo a cui Emerenc non ha saputo resistere, fidandosi per amore e aprendo la porta della sua casa (247).

- Szabó, M. (1963): *Pilátus*. Magvető, Budapest. Trad. di Ventavoli, B. (2006): *La ballata di Iza*. Einaudi, Torino.
- (1987): *Az ajtó*. Magvető, Budapest. Trad. di Ventavoli, B. (2005, 2007): *La porta*. Einaudi, Torino.



## La vecchiaia è donna: letteratura polacca contemporanea

Hanna Serkowska  
Università di Varsavia, Polonia  
*hanna.serkowska@uw.edu.pl*

Quando si smette di essere giovani e quando inizia la vecchiaia? Tutto dipende dalla definizione che si adotta e dai confini che si fissano. Ma anche dalla percezione di sé e degli altri. Vecchi/e non si nasce, si diventa proprio nel senso che all'espressione attribuì Simone de Beauvoir, in quanto pare che non esistano criteri certi, limiti sicuri. Esistono invece la cultura, la sociologia, l'economia della vecchiaia, e così la categoria della vecchiaia risulterebbe un costrutto culturale, come molti altri. Ed è in questa prospettiva che vorrei guardare ad alcune rappresentazioni della vecchiaia in testi (di prosa e di poesia) polacchi degli ultimi decenni.<sup>47</sup>

I rari scrittori appartenenti alla «vecchia generazione», che scrivono di vecchiaia, immaginano se stessi ritirati in un angolo, pieni di pudore. Fra essi il poeta Jerzy Ficowski (1924-2006) che, nella poesia intitolata *Dziadek* («Nonno», appartenente alla raccolta *Pantareja*), pone l'accento sulla invisibilità degli anziani, che continuano a vivere, ma si appartano nella penombra, forse diventati invisibili o semplicemente invisibili agli occhi dei giovani:

Guardare il nonno / meglio in penombra / dove si nasconde / un' incommensurabile  
caterva di anni / e neanche un / anno sporge fuori. / Ciò richiede uno sforzo / devi  
aguzzare gli occhi / devi prima scorgere il nonno [...] Perché il nonno si compone /  
principalmente dell'invisibile.<sup>48</sup>

Tuttavia questo è un atteggiamento oggi raramente riscontrabile, e già Czesław Miłosz (1911-2004), per converso, più volte, senza riserbo, aveva messo in bella mostra il corpo di un ultraottantenne, corpo di «un vecchio orso», che a chi lo dovrà spogliare e rivestire manifesterà diversi «bio-

<sup>47</sup> Mi trovo in parte d'accordo con la lettura fornita da Bernadetta Darska di alcuni testi di cui mi avvalgo nel presente articolo (B. Darska, 2002).

<sup>48</sup> Mia la traduzione di tutte le citazioni qui contenute.

dettagli» (*Po osiemdziesiątce*, «Superati gli ottant'anni», nella raccolta *Na brzegu rzeki*). Di che cosa il poeta si rammarica di più nella tarda vecchiaia? «Finito il risveglio al mattino / col fusto ritto / che guida e indica il percorso. / [...] / È ora [...] che io dondoli come un fiocco sul vuoto» (*Późna starość*, «La tarda vecchiaia», nella raccolta *Wiersze ostatnie*). Ma lasciamo da parte il Nobel, di cui ricorre il centesimo anniversario della nascita, e constatiamo che non poteva e non deve oggi stupire una riflessione sulla vecchiaia in un poeta o un prosatore che giovane non è più. Basti ricordare *Biała noc miłości* («La notte bianca dell'amore», 2004) in cui Gustav Herling-Grudziński (1919-2000) descrive un impulso incestuoso tra due anziani.

Gli scrittori nati verso la metà del secolo scorso, talvolta provano nostalgia per il passato e la giovinezza, altre volte eludono l'argomento o si concentrano sulla saggezza e sull'esperienza accumulate dai vecchi sapienti e mentori. Questo avviene nei romanzi di Stefan Chwin (n. 1949), *Esther* e *Hanemann*, o di Paweł Huelle (n. 1957), *Weiser Dawidek* e *Mercedes-Benz*. Krystian Lupa (n. 1943) invece, in *Labirynt* immagina la protagonista anziana dall'orrenda bocca dipinta sempre di rosso che continua a desiderare, mentre tutto il resto del corpo è inerte. Le generazioni più giovani tendono a dare della vecchiaia immagini di carattere marcatamente fisiologico (del corpo che invecchia, che si consuma, che ripugna), accompagnate non di rado da un sentimento di malessere. E quel corpo vecchio è un corpo di donna.<sup>49</sup> *Fetor* (così si intitola il racconto di Wojciech Kuczok, n. 1972) significa fetore. È il profumo diverso del corpo di una giovane che rende ancora più ripugnante la puzza del corpo di una vecchia, quasi in lenta decomposizione, odore di cadavere. È così forse che la

<sup>49</sup> La vecchiaia maschile, con pochissime eccezioni – nel senso corporeo – non compare, tabuizzata nella cultura, accuratamente sottaciuta. Anche quando compare, il corpo vecchio di un uomo è pur sempre capace di operare seduzione, destare desiderio. Un'eccezione davvero notevole la troviamo nel noto romanzo di Krzysztof Varga, *Bildungsroman*, in cui nel bagno turco si vedono corpi maschili affetti da vene varicose, emorroidi, reumatismi, corpi che cercano di coprire, come dei pellerossa, la loro virilità appassita con una fascia... Su chi, oggi, tra i giovani, immagina la vecchiaia come donna, da lontano splende, quasi un faro remoto, Miłosz in *Stare kobiety* («Le vecchie», dalla raccolta *Kroniki*): «Piegate dall'artrosi, vestite di nero, sulle gambe artritiche / avanzano col bastone verso l'altare / [...] / Onde il ridicolo e il dolore diventino decoro / E si compia, solo così, senza il belletto e l'avvenenza, / L'imperfetto nostro amore terreno».

bruttezza della vecchiaia in genere viene equiparata a una donna anziana, perché è alle donne che viene imposto l'imperativo di piacere, di conservare il corpo giovane, di ventenni mummificate. In *Twarze* («Facce», un racconto della raccolta *Podróż w miejscu*) Daniel Odija (n. 1974) pone enfasi su alcune parti del corpo martoriato dal tempo: il seno (due sacchi di sabbia chiusi dai capezzoli), l'addome (gli ilei come due piatti, il ventre flaccido ed esteso come la tasca del marsupio), il collo di una tartaruga, la pelle flaccida coperta di macchie e velata di venuzze bluastre... La lotta inutile e caricaturale contro il tempo per mezzo del trucco, la cipria spessa sul viso, l'*eye-liner* che cola...

Un esempio del rapporto tutt'altro che sereno col corpo sleale lo troviamo ad ogni passo nella poesia di una poetessa celebre e nota al pubblico polacco, Anna Świrszczyńska (1909-1984), diffusa all'estero da Czesław Miłosz, che ne ha curato e tradotto in inglese un'antologia di versi (C. Miłosz, 2002). In tutta la sua opera colpisce il fatto di ridurre la donna alla biologia, agli aspetti fisiologici, il che è palese nella raccolta *Jestem baba* («Sono un donnone»). Mediocre, stanca dal lavoro, imbruttita dal passare del tempo: «Domenica pomeriggio, / quando ha già lavato le pentole, / si è seduta davanti allo specchio. / E ha saputo / domenica pomeriggio, / che le hanno rubato la vita / Molto tempo fa». Ma c'è di più, in Świrszczyńska, il topos della vecchiaia decorosa viene capovolto, ella provoca e sfida il lettore con immagini insolite ed imbarazzanti nell'universo polacco della scrittura: «Corro sulla spiaggia. / La gente si stupisce. / – Una vecchia, testa canuta, e corre. Corro sulla spiaggia / con un'aria di sfida. / La gente ride. / – Testa canuta e aria di sfida... La gente accetta». Con Świrszczyńska, la donna vecchia non si vergogna più di parlare del proprio corpo, anzi, la poetessa scrive della propria esperienza di vecchiaia proprio in termini corporei. Ed è per questo che Świrszczyńska spiana il terreno a molte scrittrici di oggi che riflettono sulla terza e quarta età. Quello di Świrszczyńska è certamente un tentativo tra i più clamorosi di rendere oscenamente «udibile» il corpo nel testo. Si veda ancora un brano di *Grube jelito* («L'intestino», nella stessa raccolta *Jestem baba*):

Guarda nello specchio, guardiamo entrambi / è il mio corpo nudo./ A te piace, pare,  
/ a me no, nessun motivo di piacere a me / Chi ci ha legato, me e il mio corpo? /  
Perché devo morire / insieme ad esso? / Ho il diritto di sapere, dove corre il limine /  
tra noi due. / Dove sono io stessa, io stessa, io. / [...] / Occorre affrettarsi, prima che

giunga / la morte. Allora / come un cane tirato per la catena / dovrò ritornare / nel corpo che urla e soffre. / [...] / Vinta dal corpo, / annichilita per via del corpo, / diventerò un rene guasto / o la cancrena dell'intestino. / E perirò nel disonore.

Nei testi di alcune giovani scrittrici (*Białe klisze* di Zyta Rudzka e *Lustra* di Malgorzata Saramonowicz, entrambe nate nel 1964) si può riscontrare la tendenza a presentare la vecchiaia in modo spietato e spesso caricaturale. La donna si difende contro il passar del tempo. Invano: cresce l'auto-odio, aumenta il suo istinto di fuga dal corpo infido. Crude le immagini di vecchie donne lavate tutte insieme per rendere più agevole l'attività di cura/igiene in *Białe klisze* («Negativi bianchi») di Zyta Rudzka. Il corpo vecchio in *Lustra* («Specchi») di Malgorzata Saramonowicz descrive la crescente paralisi del corpo, che rende l'anziana mercé degli altri e la fa regredire a oggetto di cui ci si deve prendere cura. L'anziana, insomma, smette di contare, la sua vita è avvolta in un'aura di sconfitta. Il corpo vecchio – un ingombro. Infine, la vecchia protagonista di *Lustra*, la cui immagine incartapecorita è riflessa dallo specchio, uccide la sua giovane badante-infermiera.

Tuttavia, la superfluità, l'inutilità di una donna vecchia – che troviamo nelle bellissime poesie di Ludmila Marjańska (1923-2005), e che si manifesta nell'immagine della vecchiaia come sonno del corpo, o come sogno, uno stato di irrealtà<sup>50</sup> – viene da diverse scrittrici più giovani spesso aborrita<sup>51</sup> e contestata. In diversi testi di donne appartenenti alla generazione più giovane, donne che si possono definire femministe (un'etichetta riusata in Polonia per motivi storico-religiosi), la vecchiaia – che è donna – non è più uguale a decrepitezza, rinuncia, sonno, morte vissuti ancora in vita. In *Latin Lover* Manuela Gretkowska (n. 1964) delinea figure di diversi giovani ragazzi *escort*, dai corpi sani e muscolosi, i cui servizi

<sup>50</sup> «Non è vivere e non è morire / tale grigio-di-ragno perdurare / [...] /incomprensibile / chiuso / nel sonno», in una poesia senza titolo della raccolta *Zymica*, 2001. E ancora: «Ora i sogni si sono mescolati con la vita / le giornate autunnali riempiono di calore / [...] / e ritorno nel sogno», dalla raccolta *Córka bednarza*, 2002.

<sup>51</sup> La vecchiaia sopraggiunge a tradimento, e troppo presto in *Praviek i inne czasy* (tradotto in italiano come *Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli*) di Olga Tokarczuk (n. 1962). La protagonista Misia si contempla, stupita, allo specchio, si taglia i capelli tinti e lascia che la ricrescita canuta prenda il sopravvento. Vede le caviglie e i palmi della mano gonfiarsi. In *Mykwa* di Zyta Rudzka, il corpo vecchio della madre di Bella è segnato da un perenne trapassare, la morte prima del tempo dà degli avvisi, segnala quanto le spetta entro poco tempo, non lascia la presa, condanna al guasto. Si imprime nel corpo.

sono pagati da donne anziane ma agiate, tanto ciniche quanto autonome. Non passi inosservato che l'autrice infrange così un imperativo sociale di lunga data – quello di situare la vecchiaia al di fuori della sessualità. Ma l'eccezionalità di quelle donne che, pur non essendo più desiderabili, provano tuttavia dei desideri, dipende soltanto dal loro status materiale: loro sì, possono permettersi di scegliere e di decidere, di usare il maschio a proprio piacimento. I romanzi di Gretkowska (in cui, si noti, mancano gli elementi che permettano di ambientare la trama in Polonia), una scrittrice programmaticamente perturbante, sono tuttavia dei *do-good stories* che – similmente al genere rosa – offrono uno sfogo all'accumulata rabbia e frustrazione difficilmente gestibili nella realtà.

In *Niebieska menażeria* di Izabela Filipiak (n. 1961), troviamo il soddisfacimento e la consapevolezza di sé, un'attiva partecipazione alla vita, il piacere di occuparsi di sé e un sereno addio alle incombenze quotidiane di un tempo, agli eterni obblighi femminili verso la famiglia e la società. Dignità in luogo di decrepitezza e mancanza di autonomia – un progetto ambizioso, che spesso non si concretizza per molte donne polacche che sono sole, povere, malate, assoggettate a chi sta loro attorno, e la cui vecchiaia non è da romanzo. Nei romanzi lesbici, come quelli di Ewa Schilling (n. 1971, *Akacja, Lustró*), avviene un incontro positivo tra una donna anziana e una giovane: tra una (più) esperta e una che inizia il percorso e deve ancora imparare. La vecchiaia, ritrovata, viene recuperata dalla giovinezza. La vecchiaia compie il primo passo regalando alla giovinezza la forza.

Nelle opere di Krystyna Kofta (n. 1942) finalmente la vecchiaia è l'età del sapere e della saggezza, ma anche dell'esperienza e dell'autonomia. Quella saggezza e quell'esperienza non sono circoscritte o attribuite esclusivamente alla sfera del privato (la cura del costume, della tradizione, delle nascite e delle morti<sup>52</sup>). Il discrimine corre tra donne comuni e donne

<sup>52</sup> La morte ha molta parte nell'opera di Kofta, sia che si riferisca ai giovani che agli anziani, ma in caso di quest'ultimi – ricordiamo che le sue trame sono ambientate in Polonia (Poznan) ai tempi del comunismo – è spietatamente data per scontata da tutti. Se chiami un'ambulanza per un anziano, ci impiegano più tempo ad arrivare, vanno più lenti (K. Kofta, 1993: 15). La vecchiaia vista con gli occhi di chi è ancora giovane, risulta in questo romanzo un'incomprensibile perdurare in vita, un'insensata vegetazione con le unghie piantate nella vita per resistere a quel Dio che si ama tanto. La

intellettuali/artiste. Il topos della conoscenza e della creatività, come modo di opporsi alla paura della vecchiaia e della morte lo troviamo sin da *Wizjer* («Lo spioncino», 1978), attraverso *Fausta* (2001), fino a *Chwała czarownicom* («Gloria alle streghe», 2002). In ognuna di queste storie si vedono contrapposti due modi o modelli di vita: da un lato Fausta si difende contro il tempo sottoponendo il corpo a cure eccessive e a volte caricaturali, dall'altro Bogna (Bogusia, Senia, Miła, Bogumiła – tutte le varianti del nome che significa «cara al Signore»), che è una scrittrice, è consapevolmente restia a simili espedienti. Fausta

[...] pensa sempre al suo viso, al corpo, lavora ogni giorno, ogni ora, su ogni ruga. Ho visto un arsenale di cosmetici, per ogni frammento del viso una crema diversa, in un barattolo piccolo o più grande, d'argento, dorato, bianco, blu, o altrettanto pregiato, fatto su prescrizione [...] gel, latte, tonico, con filtro e senza, al retinolo, alla vitamina A e D, anche E, la crema contro la cellulite, che rafforza i muscoli, una preparazione per i talloni, gomiti, piedi, mani, che rafforza le unghie, che ammorbidisce [...], serum liquido da applicare sul collo e decolté, olio con granelli di vero oro [...], tutto ciò lo fa esclusivamente per se stessa. [...] Fausta conduce una lotta micidiale con il tempo che passa. [...] vuole fermare il tempo (K. Kofta, 2001: 69-70).

La parola che regola la vita quotidiana di Fausta è «organismo» (la protagonista ha una folta biblioteca medica, studia complessi problemi genetici, cercando di sapere come opporsi all'invecchiamento, alle malattie, alla morte); non è altro che «organismo» per sé, ovvero un insieme di organi, arti, ossa, cellule, vene, muscoli. La conoscenza del proprio corpo la fa esultare. Quando parla della propria salute, la sua faccia si distende, gli occhi prendono a splendere. Bogna che ne è spettatrice e testimone (ma anche l'ideatrice della storia dell'ossessione dell'altra: Fausta è protagonista del romanzo che l'altra sta scrivendo), ribatte: «Per me la vecchiaia è un tessuto [nel senso della materia prima], ne potrò fare un intero romanzo» (*ibidem*: 54), e: «Una nuova scorza non serve a nulla; io sarò un essere umano, anche nella vecchia scorza» (*ibidem*: 67);<sup>53</sup> e ancora: «E se potessi

---

protagonista, mentre assiste un'anziana in una farmacia, riflette sul perché di questo assurdo attaccamento e ipotizza: «Forse la vecchiaia porta la riconciliazione con il persistere? O forse la ricchezza della vita nella gioventù è uguale al perdurare monotono?» (K. Kofta, 1993: 257).

<sup>53</sup> Un interessante *pendant* al donnone che corre di Świrszczyńska troviamo anche in *Fausta*. Bogna sa che alla sua età (ha passato la sesta croce) non conviene più correre, tutt'al più fare un po' di jogging vicino a casa sua, di sera. «Le donne anziane non cor-

essere ringiovanita, giovane, come Fausta? Ma che cosa cambia la pelle più liscia, e il viso di fanciulla, se dentro rimango uguale, la vecchiaia dentro mi risuona, chissà forse più frustrata di adesso?» (*ibidem*: 347).

Invano Fausta cerca di attirare Bogna, «nel suo mondo di medicina estetica», «nella maratona verso l'eterna giovinezza» (*ibidem*: 269). La vecchiaia per Bogna è la finalmente raggiunta libertà dall'erotismo crudo, a favore della tenerezza ritrovata nella vita di coppia, «una sensazione di sazietà, di pienezza di umanità, raggiunta dopo aver gettato la pelle erotica di donna» (*ibidem*: 347). Quando scrive si dimentica perfino della vecchiaia e della morte (*ibidem*: 356). Fausta invece, dopo una decina di vari interventi, ora si prepara a subirne il più grande che comporterà la perdita della memoria del passato. Si reca per questo in Germania, nella clinica di Mefista.

Il nome di Fausta, che ritorna in questo romanzo, è però già apparso in *Wizjer*, il romanzo d'esordio di Kofta. Lì, i ruoli erano in un certo senso rovesciati: Fausta era già anziana e inutilmente cercava di difendere il corpo già appassito dai segni dell'età. La giovane Senia, l'antagonista di Fausta, e la narratrice della storia, sua compagna di casa e una specie di figlia d'elezione, ammira i tentativi dell'altra di «fermare l'inesorabile vecchiaia, ripristinare la giovinezza, lisciare la pelle, eliminare le rughe, ridare ai capelli la lucidità infantile». La fiducia di «una donna anziana nell'efficacia di questi mezzi le permetteva di essere serena» (K. Kofta, 1978: 6). Le infinite cure del corpo a cui si sottopone - con dozzine di prodotti di cura e bellezza: «bagni nelle erbe, maschere, olii, profumi, interi laboratori di cosmesi, fiale di medicinali e vitamine erano il contenuto della vita di Fausta» (*idem*) - la stancano e le danno noia, ma insiste ripetendosi: «Voglio essere di nuovo giovane [...] Devo soffrire fino in fondo» (*ibidem*: 161).

Se la donna è valutata in base all'età del suo corpo, l'aspetto dei suoi organi,<sup>54</sup> se viene «schiavizzata» dallo sguardo dell'altro, è attraverso il corpo

---

rono per strada: dai, non essere ridicola, non hai più l'età di correre! [...] Corro. Mi guardano con interesse. Penseranno sarà successo qualcosa. Ma nessuno mi domanda niente, perché forse allora sarebbero costretti ad aiutarci» (K. Kofta, 2001: 74).

<sup>54</sup> Il medico che cuce la vagina di Senia dopo il parto, è meravigliato dalla sua età, 27 anni: «Ventisette? – domanda il medico e si risponde da solo. – Non gliene darei tanti [...] non gliene darei più di venti, anche dal punto di vista puramente fisiologico, la pelle, gli organi, tutto (K. Kofta, 1978: 102).

che deve avvenire anche la conquista della libertà. Il corpo costituisce la chiave per capire sé e il mondo. Diventa il motivo della poetica dell'eccesso, o del lievito, come la definì la critica a partire dalla poesia di Świrszczyńska. La poetica dell'eccesso nasce in virtù della legge del contrappasso – come risposta delle scrittrici a secoli di repressione e marginalizzazione che hanno prodotto una sindrome di silenzio e pudore. Non solo non scrivevano di sé (o, *horribile dictu*, del proprio corpo), ma le donne non scrivevano *tout court*, o così almeno dovevamo pensare. Quei tabù Kofta (e prima Świrszczyńska) li infrange. La biografia della donna è soprattutto la storia e l'immagine del (suo) corpo, e quindi la donna anziana è il corpo vecchio presente, per così dire, in eccesso. Il corpo non mette in soggezione la donna sapiente, la strega. Esso è l'origine e la fonte della scrittura, della creatività che si rivela la sola capace di mettere un argine sicuro contro la paura della decrepitezza e della morte.<sup>55</sup> Il corpo – anche quello in decadenza, vecchio – può quindi diventare il fulcro e l'ispirazione della scrittura.

Fausta, mi sembra di capire, è un anti-Faust. La giovinezza si rivela come tempo della sofferenza. L'immortalità tedia. Le illusioni e le speranze – tipiche della giovane età – sono rimaste inappagate. Fausta non vuole riconquistare il passato che già conosce, fatto di traumi, di pulsioni forti e incomprese, ma piuttosto cancellarne la memoria in nome di un nuovo inizio (*ibidem*: 389). Il faustismo che la protagonista rifugge è – ha ragione Inga Iwasiów – un filo rosso che collega tutti i romanzi della scrittrice (I. Iwasiów, 2001: 28-41). Ed è, aggiungiamo, un percorso che segna la progressiva liberazione dall'angoscia che abita in Senia (e in Bogumila dopo), la paura di invecchiare in solitudine, liberazione dall'impulso di ibernare il corpo, evitare le rughe.<sup>56</sup> Un percorso di maturazione verso la consapevolezza della donna-strega: della sapiente che acquista il sapere, un sapere misterioso (nel senso di Michelet) ed è ricca di esperienza vissuta e di tempo sofferto.

<sup>55</sup> Questo è determinato da fattori di carattere autobiografico; è la scrittrice stessa a confessare a varie riprese – tra l'altro in colloquio con Andrzej Bernat – che la creazione artistica è per lei il primo e più importante attributo dell'umanità; ed anche un modo per vincere la paura della morte (A. Bernat, 1989: 4).

<sup>56</sup> Andrzej Bernat giustamente nota nella sua recensione di *Wizjer* che Fausta è soprattutto un'incarnazione delle paure della protagonista (A. Bernat, 1978: 9).

L'uomo in tale contesto funge da specchio (si capovolge il vecchio topos, questa volta woolfiano) in cui la donna trova la conferma del proprio valore: se piace esiste. Si tratta quindi di imparare a vivere facendone a meno. Vivere senza bagni dimagranti, botox, massaggi e *face lifting*. Vivere senza lo sguardo del maschio. Occorre liberarsi dal timore di invecchiare e morire da sole, e iniziare questo processo già da giovani. Il maschio, che fino a un certo punto pare indispensabile, viene «collezionato» e gelosamente «posseduto», quasi fosse un rimedio contro le paure e i traumi d'infanzia, si rivela cura e rimedio ingannevole. Presto l'atto sessuale compulsivamente rinnovato, si rivela oppressivo, e incapace di imbrigliare il tempo e la morte.<sup>57</sup>

In *Chwała czarownicom* si compie la riconquista del senso della comunità di donne, legata alla comunità primigenia, smarrita, connessa al ruolo della donna rimosso nel mondo patriarcale, eppur fondamentale nella storia. Bogna Fox, la protagonista, sbugiarda il mondo e la storia delle donne, crea *ex novo*. Il mondo delle donne inizia con il superamento delle paure ereditate (in seguito coltivate, portate avanti) sin dall'infanzia. Attraversa la libertà raggiunta grazie ai «sussurri» del corpo; finalmente approda alla conquista del potere sul campo colonizzato dal maschio: quello del corpo femminile e della creatività, della scrittura. La mente consapevole, il corpo maturo avvia il percorso di scrittrice: il romanzo si conclude con l'incipit di un nuovo romanzo scritto dalla protagonista.

Bogna fa vedere a Fausta come tentare di accettare se stessa, al di là della giovinezza, e come anche la creazione artistica che trae dalla materia del corpo in decadenza possa rimediare alla sofferenza del tempo che passa, diventare un antidoto contro l'ineluttabilità della morte. La vecchiaia si rivela una stagione di una nuova vita, nuova autonomia rispetto alle angosce del passato e agli affanni del futuro. Libertà dallo sguardo che non (la) vede più e la esclude.

## Bibliografia

Bernat, A. (1978): «Świat zamknięty niepokojem», *Nowe Książki*, 1, 9.

<sup>57</sup> Iwasiów parla a questo proposito della danza di Eros con Tanathos (I. Iwasiów, 2001: 38).

- (1989): «Pisząc, czuję się wolna. Z Krystyną Koftą rozmawia Andrzej Bernat», *Nowe Książki*, 8, 4.
- Chołuj, B.; Limanowska, B. (1999): «Kobieta wciąż jest dla mnie tajemnicą» (Intervista a Krystyn Kofta), *Biuletyn OŚKi*, 1, 10-15.
- Chwin, S. (1995): *Hanemann*. Marabut, Gdańsk.
- (1999): *Esther*. Tytuł, Gdańsk.
- Darska, B. (2002): «Ona jest kobietą, czyli o starości w prozie roczników sześćdziesiątych i siedemdziesiątych», *Portret*, 14.
- Ficowski, J. (2006): *Pantareja*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Filipiak, I. (1997): *Niebieska menażeria*. Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Gretkowska, M. (1995): *Latin Lover*. W.A.B., Warszawa.
- Herling-Grudziński, G. (1999): *Biała noc miłości: opowieść teatralna*. Czytelnik, Warszawa. Trad. di Verdiani, V. (2004): *La notte bianca dell'amore*. Pancora del mediterraneo, Napoli.
- Huelle, P. (1987): *Weiser Dawidek*. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk.
- (2001): *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*. Znak, Kraków. Trad. di Belletti, R. (2007): *Mercedes-Benz. Da alcune lettere a Hrabal*. Voland, Roma.
- Iwasiów, I. (2001): «I Faustyna umrze... o twórczości Krystyny Kofty», in Nasilowska, A. (a cura di), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. IBL, Warszawa, 28-41.
- Kofta, K. (1978): *Wizjer*. Czytelnik, Warszawa.
- (1993): *Pawilon młych drapieżców*. Czytelnik, Warszawa.
- (2001): *Fausta*. W.A.B., Warszawa.
- (2002): *Cbwala czarownicom*. Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa.
- Kuczok, W. (2005): *Fetor in Opowieści przebrane*. W.A.B., Warszawa.
- Lupa, K. (2002): *Labyrinth*. W.A.B., Warszawa.
- Marjańska, L. (2001): *Żywica*. Czytelnik, Warszawa.
- (2002): *Córka bednarza*. Czytelnik, Warszawa.
- Miłosz, C. (1987): *Kroniki*. Instytut Literacki, Paryż.
- (1994): *Na brzegu rzeki*. Znak, Kraków.
- (2002): *Anna Świrszczyńska Anna Świr. Mówię do swego ciała*. Colonel Press, Kraków.
- (2006): *Wiersze ostatnie*. Znak, Kraków.
- Odija, D. (2000): *Podróż w miejscu*. Słupski Oddział Związku Literatów Polskich, Słupsk.
- Rudzka, Z. (1997): *Białe klisze*. Świat Literacki, Warszawa.
- (1999): *Mykwa*. Świat Literacki, Warszawa.
- Saramonowicz, M. (1999): *Lustra*. W.A.B., Warszawa.
- Schilling, E. (1998): *Lustra*. Inforpress, Olsztyn.
- (2001): *Akacja*. Borussia, Olsztyn.
- Świrszczyńska, A. (1972): *Jestem baba*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Tokarczuk, O. (1996): *Prawiek i inne czasy*. Wydawnictwo Literackie, Kraków. Trad. di Belletti, R. (1999): *Dio, il tempo, gli uomini e gli angeli*. e/o, Roma.
- Varga, K. (1997): *Bildungsroman*. Czarne, Wolowicz.

## Quattro figure di vecchia nella letteratura giapponese

Antonietta Pastore  
*antonietta\_pastore@alice.it*

In Giappone i vecchi sono generalmente rispettati, perché la deferenza verso il più anziano è nella tradizione confuciana. Le loro debolezze fisiche e mentali vengono tollerate perché fanno parte del corso naturale delle cose, ma vengono anche date per scontate. Insomma i vecchi sono rispettati, e anche amati, ma nella misura in cui restano al loro posto. Cioè accettano di venire messi da parte e si accontentano di quei piaceri che tradizionalmente sono concessi alle persone che hanno raggiunto l'età avanzata: godersi il meritato riposo, gioire dell'affetto dei nipotini, se sono ancora in buona salute fare qualche viaggio, partecipare alle attività organizzate dai vari circoli per anziani, dedicarsi al giardinaggio o a qualche hobby. Insomma tutte quelle attività che aiutano gli anziani a passare il tempo, senza però interferire con la vita delle persone impegnate nelle attività produttive della società. Viene apprezzato il fatto che si rendano utili aiutando in casa o badando ai nipotini, compito, quest'ultimo, tradizionalmente affidato alle nonne. Li si ascolta, ma senza prenderli molto sul serio, perché i vecchi sono per antonomasia «gente del passato» che non può capire i problemi, le esigenze e le modalità della società moderna. Cosa che non impedisce, eventualmente, di ricorrere al loro aiuto in tempi di difficoltà economiche. Poca attenzione viene data ai loro desideri, alle loro frustrazioni, al modo in cui accettano o meno la vecchiaia, al loro bisogno eventuale di sentirsi ancora partecipi della vita sociale. Per questo motivo la vecchiaia, se rispettata, è anche aborrita, nel senso che la gente ha paura di invecchiare, perché sa che quando sarà fuori dal ciclo produttivo, riproduttivo e seduttivo, sarà messa gentilmente, affettuosamente da parte.

Non può stupire quindi che nella letteratura e nella creazione artistica in genere poche opere si occupino di vecchi, e in particolare di donne vecchie. Solo la figura della suocera gode di qualche popolarità, ma si tratta quasi sempre di popolarità negativa: l'immagine stereotipata della giovane donna vessata dalla madre del marito, immagine che trova peraltro riscontro nella realtà, riscuote sempre la simpatia di lettori e spettatori. In ogni caso, nella mentalità della stragrande maggioranza della gente c'è l'idea più o meno

conscia, mai messa in discussione, che le vicende degne di essere raccontate possano accadere soltanto alle persone nel pieno delle forze; di conseguenza gli anziani di solito compaiono nella narrativa solo come figure secondarie.

Tuttavia alcune opere che hanno per protagonista una donna vecchia, o una donna la cui storia viene seguita fino alla vecchiaia, ci sono. In particolare, tre romanzi vertono su questo tema: *Il fiume senza ponti*, di Sumii Sue (1961), *Il sentiero nell'ombra*, di Enchi Fumiko (1971) e *Mille anni di piacere*, di Nakagami Kenji (1992). A questi possiamo aggiungere una leggenda che ha spesso ispirato i narratori della tradizione orale, la leggenda di *Obasute*.

*Il fiume senza ponti*, purtroppo non ancora pubblicato in Italia, è una saga in sei volumi che narra le vicende di una famiglia appartenente agli *eta*, sorta di fuoricasta discriminati in Giappone fin dai tempi più antichi. Nel primo volume, ambientato nei primi anni del Novecento – volume che costituisce da solo un'opera compiuta ed è il più interessante per il lettore occidentale – la figura più saliente è forse quella della nonna Nui. È vedova, ha perso nella guerra russo-giapponese del 1905 l'unico figlio, vive insieme alla nuora e ai suoi due nipoti, di cui, all'inizio del libro, il maggiore ha undici anni e il minore sei. Insieme alla nuora, Nui coltiva il piccolo campo di riso che la famiglia ha preso a mezzadria, fabbrica sandali di paglia, e cresce i due ragazzi.

Le condizioni di vita della famiglia sono molto dure, tuttavia la vecchia Nui affronta l'esistenza con grande forza d'animo e determinazione. Per la nuora è molto più che un valido aiuto, è un sostegno indispensabile, insomma è lei che manda avanti la famiglia. Per i nipoti è un esempio e una fonte inesauribile di buoni consigli e di incoraggiamento. Gode di grande prestigio non solo presso i suoi familiari, ma anche tra la gente del villaggio, sia per la sua abilità nel lavoro dei campi e nelle piccole attività artigianali con cui le donne del posto integrano i magri guadagni, sia per il suo equilibrio e il suo buon senso. Saggia, determinata, ma anche sensibile e indulgente, nelle riunioni che hanno luogo a volte al villaggio per decidere di questioni importanti – riunioni alle quali di norma le donne assistono senza esprimere la loro opinione – se prende la parola viene ascoltata con rispetto. Nonostante la durezza della vita che conduce, è una donna positiva, tutto sommato ottimista e anche allegra. Nella misura in cui lo si può essere quando si è vittima di costante discriminazione. Nulla ha potuto

fiaccare la sua energia e sminuire il suo autorispetto, né i colpi che le ha inferto la vita, né il disprezzo di cui, insieme a tutta la gente del villaggio, è sempre fatta oggetto da parte della popolazione circostante. Incita i nipoti a studiare, a essere sempre in ordine, a frequentare assiduamente la scuola, pur sapendo che a scuola i ragazzi devono spesso subire lo scherno e la derisione dei compagni degli altri villaggi, e il disprezzo mai espresso verbalmente, ma palese, di alcuni degli insegnanti. Il fatto che i nipoti riescano a prendere il diploma della scuola elementare è per lei fonte di immensa soddisfazione, al punto che decide, insieme alla nuora, di mandare il minore alle medie, benché questo rappresenti per la famiglia un grosso sacrificio economico. Essendo analfabeta, Nui si rende conto che l'istruzione offre una possibilità di riscatto. Poca presa ha su di lei la propaganda nazionalista del governo e l'esaltazione continua da parte delle autorità della figura dell'imperatore, perché è conscia del fatto che ogni individuo ha pari dignità e rifiuta l'idea che un uomo venga posto al di sopra degli altri e considerato una sorta di divinità. A questa concezione dell'essere umano si ispira l'educazione che dà ai nipoti, i quali l'assimileranno pienamente. Al punto che il minore diventerà uno dei fondatori del «Movimento per l'emancipazione dei Burakumin» (così si chiama oggi questa minoranza tuttora discriminata, malgrado la legge non riconosca differenze fra i cittadini).

Il romanzo *Il sentiero nell'ombra* narra la storia di Tomo, una donna che appartiene a un ambiente molto agiato. È l'opera più nota di Enchi Fumiko ed è ispirata alla figura della nonna materna. La vicenda si svolge negli ultimi due decenni del XIX secolo e i primi del XX. Il romanzo inizia quando la protagonista, Tomo, è già arrivata alla mezza età. A 15 anni è andata sposa a un funzionario pubblico, un uomo prepotente e lussurioso che in breve tempo è diventato molto influente nelle sfere della politica. Tomo è sottomessa al volere del marito come impone la morale della società in cui vive, e poiché non ha potuto dargli dei figli, accetta la sua richiesta di avere una giovane amante che abiti nella loro stessa casa, usanza che la morale dell'epoca non condannava. Il compito di trovare la ragazza adatta tocca proprio a Tomo, che se ne fa carico nella speranza di trovare una persona docile, sulla quale avere ascendente. Il marito non si limiterà a imporle questa umiliazione, vorrà una seconda amante sotto il suo tetto e in seguito riuscirà anche a sedurre la giovane nuora, moglie del figlio avuto

dalla prima concubina. Sia Tomo che le sue due rivali assistono con orrore a quello che anche all'epoca rappresentava uno scandalo, senza poter fare nulla per impedirlo.

Non avendo la qualità che la società apprezzava maggiormente in una donna, la capacità di riprodurre, e avendo perso quella di sedurre, Tomo non ha elementi su cui basare la propria autorità. Eppure mantiene con fermezza la sua posizione di padrona di casa, al punto da assumere un atteggiamento protettivo verso le due concubine del marito quando verranno a loro volta umiliate. Nel corso di tutta la sua esistenza si sforzerà di tenere unita la famiglia e presentare al mondo una facciata impeccabile, reprimendo orgogliosamente l'espressione dei propri sentimenti e contribuendo pur contro voglia all'oppressione di altre donne, senza mai cedere né accettare sconfitte, perché ritiene che questo sia il suo dovere di moglie e di madre, il ruolo che deve svolgere per il bene del clan familiare.

Tuttavia, quando si sente prossima a morire, Tomo domanda di non essere sepolta nella tomba di famiglia, ma semplicemente gettata nelle acque del mare, dando infine sfogo alla sua amarezza e alla sua rabbia. Il marito, messo al corrente di questa sua ultima volontà, rifiuta di esaudirla, ma si rende infine conto di aver condannato la moglie a una vita di sofferenza e comprende quale grido di rivolta sia implicito in quella richiesta in apparenza assurda. Il libro si conclude con le parole: «lo shock fu abbastanza forte da spaccare in due il suo ego arrogante».

Si può dire che i due romanzi, ambientati nello stesso periodo storico, scritti da due donne praticamente coetanee – Sumii Sue è vissuta dal 1902 al 1999, Enchi Fumiko dal 1905 al 1986 – siano speculari. Entrambe le protagoniste vivono in un'epoca in cui alla donna si chiede soltanto di essere una brava moglie e una madre saggia. Tuttavia, dato che appartengono a due classi sociali differenti – una a quella più bassa, l'altra a quella elevata – le loro vite sono molto diverse. Da una parte abbiamo una donna povera che lotta giorno dopo giorno per la sopravvivenza fisica e per la dignità morale sua e dei suoi cari, dall'altra una donna che conduce una vita molta agiata, eppure lotta anche lei quotidianamente per qualcosa: per preservare il decoro della propria famiglia, anche a costo di umiliazioni e sofferenze, e per svolgere con dignità il ruolo che ritiene essere il suo. Delle due, la più infelice non è certo la più povera.

Altre due figure di vecchia, entrambe appartenenti alla dimensione della leggenda, illustrano efficacemente il potere che l'immagine della donna anziana – in realtà della madre –, ricca di esperienza e saggezza, esercita sull'inconscio collettivo dei Giapponesi. Una di queste è zia Oryu, l'io narrante del libro di Nakagami Kenji *Mille anni di piacere*. Zia Oryu è una figura leggendaria che «ha vissuto cento e mille anni», ci dice l'autore, una levatrice che ha aiutato a venire al mondo tutti i bambini nati in un ghetto della comunità *eta* – la stessa minoranza cui appartengono i protagonisti di *Il fiume senza ponti* – un luogo discriminato in cui povertà, fatica e violenza sono gli elementi che compongono l'ambiente quotidiano in cui vivono gli abitanti. Al punto che anche i rapporti tra amanti sono quasi sempre di natura violenta e non lasciano spazio alla tenerezza.

Dall'alto della sua saggezza ancestrale zia Oryu assiste alla rovina di sei giovani uomini appartenenti alla stessa stirpe – protagonisti di altrettanti racconti ambientati in epoche diverse – sei giovani bellissimi che si macchiano di colpe tremende, e sono condannati da un karma funesto a una morte precoce e violenta. Da parte loro, questi uomini le mostrano una devozione e un rispetto che non hanno nemmeno per le loro madri, e le rivelano amori e crimini inconfessabili, con la certezza di venire ascoltati e compresi. Memoria storica del luogo e ricettacolo di ogni segreto, zia Oryu racconta le loro storie con commossa indulgenza, partecipando al dolore di ognuno senza mai giudicare né condannare. Perché per lei, che si fa portavoce di un racconto corale di ingiustizia e sofferenza, ogni essere umano è innocente perché è partecipe della natura divina.

Per finire, veniamo a una figura di vecchia che non è protagonista di un romanzo in particolare, ma ha ispirato fin dai tempi antichi cantastorie e narratori, e in tempi più recenti anche registi cinematografici. Mi riferisco alla leggenda – probabilmente ispirata a fatti che non sono documentati ma sicuramente hanno avuto luogo – secondo la quale nei paesi di montagna molto poveri, dove le condizioni di vita erano così dure da rendere impossibile la presenza di inutili bocche da sfamare, le vecchie, arrivate all'età di settant'anni, venivano portate dal figlio maggiore sui monti, in pieno inverno, e lì venivano lasciate a morire. Di solito erano le madri stesse, quando sentivano che era giunto il loro momento, a chiedere al figlio di compiere quest'improbabile dovere.

Tra gli autori che questa leggenda ha ispirato, troviamo Zeami, il grande drammaturgo vissuto a cavallo del XIV e del XV secolo, che l'ha messa in scena nel dramma intitolato *Obasute* («La nonna abbandonata»). Una stazione ferroviaria omonima esiste nella regione montuosa di Nagano, a riprova che la leggenda ha lasciato il segno nell'immaginario collettivo dei Giapponesi, e forse anche nella loro coscienza.

Tra i film ispirati a questo tema è da ricordare *La ballata di Narayama*, di Kinoshita Keisuke, del 1958, messo in scena una seconda volta da Imamura Shohei con lo stesso titolo (Leone d'oro al Festival di Cannes del 1983). Particolarmente impressionante in entrambi i film è la scena in cui la vecchia nonna, che gode di ottima salute ed è un valido sostegno per la famiglia, quando compie settant'anni di proposito si spacca contro un sasso i denti davanti, che ha ancora fortissimi, per convincere il figlio che è vecchia, e che è arrivata l'ora di portarla a morire in montagna. Prima di prendere la drammatica decisione però si incarica di trovare al figlio vedovo una nuova moglie che si occupi di lui e della famiglia. Il figlio è riluttante a compiere l'atto per lui dolorosissimo di abbandonare la madre, ma cede davanti alla sua fermezza e al suo coraggio. È interessante notare il comportamento del tutto diverso tenuto da un vecchio cui tocca la stessa sorte, il quale, ribellandosi alla decisione dei familiari, cerca di sottrarsi al suo destino, coprendosi così di ignominia.

Un altro autore che ha scritto sull'argomento è Inoue Yasushi, che nel racconto *Obasute* (1955) immagina di portare la propria madre sulla schiena, alla ricerca di un luogo adatto in cui abbandonarla. Anche qui, è la madre a dargli indicazioni e a scegliere il posto dove desidera essere lasciata.

La considerazione che viene da fare osservando queste quattro figure di donna – Nui, Tomo, zia Oryu e la madre abbandonata a morire – è che si tratta di quattro donne forti, forti perché vecchie ma anche per carattere, consce della loro dignità, e rispettate. Persino Tomo, che dal marito viene umiliata tutta la vita, gode del rispetto del suo ambiente. E questa prerogativa viene loro non soltanto dal fatto di essere anziane, cosa che, come abbiamo visto, garantisce in Giappone la deferenza per lo meno formale da parte delle persone più giovani, ma dalla loro personalità e dalla loro forza d'animo.

## Bibliografia

- Enchi, F. (1971): *Onnazaka*. Kodansha, Tokyo. Trad. di Origlia, L. (1987): *Il sentiero nell'ombra*. Giunti, Milano.
- Inoue, Y. (1947): *Aru gisakka no shogai*. Shinchōsha, Tokyo. Trad. di Pastore, A. (1995): *Vita di un falsario*. Il Melangolo, Genova.
- (1955): *Obasute*. Shinchōsha, Tokyo. Trad. di Pastore, A. (1995): *Obasute*, in *Vita di un falsario*. Il Melangolo, Genova.
- Nakagami, K. (1992): *Sen nen no yuraku*. Kodansha, Tokyo. Trad. di Pastore, A. (2008): *Mille anni di piacere*. Einaudi, Torino.
- Sumii, S. (1961): *Hashi no nai kawa*. Shinchōsha, Tokyo. Trad. di Wilkinson, S.; Charles, E. (1989): *The River with no bridge*. Tuttle, Tokyo.
- Zeami, M. (XIV-XV): *Obasute*. Trad. di Keene, D. (1970): «Obasute, as The Deserted Crane», in *Twenty Plays of the Nō Theatre*. Columbia University Press, New York.



## Gli *age studies* americani: riflessioni critiche su età, genere e letteratura

Rita Cavigioli  
Università di Missouri-Columbia, U.S.A.  
*cavigiolir@missouri.edu*

### 1. Gli studi dell'età come strumento di critica culturale

Nelle due edizioni del manuale di gerontologia umanistica *Handbook of the Humanities and Aging*, Anne Wyatt-Brown esamina un campo di ricerca che definisce «gerontologia letteraria» e offre una panoramica delle pubblicazioni in questo settore (A. Wyatt-Brown, 1992: 331-51; 2000: 41-61). Wyatt-Brown classifica la ricerca della gerontologia letteraria nei suoi indirizzi principali, tra i quali spiccano: analisi di rappresentazioni letterarie della vecchiaia,<sup>58</sup> studi culturali,<sup>59</sup> studi della creatività matura<sup>60</sup> e

<sup>58</sup> Prevalgono, tra i primi studi della gerontologia letteraria, le edizioni antologiche di ritratti di vecchiaia, alcune delle quali sono dedicate alla caratterizzazione della vecchiaia femminile, ad esempio: J. Alexander *et al.* (1986) e S. Eagleton (1988).

<sup>59</sup> Gli studi culturali dell'età tendono a essere interdisciplinari e a tener conto della diversità delle esperienze di invecchiamento e dell'interazione di età, genere, classe ed etnia. Gli studi culturali più recenti discutono di vecchiaia, globalizzazione e multiculturalità. Quanto alle storie culturali dell'invecchiamento femminile, il contributo più valido e comprensivo è L. Banner (1993). Utilizzando fonti storiche, mitologiche e letterarie, Lois Banner dimostra che, fin dall'antichità, gli stereotipi hanno limitato il potere che la conoscenza e l'esperienza dovrebbero conferire alle donne anziane. Nel capitolo conclusivo, Banner celebra i modelli femminili afroamericani di mezza età e vecchiaia.

<sup>60</sup> Questo approccio ha generato eccellenti esplorazioni psicanalitiche delle opere letterarie e dei loro autori. Gli studi che mettono in risalto l'aumento di creatività e la trascendenza in età matura si basano sulle teorie di Jung, Erikson, Levinson, mentre le esplorazioni della psiche di uno scrittore lungo il corso della vita sono più frequentemente influenzate dalle teorie di Freud, Winnicott, Kohut e Lacan. A. Wyatt-Brown e J. Rossen (1993) discute l'impatto dell'invecchiamento sulla creatività letteraria e sullo sviluppo psicologico, integrando considerazioni sull'età a discorsi di etnia, genere e classe. I contributi più sofisticati si trovano in K. Woodward e M. Schwartz (1986) e K. Woodward (1991). Una delle ipotesi più interessanti in K. Woodward (1986a) è l'adattamento alla vecchiaia della teoria lacaniana della fase dello specchio. Woodward sostiene che in vecchiaia l'impulso narcisistico si dirige contro l'immagine allo spec-

applicazione di teorie socio-gerontologiche o letterarie alle narrazioni autobiografiche degli anziani.<sup>61</sup>

Pur nascendo nell'ambito della gerontologia umanistica americana, gli *age studies* («studi dell'età») si distinguono proponendosi come uno strumento di critica culturale che, secondo la definizione di Margaret Morganroth Gullette, può consentire a ricercatori e professionisti di sviluppare e applicare una nuova consapevolezza dell'età come categoria. In questa ampia «zona interdisciplinare» dovrebbero convergere, secondo Gullette, gli interessi degli studi delle donne e di genere, della gerontologia letteraria e degli studi del corso della vita in psicologia dello sviluppo, sociologia, antropologia, storia sociale e storia della famiglia (1993: 19-48). L'obiettivo degli studi dell'età è evidenziare i discorsi culturali, le pratiche sociali e le condizioni materiali che definiscono lo scorrere del tempo umano e identificano e separano le classi di età.<sup>62</sup>

---

chio quale si incarna letteralmente e figurativamente nei volti e nei corpi – le immagini – degli anziani. Woodward vede un ritorno della discrepanza tra percezione interiore di sé e immagine esterna tipica della fase dello specchio dell'infanzia, che è però ribaltata in vecchiaia: l'immagine allo specchio è quella di un corpo frammentato e deteriorato mentre la percezione interna di sé è di un tutto unificato. La discrepanza tra sé e immagine è spesso causa di disorientamento e senso di perdita (K. Woodward, 1986a: 97-113).

<sup>61</sup> Questo è il terreno su cui gli interessi di ricerca e le metodologie di scienze umane e della salute si incontrano più pienamente. Le *life reviews* degli anziani sono testi interessanti per il critico letterario, che può interpretarli seguendo le teorie canoniche – in particolare quella di Robert Butler, che considera le narrazioni degli anziani come processi auto-terapeutici di costruzione di identità e valorizza coerenza e compiutezza come caratteristiche e obiettivi della narrazione di vita conclusiva (R. Butler, 1963) – o da una prospettiva postmoderna critica dell'idea aristotelica della vita come unità coerente (K. Woodward, 1986b: 135-61). Le narrazioni degli anziani possono anche essere costruite come *reminiscence*, discorso più frammentario della *life review*, spesso costruito da due persone, il residente dell'istituto geriatrico e l'intervistatore/terapeuta, in circostanze dialogiche specialistiche. Un'altra esperienza interattiva è la produzione di autobiografie guidate in laboratori di scrittura per anziani, ad esempio nelle università della terza età.

<sup>62</sup> Gullette sostiene che le parti del corso della vita non dovrebbero essere chiamate «stadi» o «fasi»; propone invece di chiamarle «classi di età» (*age classes*), in riconoscimento del fatto che si tratta di invenzioni culturali (M. Gullette, 1997: 4-5).

Molte studiose femministe americane si sono confrontate con questa nuova prospettiva critica.<sup>63</sup> L'età è un ulteriore fattore di oppressione per le donne nella cultura occidentale, che associa bellezza giovanile e potere femminile. Inoltre, la coscienza di età è erroneamente associata e confusa con la coscienza dell'invecchiamento e la vecchiaia è vissuta come differenza, come «paese straniero», dalle donne giovani.

In un saggio del 2004, *Aged by Culture*, Gullette asserisce non solo che siamo «invecchiati dalla cultura» ma che l'«ageismo» (*ageism*), ossia la discriminazione o stereotipizzazione in base all'età,<sup>64</sup> colpisce tutte le generazioni. L'acquisizione di consapevolezza della temporalità umana (*age-consciousness raising*) e l'educazione all'invecchiamento (*pedagogy of aging*)<sup>65</sup> sono strumenti di decostruzione dei discorsi dominanti sulle età, in particolare di quelli relativi alla vecchiaia, fondati su stereotipi di saggezza, declino o regressione. È anche importante riconoscere che gli stereotipi sulle fasi della vita umana «hanno un'età» e una connotazione storica. Se, come sottolinea Gullette, essere ragazza o donna ha un significato diverso per una persona che aveva 20 anni nel 1960 e per quella stessa persona nel 1998 (M. Gullette, 2000b: 223-24), è anche evidente che i sessantenni di oggi non si riconoscono più come anziani e che i «grandi vecchi» sono una casta in estinzione nel contesto dell'invecchiamento di massa.

Gli studi dell'età ci invitano a sviluppare una consapevolezza critica dei «codici di appropriatezza all'età» (*age-appropriateness codes*), che hanno prescritto, nel corso della storia, comportamenti, stili e scelte di vita, in particolar modo femminili, limitando la libertà di autorappresentazione. La nozione di «figurazione dell'età», introdotta da Kathleen Woodward nell'antologia di saggi *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, rimanda alla rappresentazione e autorappresentazione delle donne anziane nonché alle figure che esse presentano sulla scena sociale, ed è particolarmente interessante perché conferma che i discorsi culturali e le pratiche sociali che costruiscono il significato dell'invecchiamento hanno avuto un impatto più

<sup>63</sup> Si vedano, in particolare, i seguenti studi di femministe americane su età e genere: M. Gullette (1988, 1993: 19-48, 1997, 2000a: 12-14, 2000b: 214-34); M. Pearsall (1997); B. Waxman (1990); K. Woodward (1999); A. Wyatt-Brown e J. Rossen (1993).

<sup>64</sup> Il termine *ageism* fu coniato da Robert Butler nel saggio del 1963 sulla *life review*.

<sup>65</sup> Tra gli studi di «geragogia», vorrei menzionare: D. Shenk e J. Sokolovsky (1990-1999); D. Shenk e L. Groger (2005).

pesante sui corsi di vita femminili (K. Woodward, 1999: X). Le donne sono state più condizionate degli uomini a «figurare le età» – cercando di apparire più giovani, modellando la loro immagine sui dettami di codici comportamentali per signorine, signore e vedove, indovinando e confrontando l'età di altre donne. Il titolo dell'antologia curata da Woodward richiama i discorsi di età che hanno sostenuto la trasmissione di pratiche religiose e sessuali nelle genealogie familiari femminili, e la miriade di specchi che lo sguardo patriarcale ha usato per asservire le donne alla mistica della «bella figura» – un imperativo morale ed estetico diffuso nella storia culturale italiana dalla più tenera età alla vecchiaia.

In termini creativi e rigenerativi, si può anche affermare che la nozione di figurazione dell'età illustra efficacemente l'immaginario delle donne che entrano oggi nella terza età e si trovano a costruire la loro vecchiaia entro scenari che non sono mai stati così drammaticamente diversi da quelli della generazione delle madri.

## 2. Tempo delle donne e generi letterari

Un numero significativo di romanzi di donne pubblicati recentemente delineano e caratterizzano l'invecchiamento, i passaggi della vita e i rapporti intergenerazionali secondo modalità nuove.

L'interesse per le narrazioni di età ha portato all'identificazione di nuovi generi letterari, che esplorano lo sviluppo del personaggio da una prospettiva più comprensiva sul corso della vita. Significativamente, il dibattito sui generi si fonda su studi che hanno messo in discussione le teorie psicologiche dello sviluppo, in particolare quella di Erikson, in cui l'identificazione dei problemi e conflitti primari delle diverse classi di età si basa sullo studio del ciclo di vita maschile. Wyatt-Brown mette in evidenza il fatto che, negli approcci psicanalitici alla creatività matura, le teorie sul ciclo maschile<sup>66</sup> hanno un valore limitato nella discussione dei diari di una scrittrice (A. Wyatt-Brown, 1992: 336). Basandosi su dati interculturali comparati, David Gutmann dimostra che le donne sono generalmente più assertive e autorevoli in età matura (D. Gutmann, 1987: 133-84) e che,

<sup>66</sup> Mi riferisco, in particolare, a E. Erikson (1959, 1979, 1997) e a D. Levinson (1978).

dopo aver vissuto la transizione della mezza età in modo diverso dagli uomini, tendono a diventare androgine e bisessuate (D. Gutmann, 1992: 221-33). Riferendosi allo stesso fenomeno, Carol Gilligan mette anche in risalto la continuità con gli stadi precedenti dell'esistenza, in quanto la crescita e la realizzazione femminile post-riproduttiva sono caratterizzate primariamente da affiliazione e connessione (C. Gilligan 1982: 151-74).

Nuovi nomi sono stati conati per le narrazioni dello sviluppo umano e l'aspetto più significativo di questa ricerca recente nella teoria dei generi letterari è l'interesse per le narrazioni delle donne. Gullette celebra le «narrazioni di progresso sulla mezza età femminile» (*female midlife progress narratives*), un genere che ignora sia i modelli maschili di successo che gli stereotipi sul declino femminile e rappresenta, secondo Gullette, la strategia di resistenza più efficace ai pregiudizi di genere e di età (M. Gullette, 1997: 77-97). Per «progresso» si intende la presa di coscienza del fatto che in mezza età una donna scopre punti di forza di cui non aveva bisogno da giovane o che non sapeva come usare e si sente più «al sicuro» (M. Gullette, 1988), in una posizione di relativo potere, intelligenza, comprensione, piacere, aspettativa e intenzione.<sup>67</sup> Barbara Frey Waxman ha coniato il termine *Reifungsroman* in riferimento alle narrazioni che rappresentano il rito di passaggio alla vecchiaia femminile come processo di maturazione, e lo riconosce come genere che è stato creato da donne per un pubblico di lettori ricettivi in una società che invecchia rapidamente, proprio come il suo predecessore, il *Bildungsroman*, era rivolto a una società più giovane (B. Frey Waxman, 1990: 2).<sup>68</sup> Waxman ha individuato e studiato un altro genere, l'«autobiografia letteraria di invecchiamento», in cui gli anziani rinegoziano rapporti e ruoli di genere al di fuori della famiglia e le donne si avvantaggiano di una relativa emancipazione dai limiti imposti da questi ruoli in gioventù (B. Frey Waxman, 1997).<sup>69</sup> Il termine «romanzo di

<sup>67</sup> Tra gli autori di *midlife progress novels*, Gullette menziona Nadine Gordimer, Doris Lessing, Paula Marshall, Toni Morrison, May Sarton e Alice Walker.

<sup>68</sup> Nel suo studio del *Reifungsroman*, Waxman fa riferimento soprattutto ai romanzi di Doris Lessing, in particolare a *The Summer Before Dark*, *The Dairy of a Good Neighbour* e *Love Again*. Analizza anche *Praisesong for the Widow* di Paula Marshall, *Quartet in Autumn* di Barbara Pym, *As We Are Now* di May Sarton e *The Stone Angel* di Margaret Laurence.

<sup>69</sup> Waxman studia le autobiografie narrative di Philip Roth, Madeleine L'Engle, Doris Grumbach, Audre Lorde, Maya Angelou e Florida Scott-Maxwell.

senescenza» è usato da Celeste Loughman per evidenziare una nuova attenzione al processo di degenerazione nei romanzi contemporanei, a partire dalla pubblicazione di *Memento Mori* di Muriel Spark nel 1958. Il merito di questo genere è riconoscere la vecchiaia come soggetto soppresso e censurato, considerato indecente nella società contemporanea (C. Loughman, 1977).<sup>70</sup> La descrizione di Constance Rooke delle caratteristiche del *Vollendungsroman*, che definisce anche «romanzo di compimento», si basa primariamente sullo studio di *The Stone Angel* di Margaret Laurence (C. Rooke, 1989: 70-81). Questo genere, che assume frequentemente la forma della *life review*, rappresenta l'ultima fase della vita, che comporta l'uscita dalla scena sociale e la decostruzione dell'io. Anche se questo processo può portare alla ribalta aspetti latenti, sopiti del personaggio, come nel caso del *Reifungsroman*, prevale la consapevolezza che il rinnovamento è temporaneo e il reinvestimento di sé avviene in un'altra sfera, oltre i confini dell'esistenza individuale (C. Rooke, 1992: 241-57).<sup>71</sup>

Il genere letterario che, a mio parere, offre la gamma più ampia di possibilità narrative è il *Reifungsroman* o «romanzo di maturazione», che tiene conto sia dello specifico del corso di vita femminile, caratterizzato spesso da un risveglio in età matura, che della sua ampiezza, biologica e narrativa, nel mondo contemporaneo. Il *Reifungsroman* mette in discussione le premesse canoniche del romanzo di formazione – che ha rappresentato primariamente l'iniziazione maschile all'età adulta e si è situato in un contesto storico e culturale europeo definito, tra la rivoluzione francese e la prima guerra mondiale<sup>72</sup> – per abbracciare lo spazio dell'intera esistenza umana e mettere in risalto la scoperta di nuove risorse e forme di coinvolgimento. La struttura narrativa del *Reifungsroman* è solitamente quella del viaggio e il punto di vista è spesso interno al personaggio anziano. Le

<sup>70</sup> Altri esempi di romanzi di senescenza sono: *Diary of a Mad Old Man* di Jun'ichirō Tanizaki, *Mr. Sammler's Planet* di Saul Bellow, *Ending Up* di Kingsley Amis.

<sup>71</sup> Oltre a *The Stone Angel*, alcuni dei testi menzionati da Rooke sono anche discussi da Loughman come romanzi di senescenza, ad esempio: *Ending Up*, *Memento Mori* e *Mr. Sammler's Planet*. Loughman menziona anche: *Waking* di Eva Figes, *October Light* di John Gardner, *Tell Me a Riddle* di Tillie Olsen, *Quartet in Autumn* di Barbara Pym e *The Poorhouse Fair* di John Updike.

<sup>72</sup> Si veda, in particolare, F. Moretti (1986).

radici culturali e le esperienze del passato sono rivisitate e diventano occasione di conoscenza di sé e crescita interiore. I personaggi scoprono anche nuovi interessi relazionali, intrecciano nuovi rapporti e offrono sostegno a donne di altre generazioni, più giovani o più vecchie di loro. I *Reifungsromane* di donne sono innovativi sul piano linguistico e strutturale: sovvertono tempo e spazio e il significato convenzionale delle parole, e mettono in discussione le opposizioni binarie tra giovinezza e vecchiaia, logica e fantasia, senilità e salute. A differenza dell'eroe femminile del *Bildungsroman*, il cui cammino di conoscenza di sé si atrofizza nella trama matrimoniale, la protagonista anziana del *Reifungsroman* fa i conti con le scelte del passato per individuare un tracciato di vecchiaia a lei confacente (B. Waxman, 1990: 1-21, 186).

La possibilità che una donna viva ben oltre la fase riproduttiva ha aperto una sorta di territorio inesplorato, potenzialmente sovversivo nella sua rivisitazione del tempo femminile e particolarmente fecondo per l'immaginazione letteraria. Spingendosi oltre le definizioni di nuovi generi letterari, Mary Russo propone alle donne di vivere lo «scandalo dell'anacronismo», che consiste nell'abbracciare la casualità come modalità di comprensione e assunzione dei rischi dell'invecchiamento e nel promuovere discorsi che sconvolgano il modello di sviluppo delle vite delle donne e valorizzino l'inappropriatezza temporale nelle loro scelte (M. Russo, 1999: 20-33).

Le possibilità di configurare e combinare creativamente memoria, esperienza, desiderio e progettualità delle varie fasi della vita umana sono pressoché infinite. Ci vogliono un «immaginario di età» ampio ed aperto alla sfida dell'anacronismo e la consapevolezza che le divisioni generazionali possono essere uno strumento di repressione sociale, reso operativo dall'amnesia storica (A. Lorde, 1984: 116-17).

### 3. Studi dell'età o studi dell'invecchiamento?

In un intervento su *Profession 2001*, Gullette afferma che ci serviva il concetto di «studi dell'età» per superare quello di «studi dell'invecchiamento», campo di azione della gerontologia, e per poter vedere la vita intera come terreno di narrazione (M. Gullette, 2001: 107). In un approccio al corso della vita che dialoghi con l'immaginazione letteraria,

il tempo è, come evidenzia Woodward, sia prospettivo che retrospettivo, una storia può essere sia profezia che ricordo (K. Woodward, 1986: 161), e scenari di età emergenti nel presente o proiettati nel futuro devono interrogare le esperienze di invecchiamento del passato. D'altro canto, molto prima che si usasse la scrittura, le divinità potevano avere molte identità temporali. Nella mitologia celtica come in quella greca, erano personificazioni femminili invernali che, con l'avvento della primavera, si trasformavano in donne giovani. Come l'indiana Kalì, erano spesso trine: dee di passato, presente e futuro, o di cielo, terra e oltretomba, o delle stagioni (primavera, inverno, estate), o del ciclo della vita, come figlia, madre e vecchia strega (*crone*).<sup>73</sup>

L'invecchiamento può essere narrato oggi non come cammino verso la disgregazione ma come una forma di resistenza ai luoghi comuni che associano la vecchiaia alla rigidità<sup>74</sup> e all'accumulazione. Il riconoscimento della continuità dell'esistenza è, a mio parere, l'alternativa più convincente sia all'uso di maschere che ci facciano sembrare più giovani e congelino lo scorrere del tempo-maturazione, sia al criterio cumulativo implicito nell'idea che gli anni, uno sopra l'altro, pesino.

Virginia Woolf si lamentava nel 1929, in *A Room of One's Own*, del fatto che una donna anziana che attraversa la strada appoggiandosi al braccio di una donna di mezza età non avesse nessuna visibilità narrativa (V. Woolf, 1992: 116). È vero, dunque, che è cruciale che la ricerca negli studi culturali, artistici e letterari, si focalizzi oggi sull'età matura delle donne, precisamente per il fatto che è stata troppo a lungo ignorata, in primo luogo dal

<sup>73</sup> Sulla figura del *crone*, si veda B. Walker (1985).

<sup>74</sup> Freud scrive che, mentre un uomo di trent'anni ci appare come giovane e in grado di usare le possibilità di sviluppo offerte dalla psicanalisi, una donna della stessa età ci spaventa spesso per la sua rigidità e incapacità di cambiare (L. Strachey 1965: 135).

movimento delle donne.<sup>75</sup> È anche vero, tuttavia, che, in una prospettiva più ampia, gli studi dell'età, e non solo dell'invecchiamento o della vecchiaia, possono aiutare sia le donne di mezza età e anziane, biologicamente e culturalmente consapevoli dell'invecchiamento, che le donne giovani che leggeranno nuove trame, a scegliere come crescere e invecchiare.

## Bibliografia

- Alexander, J. (ed) (1986): *Women and Aging: An Anthology by Women*. Calyx Books, Corvallis, OR.
- Banner, L. (1992): *In Full Flower: Aging Women, Power, and Sexuality*. Knopf, New York.
- Butler, R. (1963): «The Life Review: An Interpretation of Reminiscence in the Aged», *Psychiatry*, n°26, 65-76.
- Cole, T.; Van Tassel, D.; Kastenbaum, R. (eds) (1992): *Handbook of the Humanities and Aging, 1. ed.* Springer, New York.
- Cole, T.; Kastenbaum, R.; Ray, R. (eds) (2000): *Handbook of the Humanities and Aging, 2. ed.* Springer, New York.
- Eagleton, S. (ed) (1988): *Women in Literature: Life Stages Through Stories, Poems, and Plays*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, NJ.
- Erikson, E. (1959): *Identity and the Life Cycle: Selected Papers*. International University Presses, New York.
- (1979): «Reflections on Dr. Borg's Life Cycle», in Van Tassel, D. (ed), *Aging, Death, and the Completion of Being*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- (1997): *The Life Cycle Completed*. Norton, New York.
- Gilligan, C. (1982): «Visions of Maturity», in Gilligan, C. (ed), *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Gullette, M. (1988): *Safe at Last in the Middle Years*. University of California Press, Berkeley.
- (1993): «Creativity, Aging, Gender: A Study of Their Intersections, 1910-1935», in Wyatt-Brown, A.; Rossen, J. (eds), *Aging and Gender in Literature: Studies in Creativity*. University Press of Virginia, Charlottesville.

<sup>75</sup> Woodward osserva che negli anni sessanta e settanta il movimento delle donne lottava per i diritti riproduttivi e per l'accesso a certe professioni e che oggi gli studi culturali femministi in tecnologia e medicina si occupano di tecnologia riproduttiva e non di assistenza sanitaria. Per quel che riguarda il femminismo psicanalitico, l'interesse primario è stato per i modelli pre-edipici di simbiosi o riconoscimento madre-bambino. Solo in tempi recentissimi l'argomento delle generazioni ha iniziato a catturare l'interesse delle donne (K. Woodward, 1999, XI).

- (1997): «Midlife Heroines, 'Older and Freer': Constructing the Female Midlife in Contemporary Fiction», in Gullette, M. (ed), *Declining to Decline: Cultural Combat and the Politics of the Midlife*. University Press of Virginia, Charlottesville.
- (2000a): «Age Studies and Gender», in Code, L. (ed), *Encyclopedia of Feminist Theories*. Routledge, London.
- (2000b): «Age Studies as Cultural Studies», in Cole, T.; Kastenbaum, R.; Ray, R. (eds), op. cit.
- (2001): «The American Dream as a Life Narrative», *Profession 2001*, 99-108.
- (2004): *Aged by Culture*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Gutmann, D. (1987): *Reclaimed Powers: Toward a New Psychology of Men and Women in Later Life*. Basic Books, New York.
- (1992): «Beyond Nurture: Developmental Perspectives on the Vital Older Woman», in Kerns, V.; Brown, J. (eds), *In Her Prime: New Views of Middle-Aged Women*. University of Illinois Press, Urbana.
- Levinson, D. et al. (1978): *The Seasons of a Man's Life*. Knopf, New York.
- Lorde, A. (1984): *Sister Outsider*. Crossing Press, Trumansburg, NY.
- Loughman, C. (1977): «Novels of Senescence: A New Naturalism», *The Gerontologist*, 1, 79-84.
- Moretti, F. (1986): *Il romanzo di formazione*. Garzanti, Milano.
- Pearsall, M. (1997): *The Other Within Us: Feminist Explorations of Women and Aging*. Westview Press, Boulder, CO.
- Rooke, C. (1989): «Hagar's Old Age: *The Stone Angel* as *Vollendungsroman*», in Rooke, C. (ed), *Fear of the Open Heart*. Coach House Press, Toronto.
- (1992): «Old Age in Contemporary Fiction: A New Paradigm of Hope», in Cole, T.; Van Tassel, D.; Kastenbaum, R. (eds), op.cit.
- Russo, M. (1999): «Aging and the Scandal of Anachronism», in Woodward, K. (ed), *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*. Indiana University Press, Bloomington.
- Sarton, M. (1984): *At Seventy: A Journal*. Norton, New York.
- Shenk, D.; Groger L. (eds) (2005): *Aging Education in a Global Context*. The Haworth Press, Binghamton, NY.
- Shenk, D.; Sokolovsky, J. (eds) (1990-99): *Teaching About Aging: Interdisciplinary and Cross-Cultural Perspectives*. Association of Anthropology and Gerontology and Association for Gerontology in Higher Education, Chicago and Washington, DC.
- Strachey, J. (ed) (1965): *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Norton, New York.
- Walker, B. (1985): *The Crone: Woman of Age, Wisdom, and Power*. Harper & Row, San Francisco.
- Waxman, B. Frey (1985): «From *Bildungsroman* to *Reifungsroman*: Aging in Doris Lessing's Fiction», *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 68-3, 318-34.
- (1990): *From the Hearth to the Open Road: A Feminist Study of Aging in Contemporary Literature*. Greenwood Press, Westport, CT.
- (1997): *To Live in the Center of the Moment: Literary Autobiographies of Aging*. University Press of Virginia, Charlottesville.

- Woodward, K. (1986a): «The Mirror Stage of Old Age», in Woodward K.; Schwartz M. (eds), *Memory and Desire: Aging, Literature and Psychoanalysis*. Indiana University Press, Bloomington.
- (1986b): «Reminiscence and the Life Review: Prospects and Retrospects», in Cole, T.; Gadow, S. (eds), *What Does It Mean to Grow Old? Reflections from the Humanities*. Duke University Press, Durham, NC.
- (1991): *Aging and Its Discontents: Freud and Other Fictions*. Indiana University Press, Bloomington.
- (ed) (1999): *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, op. cit.
- Woodward, K.; Schwartz, M. (eds) (1986): *Memory and Desire: Aging, Literature and Psychoanalysis*, op. cit.
- Woolf, V. [1929] (1992): *A Room of One's Own. Three Guineas*. Oxford University Press, Oxford.
- Worsfold, B. (ed) (2005): *Women Ageing Through Literature and Experience*. Grup Dedal-Lit, Lleida.
- Wyatt-Brown, A. (1992): «Literary Gerontology Comes of Age», in Cole, T.; Van Tassel, D.; Kastenbaum, R. (eds), op. cit.
- (2000): «The Future of Literary Gerontology», in Cole, T.; Van Tassel, D.; Kastenbaum, R. (eds), op. cit.
- Wyatt-Brown, A.; Rossen, J. (eds) (1993): *Aging and Gender in Literature: Studies in Creativity*. University Press of Virginia, Charlottesville.



## Appunti per una bibliografia a cura di Edda Melon e Luisa Ricaldone

Le schede qui elencate sono il risultato di un lavoro che abbiamo iniziato per curiosità e passione ben prima della giornata di studio del 13 marzo 2008. Si riferiscono alla letteratura contemporanea (e a qualche esempio di saggistica) e vanno prese alla stregua di semplici appunti, utili comunque per definire, in prima istanza, un territorio che negli ultimi anni si è dimostrato in continua estensione. I riferimenti bibliografici riguardanti i romanzi sono accompagnati da una breve descrizione riassuntiva. Per quelli di cui non avevamo una conoscenza diretta, ci siamo servite delle notizie pubblicate in quarta di copertina, o sui siti internet delle relative case editrici o di distribuzione. Affidiamo il nostro archivio, per quanto incompleto e naturalmente *in progress*, alle studiose e agli studiosi che vorranno in futuro lavorare sull'invecchiamento, oltre che alle lettrici e ai lettori in cerca di suggerimenti.

### Romanzi, racconti, teatro...

#### Milena Agus, *Mal di pietre*, nottetempo 2006

Cagliari. Storia di una vecchia donna (la nonna dell'autrice). Alla nonna capita tutto un po' in ritardo: il matrimonio con un uomo che, ospitato dalla famiglia, si sdebita sposandola. Ma l'amore arriva inaspettato durante un soggiorno termale per curare i calcoli renali (il «mal di pietre»), e si identifica nella figura del Reduce, un uomo zoppo e sposato, che soffre dello stesso male. Si scoprirà però alla fine del romanzo che la grande passione è stata solo una proiezione della donna (e in qualche misura anche dell'uomo): tra i due è intercorsa una grande simpatia, che però non si è mai concretizzata in relazione.

Valerio Aioli, *Fuori tempo*, Rizzoli 2004

E se Cupido colpisce «fuori tempo massimo»? È ciò che capita a Emma e al professor Carlo Del Pozzo, sessantenni. Si incontrano in occasione di una fallimentare conferenza, si dispiacciono a prima vista, poi però cominciano a piacersi. Molto. Il problema è che figli e familiari li vorrebbero al loro posto, sempre a disposizione.

Jessica Anderson, *Il giardino dei ricordi*, Feltrinelli 1988

Delicatissimo romanzo in prima persona, non si sa quanto autobiografico. Certo si è che la pacatezza di riflessione sul vicino termine di una vita spesa nella ricerca della propria identità, non sembra essere opera di foga giovanile, ma dimostra una maturità serena e consapevole.

Diana Athill, *Da qualche parte verso la fine*, Rizzoli 2010

Per molti anni editor, autrice di libri anche di successo, a novant'anni compiuti l'autrice scrive della vecchiaia come di una fase di ardua gestione del proprio corpo, ma anche come acquisizione di libertà dai giudizi altrui. E guardando indietro, scrive soprattutto della scrittura, della discontinuità con cui nel corso della vita si è dedicata a un'attività che solo ora riesce a svolgere senza reticenze e che le procura piacere e soddisfazione.

Silvia Ballestra, *Tutto su mia nonna*, Einaudi 2005

La morte della nonna Fernanda, solida donna di inizio secolo che ha generato una linea eminentemente matriarcale (le «sorelle Marzialetti») di intangibile, mercuriale dominio donnesco attraverso le generazioni, porta – in particolare negli esilaranti colloqui con la madre – a scoprire come questo mondo femminile, fatto prima di tutto di parole che rimangono nella memoria, costituisca la genesi dell'invenzione letteraria e al tempo stesso il fondamento indistruttibile dell'esistere, che attraversa il tempo e ne dà ragione.

Anna Banti, *La camicia bruciata*, Mondadori 1973

Ambientato tra la seconda metà del '600 e l'inizio del '700, il romanzo ricostruisce la storia di Marguerite Louise d'Orléans, sposa di Cosimo III de' Medici, intrecciandola con quella della nuora, Beatrice Violante di Baviera. I due personaggi, profondamente differenti nel carattere e nel temperamento, si incontrano idealmente solo alla fine della vita, quando la vecchia Violante scopre documenti e lettere riguardanti Marguerite Louise, e ne diviene la prima lettrice, riconoscendo l'umanità e la fragilità dell'altra donna. Se tra i due personaggi femminili ha luogo un riconoscimento, è viceversa un rispecchiamento quello che avviene tra la figura di Violante e l'autrice che, narrandone gli ultimi anni, racconta anche di sé.

Anna Banti, *Un grido lacerante*, Rizzoli 1981

Nonostante la narrazione avvenga in terza persona, si tratta di un'opera autobiografica (scritta a 86 anni), che dall'infanzia e la giovinezza arriva rapidamente alla vecchiaia. Dopo la morte del marito, il critico d'arte e suo maestro Roberto Longhi, di cui si narra il complesso rapporto coniugale, inizia per la protagonista un profondo esame di sé, che finalmente si conclude con la risposta: «Sono una letterata», data alla domanda posta già nel 1937 nell'*Itinerario di Paolina*: «Chi sono io?».

Andrés Barba, *Ahora tocad música de baile*, Anagrama 2004

Le giornate di una donna anziana che vive a Madrid ed è divorata dalla malattia di Alzheimer. Racconto di un'epopea affettiva dove ogni personaggio impara a reinventare la propria esistenza.

Paolo Barbaro, *La casa con le luci*, Bollati Boringhieri 1995

Un giovane del volontariato si accosta a un universo di estranei al suo mondo. Scopre che i nuovi compagni affrontano età della vita drammatiche: da una maturità ormai sconvolta all'incombente dissolvimento, dagli anni estremi all'ignoto. Gli amori coetanei del protagonista sono messi a confronto con un quasi amore, con la forte

presenza di una lei fuori età, la cui intelligenza sensibile supera la condizione della vecchiaia e attinge all'eterno.

Muriel Barbery, *L'eleganza del riccio*, e/o 2007

Nel romanzo – come nel film che ne è stato tratto nel 2009 da Mona Achache, con Josiane Balasko – domina la figura di una portinaia di mezza età, che nasconde, dietro i cliché del mestiere e un'apparenza burbera, una vasta cultura letteraria e filosofica. In parallelo, le storie di una dodicenne ricca attratta dal suicidio e di un raffinato esteta giapponese.

John Bayley, *Elegia per Iris*, Rizzoli 2000

Una storia d'amore, l'amore che ha unito per più di quarant'anni due personalità d'eccezione, John Bayley, studioso di letteratura a Oxford, e Iris Murdoch, grande scrittrice inglese del dopoguerra, colpita dal morbo di Alzheimer e scomparsa nel febbraio 1999. Una storia d'amore ma tutt'altro che sentimentale fra due persone che invecchiano insieme, e scoprono, oltre la tragedia di una malattia spietata, nuove dimensioni del loro legame.

Simone de Beauvoir, *La forza delle cose*, Einaudi 1966

Terzo volume delle memorie dell'autrice, abbraccia vent'anni, dalla Liberazione all'indipendenza algerina. Beauvoir trascende i fatti della sua storia privata, per consegnare il ritratto di un'epoca e di un clima culturale. Avvenimenti politici, riflessioni, viaggi, amicizie, incontri, popolano il racconto attraversato da personaggi vecchi e nuovi. Quando lo pubblica (1963) l'autrice ha 55 anni. Leggiamo nelle ultime pagine: «Detesto la mia immagine... Forse le persone che mi incontrano vedono semplicemente una cinquantenne che non è né bene né male, ha l'età che ha. Ma io vedo il mio viso di prima dove è entrato un vaiolo da cui non guarirò... Penso con malinconia a tutti i libri letti, i luoghi visitati, il sapere accumulato e che non esisterà più».

Simone de Beauvoir, *Una morte dolcissima*, Einaudi 1966

La malattia e la morte della madre. Questo è ciò che registra la scrittrice, in un diario che copre un mese di realtà ospedaliera. Con l'avanzare del male, il mondo esterno perde sempre più consistenza, fino a scomparire. Rimane solo la camera d'ospedale in cui tre donne, la madre e le figlie, continuano a combattere una guerra che è impossibile vincere.

Simone de Beauvoir, «L'età della discrezione», in *Una donna spezzata*, Einaudi 1969

Una coppia di intellettuali impegnati, dall'esistenza piacevole e riuscita. Non reagiscono allo stesso modo all'avanzare dell'età. Il marito scienziato si arrende fin troppo passivamente alla vecchiaia, per la moglie la crisi arriverà dalla delusione procurata dal figlio, che tradisce gli ideali in cui è stato educato per scegliere una carriera danarosa e una moglie convenzionale.

Simone de Beauvoir, *A conti fatti*, Einaudi 1973

Quarto volume delle memorie dell'autrice, che nel 1970 ha pubblicato un saggio su *La vieillesse* (nella traduzione italiana edulcorato come *La terza età*). Beauvoir fa il punto sugli ultimi dieci anni. Aveva 54 anni quando ha scritto *La forza delle cose*, ora ne ha 64, ma non c'è gran differenza, tutto si è fermato. Ci sono però le amiche più giovani, studentesse, insegnanti, e «una di queste amicizie ha preso molto posto nella mia vita. Avevo torto di pensare nel 1962 che non avrebbe potuto succedermi più niente di importante, tranne delle disgrazie: mi è stata data di nuovo una grande opportunità». Nel '60 Sylvie Le Bon le chiede un colloquio e nel corso degli anni diventano inseparabili, con una differenza di età di 33 anni. «C'è tra noi una tale reciprocità che perdo la nozione della mia età».

Simone de Beauvoir, *La cerimonia degli addii*, Einaudi 1981

L'autrice racconta gli ultimi dieci anni vissuti con Sartre, gli anni del declino e della morte del filosofo.

Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, Mondadori 1985

L'ultima opera dell'ultraottantenne Bellonci è ambientata nel 1533, quando la marchesa di Mantova Isabella d'Este narra in prima persona la propria storia. Situata nella stanza degli orologi, spazio separato in cui la memoria e la soggettività femminile tracciano le linee della scrittura, la narrazione ripercorre e riordina l'esistenza di una donna eccezionale fino al presente della vecchiaia. Frequenti i rispecchiamenti tra autrice e protagonista.

Tahar Ben Jelloun, *Mia madre, la mia bambina*, Einaudi 2006

La storia commovente della malattia di Lalla Fatma, madre di Tahar, colpita dall'Alzheimer: il ritratto di una donna dalla forte personalità che si dissolve sotto gli occhi del figlio. Un racconto pacato che è forse un modo per dire un'ultima volta il proprio amore di figlio.

Tahar Ben Jelloun, *L'ha ucciso lei*, Einaudi 2008

Nel futuro di Mohamed c'è una minaccia: la pensione. Ha lavorato per tutta la vita in Francia, lontano dal suo villaggio natale. La pensione ha ucciso il suo amico Brahim e lui non vuole fare la stessa fine. Tornerà quindi in Marocco e terminerà la casa che ha iniziato a costruire laggiù, nella speranza che la sua anima confusa e smarrita trovi un po' di pace. Un apologo folgorante sulla vecchiaia, lo sradicamento e l'emigrazione.

Alan Bennett, *La signora del furgone*, Adelphi 2003

Chi accetterebbe mai di ospitare per quindici anni nel giardino di casa propria un'anziana barbona e il furgone debordante di rifiuti che ne costituisce il domicilio? Oltretutto Miss Shepherd non è una vecchina che susciti tenerezza: è grande e grossa, scontrosa, bislacca, poco incline alla gratitudine. Porta come cappello una scatola di cereali fissata con un velo e ha una gonna fatta di strofinacci per la polvere. Si fa scarrozzare per la città su una sedia a rotelle ed emana un insopportabile fetore. Chi mai

accetterebbe una così perturbante prossimità? Forse solo Alan Bennett che in questo libro ci affida il diario di una lunga e incongrua convivenza.

Alan Bennett, *La sovrana lettrice*, Adelphi 2007

A una cena ufficiale, la regina d'Inghilterra chiede al presidente francese se ha mai letto Jean Genet. Ora, se il personaggio pubblico noto per avere emesso, nella sua carriera, il minor numero di parole arrischia una domanda del genere, qualcosa deve essere successo. Qualcosa in effetti è successo, qualcosa di semplice, ma dalle conseguenze incalcolabili: per un puro accidente, la sovrana ha scoperto la lettura di quegli oggetti strani che sono i libri, non può più farne a meno e cerca di trasmettere il virus a chiunque incontri sul suo cammino.

Ginevra Bompiani, *L'età dell'argento*, La Tartaruga 2001

Un racconto assai metaforico sull'arte del vivere, soprattutto rispetto all'età avanzata della vita – l'età d'argento. Un evento delittuoso spinge la figura centrale, Ambra, a interrogarsi su se stessa e sull'età dell'argento attraverso una riflessione con la quale l'autrice esce allo scoperto, sostenendo a chiare lettere per bocca della donna che l'età dell'argento alla fin fine è «quel momento in cui l'isola diventa *raccontabile*».

Massimo Bontempelli, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930), SE 1995

Donna ossessionata dalla propria bellezza, alla cui salvaguardia sottomette il proprio rapporto con figli, marito, amante. Al comparire delle prime rughe, si ritira in un appartamento a Parigi, dal quale non esce più, e oscura tutti gli specchi. Quando i segni della vecchiaia diventano insopportabili, decide di darsi fuoco. L'interesse del romanzo risiede soprattutto nella visione maschile della vecchiaia di una donna.

Isabella Bossi Fedrigotti, *Di buona famiglia*, Longanesi 1991

Due sorelle raccontano la propria versione della «realtà» che entrambe hanno vissuto. E la narrano sul filo dei ricordi, che risultano assolutamente divergenti. Virginia esprime due punti di vista sulla propria vecchiaia: nella prospettiva della giovinezza e nel momento della narrazione, da vecchia. Clara, viceversa, si interroga sull'immagine che essa stessa suscita agli occhi dei parenti.

Joseph Boyden, *Nel buio che precede l'alba*, Sonzogno 2006

Canada, 1919. Un nipote torna dalla guerra ferito nel corpo e nell'anima. La nonna, una vecchia indiana Cree, lo curerà con le parole. Giorno dopo giorno, lo culla con le storie della propria infanzia: le doti di veggente e i poteri ereditati dal padre, la solitudine che comporta l'essere una sciamana.

Bertolt Brecht, «La vecchia indegna» (1949), in *Storie da calendario*, Einaudi 1972

«Mia nonna aveva settantadue anni quando il nonno morì», inizia così questo breve racconto. La vecchia respinge tutte le offerte dei figli, dai quali accetta solo un po' di danaro, che spende per andare spesso al cinema e mangiare in trattoria, con dei nuovi amici, una ragazza e un anziano ciabattino. Due anni durò questa nuova vita, e poi la vecchia morì. «Ella aveva gustato i lunghi anni della servitù e gli anni corti della libertà consumando il pane della vita fino all'ultima briciola». A questo racconto si ispirò il regista francese René Allio per il suo film *La vieille dame indigne*, del 1965.

Maeve Brennan, *La visitatrice*, BUR 2005

Storia del conflitto tra due donne, la ventenne Anastasia, orfana di entrambi i genitori, che torna nella Dublino della sua infanzia e sua nonna, rinchiusa nel passato.

Geneviève Brisac, *Une année avec mon père*, L'Olivier 2010

La narratrice ha perso la madre in un terribile incidente automobilistico, nel quale anche il padre è rimasto ferito gravemente. È dunque la voce di una figlia quella che descrive le ultime quattro stagioni della vita di quest'uomo aspro e riservato.

Anita Brookner, *La prossima avventura*, Giannozzi 2003

Julius Herz, all'età di 73 anni, si accorge che solitudine e ozio gli sono pesanti. Che fare degli anni che gli restano? Forse raggiungere Fanny, che non vede da trent'anni, ma la partenza non è semplice.

Anita Brookner, *Una vita a parte*, Neri Pozza 2010

Paul Sturgis è un ex funzionario di banca che vive da solo in un piccolo appartamento. Passerebbe il resto dei suoi giorni struggendosi alla ricerca delle ragioni del fallimento delle sue relazioni, degli amori e delle compagnie perdute, se un occasionale incontro non lo ridestasse al mondo e alla vita. Victoria Gardner, detta Vicky, una donna bella, bionda, con almeno vent'anni in meno e un'aria magnificamente agitata da un matrimonio appena finito, gli mostra in maniera inaspettata che in lui sopravvive forse ancora il residuo del sentimento. Un romanzo sulla crudeltà della vecchiaia, sulla stagione in cui ci si concentra soltanto su se stessi.

Anatole Broyard, *La morte asciutta*, Rizzoli 2008

Nel primo racconto, la lenta agonia di un uomo a cui viene diagnosticato un cancro mortale. Il figlio, pur standogli accanto, ha perso la capacità di piangere. Al centro del secondo racconto c'è uno strazio analogo, provato durante le visite domenicali ai genitori. Scritti nel 1954, i due racconti avrebbero dovuto essere il nucleo di un romanzo, dalla storia apertamente autobiografica, che non vide mai la luce.

Antonia S. Byatt, *Il genio nell'occhio dell'usignolo*, Einaudi 1995

Gillian Perholt, di professione narratologa, è a un punto della sua vita in cui si sente, come donna, «messa in libertà». I figli sono lontani, il marito l'ha lasciata (con un fax), ma ha molto successo nella sua professione, e viene invitata a tenere una lezione ad Ankara nel convegno «Storie di vita di donne». Poi Gillian si concede un po' di turismo a Istanbul, e nel bazar acquista una bottiglia di un vetro particolare, detto l'occhio d'usignolo. Tornata in albergo, apre il tappo e dalla bottiglia esce un genio che le offre la possibilità di esaudire tre desideri.

Antonia S. Byatt, «Materiale grezzo», in *La cosa nella foresta e altri racconti*, Einaudi 2007

È uno di quei racconti in cui l'autrice riflette sulla scrittura, un racconto sull'arte di scrivere i racconti, che inizia senza troppo scompiglio quando la migliore allieva di un frustrato insegnante di scrittura creativa si rivela essere, con grande sorpresa di tutti, un'anziana signora dalle impressionanti capacità evocative.

Antonia S. Byatt, «Il nastro rosa», in *La cosa nella foresta e altri racconti*, Einaudi 2007

Eccezionale omaggio al fantasma di Iris Murdoch, scrittrice molto amata e spesso evocata da Byatt, che le ha dedicato una lettura acutissima e innumerevoli saggi. È anche un racconto sul morbo di Alzheimer, che riduce un individuo vigile e intenso a un essere sprovvisto e fragile. Salvo che intervenga la letteratura. Operazione opposta a quella del biografo (Byatt ribadisce qui indirettamente la sua polemica con i biografi in genere, e in particolare con John Bailey, marito adatto ma biografo francamente meschino di Murdoch).

Hortense Calisher, *Tarda età*, La Tartaruga 1997

Strano romanzo, in forma di diario «a staffetta» fra due vecchi coniugi ognuno dei quali scrive per essere letto da quello dei due che sopravviverà. Ambedue fanno una spietata analisi, intellettualmente lucidissima, del loro decadimento fisico, della morte di amici o di ex-coniugi, dell'ultimo passo (possibilmente evitato) verso la casa di riposo, sia pure truccata da albergo a cinque stelle. Ma il senso del tragico è sublimato in quella leggerezza autoironica che è peculiare degli ebrei newyorkesi. Da notare che la data del copyright originale coincide col 76esimo anno dell'autrice.

Paola Calvetti, *L'amore segreto*, Baldini & Castoldi 1999, Dalai 2008

La vecchia signora settantaquattrenne, che è stata per trent'anni l'amante segreta di un uomo sposato, convoca in occasione del suo compleanno figli, nipoti e anche la figlia del suo grande amore adulterino, confessato in quell'occasione con serenità e con la «semplice felicità della memoria ritrovata».

Patrizia Carrano, *L'età crudele*, Mondadori 1995

Il volume narra la storia di una quarantacinquenne divorziata, sola, avviata verso una vita sempre più scialba e rassegnata.

Leonora Carrington, *Il cornetto acustico* (1974), Adelphi 1984

Scritto sulla sessantina, da una pittrice inglese trapiantata a far la spola fra New York e il Messico. Propone l'esilarante avventura surrealista di Marion Letharby, una novantanovenne battagliera, e delle sue amiche che, confinate in un magico ospizio, riusciranno a prenderne in mano la gestione e a creare una nuova possibilità: fondare una comunità gestita esclusivamente da donne.

Willa Cather, «La vecchia signora Harris», in *Sulla via dei gabbiani*, La Tartaruga 2000

Non ancora consultato.

Fabio Cescutti, *Fedra, il collezionista e Piero Marussig*, MGS Press 2006

Un collezionista di quadri attraversa una crisi e a cinquant'anni affronta un viaggio intellettuale che lo porta ad abbandonare la strada del possesso per quella della solidarietà. Attraverso un dialogo metafisico con Fedra, la figura femminile che dà il titolo a un quadro di Piero Marussig appeso a una parete della casa e a un dialogo «reale» con gli amici collezionisti, il protagonista della storia decide di organizzare una mostra in una casa di riposo dove conoscerà un'umanità per lui nuova.

Fethiye Çetin, *Heranush mia nonna*, Alet 2007

Una nonna musulmana come tante, credeva sua nipote Fethiye. Finché un giorno la nonna le rivela il suo segreto: nata in un villaggio armeno di religione cristiana, il suo nome era Heranush quando nel 1915, all'età di dieci anni, i turchi massacrarono la sua gente deportando donne e bambini. Adottata da un capitano dell'esercito turco, iniziò una nuova vita da musulmana con il nome di Seher, mentre la sua famiglia subiva la diaspora. Il desiderio di rivedere ancora una volta i familiari fuggiti in America spinge la donna, in punto di morte, a chiedere alla nipote di ritrovare i suoi cari.

Elsa Chabrol, *Una sposa conveniente*, Frassinelli 2010

A 101 anni, 1 mese e 4 giorni, Juliette è la più anziana di Pouligeac, paesino di 9 abitanti tra le montagne delle Cevenne. Certa che ogni giorno sia l'ultimo, osserva (e giudica) dal balcone di casa quel che succede. E quando Pierrot, giovane factotum del villaggio, a soli 47 anni decide di trovare moglie altrove, si mette a cercare su internet, insieme agli altri vecchi, «una sposa conveniente».

Noëlle Châtelet, *La dame en bleu*, Stock 1996

Solange, cinquantenne soddisfatta, bella, in carriera... Un giorno, camminando velocemente come tutti, passa accanto ad una vecchia signora vestita di blu che avanza lentamente, indifferente all'agitazione che la circonda. Solange rallenta il passo e lo adegua a quello della vecchia. Sarà l'inizio di un'inquietante trasformazione.

Noëlle Châtelet, *La femme coquelicot*, Stock 1997

Marthe ha 61 anni e si accinge a vivere una passione con Félix, 84 anni, artista, si risveglia ai colori della vita, al rosso del desiderio. Figli e nipoti assistono stupiti alla sua metamorfosi. Questo romanzo leggero come una fiaba solleva un velo sulle passioni tardive. I lettori di *La dame en bleu* ritroveranno l'enigmatica signora del romanzo precedente. Uno sguardo nuovo sulla vecchiaia, un elogio inatteso dell'amore.

Noëlle Châtelet, *La dernière leçon*, Seuil 2004

Autobiografico. Evoca i giorni precedenti il suicidio assistito e pianificato della madre novantaduenne, Mireille Jospin. La donna coinvolge i figli perché il lavoro del lutto si compia in qualche modo prima della morte.

Hélène Cixous, *Benjamin à Montaigne. Il ne faut pas le dire*, Galilée 2001

La narratrice registra le esistenze di sua madre e di sua zia, «Selma» e «Jenie», ebreo novantenni che, dopo un viaggio a Osnabrück, la loro città natale, parlano di tutto quello che da un secolo non era mai stato detto nella famiglia.

Hélène Cixous, *Hyperrêve*, Galilée 2006

L'autrice s'interroga, curando la madre, sulla morte e sulla vita che continua sino all'ultimo. Nel momento in cui tutto sembra perduto, si può forse trovare una risposta alla morte, al cammino della gioia nel dolore.

Hélène Cixous, *Ciguë. Vieilles femmes en fleurs*, Galilée 2008

Ancora scene della vita quotidiana accanto alla madre Ève quasi centenaria, ora che la zia Éri è morta. La paura, il dolore, la memoria, il sogno, le conversazioni, la vita, la morte, il tempo, l'energia di vivere e di scrivere.

Jonathan Coe, *La pioggia prima che cada*, Feltrinelli 2007

La zia Rosamond è morta a 73 anni, sola nella sua casa in un villaggio inglese, lasciando accanto a sé degli album di fotografie e delle cassette audio su cui stava registrando la storia della famiglia e della propria vita. Non è un romanzo sull'invecchiamento, ma il personaggio, la famiglia e le storie sono molto interessanti.

Philippe Claudel, *La nipote del signor Linh*, Tea 2009

Il signor Linh è un anziano signore e viene da molto lontano. Il suo villaggio è stato devastato dalla guerra, e tutti i suoi cari sono stati uccisi dalle bombe. Nulla ha con sé, se non pochi stracci, una foto ingiallita e un pugno di terra del suo Paese, ma tra le braccia stringe un piccolo tesoro, Sang diû, la nipotina di appena qualche mese. Giunto con la piccola in una città francese, viene ospitato in un centro di accoglienza e ogni giorno esce a passeggiare con la bimba, finendo per sedersi sempre sulla stessa panchina. Lì incontra il signor Bark, un uomo imponente e solitario. Non parlano la stessa lingua, ma comprendono la musica delle parole e il pudore dei gesti.

J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, Einaudi 2004

Elizabeth Costello, la protagonista, è una scrittrice australiana invitata a tenere conferenze in tutto il mondo. Evitando ostinatamente di soddisfare la curiosità del pubblico sul significato dei suoi scritti e sulla sua storia personale, Costello, in ogni apparizione pubblica, racconta storie che raramente i presenti vogliono ascoltare, affronta argomenti inquietanti,

discute questioni controverse, sempre portando al limite dell'assurdo le compiaciute certezze del discorso illuminista.

J. M. Coetzee, *Slow Man*, Einaudi 2006

Paul, fotografo professionista, mentre fa un giro in bicicletta è investito da un'automobile, e perde la gamba destra. Non vuole che i medici gli inseriscano una protesi, lascia l'ospedale per tornare nel suo appartamento da scapolo ad Adelaide. Passa momenti di disperazione, riflettendo sui suoi sessant'anni di vita. Riacquista fiducia quando si scopre innamorato di Marijana, la sua schietta e pragmatica infermiera di origine croata, mentre respinge l'offerta della coetanea e forse alter ego Elizabeth Costello (vedi romanzo precedente) di trascorrere insieme il tempo che resta da vivere.

Colette, *Chéri* (1920), Adelphi 1984

Scritto da Colette a 47 anni. L'azione si svolge nel 1913 e vede – dopo sette anni – la fine della relazione tra Chéri, giovanotto elegante, ozioso, amorale e fragile, e Léa, quarantanovenne ancora molto bella, piena di fascino e di energia, con dietro le spalle una carriera di seduttrice e cortigiana di buon cuore. Chéri decide con leggerezza di sposare una giovane donna con molti soldi che non gli suscita sentimenti né desideri. Léa si allontana da Parigi.

Colette, *La fine di Chéri* (1926), Adelphi 1985

Scritto da Colette a 53 anni. Siamo nel 1919, nella confusione lasciata dalla guerra. Il racconto verte su due vicende principali, i disordini e il crollo nervoso di Chéri sino al suicidio finale, e la trasformazione fisica di Léa, che si avvia verso i sessant'anni. Quando Chéri va per la prima volta a trovarla dopo anni, non la riconosce e, attraverso lo specchio del suo sguardo, ne riceviamo una descrizione davvero impietosa.

Colette, *La nascita del giorno* (1928), Adelphi 1986

La protagonista è una donna matura, dibattuta tra una passione tardiva che le offre il giovane Vial e la libertà serena che l'età le promette per il futuro.

Le serve da esempio la madre, che rinuncia a un invito per sorvegliare la fioritura di un cactus rosa.

Lettice Cooper, *La casa nuova*, Einaudi 1991

Inghilterra, 1936. Natalie e sua figlia Rhoda sono costrette a lasciare la dimora di famiglia per trasferirsi in una casa più piccola e più esposta al contatto con la strada, la gente, la bonaria volgarità quotidiana. Il trasloco non è più solo dislocamento fisico di persone e cose, ma diventa figura e racconto di un degrado che, sullo sfondo di un'Europa che rotola verso la seconda guerra mondiale, coinvolge abitudini, sentimenti, domestiche religioni. Il conflitto tra madre e figlia si svela nella diversa disponibilità ad affrontare il nuovo.

Mitch Cullin, *Un impercettibile trucco della mente*, Giuno 2005

Sherlock Holmes ha sempre una risposta per tutto, o meglio l'aveva, perché qualcosa comincia a incepparsi nel meccanismo della logica deduttiva che lo ha reso celebre. Sarà l'età, sarà la memoria, che va indebolendosi e porta a galla nel modo più importuno episodi rimossi da decenni. E sarà un viaggio in Giappone, in una Hiroshima che prova a risorgere dalle ceneri, a presentare a Holmes l'ultima, estrema, sfida.

Alba de Céspedes, *Dalla parte di lei* (1949), Mondadori 2011

Due figure di vecchie: una, la serva Sista, è presenza silenziosa e rassicurante per la giovane protagonista Alessandra. L'altra, la nonna paterna (l'autrice la nomina sempre come la Nonna), è la custode: della casa e delle chiavi, simbolo, queste ultime, del potere che all'interno delle mura domestiche l'anziana donna esercita su figli, sorelle e tutto il parentado. Ha simpatia per Sandra, cui vorrebbe lasciare la propria eredità. Anche qui, sia pure in modo diverso, si tratta del tema della trasmissione.

Jacek Dehnel, *Lala. Sotto il segno dell'acero*, Salani 2009

Lala è nata nel 1919 da una grande, complicata e bislacca famiglia in cui si mescolano polacchi, russi e tedeschi. È una donna vulcanica, sensibile e colta. La sua vita è questo romanzo: un'avventura ricca e irripetibile affondata nella carne e nel destino dell'Europa del Novecento, tra guerre e pace, rivoluzioni e cortine di ferro, gelo e ottimismo. Dalla memoria caleidoscopica e sempre più sfumata di Lala, ora nonna, affiorano immagini, frasi, istanti di pura, struggente poesia. Se ne avesse avuto il tempo, Lala stessa avrebbe scritto la propria biografia: si sarebbe intitolata «Sono del segno della foglia d'acero». Ma era nato un nipotino, e lei aveva di meglio da fare. La sua storia, poi, l'ha scritta lui, ed è questa. Dehnel (n. 1980) è uno tra i giovani autori polacchi più promettenti.

Grazia Deledda, *Annalena Bilisini* (1927), Mondadori 1987

Alla pubblicazione di questo romanzo segue, l'anno successivo, il Nobel. Il romanzo è l'unico non ambientato in Sardegna ma in Valle Padana. La protagonista, madre di cinque figli, rimane vedova in giovane età. Non si risparmia fatiche e sacrifici per assicurare a sé e ai figli un po' di benessere. Ormai nonna, desidera rispondere al richiamo di una vita affettiva appagante, sentendosi attratta dal suo padrone, vittima a propria volta di un matrimonio infelice. Rinuncia alla passione per fedeltà al proprio ruolo di madre.

Camille de Peretti, *Prima che venga la notte*, Frassinelli 2009

Domenica 1° ottobre, le 9 del mattino: sul linoleum tirato a lucido, tra le piante di plastica verde, scivolano rotelle e pantofole felpate. Giornata di festa alle Bégonias, la casa di riposo nella periferia di Parigi dove una stralunata compagine di arzilli vecchietti attende ansiosamente le famiglie in visita. Ma i parenti che compiono il loro dovere festivo – segretamente sperando che sia l'ultima volta – non sospettano neanche lontanamente la turbinosa e frenetica attività che punteggia il resto della settimana.

Luce d'Eramo, *Ultima luna*, Mondadori 1993

Storia di una donna vedova e sola (il figlio si è trasferito da tempo in Giappone), che vive in una casa di riposo. Descrizione minuziosa della vita quotidiana in un ricovero. La vicenda si intreccia con la storia tra la gerontologa che l'ha in cura e il figlio, tornato per una breve vacanza in Italia. Ed è proprio l'anziana a tessere i fili del loro incontro.

Anita Desai, *Fuoco sulla montagna*, Einaudi 2006

Ritratto di tre solitudini che si rincorrono nel paesaggio apparentemente intatto delle pendici himalayane. Un orizzonte senza tempo fa velo ai ricordi insopportabili di due vecchie donne, Nanda Kaul e l'amica Ila Das, e a quelli dolorosi e recenti di una strana, avventurosa bambina, Raka.

Joan Didion, *L'anno del pensiero magico*, Il Saggiatore 2006

Dicembre 2003. Qualche giorno prima di Natale, gli scrittori John Gregory Dunne e Joan Didion vedono una banale influenza della loro unica figlia Quintana degenerare prima in polmonite, poi in choc settico. Soltanto qualche giorno più tardi, rientrati da una visita alla figlia ancora grave, John e Joan siedono a tavola: all'improvviso l'uomo cade a terra e, in pochi minuti, muore d'infarto. «La vita cambia in fretta», scriverà Joan Didion qualche giorno dopo. Per oltre un anno la vita di Joan Didion è stata schiacciata dalla portata di questi due eventi, e questo libro è il resoconto di quell'anno, del tentativo di venire a patti con il modo repentino in cui la sua vita è stata stravolta.

Irene Dische, *La nonna vuota il sacco*, Neri Pozza 2006

Sorta di confessione scritta a beneficio della nipote, è il racconto della vita di Elisabeth e Carl. Una storia terribile, ma anche una storia piena di vita, forza, coraggio. E, soprattutto, una storia che Elisabeth, da buona cattolica della Renania, narra senza peli sulla lingua. I segreti del suo talamo coniugale, gli ebrei, la grazia di Dio o la Gestapo, per lei non c'è argomento

su cui sia vietato mettere becco. E non c'è nessuna catastrofe, nemmeno la fuga in America o la Seconda guerra mondiale, che possa distoglierla dall'occuparsi della sua famiglia, anzi degli infiniti rami che la sua famiglia ha sparso per il mondo. Si tratta di una «storia ebraico-tedesca del XX secolo che ci fa ridere, ci sconvolge, ci commuove» (H.M. Enzensberger).

Christophe Donner, *Vivre encore un peu*, Grasset 2010

Elias Chanoum ha 104 anni e vuol vivere ancora un po'. Non è solo una speranza, è un progetto. Sua moglie non ne può più, i nipoti al contrario lo vedono come una creatura eterna. Un racconto crudele sulla famiglia e sull'ambivalenza dei sentimenti, sugli odi ancestrali, in un paese eternamente in guerra, il Libano.

Paola Drigo, *Fine d'anno* (1936), Rocco Carabba 2005

Donna non più giovane e vedova, che ridefinisce il proprio ruolo (fino a quel momento di moglie e madre) e la propria immagine occupandosi delle terre di proprietà. Interessante l'acquisizione degli strumenti pratici e linguistici nella prospettiva padronale.

Catherine Dunne, *Tutto per amore*, Guanda 2011

Julia Seymour è una sessantenne brillante, affidabile, concreta; ha una vita piena e molti affetti, e non ha mai smesso di amare la propria professione di medico. Perché, allora, una mattina di fine ottobre lascia tutto – casa, figlia, compagno – senza una parola, come se non si aspettasse di tornare? In parallelo, il tenace inseguimento di William, che stava per chiederle di sposarlo e non si dà pace, pronto a cogliere gli indizi che Julia ha intenzionalmente disseminato per lui, affermato autore di thriller, lungo il cammino.

Marguerite Duras, *Giornate intere fra gli alberi* (1954), Feltrinelli 1989 (comprende: «Giornate intere fra gli alberi» – «Il boa» – «Madame Dodin» – «I cantieri»)

Il primo racconto vede una vecchia signora, ora benestante, venuta da lontano per far visita al suo figlio preferito, adorato e difeso nonostante perda tutti i soldi al gioco e faccia occasionalmente il gigolò. La madre, che ammette di non aver saputo esercitare su di lui l'autorità necessaria per finire gli studi, è comunque dalla sua parte, anche quando lui le ruba i gioielli. Il secondo racconto fornisce il ritratto impietoso di una vecchia zitella sessuofoba e impudica, vista attraverso gli occhi di una sua studentessa tredicenne.

Marguerite Duras, *Il pomeriggio del signor Andesmas*, Einaudi 1962

L'anziano signor Andesmas (78) attende, seduto davanti alla sua casa di campagna, il ritorno della figlia diciassettenne, che lui chiama ancora bambina, ma che deve lasciar andare verso il suo destino di donna, tra le braccia di un uomo. Il senso di abbandono che il signor Andesmas prova di fronte a questa separazione è solo un aspetto di uno smarrimento più grande, di fronte alla vita e alla morte.

Marguerite Duras, *Le camion*, Minuit 1977

Una donna e un uomo leggono, nel chiuso di una stanza, il copione di un film, la storia di una donna di mezza età che, con una valigia, fa l'autostop. Trova un passaggio su un camion e si mette a parlare, soprattutto di politica, con frasi brevi, in polemica con il camionista e con il Partito Comunista che ha tradito il proletariato. Forse lo fa tutti i giorni, forse viene dall'ospedale psichiatrico. Dice: «Que le monde aille a sa pertel» (che il mondo vada in malora). Il testo è la sceneggiatura del film diretto da Duras.

Marguerite Duras, *La nave Night* (1979), Marcos y Marcos 1993

La storia di una relazione passionale che si svolge tutta al telefono (precorrendo le *chat* e i *social network*.) acquista tutto il suo senso se si pensa (cogliendo una frase del testo) che la donna sia un'anziana domestica e non la splendida fanciulla dietro la quale si nasconde. «È esistita lei? Lui dice: Sì, lei esisteva. Chiunque sia stata, esisteva. Esiste... Anche se fosse quella donna di sessant'anni del condominio di Vincennes, lei esisterebbe».

Marguerite Duras, *Savannah Bay* (teatro), Minuit 1982

Una vecchia attrice smemorata (Madeleine Renaud in Francia, Paola Borboni in Italia) riceve le visite di una ragazza. Insieme tentano di ricostruire, di strappare all'oblio, la storia di una passione, della nascita di una bambina. La giovane madre suicida nelle acque del mare, a Bocca di Magra, era dunque figlia dell'una, madre dell'altra. La ragazza sconosciuta dunque è la nipote della smemorata. Avvertenza di Duras: «La parte del personaggio di Madeleine potrà essere affidata solamente ad un'attrice che abbia raggiunto lo splendore dell'età».

Marguerite Duras, *Emily L.*, Feltrinelli 1988

Un'anziana signora e il giovane compagno, molto simili a Marguerite Duras e Yann Andréa, visibilmente sofferenti, a disagio, indagano il loro reciproco desiderio. Gli interrogativi ricadono, senza risposta, nell'incertezza del tempo presente. Intenti ai problemi insoluti della loro relazione, i due vengono distratti dalla presenza di una coppia di stranieri, che fin dal primo istante li affascina inspiegabilmente.

Friedrich Dürrenmatt, *La visita della vecchia signora* (teatro), Feltrinelli 1959

Claire Zachanassian, donna dal fascino perverso e malvagio, è una multimilionaria, che ha fatto fortuna con numerosi matrimoni, ma un tempo era stata la povera fanciulla Klari Wascher sedotta e abbandonata da Alfred Ill. Il racconto prende avvio dal ritorno della vecchia Claire al luogo

natio, la cittadina di Gullen, un agglomerato svizzero di inettitudini e frustrazioni piccolo-borghesi. Accompagnata dal settimo marito, da due eunuchi oltreché da una temibile pantera, Claire è ossessionata da un unico pensiero: vendicarsi di Ill. Ma il compito spetta ai suoi concittadini, a cui ha promesso una ricompensa favolosa. Anche il paese più quieto e onesto non sa sottrarsi all'insidia del denaro, anche le coscienze più probe si induriscono nell'egoismo sino ad accettare l'assassinio.

Umberto Eco, «Nonita», in *Diario minimo*, Mondadori 1975

Parodia di *Lolita* di Nabokov, in cui il personaggio Umberto Umberto prova nei confronti di una «ottuagenaria sfasciata» la stessa irresistibile attrazione provata da Humbert Humbert (è dalla facile sovrapposizione del nome che nasce l'idea) nel romanzo dello scrittore russo. Esilarante.

Unai Elorriaga, *Un tram a S. P.*, Gran Via 2007

È possibile per un giovane raccontare la vecchiaia con uno sguardo spassoso e partecipe, senza per questo indulgere alla macchietta e al sentimentalismo? Dove possono incontrarsi un anziano che non ha più il suo posto nel mondo e un ragazzo che non l'ha ancora trovato? Nella terza età esistono ancora il desiderio e la creatività? A queste e a molte altre domande, Unai Elorriaga, giovane autore basco, fornisce le proprie risposte personalissime e cristalline in questo suo romanzo d'esordio.

Hans M. Enzensberger, *Josefine e io*, Einaudi 2010

Strano incontro. Tra Joachim, trentenne, ricercatore in scienze economiche, e Josefine, 75 anni, ex cantante lirica, l'intesa non sembra facile. Eppure Joachim non riesce a sottrarsi agli inviti settimanali di questa vecchia signora eccentrica. Affascinato dal suo passato e dall'alone di mistero che la avvolge, per otto mesi Joachim passerà quasi ogni martedì pomeriggio nel suo vetusto salotto discutendo degli argomenti più disparati: dal femminismo alla recentissima riunificazione tedesca, dal Terzo Mondo all'Olocausto, dai difetti della democrazia alla deprecabile moda del fitness;

ne nasce un sentimento di vicinanza che consente al giovane di penetrare i tanti segreti della sua interlocutrice e di registrarli meticolosamente in un diario.

Annie Ernaux, *Non sono più uscita dalla mia notte*, Rizzoli 1998

L'autrice racconta, in forma di diario, il suo rapporto con la madre, dall'inizio della sua malattia, l'Alzheimer, alla morte in ospedale.

Elena Ferrante, *L'amore molesto*, e/o 1992

Ricerca, da parte di una figlia, delle ragioni del suicidio (o delle prove di un eventuale omicidio) della madre, con momenti di sovrapposizione delle due protagoniste. Poco più che sessantenne, la donna è figura inquietante per le scelte esistenziali e le modalità di rapporto con il proprio corpo e la propria sessualità.

Enzo Fileno Carabba, *Con un poco di zucchero*, Mondadori 2011

Giulia e Camilla, vecchie signore di nobili natali piene di vita, da anni condividono una volontaria reclusione in un grande appartamento fiorentino. Tutto ciò che possono fare è ampliare il territorio dei sogni, con l'aiuto di abbondanti dosi di pozione magica. Tagliata bene, possibilmente. E, soprattutto, a domicilio. Ma cosa può succedere se Piero, il loro personale fornitore di zucchero incantato, muore all'improvviso? Le due dame si trovano costrette ad avventurarsi in città per procurarsi loro stesse la preziosa pozione necessaria per continuare a condurre una vecchiaia spensierata. L'impresa si rivela più difficile del previsto, e le due spalvalde signore si trovano ben presto trascinate in una rocambolesca avventura.

Francis Scott Fitzgerald, *Il curioso caso di Benjamin Button* (1922), Donzelli 2009; anche in F. S. Fitzgerald, *L'età del jazz e altri scritti*, Oscar Mondadori 2004

Anomalo ma imprescindibile questo racconto lungo, rilanciato nel 2008 dal film che ne ha tratto David Fincher, con Brad Pitt, Cate Blanchett, Tilda

Swinton. Il protagonista, in sintesi, nasce vecchio e muore bambino, con un percorso bizzarro e doloroso attraverso le varie età della vita, in direzione contraria a quella dei suoi contemporanei.

Fannie Flagg, *Pomodori verdi fritti al caffè di Whistle Stop* (1988), Sonzogno 1993

Evelyn, una donna infelice e problematica, incontra in un ospizio Virginia, vecchietta originale che le racconta una storia di tanti anni prima. Quella del Caffè di Whistle Stop, aperto in Alabama da una singolare coppia al femminile, la dolce Ruth e la temeraria Idgie, e frequentato da stravaganti sognatori, uomini di colore, poetici banditi e vittime della Grande Depressione degli anni Trenta. La movimentata vicenda delle due donne, coinvolte loro malgrado in un omicidio, e la loro tenacia nello sconfiggere le avversità, ridanno a Evelyn la fiducia e la forza necessarie per affrontare le difficoltà dell'esistenza. Nel 1991 Fannie Flagg, che è soprattutto sceneggiatrice televisiva, ha collaborato all'adattamento del suo romanzo per il film di Jon Avnet *Pomodori verdi fritti alla fermata del treno*, con Jessica Tandy e Kathy Bates.

Pierrette Fleutiaux, *Frase brevi, piccola mia*, Bompiani 2002

Una donna, una scrittrice, affronta l'invecchiamento e poi la morte dei propri genitori. La coscienza del drammatico presente si mescola ai ricordi del passato in un flusso continuo di pensieri e di emozioni, fino a quando l'attraversamento del dolore permette l'accettazione.

Enchi Fumiko, *Il sentiero nell'ombra* (1957), Giunti 1987

Ispirato alla figura della nonna materna dell'autrice. La vicenda si svolge negli ultimi due decenni del XIX secolo e i primi del XX, un periodo in cui l'ideale femminile era quello della «buona e saggia madre». La protagonista, convinta della necessità di compiere a tutti i costi il proprio dovere di sposa e di madre, per tutta la vita reprime le proprie emozioni e non dà sfogo alla

propria amarezza. Solo in punto di morte lascia capire al marito cosa le è costato assecondare sempre i suoi desideri.

Enchi Fumiko, *Maschere di donna* (1958), Marsilio 1999

Una delle due protagoniste, Mieko, è una donna di cinquant'anni, colta e raffinata, che da giovane aveva trovato conforto allo squallore del suo matrimonio nella relazione con un uomo poi morto nella guerra contro la Cina. Ora nasconde la sua frustrazione e la sua amarezza dietro una maschera di serenità, mentre manipola in maniera spregiudicata i rapporti della nuora, vedova, con i suoi due pretendenti.

Pascale Gautier, *Les vieilles*, Joëlle Losfeld 2010

Nel solatio villaggio di Trou vivono parecchie signore anziane, vedove tra i 70 e i 95, una più terribile dell'altra. Come rimedio alla noia ci sono i pettegolezzi e lo *scrabble*. Fin quando l'arrivo di una «giovane» sessantenne non mette in agitazione questo piccolo mondo che l'autrice restituisce con tocco abile. Grande successo in Francia.

Elena Gianini Belotti, *Adagio un poco mosso*, Feltrinelli 1993

Sette racconti, dei quali la maggior parte ha come protagonista una donna vecchia e sola, vedova o separata. I temi unificanti sono: matrimoni (ironicamente) «felici» ma spossanti; riacquisizione della propria identità; rifiuto affettuoso ma fermo di essere prese in carico dai figli; curiosità per il mondo esterno.

Elena Gianini Belotti, *Apri le porte all'alba*, Feltrinelli 1999

Storia di una donna sola, che si prende cura del padre e delle amiche, tormentate da divorzi passati presenti e a venire. Per scrivere una guida turistica gira per il Lazio, di cui descrive degrado, ecc. (il viaggio di «maturazione» e di ingresso nell'età della vecchiaia; rapporto tra fuori/dentro). Donna che riflette sui propri fallimenti sentimentali (vita coniugale come offuscamento della propria identità). Il punto di arrivo è

una sorta di rinascita interiore attraverso la rilettura del proprio passato e grazie al contatto con vecchi e emarginati con cui entra in relazione durante questo percorso.

Linda Grant, *Ricordami chi sono*, Bollati Boringhieri 1999

La scrittrice narra il proprio difficile rapporto con la madre anziana, la quale – sofferente di demenza senile con conseguente deterioramento progressivo della memoria – vive la perdita di un'identità solo a tratti in grado di ricomporsi. Una perdita che innesca in Linda l'urgenza di ripercorrere il proprio passato e quello materno, ovvero le vicende avventurose di una famiglia di ebrei dell'Europa orientale, emigrati ai primi del Novecento in Inghilterra.

Graham Greene, *In viaggio con la zia* (1969), Mondadori 2004

Facciamo, nelle prime pagine di questo libro, la conoscenza di zia Augusta, dama smisuratamente eccentrica, formidabile esemplare di quella galleria di vecchie anticonformiste che sono una specialità della letteratura inglese. Insieme con noi ne fa la conoscenza il cinquantacinquenne Henry Pulling, suo nipote, educato, ironico, un po' timido, e che, dopo aver trascorso una decorosa esistenza in una banca della City, già pregusta un tranquillo *life-end* trascorso coltivando dalie nel suo giardinetto. L'incontro sconvolgerà i suoi piani: recatosi a casa della zia avrà la sorpresa di vedere l'urna con le ceneri della madre trasformata in un contenitore di marijuana; verrà poi coinvolto in uno sfrenato carosello che lo trascinerà ai quattro angoli del mondo. Nel 1972 George Cukor ne trae il film omonimo.

Benoîte Groult, *Fiori d'inverno*, Longanesi 2007

È con dispetto che Alice, brillante giornalista ottantenne, si trova ad affrontare la vecchiaia, tra il disprezzo dei giovani, la rapidità delle innovazioni tecnologiche, gli inevitabili acciacchi e la dolorosa perdita dei coetanei più amati. Ma il suo spirito indomito le consente di farlo con senso

dell'umorismo e consapevolezza, arrivando anche a riflettere su come e quando andarsene, ma senza rassegnazione.

Hermann Hesse, *La maturità rende giovani*, Guanda 2001

Questa raccolta di prose e poesie scritte fra gli anni Venti e Quaranta descrive i passaggi da uno stadio all'altro dell'esistenza e le similitudini fra l'avvicinarsi delle stagioni e le età dell'uomo. Il segreto per affrontare serenamente il trascorrere del tempo consiste nel considerare la natura come fonte di energia e di benessere, per ricavarne saggezza. Giovinezza e vecchiaia non sono solo questioni di età anagrafica, ma modi di essere compresenti nell'uomo, che resta in fondo sempre se stesso, pur nei cambiamenti imposti dal tempo.

Colin Higgins, *Harold e Maude*, Garzanti 1973

Libro scritto dopo il film omonimo, del 1971, regia Hal Ashby, con Ruth Gordon. Teatro, cinema e romanzo hanno reso quest'opera molto famosa. Harold, ragazzo ricco, ha un'immaginazione delirante. I suoi passatempi preferiti: mettere in scena dei finti suicidi. Maude ama i cimiteri ma adora la vita. Posa nuda per uno scultore, guida senza patente, ruba le macchine. Per Harold è la donna ideale. Ma c'è un problema: lui ha 19 anni, lei 79.

Russell Hoban, *Il sito di Angelica*, Guanda 2001

I medici lo chiamano «l'uomo che si rifiuta di tirare le cuoia»: storico dell'arte, settantadue anni e tre bypass, Harold Klain mette a dura prova il proprio cuore acciaccato la notte in cui si imbatte nella «Grotta di Angelica», un sito pornografico gestito dalla misteriosa Melissa. Ma l'anziano cybernauta non si accontenta del sesso virtuale e scopre la vera identità della donna, ventottenne ricercatrice all'università che sfrutta il sito per uno studio sulle disfunzioni emotive nel rapporto uomo/donna. Tra i due nasce una torbida relazione, che li risucchierà in un vortice di ossessioni.

Eugène Ionesco, *Il re muore*, Einaudi 1963

Uno dei capolavori della letteratura drammatica moderna. Ionesco vi affronta uno dei temi più inquietanti per ogni essere umano, ossia la propria morte. Un evento ineluttabile che ognuno di noi tende a non prendere in considerazione, quasi che il non pensarci possa costituire una sorta di garanzia di vita eterna. Così, afferma Ionesco, l'individuo arriva alla morte inevitabilmente impreparato e anche un Re, in quanto uomo, può sperimentare questa angoscia.

Régis Jauffret, *Stricte intimité*, Julliard 1996

In una torrida sera d'estate, una vecchia signora entra in camera da letto e trova il marito morto. Colpita e trasformata dal dramma, la vedova si abbandona per tre giorni a discorsi e comportamenti deliranti, fino a tornare rassegnata accanto al corpo del marito, in una lenta discesa verso la morte.

Jonas Jonasson, *Il centenario che saltò dalla finestra e scomparve*, Bompiani 2011

Allan Karlsson compie cento anni e per l'occasione la casa di riposo dove vive intende festeggiare l'evento: Allan, però, è di un'altra idea e decide di punto in bianco di scappare. Con le pantofole ai piedi scavalca la finestra e si dirige alla stazione degli autobus. Lì ruba la valigia a un giovane biondo dall'aria feroce, sale sul primo autobus che gli capita e inizia così, sbarcando in uno sperduto villaggio svedese sconosciuto, una serie esilarante di equivoci e di incontri, anzitutto con Julius Jonsson – un settantenne ladro e truffatore. Una serie di avventure li porterà fino all'esotica Bali, dove Allan troverà l'amore: l'ottantenne Amanda.

Marcello Jori, *Nonna Picasso*, Mondadori 2000

Marco, giovanissimo pittore, si confronta con la debordante genialità della nonna ottantenne, che si rivela come una «reincarnazione» di Picasso.

Nakagami Kenji, *Mille anni di piacere* (1992), Einaudi 2008

Romanzo in sei episodi ambientati in un tempo imprecisato in una comunità discriminata. Filo conduttore è lo sguardo della figura narrante, zia Oryu, una vecchia levatrice che ha visto nascere e morire generazioni di abitanti del borgo. Grande madre protettrice capace di comprendere e perdonare tutto, ma anche di porsi al di sopra delle passioni per farsi interprete del disegno divino.

Agota Kristof, «Il grande quaderno» (1986), in *Trilogia della città di K.*, Einaudi 1998

L'autrice è ungherese, esule in Svizzera, scrive in francese. I protagonisti sono due gemelli, sullo sfondo di una guerra e di una dittatura. Ma ha grande rilievo anche il personaggio della vecchia nonna, che in paese chiamano strega, a cui i due ragazzini sono affidati.

Hanif Kureishi, *Il corpo*, Bompiani 2003

*Il corpo* è uno degli 8 racconti nel volume, il più lungo (circa 160 pagine). La vicenda è raccontata in prima persona dal protagonista, uno scrittore affermato che, superati i sessant'anni, decide di sottoporsi a un trapianto di cervello per trasmigrare nel corpo di un ragazzo e vivere per sei mesi la sperimentazione di un ringiovanimento. Il turbinio di sensazioni, sentimenti, esperienze che affollano la mente di quest'«uomo nuovo», nato dopo l'operazione, sono numerose e devastanti. Lo sfrenato edonismo scaturito dal corpo «prestato» si scontra con il senso di perdita e con la mancanza di tutto ciò che è stato, mentre la possibilità di riconquistare ciò che si era sembra scomparire per sempre.

Hanif Kureishi, «Goodbye, Mother», in *Il corpo*, Bompiani 2003

Anche in questo racconto è il protagonista, un giornalista televisivo, a narrare un giorno della propria vita, quando va a prendere la vecchia madre per portarla, con la sua Mercedes, al cimitero, nel settimo o ottavo anniversario della morte del padre. Conversazione stentata, rimproveri,

scoppi d'ira, rancori di vecchia data illustrano questo rapporto ormai irreparabile.

Hanif Kureishi, *The Mother*, Bompiani 2003

May è una donna sulla sessantina. Appena rimasta vedova, si è trasferita dalla periferia londinese alla grande città, dove abita a casa della figlia. Vivendo a contatto con il giovane compagno di lei, se ne innamora e inizia una relazione ardente che manderà all'aria i rapporti familiari. Il testo è la sceneggiatura per il film omonimo diretto da Roger Michell, poi portato in teatro da Didier Bezace col titolo *May* (cfr. la scheda *The Mother* nella sezione «I film»).

Gina Lagorio, *Inventario*, Rizzoli 1997

L'impulso a scrivere questo inventario è una ragione di vita: la nascita dell'ultima nipotina, che la induce a dedicarsi al passaggio del testimone, a consegnare ad altri quello che l'ha aiutata a vivere.

Gina Lagorio, *Càpita*, Garzanti 2005

Ultimo libro di Lagorio, riflessione sul corpo, la malattia, la vecchiaia. Bilancio spietato e lucido della propria vita.

Silvana La Spina, *La creata Antonia*, Mondadori 2001

Sicilia, secolo XVIII. Tema (fra gli altri) dell'eredità non di sangue ma di elezione: l'anziana madre Crocefissa (che sappiamo essersi macchiata del delitto di omicidio avendo ucciso la sorella, peraltro per sbaglio, avendola scambiata per il proprio padre) decide di lasciare la propria biblioteca ad Antonia, la giovane serva che ha imparato a leggere per avvicinarsi agli autori giacobini.

Kathryn Lasky, *Il giardino che fioriva di notte*, Mondadori 1999

Narra la storia sentimentale di una donna e di un uomo, entrambi oltre i sessanta, che s'innamorano e vivono appassionati momenti in un giardino che via via si fa sempre più bello. I due amano la natura e dedicano le loro energie alla sistemazione del giardino che diventa un luogo magico e lo specchio del loro profondo amore. La donna, colpita da un ictus e ancora in fase di riabilitazione, è colta e affascinante; l'uomo è un architetto di giardini dall'animo sensibile.

Margaret Laurence, *L'angelo di pietra* (1979), La Tartaruga 1995

Agar Shipley compie novant'anni, guarda in faccia la morte ed è battagliera e litigiosa come sempre. Tutta la vita le scorre davanti agli occhi e, intrecciata con il malinconico presente (Agar vive nella casa del figlio e della nuora che mal sopportano i suoi imperiosi cambiamenti di umore), ci sono i flashback del suo passato, gli episodi di una vita vissuta intensamente e passati attraverso il filtro della sua forte tempra e della sua memoria. Agar sarà protagonista anche della propria morte.

Doris Lessing, *Il diario di Jane Somers*, Feltrinelli 1986

Janna, bella ed elegante, con alle spalle un solido successo professionale, conosce una piccola e vecchia signora, Maudie, e da questo incontro casuale nasce una stretta amicizia, un legame quasi simbiotico. La prima comincia a condividere le manie e le abitudini della seconda, i suoi malanni senili, e viene così a contatto con un mondo disordinato e dolente ma anche affascinante, che le permette di scoprire dimensioni esistenziali da lei ignorate fino a quel momento.

Doris Lessing, *Se gioventù sapesse* (1984), Feltrinelli 2000

Ritroviamo la Janna di *Il diario di Jane Somers*. Ha ora cinquantacinque anni, splendidamente portati: è raffinata, sempre attivissima. Gli anni di vedovanza le pesano un po', così come le pesa la non facile convivenza con la nipote diciottenne. Incontrato un affascinante americano della sua età, se ne innamora, subito ricambiata. Sotto il sole di una bella estate londinese

Janna e Richard esplorano le strade e i parchi della città, spensierati perché hanno deciso di non dirsi nulla della loro vita. Scelgono di passare insieme un *week-end*, ma quando si ritrovano soli fra quattro pareti un invincibile pudore, un senso di disagio, la consapevolezza dei propri corpi sfioriti impediscono loro qualsiasi contatto fisico. Da notare che il titolo originale – *If the Old Could...* – suona piuttosto: «se vecchiaia potesse...».

Doris Lessing, «Una vecchia e il suo gatto», in *La storia di un uomo che non si sposava e altri racconti*, Guanda 1989

La vecchia Ettie, libera, vagabonda, se ne va per le strade rumorose di Londra trascinando una carrozzina di abiti vecchi che compra e rivende. Pagherà la sua indipendenza con la solitudine e, pur di non essere ricoverata, morirà di freddo accanto al suo gatto.

Doris Lessing, *Amare, ancora*, Feltrinelli 1996

Vengono ritrovati i diari di Julie Vairon, una ragazza giunta dalla Martinica in Francia alla fine del secolo scorso con il suo giovane amante, e ne viene tratta una *pièce* da mettere in scena. Nel corso dell'allestimento, la vita di tutti gli attori e organizzatori dello spettacolo subisce profondi mutamenti. A cominciare dalla sessantacinquenne produttrice teatrale Sarah Durham che si innamora di due uomini più giovani di lei. Ma – si domanda Doris Lessing, affrontando, nel suo stile acuto e penetrante, uno dei temi più rimossi dalla nostra cultura: quello della sessualità delle persone di mezza età, o anziane – è possibile, anche superata una certa età, amare ancora e innamorarsi di individui più giovani?

Doris Lessing, *Le nonne*, Feltrinelli 2004

Due amiche (talmente inseparabili da far pensare a una relazione lesbica) si innamorano ciascuna del figlio adolescente dell'altra e questi amori durano fino a quando le due donne decidono che è tempo che i due giovani si facciano una propria vita: i ragazzi si sposano, hanno figli ma il rapporto

privilegiato continua. Solo una delle due nuore si accorge che c'è qualcosa di strano nella relazione tra il proprio marito e l'amica della madre.

Doris Lessing, *La vecchiaia di El Magnifico*, Archinto 2001

La storia di un goffo, adorabile gatto, costretto in vecchiaia a subire l'offesa di vivere su tre zampe.

Penelope Lively, *Appunti per uno studio del cuore umano*, Guanda 2009

Stella Brentwood, antropologa ormai in pensione, dopo una vita trascorsa in giro per il mondo a studiare culture diverse, decide di stabilirsi nell'abbagliante campagna del Somerset occidentale. Comprare casa, prendere un cane, fare conoscenza con i vicini: in breve, mettere finalmente radici può sembrare rassicurante, ma destabilizza più di quanto Stella possa pensare.

Francesca Longo, *Seguendo la corrente. Storia di una menopausa erotica*, La Tartaruga 2009

Nina ha cinquant'anni, è sposata con figli, cani, gatti, una bella casa e un buon lavoro in banca. Va a sostituire un collega in una filiale di un paesino del Veneto, con un segreto desiderio di cambiamento. All'inizio resta ingessata nei suoi tailleur blu e neri, nella sua tuta di pile e nel pigiama di flanella, ma a poco a poco si trasforma, grazie anche alle nuove amiche, provinciali ma disinibite. Riscopre il piacere di sedurre e di sedursi, di essere, come tutte le donne, una strega dai tre ai novant'anni.

Francesca Longo, *Mia madre che non vuole invecchiare*, Dalai 2005

Per ogni mamma la figlia resta la sua bambina tutta la vita. E non c'è nulla che faccia imbufalire una figlia tra i quaranta e i cinquant'anni più di una mamma iperprotettiva. Ma d'altronde anche la figlia sa che, a parte lei, le mamme non invecchiano mai. Tanto vale riderci su.

David Malouf, *Una vita immaginaria* (1978), Frassinelli 2001

In una landa desolata ai confini della terra, punteggiata da rocce aguzze e cespugli di assenzio, un vecchio poeta è convinto ormai che la vita non abbia più niente in serbo per lui. È questo il destino che si attende Ovidio, bandito da Roma per volere di Augusto, costretto a scontare la propria condanna all'esilio. Ma un giorno, durante una battuta di caccia nella foresta, l'inaspettato incontro con un ragazzo cresciuto fra i lupi gli farà ritrovare dentro di sé qualcosa che credeva per sempre relegato «nella regione del silenzio».

Henning Mankell, *Scarpe italiane*, Marsilio 2008

È la storia di un vecchio, della donna che amò da giovane e dell'ultimo periodo vissuto insieme prima della morte di lei. Soprattutto è una storia sulla dignità, sul diritto di innamorarsi a più di cinquant'anni e sulla passione e il dolore che questa condizione può provocare. L'età dei personaggi è un elemento fondamentale per capire il libro perché – dice l'autore – è terrificante il culto della giovinezza che domina la nostra società. Non si apprezzano la saggezza dei vecchi e l'esperienza che possono trasmettere.

Paule Marshall, *Danza per una vedova* (1983), Le Lettere 1999

Avey Johnson, americana nera di sessantotto anni, parte, come ogni anno da quando è vedova, con due amiche per una crociera nei Caraibi. Bloccata sull'isola di Grenada, inizia un percorso di conoscenza della sua storia familiare e non solo.

Rosa Matteucci, *Cuore di mamma*, Adelphi 2006

Da una parte una madre asserragliata dalla solitudine, chiusa fra quattro mura che emanano freddo e infelicità, in una casa di campagna dove nulla pare funzionare. Dall'altra una figlia dalla vita scombinata, che sente ogni settimana il dovere, angosciata e astiosa, di visitare la vecchia madre. E che ora vuole risolvere i suoi crucci trovandole una badante. Ma la madre

resiste. Il conflitto, al tempo stesso lacerante e orribilmente comico, culmina in una festa per anziani, sgangherata e grottesca, finché tutto si raggela in un'istantanea di vero dramma.

Margaret Mazzantini, *Il catino di zinco*, Marsilio 1994

Una nipote racconta la storia di sua nonna dalla condizione di figlia sino alla solitudine di una leggiadra vecchiaia.

Héléna Marienské, *Rhésus*, P.O.L. 2006

Rapporti interpersonali e sentimentali di vecchi ricoverati in una casa di riposo, dove fa improvvisamente irruzione uno scimpanzé.

Ian McEwan, *Amsterdam*, Einaudi 1998

Due vecchi amici, Vernon e Clive, si ritrovano al funerale di Molly Lane, donna bella, intelligente ed esuberante che entrambi avevano amato. La malattia che ha condotto Molly alla morte privandola progressivamente delle facoltà mentali lascia ad entrambi gli amici un senso di paura di cadere nel medesimo percorso. Questa paura, unita al senso di colpa di non avere saputo salvare Molly dal comunemente odiato marito, spingono Clive e Vernon a stipulare un mutuo patto di assistenza che consente all'uno di intervenire, in caso di malattia lunga e penosa, per abbreviare le sofferenze dell'altro.

Elsa Morante, *Aracoeli*, Einaudi 1982

Figura della madre (Aracoeli) che nella parte finale è rappresentata come una vecchia che, colpita da un morbo misterioso, muore oltraggiando gli affetti familiari con furia demenziale.

Toni Morrison, *Amore*, Frassinelli 2004

Le protagoniste di *Amore* – ottavo romanzo dell'autrice afroamericana premio Nobel per la letteratura nel 1993 – sono due donne anziane,

Christine e Heed, che pur odiandosi condividono da anni per necessità la stessa casa, ereditata dal defunto Bill Cosey, l'uomo intorno al quale la narrazione si dipana. Entrambe le donne sono nate all'inizio degli anni Trenta e sono state, negli anni dell'infanzia, amiche carissime. Quando però Bill Cosey, nonno di Christine, sposò la giovanissima Heed (non ancora dodicenne) le strade delle due giovani si separarono bruscamente.

Antonella Moscati, *Una quasi eternità*, nottetempo 2006

In terza persona, breve racconto autobiografico di una donna che si occupa di filosofia, e testimonia della svolta della menopausa, un evento che oggi assume un aspetto nuovo: se un tempo annunciava l'inizio della vecchiaia, la fine della vita fertile e amorosa, oggi, con il prolungarsi della vita, rischia di diventare un lontano ricordo di gioventù. E finisce per cadere come una mannaia «nel mezzo del cammin di nostra vita».

Alice Munro, «L'orso attraversò la montagna», in *Nemico, amico, amante...*, Einaudi 2003

Nel racconto è descritto l'insorgere di un deterioramento mentale senile della protagonista, la quale suggerisce al marito di ricoverarla in casa di riposo. Qui Fiona si ambienterà e quando, dopo un mese, Grant si recherà a farle visita, la troverà seduta a un tavolo da bridge accanto ad un invalido. Si tratta di Aubrey, che Fiona afferma di avere conosciuto da giovane e che diventerà il suo fidato compagno, al punto di cadere in depressione quando la moglie lo riporterà a casa al termine del ricovero per la riabilitazione. La sensibilità di Grant lo indurrà a prendere contatto con la moglie di Aubrey, favorendo l'insorgere di un'amicizia fra loro e la continuità dell'affettuoso rapporto fra i due anziani non più autosufficienti. Nel 2006 l'attrice canadese Sarah Polley, passando alla regia, trasse da questo racconto il film *Lontano da lei*, con Julie Christie.

Jessica L. Nelson, *La strana coppia*, Meridiano zero 2008

Ottanta metri quadri a place des Vosges, a Parigi sono il ring di un estenuante scontro di nervi tra due donne diversissime costrette a dividere lo stesso appartamento. Luise-Marie, appena ventenne, indolente e narcisistica, ossessionata dalla bellezza, crede in un mondo glamour in cui i vecchi debbano avere la cortesia di allontanarsi dalla società. L'anziana Madame, vecchio relitto nonagenario della Resistenza parigina, piena di segreti, abbarbicata come l'edera all'appartamento e alla vita, vorrebbe invecchiare circondata dalle sue maniacali certezze. Mentre un'estate di memorabile canicola incalza e fiacca Parigi, l'ostilità tra le due donne diventa guerra aperta. Quanto si assomigliano e quanto possono odiarsi due generazioni agli antipodi? Di un'ironia pungente e irresistibile, dolcemente tragicomica, la loro storia tocca i toni del grottesco e se ne distacca con un incantevole charme.

Irène Némirovsky, *Come le mosche d'autunno* (1931), Adelphi 2007

È lei, Tat'jana Ivanovna, la vecchia nutrice, a preparare i bagagli di Jurij e di Kirill, i ragazzi che partono per la guerra; sarà ancora lei a rimanere di guardia alla grande tenuta dei Karin allorché la famiglia dovrà, come tanti, rifugiarsi a Odessa e ad accogliere Jurij quando tornerà, sfinito, braccato. Né si perderà d'animo, la vecchia nutrice, quando dovrà camminare tre mesi per raggiungere i padroni e consegnare loro i diamanti che ha cucito a uno a uno nell'orlo della gonna. Grazie a quelli potranno pagarsi il viaggio fino a Marsiglia, e proseguire poi per Parigi. Nel piccolo appartamento buio che hanno preso in affitto Tat'jana vede i Karin girare in tondo, dalla mattina alla sera, come fanno le mosche in autunno.

Irène Némirovsky, *Jezebel* (1936), Adelphi 2007

Negli anni Trenta, Gladys Eysenach, miliardaria non più giovane ma ancora bella, è processata per l'uccisione di un ragazzo, Bernard, un popolano qualsiasi, forse un gigolò. Gladys ha il fascino della *femme fatale*, la sua fama di seduttrice e le sue fastose *toilettes* fanno scalpore e il suo accompagnatore ufficiale è un aiutante nobile italiano. Si suppone che la vittima fosse un amante clandestino della signora, la quale non denuncia, non si difende e

accetta la condanna. Ma niente è come sembra nei romanzi di Irène Némirovsky: i presupposti dell'omicidio sono intricati e cupi. Così, come in un lungo flash-back, in *Jezebel* scatta la vera storia di Gladys, sacerdotessa del culto di sé, avida di passioni e prigioniera, come la matrigna di Biancaneve, della propria immagine allo specchio. Donna che non rinuncia mai al «mestiere di donna», Gladys nega la condanna dell'invecchiamento.

Amélie Nothomb, *Igiene dell'assassino*, Voland 1997

Al premio Nobel per la letteratura Prémontschou (83 anni) restano solo due mesi di vita. La stampa di tutto il mondo implora un'intervista con lo scrittore, che la feroce misantropia tiene rinchiuso da anni. Quattro giornalisti lo incontreranno ma, con una dialettica in cui si mescolano logica e malafede, il Grande Scrittore si prenderà gioco di loro e li annienterà sul piano personale e professionale. Il quinto invece, una donna, gli terrà testa, e l'intervista diventerà interrogatorio, poi duello senza respiro: ne verrà fuori a poco a poco un uomo ben diverso, preda dei segreti più oscuri e inconfessabili. Un capolavoro di umorismo e ferocia, primo romanzo della scrittrice belga.

Yoko Ogawa, *La formula del professore*, Il Saggiatore 2008

Un caso editoriale in Giappone e una commovente storia che cambierà il nostro modo di guardare alla matematica, al *baseball*, alla memoria. Lei, governante per lavoro, madre single per scelta, timida e brillante, è stata assunta da un agiato professore per preoccuparsi della sua casa. Lui, il professore, un genio della matematica gentile e affettuoso, è vittima di una misteriosa malattia che lo ha reso incapace di ricordare qualsiasi cosa per più di ottanta minuti. Nel figlio di dieci anni della governante convivono il lato compassionevole del carattere della madre e un'innata curiosità tutta sua. Tra loro nascerà in pochi mesi una toccante amicizia fondata sul comune amore per la matematica e il *baseball* che cambierà le loro vite per sempre.

Tillie Olsen, *Fammi un indovinello* (1961), Savelli 1981, Giano 2004

Nell'ultimo racconto l'anziana protagonista muore promettendo di non esserci, lì, a morire, bensì di essere «tornata a quando ha sentito la musica per la prima volta, una bambina sulla strada del villaggio dove è nata». Morendo, cede il testimone alla nipote che si fa tramite delle sue mezze parole, sillabe dove si riaffaccia il russo delle origini.

Michael Ondaatje, *Aria di famiglia* (1986), Garzanti 2000

Ondaatje conduce il lettore nella Ceylon degli anni Venti sulle tracce dei ricordi dell'eccentrica nonna Lalla, di qualche vecchia fotografia e di un carnet di ballo ingiallito dal tempo. E ci si ritrova così in un'epoca spensierata e gioiosa, tra personaggi usciti dalle pagine di Francis Scott Fitzgerald e paesaggi che ricordano i romanzi di Kipling, in un mondo lussureggiante di odori e sapori, emozioni e passioni, teatro di sbronze colossali e amori travolgenti.

Nico Orengo, *L'autunno della signora Waal*, Einaudi 1995

Liguria di confine, oggi. Perno del romanzo è la signora Waal, una anziana olandese arrivata in paese col marito alla fine degli anni Sessanta. Morto il marito, la signora entra in stretto rapporto con le donne del paese che vogliono trattenerla quando decide di tornare in Olanda. Improvvisamente, cominciano ad accadere fatti strani: uomini misteriosi si aggirano nel suo giardino, bussano alla porta. Compratori? Ladri? Vecchi amici del marito? Dal passato riaffiorano ricordi e voci misteriose che si incrociano a nascondere piccoli e grandi tradimenti.

István Örkény, *Giochi di gatti*, e/o 1990

Questo romanzo ungherese si dipana in telefonate e lettere tra due anziane sorelle e una vecchia foto ingiallita dal tempo. La protagonista è la signora Erzsí Orbán, una di quelle donne che a sessantacinque anni rifiuta di chiudersi nei cliché di una vecchietta dignitosa come quella della sorella,

ricca e invalida. Tradita da quella riteneva un'amica e dal suo intramontabile corteggiatore, nella scena finale che è il culmine del racconto, Erzsi ritroverà intatta la propria vitalità dando libero sfogo alla sua anima felina con l'amica Minnie e ritrovando alla fine la piena complicità della sorella Giza.

Piero Ottone, *Memorie di un vecchio felice*, Longanesi 2005

Varcata la soglia degli ottant'anni, il grande giornalista si racconta dal punto di vista offerto da una vecchiaia vissuta felicemente. Un privilegio dell'età è il piacere della contemplazione, che riguarda il presente e il passato. Tutto è già avvenuto, si diventa insieme attori e spettatori della vita, le cose si possono godere più pienamente (nel caso dell'autore: la vela, i viaggi, la musica). Dall'alto degli anni, egli osserva il passato con disincanto: il *Corriere*, la leggerezza con cui se ne staccò dopo esserne diventato direttore – afferma – quasi per caso.

Orhan Pamuk, *La casa del silenzio* (1983), Frassinelli 1993, Einaudi 2007

La novantenne Fatma vive in una silenziosa casa affacciata sul mare insieme al nano Recep, figlio illegittimo del suo defunto marito, un medico fallito, attivista politico e alcolista: insieme avevano abbandonato Istanbul agli inizi della rivoluzione del 1908. Altezzosa e bisbetica, Fatma trascorre i giorni e le notti assorta nei ricordi e nel risentimento. Ogni estate i suoi tre nipoti, due maschi e una femmina, vanno a trovarla per un breve soggiorno e, per motivi diversi, tutti e tre desiderano che la nonna venda la casa. Pamuk disegna gli ultimi anni di storia del popolo turco, parlando della ricerca delle radici, della necessità di un cambiamento sociale e del difficile equilibrio tra tradizione e influenze occidentali.

Laura Pariani, *La valle delle donne lupo*, Einaudi 2011

È una vecchia (classe 1928), la voce narrante che nel romanzo parla in terza persona, perché sia chiaro che si tratta del dialogo riportato dalla

ricercatrice che la intervista e che va per le valli dell'Alto Piemonte – tra Vallese e Ticino – raccogliendo testimonianze del passato. Fenisia, questo il nome dell'anziana donna, vive accanto al cimitero – il lavoro della sua famiglia, e poi anche il suo, è sempre stato quello del «sotterra morti» – e rappresenta la memoria di quei luoghi. Dai suoi ricordi emergono figure femminili «diverse»: mancine, strabiche, rinchiusi in manicomio perché ribelli. Ritenuta essa stessa strega, racconta storie di emarginate, di donne che hanno derogato dalla regola del «vivere da morta. Patire da muta. Obbedire da cieca. Amare da vergine».

Luisa Passerini, *La fontana della giovinezza*, Giunti 1999

Un montaggio letterario di vari approcci all'invecchiamento: rappresentazioni pittoriche, miti di varie tradizioni culturali, la vicenda di una donna di 55 anni che attraverso quattro stagioni, dall'autunno all'estate, ripercorre la sua vita e accetta la fase della vecchiaia. Ha vissuto con passione la politica e il femminismo, ha praticato i viaggi, gli amori, i gruppi di autocoscienza, le culture alternative; ora al sabato mattina fa la spesa, una lavatrice, uno spuntino, una passeggiata; è tentata dal lifting, nostalgica del «narcisismo come base per l'eroticismo». La narratrice senza nome, confondendosi con l'autrice, si domanda se l'invecchiamento debba sempre essere «constatazione di disastro» o se sia possibile accettarlo «con animo leggero».

Per Petterson, *Fuori a rubar cavalli*, Guanda 2010

L'ormai sessantasettenne Trond – due figlie, due mogli di cui una morta da poco in un incidente – ha deciso di lasciare la sua vecchia vita per andare a passare gli ultimi anni in una casa tra i boschi, non lontana dal luogo dove aveva passato con il padre l'estate del 1948, e dove lo aveva salutato per l'ultima volta. Lo scrittore norvegese intreccia il bilancio di un'esistenza che volge al tramonto con il romanzo di formazione di un adolescente.

Francesco Piccolo, *Il tempo imperfetto*, Feltrinelli 2000

Il romanzo si basa su un'ipotesi paradossale e fantascientifica: che la maturità si acquisti con la giovinezza, nascendo già vecchi e stanchi.

Manuel Puig, *Scende la notte tropicale* (1988), Mondadori 1989, Sellerio 2004

La notte scende sulla giornata della vita. La metafora che il titolo svela e nasconde è abbastanza scoperta, perché Puig riferisce delle giornate di due anziane signore al tramonto, Lucy e Nidia, due sorelle, tra Buenos Aires, dove hanno trascorso gran parte dell'esistenza, e la più colorata e variopinta, tropicale, Rio de Janeiro, dove hanno sperato di concluderla.

Jolanda Quinti, *La cassapanca*, Officina 2005

Un diario, tenuto per la prima volta alla soglia degli ottant'anni da una poetessa di *haiku*. Viene da chiedersi se il fine di una vita non sia proprio quello di arrivare a viverla con tanta serafica saggezza, in punta di piedi, guardandosi attorno, fingendo allegramente che sia ancora tutto da scoprire.

Ravinder Randhawa, *Una vecchia signora malvagia*, Giunti 1990

Sotto i panni dimessi e grotteschi della «vecchia signora malvagia», avvolta in un cappotto logoro, si cela Kulwant: figlia di indiani immigrati a Londra, donna colta e ribelle. Con la sua provocazione mascherata, Kulwant drammatizza gli stereotipi razzisti e paternalistici dei bianchi verso gli asiatici, ma i panni della «barbona» le consentono di esercitare la sua ironia corrosiva anche verso il perbenismo e l'arrivismo di molti compatrioti.

Dominique Rolin, *Lettre au vieil homme*, Denoël 1973

Dialogo tra un padre e una figlia, considerazioni sulla morte.

Dominique Rolin, *Le gâteau des morts*, Denoël 1982

Prima di morire, i ricordi tornano alla memoria della narratrice, ma si impone anche la fatalità dell'annientamento.

Dominique Rolin, *La voyageuse*, Denoël 1984

La narratrice morta descrive la sua visione dopo la vita, contemplando il mondo dall'alto.

Dominique Rolin, *Le futur immédiat*, Gallimard 2002

L'autrice (nata in Belgio nel 1913) evoca la «divina commedia della gioia di vivere», della celebrazione di tre feste principali, il vino, la musica e il sonno. Si applica a ridurre il suo nemico, il tempo, a quello che chiama il «futuro immediato», illuminazioni, folgorazioni, che riporta qui con una libertà insolente.

Lalla Romano, *Diario ultimo*, Einaudi 2006

Uscito postumo. Alcune riflessioni sulla vecchiaia: il corpo che cede, la cecità; la relazione con un uomo molto più giovane di lei.

Olivia Rosenthal, *On n'est pas là pour disparaître*, Verticales 2007

Partendo da un fatto di cronaca (un uomo ha pugnalato la moglie ma non ricorda niente), il racconto diventa un'indagine sulla malattia di Alzheimer, con una costruzione letteraria molto elaborata.

Philip Roth, *L'animale morente*, Einaudi 2003

Da trent'anni, da quando la rivoluzione sessuale ha bussato alla sua porta, il professor David Kepesh tiene fede al suo giuramento: non avere mai una relazione stabile con una donna. Ma un giorno, nell'aula del suo corso di critica letteraria all'università, entra Consuela Castillo, ventiquattrenne di una bellezza conturbante, una ragazza cubana alta e affascinante che scatena il desiderio e la gelosia del maturo professore. Dal romanzo è stato

tratto il film *Elegy*, passato nel 2008 alla Berlinale, regia di Isabel Coixet, con Ben Kingsley e Penelope Cruz.

Philip Roth, *Patrimonio. Una storia vera*, Einaudi 2007

Il protagonista è Hermann Roth, il padre di Philip. Hermann è un vedovo di ottantasei anni, agente di assicurazioni in pensione, conosciuto un tempo per il suo genio, la sua forza e il suo fascino, che ora lotta contro un tumore al cervello. Colmo di amore e attenzioni, di ansia e terrore, Philip accompagna il padre in ogni momento di questa enorme esperienza, lungo il calvario di una dilatata agonia. Il figlio condivide l'umore e le miserie che il malato è costretto a subire: consulti medici, l'orrore del decadimento fisico, l'attesa inumana della separazione finale.

Philip Roth, *Il fantasma esce di scena*, Einaudi 2008

Nathan Zuckerman torna a New York dopo undici anni di esilio nella campagna del New England. Non ha fatto altro che scrivere, isolato dal resto del mondo, ma ora deve sottoporsi a un piccolo intervento legato alle conseguenze di un vecchio tumore alla prostata. Tre incontri fanno esplodere l'involucro della sua solitudine. Ha accettato di scambiare la propria residenza di campagna con quella di una giovane coppia, entrambi aspiranti scrittori: l'anziano e ormai impotente Zuckerman sente riaccendersi il gioco della seduzione e inizia a corteggiare la trentenne Jaime. Il secondo incontro è con una donna che Zuckerman ha conosciuto da giovane: Amy Bellette, la compagna e musa del suo primo eroe letterario, E. I. Lonoff. Amy, un tempo irresistibile, è ora una donna anziana, consumata da una terribile malattia.

Vita Sackville-West, *Ogni passione spenta* (1931), Mondadori 1940

A Londra, agli inizi del secolo, Lady Debora Slane, moglie di un plurititolato gentiluomo, rimane vedova in tarda età. Se ne va allora a vivere in una villetta in periferia, ad Hampstead, scandalizzando figli e conoscenti, anche perché rinuncia a qualsiasi eredità, e si porta dietro solo la vecchia

cameriera Genoux. Le sue nuove frequentazioni per un po' di tempo sono solo il padrone di casa, signor Bucktrout, il gatto e un vecchio muratore. La vita va avanti finché non si fa vivo il signor Fitzgeorge, un appassionato d'arte. La vecchia signora impiega un po' a riconoscere in quell'uomo, non più giovanissimo, l'unico ragazzo da lei amato, e che l'ha amata, tanto tempo fa. L'uomo le si rivelerà poco prima di morire, lasciandola erede del suo patrimonio. Anche Lady Slane morirà poco dopo.

Giulia Salvatori, *Annie Girardot, la mémoire de ma mère*, Michel Lafont 2007

La figlia di Annie Girardot racconta il dramma della propria madre, la celebre e brava attrice (1931-2011) colpita dalla malattia di Alzheimer.

Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*, Stampa Alternativa 1998, Einaudi 2008

Racconto della vita di Modesta, una donna che attraversa tutto il Novecento con la volontà di essere assolutamente se stessa, non cedendo mai a compromessi. Figura di donna anticonformista, trasgressiva, talora anche violenta. Nelle ultime cento pagine, numerose riflessioni sulla vecchiaia, a partire da sé: come si annuncia, come la si vive, come si appare agli occhi degli altri. Questo l'explicit: «... mi trovo a pensare bizzarramente che la morte forse non sarà che un orgasmo pieno».

José Saramago, *Le intermittenze della morte*, Einaudi 2005

Che cosa accadrebbe il giorno in cui la morte lasciasse la terra e l'uomo diventasse immortale? Ironica riflessione sulla vita in una società, come l'attuale, caratterizzata dal timore della vecchiaia e dal tentativo di allontanare e rinviare la fine dell'esistenza.

Ariyoshi Sawako, *Il fiume Ki*, Jaca Book 1989

Ambientato a cavallo dei secoli XIX e XX, narra la storia di una donna appartenente ad una famiglia facoltosa e influente. Nel corso della sua lunga

vita adempie con fermezza e dignità al suo ruolo di «brava moglie e saggia madre», facendosi garante del rispetto della tradizione. Il libro inizia quando la protagonista è già anziana.

Fulvio Scaparro, *Storie del mese azzurro. Le vecchiaie narrate ai giovani*, Rizzoli 1998

Il libro narra la vicenda di una trasmissione radiofonica, che dovrebbe venire trasmessa da radio Ténéré Italia. In questa trama – credo di finzione – si calano le testimonianze delle persone anziane, il modo di coinvolgere i giovani, e soprattutto le idee di Scaparro, psicoterapeuta, sulle possibilità di interazione.

Cathleen Schine, *Miss S.*, Mondadori 2011

Su una piccola isola sperduta al largo del Maine, c'è una splendida dimora ottocentesca trasformata in residenza per artisti. È qui che, dopo una lunga e ansiosa attesa da parte del padrone di casa e dei suoi sette ospiti, il potentissimo, odiosissimo critico letterario e conduttore televisivo Gene Gill, fa finalmente la sua comparsa in una nebbiosa alba di settembre. Ma non come tutti si aspettano, bensì cadavere, avvolto dalle alghe e lambito dalle onde dell'oceano. E non si tratta di una morte accidentale: G.G. è stato assassinato. Subito il giovane detective Oakwood giunge sul posto, e aiutato in modo decisamente singolare dall'ospite più eccentrica e anziana del gruppo, la famosa scrittrice di gialli Violet Shawn Dunston, all'anagrafe Miss Skattergoods, cerca di risolvere il mistero.

Florida Scott-Maxwell, *La misura dei miei giorni*, Marietti 1998

L'ottantenne autrice raccoglie in questo diario le sue riflessioni sulla vecchiaia. Si interroga sui cambiamenti del corpo e della mente, sulle trasformazioni del mondo esteriore e sulla sensazione di «sentirsi in disaccordo con i tempi». Femminista impegnata per i diritti delle donne, psicoanalista, l'autrice valuta ciò che le sta accadendo, fermandosi a pensare al suo presente e al suo futuro.

Alice Sebold, *La quasi luna*, e/o 2007

Fin dalle prime pagine veniamo coinvolte in una situazione drammatica: una giovane donna, accorsa a casa della madre malata per assisterla, la uccide con un gesto in cui si mescolano pietà, insostenibilità per la sofferenza, odio, vecchi rancori. È un gesto tragico, apparentemente inspiegabile, tremendo, a partire dal quale si dipana una doppia trama: da una parte si svolge il racconto del tentativo della protagonista di nascondere l'omicidio, di ostacolare l'indagine di polizia, di fuggire e nascondersi. D'altra parte si assiste a un commovente viaggio all'indietro nel tempo, nei segreti familiari, nella storia del rapporto tra madre e figlia, ma anche nella storia del rapporto con il padre e poi con le stesse figlie della protagonista.

Luis Sepúlveda, *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*, Guanda 2001

Il vecchio Antonio José Bolívar vive ai margini della foresta amazzonica equadoriana. Vi è approdato dopo disavventure che non gli hanno lasciato molto: i suoi tanti anni, la fotografia sbiadita di una donna che fu sua moglie, i ricordi di un'esperienza – finita male – di colono bianco e alcuni romanzi d'amore che legge e rilegge nella solitudine della sua capanna sulla riva del grande fiume. Ma nella sua mente, nel suo corpo e nel suo cuore è custodito un tesoro inesauribile, che gli viene dall'aver vissuto «dentro» la grande foresta, insieme agli indios shuar: una sapienza particolare, un accordo intimo con i ritmi e i segreti della natura che nessuno dei famelici gringos saprà mai capire.

Georges Simenon, *Lettera a mia madre* (1975), Adelphi 2003

Lo scrittore assiste all'agonia della madre novantenne in un ospedale di Liegi.

Muriel Spark, *I consolatori* (1957), Adelphi 2009

Laurence Manders ha l'assurda mania di notare i dettagli più strambi vedendo cose che non dovrebbe. Sono proprio queste doti di straordinario osservatore a far nascere in lui il sospetto che sua nonna Luisa sia coinvolta nelle attività di una banda.

Muriel Spark, *Memento mori*, Mondadori 1963

Una cerchia di anziani signori e signore londinesi, tutti agiati membri della migliore società, riceve una telefonata misteriosa con il seguente messaggio: Ricorda che devi morire. Questo segnale che all'inizio appare come un fastidioso disturbo, poi come una scandalosa beffa, alla fine risulterà essere il primo artificio di una vendetta sottilmente escogitata. A poco a poco, l'anonima minaccia rivela una rete di rapporti alquanto sordidi e perversi.

Matteo Speroni, *Brigate Nonni. I ribelli del tramonto*, Cooper 2011

Le casse dello Stato italiano sono vuote, non ci sono più i soldi per pagare le pensioni. Nascono le Brigate Nonni, un gruppo rivoluzionario composto da anziani, ai quali si uniscono emarginati e disoccupati, sullo sfondo surreale di un'Italia allo sfascio. La «frangia» Stella del Mattino – otto personaggi stravaganti guidati da Vincent, ex tassista ultrasessantenne appassionato di semiotica – si muove in una Milano fosca, corrosa, frammentata in ghetti e suk. Qua e là, qualche oasi residenziale per ricchi, appassionati di decadenti aperitivi, tra i quali si aggira anche il sindaco alcolista, amico dei poliziotti che annaspano a caccia dei «terroristi».

Elizabeth Strout, *Olive Kitteridge*, Fazi 2009

A Crosby, nel Maine, piccolo villaggio affacciato sull'Oceano Atlantico, c'è una donna che regge i fili delle storie, e delle vite, di tutti i suoi concittadini. È Olive Kitteridge, un'insegnante in pensione che, con implacabile intelligenza critica, osserva i segni del tempo moltiplicarsi intorno a lei, tanto che poco o nulla le sfugge dell'animo di chi le sta accanto: un vecchio studente che ha smarrito il desiderio di vivere; Christopher, il figlio, tirannizzato dalla sua sensibilità spietata; un marito, Henry, che nella sua stessa fedeltà al matrimonio scopre una benedizione e una croce. E ancora, le due sorelle Julie e Winnie. Con dolore, e con disarmante onestà, in *Olive Kitteridge* si accampano i vari accenti e declinazioni della condizione umana – e i conflitti necessari per fronteggiarli entrambi.

Sumii Sue, *Hashi no nai kava (Il fiume senza ponti)*, Shinchōsha, Tokyo 1961

Il primo di sette volumi componenti una saga, in cui l'autrice racconta le vicende di una famiglia appartenente alla sottocasta ancor oggi discriminata in Giappone. La storia si svolge nei primi anni del '900. La figura della nonna, pur non essendo protagonista, è particolarmente interessante. È una donna forte, abituata a lavorare duramente, ma anche capace di prendere decisioni non conformiste. Poco sognatrice, ma fondamentalmente ottimista, sa trasmettere il senso di dignità della persona ai nipoti.

Magda Szabó, *La ballata di Iza* (1963), Einaudi 2006

Alla morte del marito Vince, un vecchio magistrato, Etelka accetta la proposta della figlia di lasciare la cittadina di provincia dove ha trascorso gran parte della vita e di trasferirsi a Budapest. Iza, una dottoressa molto attiva e stimata da pazienti e colleghi, organizza la vita della madre in ogni dettaglio, eliminando qualsiasi traccia del passato. Poco alla volta l'anziana donna si ritrova come pietrificata in una sorta di non-esistenza, sino a quando non decide di tornare nella cittadina per assistere alla posa di una lapide sulla tomba del marito.

Magda Szabó, *La porta* (1987), Einaudi 2005

Un rapporto molto conflittuale, fatto di continue rotture e difficili riconciliazioni, a legare la narratrice a Emerenc, la donna che la aiuta nelle faccende domestiche. La padrona di casa, una scrittrice inadatta ad affrontare i problemi della vita quotidiana, fatica a capire il rigido moralismo di Emerenc, ne subisce le spesso indecifrabili decisioni, non sa cosa pensare dell'alone di mistero che ne circonda l'esistenza e soprattutto la casa, con quella porta che nessuno può varcare. In un crescendo di rivelazioni scopre che le scelte spesso bizzarre e crudeli, ma sempre assolutamente coerenti dell'anziana donna, affondano in un destino segnato dagli avvenimenti più drammatici del Novecento.

Susanna Tamaro, *Va' dove ti porta il cuore*, Baldini & Castoldi 1994

Lettera della nonna alla nipote. Numerose le riflessioni sull'invecchiamento e la vecchiaia.

Susanna Tamaro, *Luisito. Una storia d'amore*, Rizzoli 2008

Anselma, solitaria maestra in pensione, trova vicino a un cassonetto dell'immondizia un pappagallo dell'Amazzonia..., un pappagallo femmina in realtà, al quale dà nome Luisito in ricordo del primo rapporto elettivo della sua vita, con una compagna di scuola.

Alessandro Tamburini, *Bagaglio leggero*, Pequod 2006

Una casa di riposo per anziani è per molti solamente un luogo ai margini della società, colmo di tristezze, rancori, respiri malinconici. Ma lungo i corridoi di Villa Rosa, oltre le porte delle camere, molti sono i destini che si incrociano e le storie da raccontare. Un imprevisto sconvolge infatti la placida routine di questo ospizio: la zona sarà sgomberata, poiché una vecchia bomba della Seconda Guerra deve essere rimossa dal cantiere circostante. Il piccolo evento diventa così per ognuno la scintilla dolorosa per risvegliare il ricordo delle paure del conflitto, delle miserie patite, delle famiglie spezzate.

Marlisa Trombetta; Ariel Orr Jordan, *Paura di amare. Al di là della depressione*, Marsilio 2006

Autobiografico. Romanzo a due voci, tra l'autrice di *La mamma cattiva* e uno scrittore israeliano che vive a New York (autore dei celebri *Monologhi della vagina*, con Eve Elsnér). Una donna di 73 anni, che sta uscendo da una lunga depressione, incontra in un'isola croata un uomo di 56 anni, psicoanalista, al quale la vita non ha risparmiato ferite dolorose. Il loro dialogo intenso sarà soprattutto epistolare.

Anne Tyler, *La bussola di Noè*, Guanda 2009

Liam ha sessant'anni ed è un ex insegnante da poco in pensione. Un giorno viene aggredito in casa da un ladro, che lo stordisce con un colpo alla testa. Al risveglio in ospedale, non ricorda nulla dell'incidente: per fortuna invece la sua memoria a breve e lungo termine è intatta. Ma a Liam quel pezzettino di passato mancante dà molto fastidio, e quando interpella un neurologo per risolvere la situazione, nella sala d'aspetto nota un anziano signore accompagnato da un'assistente che lo aiuta a ricordare, una sorta di «memoria esterna». Liam si convince che è quello che fa per lui e si mette immediatamente a cercare notizie sull'uomo – che scopre essere un palazzinaro miliardario – e sulla sua accompagnatrice, Eunice, che nella sua semplicità, colpisce al cuore Liam.

Anne Tyler, *Ragazza in un giardino*, Guanda 2008

Baltimora, 1960. Pamela Emerson è rimasta vedova da poco e vive da sola in una grande casa. Ha appena licenziato il giardiniere ed è sola nel suo giardino a sistemare le sedie, quando passa di lì Elizabeth Abbot, una ragazza venuta dal Sud in cerca di un lavoretto estivo che le permetta di guadagnarsi qualcosa per il college. Elizabeth dà una mano a Pamela, che subito le offre un posto di tuttofare. L'arrivo della ragazza nella famiglia Emerson, composta da sette figli adulti che raramente fanno visita all'anziana madre, fa scattare una molla nascosta e la situazione si complica. Soprattutto perché di lei si innamorano Matthew e Timothy, due dei figli di Pamela, che improvvisamente riprendono a frequentare la casa materna, solo per corteggiarla.

Dubravka Ugrešić, *Baba Jaga ha fatto l'uovo*, nottetempo 2011

Il romanzo in tre parti della scrittrice e studiosa croata ruota attorno alla figura di Baba Jaga, personaggio del mito e del folklore slavo, una vecchia strega che vive in una capanna sorretta da enormi zampe di gallina e rapisce i bambini. A partire da questa stravagante immagine e dalle sue incarnazioni nelle favole popolari, l'autrice costruisce un affascinante mondo romanzesco popolato da donne: una madre e una figlia colte nel loro complesso rapporto, tre ottuagenarie in vacanza e le loro movimentate

avventure, una giovane studiosa di tradizioni popolari che scrive un saggio su Baba Jaga. La figura archetipica della Vecchia, della Strega, della donna «nonmadre» offre a questa scrittrice di spietata intelligenza il materiale narrativo per riflettere su un modello scomodo e anomalo di femminilità.

John Updike, *Festa all'ospizio e altri racconti* (1959), Mondadori 1964

Non ancora consultato.

John Updike, *Le lacrime di mio padre*, Guanda 2010

Hanno nomi e professioni diversi gli uomini che popolano questi racconti di John Updike, ma condividono una storia comune: l'infanzia da figli unici in una cittadina di campagna della Pennsylvania, la fuga verso un'università della costa orientale, il matrimonio, i figli, la vita nei quartieri borghesi, tra feste e tradimenti, il divorzio, un nuovo matrimonio, una vecchiaia fatta di viaggi all'estero e goffi tentativi di mantenere i rapporti con figli di mezza età molto indaffarati e nipoti che oppongono loro una cortese indifferenza. Tormentati dal crescente isolamento, ma ancora percorsi dal desiderio, i protagonisti di questo libro bramano un ultimo contatto con la vita.

Valeria Viganò, *La scomparsa dell'alfabeto*, nottetempo 2009

Eccentrica, sarcastica, la protagonista è una donna anziana che vive negli interstizi dell'età, in una giovinezza dello spirito che ha accompagnato la sua intera vita, ma è anche un essere umano che sta per perdere la memoria. Chi ascolta la storia per esserne unico testimone è un vecchio amico psicoanalista, abbandonato dalla moglie, che vive la sua professione nella solitudine. Le parole che si diranno riguardano l'amore perfetto di Nona per la dottoressa Merkel. Una passione travolgente tra due donne ma anche una relazione pericolosa tra una paziente e la sua psicoanalista, piena di rabbia e di pietà. Valeria Viganò racconta di quel che sopravvive quando si scopre che l'orizzonte dei sentimenti non è più infinito e l'esistenza è il segno di quel che passa e di quel che rimane.

Edmund White, *Caos*, Playground 2009

Nel racconto «Caos», Jack è un vecchio romanziere «fuori moda» che vive a New York. Oltre a una realtà metropolitana disordinata e confusa, deve fronteggiare il caos della propria mente che cancella appuntamenti, ricordi, nomi e che mette a repentaglio la sua attività di scrittore. Una debolezza che ne rende la vecchiaia frenetica, tra ansie finanziarie e un'incomprimibile vitalità erotica. Proprio in una di queste spasmodiche ricerche di occasioni sessuali Jack incontra Seth, un ventottenne mormone, con aspirazioni di attore e scrittore. Il loro rapporto assume subito contorni nebulosi, che Jack cerca di decifrare, riflettendo sul proprio invecchiare, sul desiderio e sul bisogno di essere amati. Seguono altri racconti tematicamente affini.

Patrick White, *L'occhio dell'uragano* (1973), Bompiani 2011

Elizabeth Hunter, matriarca ottantenne, inchiodata a letto, riceve la visita – nella sua dimora di Sydney – dei due figli, entrambi spinti a riavvicinarsi alla madre dal bisogno economico: Basil, attore insignito del titolo di baronetto, e Dorothy, che ha sposato un principe francese, trasferitisi molti anni prima in Europa. La donna, dotata di particolare fascino e bellezza, ha sempre giocato un'unica carta, quella della sua fortissima femminilità, spinta da un insaziabile bisogno d'amore. Ancora adesso, Elizabeth continua a esercitare una forte influenza su tutti: intorno a lei il mondo continua a girare e a disporsi, sino a un ultimo colpo di coda che farà tremare tutto e tutti. Nel 2011 Fred Schepisi ne ha tratto un film con Charlotte Rampling, Geoffrey Rush e Judy Davis.

Angus Wilson, *Una signora di mezza età* (1958), Garzanti 1993

Meg Eliot è la classica «signora di mezza età», moglie amatissima di un noto avvocato, senza figli: la sua vita sembra scorrere pigra sotto l'ala protettiva del marito. Ma improvvisamente il destino decide di voltare pagina: il marito muore in un incidente aereo e Meg rimane sola ad affrontare le avversità dell'esistenza, sia quelle economiche sia soprattutto quelle legate a una precaria conoscenza di sé.

Angus Wilson, *Vecchi allo zoo*, Garzanti 1966

È una storia piena di ironia e di momenti di aperto umorismo, sullo sfondo di un’Inghilterra fantascientifica, ma realistica nei suoi tic e nelle sue manie, dove un gruppo di vecchi saggi discute e s’impegna nell’amministrazione di uno zoo londinese.

Angus Wilson, *Late call*, Penguin Books, 1968

Pare che il libro non sia stato tradotto in Italia. Cito la lettura che ne dà Simone de Beauvoir in *La terza età*: «Difficile adattamento di una donna di 65 anni, ex gerente d’albergo e attivissima, alla sua condizione di pensionata, ospite dei figli... Decide di non vivere più da parassita, e si trasferisce in un villaggio per persone anziane».

Inoue Yasushi, *Ricordi di mia madre*, Spirali 1985, Adelphi 2008

«Mia madre dava l’impressione di essere un meccanismo rotto. Non era malata, ma una parte di lei aveva ceduto... Le parti integre e quelle compromesse si mischiavano di continuo ed era arduo distinguerle. Nonostante fosse afflitta da una notevole mancanza di memoria, vi erano particolari che ricordava perfettamente». Così leggiamo in questi *Ricordi di mia madre*, in cui Inoue cela, con pudore, il suo lato più intimo e dolente. E non possiamo non ascoltare partecipi quella voce che ci spiega come la donna «avesse incominciato a cancellare a ritroso, con una gomma, la lunga linea della sua vita», del tutto inconsapevolmente, «perché a tenere in mano la gomma era quell’evento ineluttabile che è la vecchiaia». Vecchiaia su cui Inoue ci offre, con quest’opera in tre tempi, pagine fra le più intense che abbia mai scritto.

Saggi, Studi universitari, *Women's Studies*

Jean Améry, *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare* (1968 e 1977), Bollati Boringhieri 1988

Simone de Beauvoir, *La terza età (La vieillesse)*, 1970), Einaudi 1971

Norberto Bobbio, *De senectute*, Einaudi 1996

Zoe Brennan, *The older woman in recent fiction*, Jefferson (N.C.); London, McFarland 2005

Jaia Caputo, *Le donne non invecchiano mai*, Feltrinelli 2009

Sally Chivers, *From old woman to older women: contemporary culture and women's narratives*, Ohio State University Press 2003

Giovanna Cosenza, «La donna Trans-Age», *Ocula*, 8, 2007  
URL: [www.ocula.it](http://www.ocula.it)

Régis Debray, *Fare a meno dei vecchi: una proposta indecente*, Marsilio 2005

Anna D'Elia, «L'amore dei vecchi», in *Per non voltare pagina. Raccontare l'orrore*, Meltemi 2007

Éric Deschavanne; Pierre-Henri Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie*, Grasset 2007

Régine Detambel, *Le syndrome de Diogène. Éloge des vieilleses*, Actes Sud 2008

Ada Fonzi, *Gli uomini muoiono le donne invecchiano*, Giunti 2006

Barbara Frey Waxman, *From the hearth to the open road: a feminist study of aging in contemporary literature*, Greenwood Press 1990

Barbara Frey Waxman, *To live in the center of the moment: literary autobiographies of aging*, University Press of Virginia 1997

Betty Friedan, *L'età da inventare*, Frassinelli 1994

Elena Gianini Belotti, *Amore e pregiudizio. Il tabù dell'età nei rapporti sentimentali*, Mondadori 1988

Natalia Ginzburg, «La vecchiaia» (1968), in *Mai devi domandarmi*, Einaudi 1991

Germaine Greer, *La seconda metà della vita*, Mondadori 1991

James Hillman, *La forza del carattere*, Adelphi 2000

Vladimir Jankélévitch, *La morte* (1966), Einaudi 2009

Erica Jong, *Paura dei cinquanta*, Bompiani 1994

Annette Keilhauer (a cura di), *Vieillesse féminine et écriture autobiographique*, Presses universitaires Blaise Pascal 2007

*Leggendaria*, «L'età inventata», n°15/16, 1999

Rita Levi Montalcini, *L'asso nella manica a brandelli*, Baldini & Castoldi 1998

Elsa Linguanti (a cura di), *Personaggio-donna. Lo sguardo dalla fine*, Quattroventi 2001

Barbara Mapelli; Lucia Portis; Susanna Ronconi (a cura di), *Molti modi di essere uniche. Percorsi di scrittura di sé per re-inventare l'età matura*, prefazione di Duccio Demetrio, Stripes 2011

Catherine Mayer, *Amortality. The Pleasure and Perils of Living Agelessly*, Vermillion 2011

*Memoria*, «L'età e gli anni. Riflessioni sull'invecchiare», n°16, 1986

Alain Montandon (a cura di), *Écrire le vieillir*, Presses universitaires Blaise Pascal 2005

Alain Montandon (a cura di), *Figures du vieillir*, Presses universitaires Blaise Pascal 2005

Claude Olievenstein, *La scoperta della vecchiaia*, Einaudi 1999

Sandra Petrigiani, *Vecchi. Un'impresa tenera e fallimentare*, Baldini Castoldi Dalai 1999

Marina Piazza, *Le ragazze di cinquant'anni*, Mondadori 1999

John Cowper Powys, *The Art of Growing Old*, Cape 1944

Danielle Quinodoz, *Vieillir, une découverte*, PUF 2008

Franco Rella, *Ai confini del corpo*, Feltrinelli 2000, con una recensione di Lea Melandri  
URL: <http://lgxserver.uniba.it/lei/rassegna/000930b.htm>

Edward Said, *Sullo stile tardo*, Il Saggiatore 2009

Chiara Saraceno (a cura di), *Età e corso della vita*, il Mulino 1986

Fulvio Scaparro, *Vecchi con grinta*, EMP 2008

Anna Rosa Scrittori (a cura di), *Margini e confini. Studi sulla cultura delle donne nell'età contemporanea*, Cafoscarina 2006 [in particolare la sezione «La force de l'âge» (articoli di Stefano Salvioli e Claudio Franceschi, Vita Fortunati, Franca Bernabei, Lina Zecchi, Giuseppina Dal Canton)]

Manlio Sgalambro, *Trattato dell'età: una lezione di metafisica*, Adelphi 1999

Alberto Spagnoli, «...e divento sempre più vecchio». *Jung, Freud, la psicologia del profondo e l'invecchiamento*, Bollati Boringhieri 1995

*Storia delle donne*, n°2, 2006 (articoli di Corsi, Passerini, Palomba-Signorelli, Piazza, Fusaschi, Vittori, Cavigioli, ecc.)

URL: <http://ejour-fup.unifi.it/index.php/sdd/issue/view/207>

Elémire Zolla, «Gioventù e vecchiaia», in *Volgarità e dolore*, Bompiani 1962



## I film

a cura di Luciana Spina

VECCHIE ALLO SPECCHIO



## In compagnia di vecchie signore

Luciana Spina  
*luciana.spina@email.it*

Un articolo sull'*Europeo* del 29 marzo 1991 riferiva di una coda di almeno 150 anziani che aspetta sotto la pioggia di entrare al Cinema Cristallo, ma non per una proiezione. Sono iscritti al corso dell'Università della Terza Età di Torino tenuto da Giacomo Dacquino, professore di sessuologia all'Università Pontificia di Roma. «Soltanto» 800 iscritti, solo perché non è disponibile un locale più ampio...

Una madre sessantenne s'innamora dell'amante di sua figlia (*The Mother*, Roger Michell, 2003), un'altra madre sessantenne comunica alle figlie d'essersi innamorata di una ragazza (*A mia madre piacciono le donne*, Inés Paris e Daniela Fejerman, 2001), un'ottantenne propone ad altre sei anziane signore una gita in pulmino per rivedere la casa della sua fanciullezza e, in situazione d'emergenza, si accettano nella loro diversità (*In compagnia di signore per bene*, Cynthia Scott, 1990): un film drammatico inglese, un film-commedia spagnolo, un delicato invisibile film canadese, contraddicono l'immagine convenzionale della madre e l'idea che alle donne anziane sia interdetto il sesso con i suoi desideri e le sue pratiche. Scandalo, sorpresa: osare trasgredire il tabù della misconosciuta sessualità femminile nella vecchiaia! Ma, quando la donna è vecchia per lo schermo? E le vecchie signore, sono tutte indegne?

Nel cinema ormai ultracentenario anche gli attori incominciano a non aver paura di mostrare che invecchiano: non per una malattia, non come risultato dell'età, ma della vita che hanno avuto. Agli inizi, nel cinema muto, la donna-diva doveva necessariamente rispettare i canoni esteriori della bellezza e della femminilità dell'epoca: piuttosto prosperosa, sguardo assassino e provocante, movenze feline, se appartenente alla categoria «maliarde»; dimessa, volto angelico e abbastanza anonimo, abbigliamento casto se «brava ragazza», spesso portata alla perdizione dal solito mascazone impomatato. Il loro unico bagaglio artistico era in genere la sola presenza fisica. La donna vecchia poteva essere la mamma (apprensiva e in costante attesa dei figli o del marito lontano, talvolta invece centro propulsore e dominatore della famiglia, marito compreso), la nonna saggia

o la suocera (talvolta perfida, più o meno tremolante e inferma), la fedele domestica, meglio se grassottella, senza età: in ogni caso, figure di contorno e spesso caricaturali che dovevano eventualmente suscitare il riso (come farà Tina Pica nei film del dopoguerra) o una certa repulsione proprio per le loro caratteristiche fisiche. Spesso però questa vecchiaia era già una finzione scenica, la donna realmente avanti negli anni non poteva avere dignità di attrice, quindi si ricorreva a un trucco molto sommario per invecchiare donne ancora giovani, con rughe vistosamente finte, capelli bianchi e scarmigliati o racchiusi in ferree acconciature, abbigliamento teso a coprire un corpo senza forma, meglio se ingobbato, e un'andatura obbligatoriamente traballante.

Eleonora Duse fu un'eccezione. Regina del teatro già avanti con gli anni (ben 58!) si lascia sedurre dal cinema portandovi la sua recitazione e offrendo un modello fondamentale alla nuova arte. In *Ceneri* (diretto e interpretato da Febo Mari nel 1916), tratto dal romanzo di Grazia Deledda, la Duse è una madre autentica nel suo dolore e nella sua vecchiaia. Si muove, sulla scena del film, in direzione vettorialmente opposta alla linea recitativa dominante nel decennio 1910-20. Tenta di annullare il suo corpo e rifiuta totalmente il gesto enfaticizzato, drammatico, meglio dire melodrammatico, delle grandi attrici dell'epoca, illuminando le sequenze in cui appare di una forza interiore, di una potenza tragica che pone distanze incomparabili rispetto al gesto. Diversamente da Febo Mari che urla e gesticola vistosamente, lei non parla mai di fronte alla macchina da presa. Due concezioni diverse e opposte del cinema muto il cui limite non poteva essere superato con il movimento delle labbra, ma grazie al linguaggio del corpo e del viso. Qualche decennio dopo, Lee Strasberg sembra si sia ricordato della sua tecnica di recitazione, con l'Actor's Studio.

Con l'avvento del sonoro abbiamo donne senza età o autentiche vecchie, spesso solo come figure di contorno. Walt Disney insegna poi che vecchia è sinonimo di cattiva, e il grande insulto nei drammoni hollywoodiani e nostrani è «sei vecchia!», la parola stessa è connotata ed elusa. Gloria Swanson ha 53 anni quando indossa la maschera grottesca di Norma Desmond in *Viale del tramonto*, nel 1950! Bette Davis ne ha 54 quando gira *Che fine ha fatto Baby Jane?* nel 1962, e Joan Crawford ne ha 57. La morale puritana americana è drastica e ridicola: Anne Bancroft ha 36 anni quando interpreta la pericolosa Signora Robinson del *Laureato* nel

1967, Shelley Winters ne ha 42 in *Lolita* (1962), entrambi i film sono ovviamente vietati ai minori, dai 12 ai 16 anni. Contro quel sistema, Mae West (1893-1980) scandalizza gioiosamente l'America unendo la sua feroce e intelligente ironia a quella di John Huston, nel 1970, interpretando la particolarissima talent-scout Leticia Van Allen in *Myra Breckinridge*, a 77 anni, e conclude la sua carriera nel 1978 con *Sextette!* In modo diverso faceva discutere nel 1965 la Madame Bertini di Sylvie che a 82 anni, nella *Vieille dame indigne* di René Allio, tratto da un racconto di Bertolt Brecht, dà vita, letteralmente, alla vecchia signora che decide di allontanarsi dai figli in trepida attesa del suo trapasso e parte alla scoperta dell'amicizia libera e del mondo. Per qualche strana ragione, ancora oggi questi ultimi film sono di difficile reperibilità, salvo qualche raro passaggio in televisione o in rassegne, con copie scadenti!

Marlene Dietrich, quasi in contrapposizione alla «divina» Greta Garbo, è la prima *femme fatale* lanciata dalla Paramount come «la donna che perfino le donne possono adorare», e ha il coraggio di percorrere la sua lunga carriera con stile, senza mascherare (troppo) la sua età, con una certa ossessione per il corpo che invecchia pur non giungendo alle follie deturpanti dei nostri tempi. Tuttavia grandi attrici come Maggie Smith (1934), Shirley MacLaine (1934), Vanessa Redgrave (1937), Claudia Cardinale (1938), Marianne Faithfull (1946), Meryl Streep (1949), continuano brillantemente la loro carriera affrontando ruoli impegnativi che tuttavia di rado toccano i veri problemi della vecchiaia, ma almeno senza ricorrere all'industria della ricostruzione della bellezza.

Quindi, le donne vecchie e il loro corpo rimangono un argomento oggetto di riprovazione sociale e/o morale, di disinvestimento estetico o anche di negazione d'importanza. Mentre la rappresentazione del corpo invecchiato va crescendo nello spazio pubblico e mediatico, quasi esclusivamente a fini commerciali (quante entusiastiche pubblicità!), i film, come i romanzi, hanno finora concesso poco spazio ai personaggi di vecchie. Se nel testo scritto hanno diritto di cittadinanza, i loro corpi sono troppo spesso messi al bando: divieto di truccarsi, di avere una sessualità, di uscire dagli schemi. Si direbbe che dopo la menopausa le donne non entrano nella «terza età» ma sfociano in un «terzo sesso» disturbante in quanto non codificato.

Negli ultimi cinquant'anni non sono mancati film con anziani, donne e uomini, per protagonisti: tuttavia, la loro figura è stata di rado colta nel contesto della vita quotidiana, per privilegiare lo stereotipo della saggezza, dell'esperienza, della memoria collettiva o del personaggio fuori dall'ordinario. È difficile dire la propria vecchiaia, una tematica che solo da pochi decenni ha una sua valenza commerciale, andando oltre lo sguardo generico sulla donna anziana e offrendone invece un ritratto nel suo quotidiano, con desideri e problemi di persone ordinarie: la vedovanza, il pensionamento, la solitudine, l'innamoramento, la malattia, la fuga dai ricatti affettivi, i conflitti interpersonali... E sono ancora rare le registe che raccontano la vecchiaia, non solo perché in assoluto sono poche le donne registe e ancor meno quelle non più giovani. Ma le nuove generazioni avanzano dimostrando una nuova sensibilità e maggior coraggio rispetto agli imperativi commerciali. Sono comunque ancora pochi i film che giungono al grande pubblico, soprattutto i molti cortometraggi che risultano più sensibili a una visione più ordinaria della vecchiaia, che sa anche ridere e far ridere con ironia.

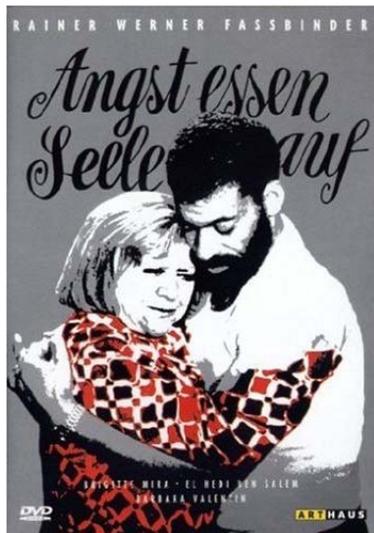
I dieci film della rassegna hanno voluto cogliere alcuni momenti del nuovo sguardo cinematografico, ancora prevalentemente maschile, sulla donna socialmente vecchia, nella vita di tutti i giorni. Dalla delicatezza scandalosa di Fassbinder in un melodramma sociale che precorre i tempi (*La paura mangia l'anima*, 1973) all'irriverente indignazione di Ferreri contro l'abbandono dei vecchi (*La casa del sorriso*, 1991), alla gioiosa proposta di un cinema d'animazione per anziani di Miyazaki (*Il castello errante di Howl*, 2004), in una carrellata di donne «comuni»: le viaggiatrici di *Central do Brasil* (Walter Salles, 1997) e *Da quando Otar è partito* (Julie Bertuccelli, 2002), la regale e disturbante vendicatrice di *Hyènes* (Djibril Diop Mambéty, 1992), la fragile e indomita *Yaaba* salvata dai bambini (Idrissa Ouedraogo, 1989), la casalinga May, rivoluzionaria «fuori tempo» che non accetta un ruolo codificato in *The Mother* (Roger Michell, 2003), o Elspeth che duella con la figlia per ridarle, e ridarsi, una speranza (*L'ospite d'inverno*, Alan Rickman, 1997). Personaggi non meno autentici di quelli intervistati da Daniele Segre (*Quella certa età*, 1996), in una galleria di stra-ordinarie *vieilles dames indignes* allo specchio.

## I film

Luciana Spina  
*luciana.spina@email.it*

La paura mangia l'anima – Tutti lo chiamano Ali (Angst essen Seele auf)

di Rainer Werner Fassbinder (1946-1982), RFD, 1973, 93'



Soggetto e Sceneggiatura: Rainer Werner Fassbinder

Direttore della fotografia: Jürgen Jürges

Scenografia: Rainer Werner Fassbinder

Montaggio: Thea Eymèsz

Interpreti principali: Brigitte Mira (Emmi), El Hedi Ben Salem (Ali), Barbara Valentin (Barbara, la barista), Irm Hermann (Krista), Gusti Kreissl (Paula), Margit Symo (Hedwig), Marquard Böhm (Gruber), Rudolf Waldemar (Brem), Rainer Werner Fassbinder (Eugen), Peter Gauhe (Bruno), Karl Scheydt (Albert)

Produzione: Tango Film Production – Filmverlag Der Autoren

Emmi, una sessantenne vedova e con figli sposati, incontra una sera in un bar un marocchino immigrato per lavoro in Germania; ha un nome lungo e difficile da ricordare, e tutti lo chiamano Ali. L'uomo l'accompagna a casa, dove la donna vive sola: piove e lui abita lontano, con altri cinque compatrioti in una sola stanza. Emmi gli offre un letto per la notte. Nasce così un bizzarro *ménage*, ma ciò che suscita lo sdegno di figli, nuore, fornitori, condomini e compagne di lavoro (Emmi fa le pulizie in una piccola azienda) non è solo la differenza di età tra lei e il marocchino, ma anche il fatto che una «buona tedesca» abbia scelto un uomo di colore. Poi,

poco a poco, le cose si appianano: i figli e i fornitori si adeguano, le amiche tornano a farle visita e toccano estasiati i lucidi bicipiti dell'arabo. E lui sembra aver trovato un vero nido, anche se a volte si concede un'evasione con la bionda proprietaria del bar, e proprio lì una sera Ali crolla a terra per un'ulcera e viene ricoverato in ospedale. Emmi pazientemente lo assiste, ancora fiduciosa nel proprio affetto e nelle capacità di recupero di quel gigante, tanto più giovane di lei.

Doppio scandalo. Non è soltanto un film sul razzismo quotidiano e sulla normalità, ma anche sull'amore e la felicità. Il personaggio che più interessa non è Ali, trasparente e monolitico nella sua araba semplicità di cuore e di comportamento, ma Emmi, cui l'amore non basta a farle superare i pregiudizi, l'educazione piccolo-borghese, l'innata tedescheria. L'impasto di melodramma e di critica sociale funziona perché il primo è al servizio della seconda come la circolazione del sangue alimenta un organismo. Tenero, asciutto, un po' schematico (Morandini, *Dizionario dei film*).

Fassbinder si avvale della rilettura di alcuni film di Douglas Sirk, grande costruttore di melodrammi immigrato a Hollywood dalla Germania: a lui dedica anche un saggio dal titolo significativo, *Imitation of Life*, che si richiama al film omonimo di Sirk del 1959, *Lo specchio della vita* (R.W. Fassbinder, 1988). Anche *La paura mangia l'anima* è un dichiarato omaggio al regista: remake di *Secondo amore* (*All That Heaven Allows*, «Tutto ciò che il cielo permette», 1955), grande mélo hollywoodiano e forte critica alla società, con una donna bianca, ricca vedova (Jane Wyman), che si innamora di un giovane povero, bianco, giardiniere (Rock Hudson). In questo caso in Fassbinder pare imporsi soprattutto la filosofia di un motto sirkiano: «Non si possono fare film sulle cose. Si possono soltanto fare film con delle cose, delle persone, della luce, dei fiori, degli specchi, del sangue...». Scrive Fassbinder nel suo saggio:

I film di Douglas Sirk sono descrittivi. Pochissimi primi piani. Perfino nei campi-controcampi l'interlocutore non appare per intero nell'inquadratura. Il sentimento profondo dello spettatore non è il risultato di un'identificazione, ma viene dal montaggio e dalla musica. È per questo che noi proviamo alla fine di questi film un senso d'insoddisfazione. Ciò che abbiamo visto è capitato ad altre persone. E se qualcosa là dentro vi riguarda personalmente, vi resta la piena facoltà di ammetterne il significato o di riderne (R.W. Fassbinder, 1988).

Rainer Werner Fassbinder ha esplorato e procreato un cinema molto personale, che scava nella memoria più interiore di una nazione divisa,

silente su sensi di colpa ancora vivi. La sua è una filmografia straordinariamente ricca, stroncata dall'improvvisa morte a 39 anni: più di trenta film, serial e film televisivi, oltre aver creato l'*antiteater*, fondato la casa di distribuzione Filmverlag der Autoren e la produzione Tango Film, in soli diciassette anni di attività.

I risultati più alti sono l'irripetibile ibrido di isteria e oppressione kafkiana in *Nessuna festa per la morte del cane di Satana* (1976), le disavventure melodrammatiche di un travestito con disequilibri emotivi vari in *Un anno con tredici lune* (1978), la splendida e innovativa serie televisiva *Berlin Alexanderplatz* (1980, dall'opera letteraria di Alfred Döblin), fino allo scandaloso *Querelle* (da Jean Genet) presentato pochi mesi dopo la sua morte, alla Mostra di Venezia del 1982.

Tra i più delicati, il dolceamaro *La paura mangia l'anima*. Un titolo che mette lo spettatore sulla difensiva, specie per quel «mangia» che, sostituito con un «divora», sarebbe forse parso meno rude. Titolo alternativo infatti è *Tutti lo chiamano Ali*, decisamente più innocuo. Il film ha per protagonista una donna delle pulizie non più giovane, Emmi, vedova con figli già grandi e sposati. Una notte entra in un bar per prendere una coca cola. Fuori piove, non sa perché è entrata ma, come lei stessa riferisce: «Passo qui davanti tutte le sere e sento sempre suonare la musica... Ma che lingua parlano in queste canzoni?» Arabo. Il bar infatti è frequentato da immigrati, operai arabi che la sera, appena staccano dal lavoro, si ritrovano per una birra. La padrona è tedesca, una donna bionda, dal volto segnato da rughe figlie più di depressione psichica e fisica che dall'età. L'arrivo dell'anziana Emmi è una ventata di novità. Tra gli arabi poggiate al bancone, Ali offre un ballo alla nuova arrivata sessantenne.

Fassbinder ne fa nascere una storia d'amore, facendola però aderire al tessuto etico di una società che conosce bene, con tutti i pregiudizi che possono sorgere. Resta nei toni pacati con i quali ha cominciato la sua narrazione, con un stile uniforme che non si concede impennate nel tragico o nel sentimentale. Sembra che lasci correre i fatti già sapendo come andranno ad evolversi, senza sentire il bisogno di sottolinearne gli aspetti talvolta cinici o ingiusti.

Brigitte Mira – Emmi – è straordinaria nella sua impossibilità fisica di figurare come protagonista di una storia romantica, e per questo incarna la poesia della goffaggine nei timorosi abbandoni al sentimento e negli slanci

sempre a metà fra il disarmato e il protettivo-materno. Fassbinder gioca sulla spudoratezza della passione per spingere il personaggio a brancolare alla cieca, oltre la definizione voluta dall'habitus sociale. Si parte con il piede sbagliato: una coppia insolita, una sessantenne bianca ed un immigrato di vent'anni più giovane, in un paese che sino a trenta anni prima s'era macchiato ufficialmente di sangue per la purezza di una sola razza. Si parte col piede sbagliato «non» nel senso che una coppia così sia ingiusta o che non si ritenga corretto possa sopravvivere, quanto appunto perché «si sa già» che non riuscirà a conservarsi intatta, non macchiata da fattori esterni, pregiudizi, maldicenze. E fino a che punto l'opinione pubblica può rimanere inoffensiva nei confronti di un amore puro? L'amore non ha età ed è cieco ma la paura mangia l'anima, crea una tensione costante di cui non si ama discutere. «Che c'entra la felicità. Noi parliamo di rispettabilità», rispondono stizzite le vicine all'amministratore della casa, il solo che dall'inizio accetta il legame regolarizzato dal matrimonio.

Dopo essere andata contro il volere dei figli – da antologia la sequenza in cui Emmi va da sua figlia e trova il genero alcolizzato, interpretato dallo stesso Fassbinder – Emmi decide infatti di sposare Ali. Al ritorno dal viaggio di nozze il dissenso esplode: il negoziante sotto casa si rifiuta di servire l'uomo di colore, le colleghe di Emmi prendono le distanze, il figlio iroso si sfoga spaccando a calci il televisore. Ma presto anche le amiche sono vinte dalla curiosità, attratte dall'uomo, e tornano per vedere come una donna ormai in là con gli anni abbia potuto conquistare un giovane non estraneo all'immaginario sessuale femminile. Qualcosa però si spezza dall'interno: Emmi in qualche modo è sopraffatta dal pregiudizio che in ogni modo è andata combattendo, l'idea di avere lasciato alle spalle quel passato si traduce in angoscia, in malcelato imbarazzo.

Eppure il film prosegue con sobrietà, non eludendo un finale mentitore. Tuttavia ciò che resta a visione ultimata è un labile senso di colpa, che abbraccia anche lo spettatore non tedesco. Senso di colpa che non fa male: fa riflettere.

## Central do Brasil

di Walter Salles (1956), Brasile, 1997, 110'

Soggetto: Walter Salles

Sceneggiatura: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein

Scenografia: Cassio Amarante, Carla Caffè

Montaggio: Isabelle Rathery, Felipe Lacerda

Direttore della fotografia: Walter Carvalho

Costumi: Cristina Camargo

Musica: Antonio Pinto, Jaques Morelenbaum

Interpreti: Fernanda Montenegro (Dora), Vinícius de Oliveira (Josué), Marília Pêra (Irene), Soia Lira (Ana), Othon Bastos (Cezar), Otávio Augusto (Pedrão), Stela Freitas (Yolanda), Matheus Nachtergaele (Isaias), Caio Junqueira (Moisés)

Produzione: Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnerre

Dora, ex-insegnante di mezza età, sola, disillusa e cinica, trascorre le giornate nella caotica stazione centrale di Rio (la *Central do Brasil* del titolo) e si guadagna da vivere scrivendo lettere a pagamento per gli analfabeti: tornata a casa le seleziona, ne spedisce alcune, ne getta altre e trattiene il danaro avuto per i francobolli. Un giorno assiste alla morte improvvisa di una donna che le aveva fatto scrivere una lettera al padre del suo bambino, scomparso da anni e che forse ignora di avere un figlio. Quest'ultimo, Josué, ora solo e senza un posto al mondo, torna da lei reclamando la lettera: vuole andare alla ricerca del padre. Vinta la reciproca riluttanza iniziale, Dora accoglie il bambino e lo vende a un presunto centro di adozioni clandestino. Scopre però che si tratta di trafficanti di organi, e lo salva, impegnandosi a riportarlo dal padre, nel lontano Nordeste. Il loro viaggio attraverso il paese diventa un lento percorso di formazione. Insieme affrontano una piccola odissea: un bambino di nove anni in cerca di suo padre, una donna anziana ed egoista, indurita dalla vita, in cerca dei suoi sentimenti, in un grande paese in cerca delle sue radici. La ricerca di Josué non sarà vana e Dora saprà star sola, meno disperata.

Walter Salles – già noto per alcuni suoi documentari, tra cui *Krajcberg, o Poeta dos Vestígios* (1987), selezionati e spesso premiati in numerosi festival internazionali dopo il celebrato *Terra estrangeira* (1995) – dirige il suo

secondo lungometraggio, *Central do Brasil*, ottenendo numerosi riconoscimenti. Orso d'Oro a Berlino per il miglior film e d'Argento per la migliore interpretazione femminile alla vulcanica Fernanda Montenegro (classe 1929, notissima attrice di teatro che si concede ogni tanto al cinema e alla televisione, apparsa recentemente ne *L'amore al tempo del colera*), Golden Globe per il miglior film straniero, due candidature all'Oscar 1999 per il miglior film straniero (in competizione con *La vita è bella* di Benigni) e la migliore attrice protagonista (prima attrice brasiliana a ricevere questa candidatura, battuta da Gwyneth Paltrow); la sceneggiatura ha vinto il premio Cinema 100-Sundance International Award. Ha poi diretto il famoso *Diari della motocicletta* (2004), *Paris je t'aime* (2005), *Dark Water* (2005) e un episodio di *Chacun son cinéma* (2007), film a più mani che celebra i 60 anni del Festival di Cannes; ora ha ripreso a viaggiare con *On the Road*, tratto dall'opera di Jack Kerouac, di prossima uscita. Il piccolo Vinicius de Oliveira faceva il lustrascarpe in aeroporto, dove è stato scoperto dal regista, e non aveva mai visto un film prima di iniziare le riprese!

Sulla scorta della bella sceneggiatura di Carneiro e Bernstein, già nel prologo folgorante nella stazione di Rio il regista prende le distanze dalla realtà miserrima e disperata in cui vivono Dora e il piccolo Josué e di cui sullo schermo giungono immagini fredde, quasi scarnificate: un antro di polvere accecante dove si muore molto rapidamente, per un autobus antropofago o un rapido colpo di pistola a un ladrunco caduto sui binari. La fotografia di Walter Carvalho dipinge splendidi ma desolati paesaggi brasiliani: favelas senza speranza, strade non ancora asfaltate, grandi palazzoni anonimi della periferia di Rio lontani anni luce dall'immagine metropolitana e moderna di Rio e del Brasile. Quando inizia il viaggio verso il Nordeste alla ricerca dell'introvabile padre di Josué, «più che il territorio del Brasile, sembra che i due ne attraversino l'anima» (Roberto Escobar).



Le vicende personali di Dora e Josué si intrecciano con quelle più grandi del popolo brasiliano e della realtà quotidiana di questo sterminato paese. Così il regista mostra i percorsi asfissianti nei mezzi di trasporto super

affollati della popolazione più derelitta del paese, la triste parentesi dei trafficanti di organi, le cerimonie collettive e l'importanza della religiosità (non a caso il padre di Josué si chiama Jesus e i suoi figli Isaias e Moisés), e l'incredibile numero di analfabeti di ogni razza ed età che vivono in Brasile. Durante il viaggio di questa coppia che sprigiona una connivenza straordinariamente comunicativa – e che per la donna è anche il percorso verso la riconquista di una coscienza e una dignità perdute – il film acquista lo spessore di un rapporto sociologico e la dolcezza di una favola, anche se l'odierna realtà del Brasile povero e del Nordeste non lo consentirebbe. Un *road movie* intenso, che rivela un Brasile allegramente disperato che se la cava sempre aggrappandosi ora a un espediente, ora a un santo.

Nel solco della tradizione neorealista, o naturalistica, del cinema brasiliano, *Central do Brasil* segue la lezione di De Sica e dell'Amelio del *Ladro di bambini*, ma possiede forza e personalità proprie nel narrare una vicenda esposta al rischio del sentimentalismo, senza cadere nel lacrimoso, inducendo a un giusto coinvolgimento emotivo, riuscendo a comporre il ritratto di un paese mirabilmente descritto attraverso piazze assolate, strade gremite, gente stremata ma di grande forza. In questo è davvero neorealista. Senza retorica, con una asciuttezza di cui il bel finale, veloce e commosso, dà felicemente conto. Walter Salles ha infatti altri amori cinematografici: il bambino e la donna di mezza età formano una bella coppia di giramondo smarriti, trascinati da una stessa idea fissa, come *Gloria* di John Cassavetes o *Alice nelle città* di Wim Wenders. Massima semplicità, massima efficacia; il suo è un cinema colto e consapevole, essenziale ma raffinato nelle scelte di regia, che cerca di coniugare la semplicità del neorealismo con il fascino per i paesaggi e le immagini desolate del nuovo cinema tedesco, con la precisione negli effetti e l'impatto emotivo – e il lavoro sugli attori – del cinema americano più intelligente (straordinario il volto della protagonista), con una grande cura nella scelta e nella ripresa delle location.

La storia è apparentemente semplice e poco originale, immediata nel suo farsi ma in realtà sottilmente calcolata. Alcune sequenze irrompono inattese e si scolpiscono nella memoria: il pianto della protagonista, nascosta da un vetro opaco, quando il camionista che ha iniziato a corteggiare l'abbandona, o l'assalto ai treni nella stazione in cui lavora la donna, l'arrivo dei pendolari, la violenza quotidiana di un colpo di pistola, la durezza delle

parole del bambino («Sei una che non vale niente. Sei disgustosa»). *Central Do Brasil* sembra nato dallo stesso sentimento che Dora, la protagonista, confessa alla fine del film: «Ho nostalgia di tutto».

### Da quando Otar è partito... (Depuis qu'Otar est parti...)

di Julie Bertuccelli (1968), Belgio/Francia, 2002, 102'

Sceneggiatura: Julie Bertuccelli, Roger Bohbot, Bernard Renucci

Fotografia: Christophe Pollock

Montaggio: Emmanuelle Castro

Musica: Antoine Duhamel, Dato Evgenidze, Arvo Pärt

Interpreti principali: Esther Gorintin (Eka), Nino Khomassouridze (Marina), Dinara Droukarova (Ada)

Produzione: Les Films du poisson - Entre chien et loup - Studio 99 - Arte France Cinéma - Le Studio Canal +

Distribuzione: Esse&Bi Cinematografo



Ada abita a Tbilisi con la madre Marina e la nonna Eka, che vive nella continua attesa delle lettere del figlio Otar, emigrato a Parigi. Eka è vecchia, ma non finita. Il suo spirito vive e si alimenta di un passato cocente e temerariamente custodito (venera ancora Santo Stalin) e delle notizie che le manda da Parigi l'adorato figlio. Marina non è ancora vecchia ma è come se lo fosse. La disillusione che ha ucciso il suo entusiasmo non ha azzerato però il suo coraggio di donna. Vive per sua figlia e per sua madre con cui ha un rapporto di amore/odio per la perdurante gelosia infantile verso il fratello Otar. Ada è giovane ma strafatta di pessimismo e di cultura. Ha un rapporto di odio/amore con la madre. Adora la nonna che la capisce, e mitizza il fantomatico zio Otar, che perde la vita in Francia in un incidente sul lavoro, da povero emigrante. Madre e figlia tacciono la verità alla nonna. Ada scrive per mesi finte lettere di Otar, diventa lentamente, non si sa quanto consciamente, l'alter-ego dello zio che non c'è più. Ma, durante una breve vacanza della figlia e della nipote, Eka vende la preziosa biblioteca di

famiglia e compra tre biglietti per Parigi... Il viaggio svela forse la verità ma, magistralmente, apre anche un grande squarcio di fiducia nel futuro.

Giovane regista francese, figlia d'arte, al primo lungometraggio ma con provata esperienza nella produzione documentaristica e come aiuto regista (Kieslowski, Tavernier, Ioseliani), Julie Bertuccelli fa subito centro: *Da quando Otar è partito...* è un film di pregevole fattura, profondo e senza smagliature, condotto con rigore dall'inizio alla fine, tanto da guadagnare il Grand Prix de la Semaine de la Critique a Cannes nel 2003, il Premio



Michel D'Ornano al Festival du Cinéma Américain di Deauville e, non ultimo, il Premio Marguerite Duras. Nel 2008 torna al documentario con *Antoinette Fouque, qu'est-ce qu'une femme?* (2008), episodio della serie televisiva francese *Empreintes*, sulla co-fondatrice del MLF e creatrice delle Editions des Femmes. Con *L'arbre* (2010), girato in

Australia con Charlotte Gainsburg e presentato a Cannes, realizza un dramma familiare sull'elaborazione del lutto e un diario di formazione dove il mondo è visto attraverso gli occhi di una bambina di 8 anni.

*Da quando Otar è partito...* girato e ambientato a Tbilisi (capitale della Georgia), è un commosso omaggio della regista a Ioseliani, sin dal nome dell'invisibile protagonista della pellicola, Otar. Il film appare più che meritevole dei molti riconoscimenti ottenuti: un soggetto interessante che unisce più chiavi di lettura (le vicende dei singoli e quelle sociali), approfondito con minuziosa sapienza, tre protagoniste ottime, ambientazione di grande fascino e una puntuale fotografia plumbea, per un'opera girata quasi a lume di candela. Scritto a quattro mani dalla Bertuccelli con Bernard Renucci, racconta la storia di tre donne, figlia, madre e nonna, nella Tbilisi dei nostri giorni, capitale affascinante e malandata della Georgia post-sovietica. La caduta del regime ha prodotto schianti fragorosi fin dentro le coscienze, le famiglie hanno dovuto imparare a governare una libertà che assomiglia molto all'abbandono: vacillanti le istituzioni, il microcosmo casalingo anche se oppressivo e claustrofobico diventa baluardo da difendere il più possibile. Così avviene nella casa di Ada, giovane venticinquenne, della madre Marina e della nonna

Eka (la straordinaria Esther Gorintin, novantenne che ha debuttato a 85 anni...): l'impostazione matrilineare più che una scelta è una necessità, se non sono morti, gli uomini sono lontani. Perché nel vecchio appartamento, nel precario equilibrio d'umore tra le abitanti, le sole notizie che portano una ventata di speranza e freschezza provengono proprio da Otar, emigrato a Parigi: l'ostinata Eka sussulta ogni qual volta squilla il telefono, si commuove alla lettura delle sue brevi missive, impreziosisce i racconti con le proprie suggestioni e vive di luce riflessa la vita del figlio lontano. Il fatto



che poi la Francia fosse da sempre nel destino della famiglia assume un significato ulteriore: i libri antichi che impreziosiscono gli scaffali d'una casa per il resto quasi spoglia, stringono un legame culturale che diventa sogno, vezzo o speranza. L'aspetto della convivenza di diverse lingue (georgiano, francese e russo, la lingua dell'oppressore) si perde purtroppo nel doppiaggio, così come le battute della giovane Ada, che però comunica in maniera così evidente con sguardi e silenzi da limitare il danno.

Eka, Ada e Marina vivono un triangolo tutto al femminile. Sono tre vertici, anzi, tre punti di fuga che ruotano attorno a un fulcro maschile, Otar, unico elemento in grado di esercitare una forza centripeta su tre persone che vivono invece delle spinte fortemente centrifughe. Otar però non c'è. È invisibile, assente, cinematograficamente nel fuori campo. L'unico segno della sua presenza sono una fotografia e le lettere e i soldi che manda a casa ogni tanto. Le prime immagini del film mostrano le tre donne che, sedute al tavolo di un caffè (fuori dal tempo!), parlano fra di loro. Non c'è sonoro, non si sentono le parole pronunciate dalle tre donne: soltanto le labbra si muovono. Il triangolo si fonda su un problema di incomunicabilità, di assenza di parole, di suoni. Le lettere mandate da Otar invece sono tangibili, vengono lette ad alta voce da Eva, acquisendo una corporeità sonora. Otar è assente, ma non è possibile decretarne la morte. La storia prosegue con forte realismo, nei toni e negli scarni squarci di quotidianità, fino al dramma che investe le donne, la notizia della morte di Otar. Troppo fragile l'anziana per reggere il colpo: Marina e la figlia decidono di tacere. Ecco dunque il tema della menzogna, del valore

sentimentale della verità raggirata, troppo pesante per essere sopportata. Nel passare dei giorni, segnati dalla tragica esigenza del vivere quotidiano che spoglia le case di oggetti da vendere sulle bancarelle, l'anziana donna, che pure soffre questo smercio di passato, vende i propri ricordi per averne uno in più, Otar o Parigi di notte, per ritrovarsi seduta sulle scale davanti ad una porta chiusa, a ricordarci che la verità esiste nella misura in cui vogliamo crederle.

Il finale lascia aperti molti interrogativi: Eka ha capito? Vuole nascondere loro la verità? Forse vuole semplicemente creare una verità nuova, in cui Otar sia ancora il centro: alle tre donne si prospetta una nuova intesa, basata sulla finzione che Otar sia ancora in vita. La complicità di mantenere lo stesso segreto sarebbe il cuore di una nuova vita insieme, ancora di una vita basata sull'incomunicabilità. Ecco perché Ada, la donna dell'ultima generazione, decide di rimanere a Parigi, nella terra delle promesse, per un futuro lontano dalla propria cultura e dalle proprie abitudini, una scelta espressa senza parole, solo con gli sguardi. Eppure mai come in questo momento sembra che le tre donne siano riuscite finalmente a parlarsi, a trasmettersi un'emozione.

*Da quando Otar è partito...* è un apologo dell'assenza come alimento dei sentimenti (positivi e negativi); un pacato tributo al coraggio delle donne; una sottile operazione di ripristino del senso della perdita. La Georgia è fotografata come se fosse la Francia (in un susseguirsi di sublimi e distaccati quadri impressionisti) e Parigi è una nebulosa cartolina che balugina di luci, facendo da sfondo alle figure delle protagoniste. È la Georgia contemporanea a vivere attraverso il privato di tre donne diverse per generazioni, una Georgia tra documentario – quando è la sua quotidianità ad essere registrata – e fiction – quando i sentimenti e i desideri personali delle protagoniste prendono forma, per raccontare una storia di speranza dove il luogo dei desideri si chiama Francia. Otar e la Francia attraversano la storia in stretta analogia. L'uomo, mitizzato dalla sua lontananza e dalle bugie costruite ad hoc per farne essere ancora vivente, si confonde con l'altro mito, quello di una nazione occidentale divenuta punto di riferimento tramite altre bugie, anche quelle pietose dei migranti.

Una storia di esilio e di immigrazione vista attraverso gli occhi di tre donne... arenate in un paese che oscilla tra trasformazione e regressione...È la storia di una menzogna...che consente a ciascun personaggio d'inventarsi una vita per sopportare

meglio la propria, ma anche di manipolare e farsi manipolare. Avevo voglia di parlare della Francia, non di fare un film sulla Francia vista dal suo interno. Volevo parlare dell'immaginario straniero avvalendomi della distanza di uno sguardo altrui (intervista a Julie Bertuccelli, *Avvenire*, 27 novembre 2003).

## La casa del sorriso

di Marco Ferreri (1928-1997), Italia, 1991, 95'



Sceneggiatura: Liliane Betti, Marco Ferreri, Antonino Marino

Montaggio: Dominique B. Martin

Fotografia: Franco Di Giacomo

Costumi: Nicoletta Ercole

Musiche originali: Bruno Guarnera

Interpreti: Ingrid Thulin (Adelina), Dado

Ruspoli (Andrea), Elisabeth Kaza

(Esmeralda), Enzo Cannavale

(l'Avvocato), Maria Mercader (Elvira),

Lucia Vasini (Giovanna), Francesca

Antonelli (Rosy), Caterina Casini (dottorressa Peri), Gudrun Temple (la Preside), Nuccia e Nunzia Fumo (le sorelle Pigafetta), Le Sorelle Suburbe (le figlie)

Produzione: Giuseppe Auriemma, Augusto Caminito, Giovanna Romagnoli

Alla morte del marito Alberto Bottini in un incidente e incassati centosessanta milioni di indennizzo, la giovane moglie non intende occuparsi della suocera, Adelina, per anni segretaria di direzione in prestigiosi hotel internazionali e ora ospite in una casa di riposo sulla costa romagnola, e riesce anche a farle vendere la casa lasciandola così senza risorse. Adelina, ai suoi tempi ragazza-madre e vincitrice di un concorso per Miss Sorriso, incontra nella casa di riposo il sessantacinquenne Andrea, detto «il maestro» (suona una piccola chitarra africana a tre corde) e tra i due nasce un idillio. Da ciò pettegolezzi, gelosie e scandalo, non solo perché la ex-moglie ungherese (Esmeralda) di Andrea è ricoverata nel padiglione degli ospiti non autosufficienti, ma soprattutto perché i due innamorati si incontrano nella camera di lui o nella roulotte appartenente a

una piccola comunità di extracomunitari, in parte addetta ai servizi della struttura. I «cattivi» della situazione (ospiti, infermieri, assistenti) giungono a uno scherzo crudele: fanno sparire la dentiera di Adelina che affronta, a testa alta, anche altre umiliazioni per rimediare al danno. Si presenta una soluzione per la coppia, che molti vorrebbero vedere scacciata: accogliere l'invito degli immigrati (anch'essi costretti a lasciare la casa di riposo) e partire con loro verso altri lidi. Ma Andrea non ha il coraggio di affrontare una nuova vita e Adelina parte, protetta dalla generosità affettuosa dei nuovi amici.

A trent'anni da *El cochecito* – dove già compariva il sogno di fuga da un luogo vissuto come inospitale – Ferreri riprende il tema delle esigenze della vecchiaia, di quel tempo in cui l'assenza di lavoro non deve diventare sinonimo di vacuità dell'esistenza, dove la disponibilità del corpo e dello spirito porta nuove esigenze, giuste aspirazioni a una vita non solo contemplativa. I due protagonisti, pur vivendo in una casa di riposo, non hanno rinunciato a far progetti desiderando di vivere ancora momenti esaltanti. Ed è subito scandalo. La fuga fuori dalle regole provoca reazioni estreme perché perturba la disciplina dell'istituto, rivendica proprio quell'autonomia che lo stesso personale disintegra giorno dopo giorno: e poi, come sopportare comportamenti liberi che «devono» essere riservati ai giovani! Un'azione ignobile di cattiveria gratuita è la soluzione-punizione che getta la donna nell'umiliazione e nella rabbia impotente. Il mondo di Ferreri è senza pietà. La casa di riposo è percorsa da violenza, frustrazioni, desideri inconfessati; come nei gironi dell'Inferno, qui c'è anche un luogo separato, di desolazione assoluta, quello degli incurabili, costretti a vegetare a letto in attesa della fine. Non a caso, tutti gli infermieri addetti a quel reparto sono neri, sotto-uomini, e quando anche loro cercheranno un'altra vita, i ricoverati resteranno definitivamente soli.

In una topografia composita, Ferreri identifica tre luoghi: la casa di riposo, con le sue camere, le sale comuni, il refettorio (dominato da uno stupefacente quadro che sembra celebrare l'eterna giovinezza); l'anticamera della morte, dove gli esseri viventi si avventurano raramente; il campo dei neri extracomunitari che sognano di poter partire alla scoperta del mondo. Questo mondo a parte è situato nella straordinaria ex-colonia marina degli anni Trenta (ora adibita ad acquario) «Le Navi», opera dell'architetto futurista Clemente Busiri-Vici, il cui nome figura nei titoli quale giusto

riconoscimento da parte del regista. Anche l'architettura scelta per il film esprime la dualità della casa di riposo: l'armonia delle linee sembra ricondurre a un luogo protettivo mentre la dimensione funzionale nasconde l'angoscia di un luogo provvisorio totalmente differente da una vera casa. L'istituzione è un luogo falsamente accogliente, un luogo d'ordine in cui viene imposta una disciplina degradante agli «ospiti» che si vorrebbe ricondurre o spingere a un'età prepuberale, censurando anche l'attività intellettuale.

La conclusione di Ferreri è senza speranza: non ci si può aspettare molto da una società che, perdendo il rispetto dei vecchi, ha perso il rispetto di se stessa. Ma Ferreri non vuole fare il predicatore, racconta una storia d'amore che deve essere divertente, anche con bizzarre trovate comiche, o se tutto il sorriso che attraversa il film deve ricorrere ai denti di Dracula. È un Ferreri caustico, paradossale, inquieto che esprime le sue angosce e si diverte a mettere a nudo quello che la società civile vuole nascondere. Il suo sarcasmo surreale eretto a sistema di ricerca antropologica lo induce ad analizzare gli uomini con distacco e divertimento. Ma qui la posta in gioco è troppo alta, il gioco non può proseguire.

Scorbutico, iracondo, buffo e basso / Il maestro indiscusso dei cahiers

Cinico, torvo assai, peloso e grasso / È tornato Francesco Rabelais.

[...]

Un poco Lévi-Strauss un po' Ionesco / Un po' Sigmund Freud un po' Togliatti.

Risponde col silenzio alle domande / Agli attori non dà un'indicazione

Eppure nel suo cinema si spande / Il rigore della rivoluzione.

(R. Benigni, 1995).

Marco Ferreri (Milano, 11 maggio 1928 – Parigi, 9 maggio 1997), da studente senza entusiasmi diventa piazzista di liquori, giornalista, rappresentante di obiettivi per macchine da presa. Nel 1951 fonda con Riccardo Ghione la rivista Documento mensile che ha breve vita. Dopo aver fatto la comparsa nei film di Alberto Lattuada *Il cappotto* (1952) e *La spiaggia* (1953), si ritrova in Spagna a girare film dopo aver cercato di fare il produttore. Nel 1958 a Barcellona incontra Rafael Azcona che sarà suo amico e sceneggiatore. Nascono satire antiborghesi e anticattoliche: *El pisito* (1958), *Los chicos* (1959), e *El cochecito* (1960) che già pone i vecchi al centro dell'azione. Torna in Italia e continua il suo rivoluzionario percorso, sotto

l'occhio vigile della censura: *Una storia moderna: l'ape regina* (1963) è una requisitoria contro il matrimonio, satira anticattolica senza mediazioni, tale da scatenare le ire della censura, che impone tagli e modifiche – anche nella colonna sonora e nel titolo! *La donna scimmia* (1964) sul personaggio straziante di una derelitta sfruttata da un cialtrone: il bellissimo finale viene modificato per decisione del produttore. *Dillinger è morto* (1969) ritratto glaciale e atroce di un borghese dentro la società borghese. Una cupa allegoria sul futuro è *Il seme dell'uomo* (1970). Favola kafkiana dal sapore anticlericale è *L'udienza* (1972), uno dei suoi risultati più alti e meno riconosciuti. *La grande abbuffata* (1973) descrive l'incontro di quattro amici a Parigi per un esemplare suicidio gastronomico. *Non toccare la donna bianca* (1974) trasforma la voragine delle Halles in un set per una fiaba western, con cavalleria, indiani e spie, con effetti di grande ilarità. *Ciao maschio* (1978) descrive una New York astratta, da incubo fantascientifico, racconta l'autodistruzione di un folle che rifiuta l'amore. *Chiedo asilo* (1979) con un inedito Roberto Benigni che ha il compito di salvare l'umanità e la ragione. *La casa del sorriso* (1991) che ottiene l'Orso d'Oro a Berlino. *Diario di un vizioso* (1992), ennesima prova di un cinema sulla vuotezza del vizioso che non ha nulla da aspettarsi, dalla vita come dal cinema. S'accomiata dal cinema con *Nitrato d'argento* (1997), addio malinconico a un cinema che non esiste più.

Ingrid Thulin (Solleftea, 27 gennaio 1926 – Stoccolma, 7 gennaio 2004), nata in una cittadina ai confini della Lapponia, a sedici anni lascia le foreste del Nord per studiare a Stoccolma. Interrotti gli studi, comincia a lavorare e contemporaneamente studia danza e dizione. Dal 1948 al 1951 frequenta la Scuola Reale di Arte Drammatica e poi viene scritturata dal Teatro di Stoccolma. Debutta sulle scene con un testo di Jean Anouilh, *Le rendez-vous de Senlis*, proprio mentre sta muovendo i primi passi nel cinema. È già un'affermata attrice di teatro quando incontra Ingmar Bergman che le offre di recitare in uno dei suoi capolavori, *Il posto delle fragole* (1957), Orso d'Oro al Festival di Berlino. Con *Alle soglie della vita* (Ingmar Bergman, 1957) si aggiudica il premio come miglior attrice al Festival di Cannes, imponendosi presto come l'interprete femminile emblematica del grande regista svedese. Negli anni '60 diventa il simbolo della donna scandinava, bella, intelligente e sessualmente emancipata, l'interprete intensa e raffinata che può dimostrare il suo talento perfino all'interno di un film che fa scandalo (*Giocchi di notte*,

Mai Zetterling 1966). Ormai nota internazionalmente lavora con registi come Vincente Minnelli (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, 1962) o Alain Resnais (*La guerra è finita*, 1966). In seguito si stabilisce in Italia e dal rigore assoluto di Ingmar Bergman passa alle atmosfere barocche e decadenti di Luchino Visconti (*La caduta degli dei*, 1969) o a quelle kitsch di Tinto Brass (*Salon Kitty*, 1975), per vestire poi gli abiti di una lavandaia emiliana che durante l'occupazione tedesca si unisce ai partigiani (*L'Agnese va a morire*, Giuliano Montaldo, 1976); passa poi alla regia con Erland Josephson e Sven Nykvist (*Noi due una coppia*, 1978), presto seguito da Brusten Himmel (*Cielo spezzato*, 1981), scritto e diretto in prima persona, un ritratto autobiografico ambientato durante la seconda guerra mondiale. Dopo aver interpretato personaggi tormentati e infelici – in *Luci d'inverno* (Ingmar Bergman, 1963), *Il silenzio* (Ingmar Bergman, 1963), *Il rito* (Ingmar Bergman, 1969) –, nel 1991 si concede una passione d'amore tutta italiana all'interno di una casa di riposo per anziani, con la straordinaria e inarrestabile Adelina della *Casa del sorriso*.

Alessandro (Dado) Ruspoli (9 dicembre 1924 – 11 gennaio 2005). Bello, aristocratico ed eccentrico, sempre: dopo l'8 settembre 1943, si nasconde in Vaticano, dove furoreggia rallegrando tutti con sfilate di moda e *drag-parties*, insieme a preti e chierichetti, indossando le pellicce e le *toilettes* di gala che la figlia di Badoglio, Maria, aveva potuto salvare prima di fuggire in Svizzera. Negli anni '60 è stato un personaggio centrale della Dolce vita. Amava passeggiare per le stradine di Capri con un pappagallo sulla spalla, vezzo ripreso probabilmente poi da Totò nel film *L'imperatore di Capri*. Sposato tre volte, sempre circondato da belle donne, il principe Dado Ruspoli, in età matura, si è cimentato come attore dando vita ad una compagnia teatrale, e con piccole partecipazioni in film di rilievo (*Identificazione di una donna*, *Le avventure del giovane Indiana Jones*, *Padrino Parte III*), oltre alla signorile e ironica interpretazione ne *La casa del sorriso*.

### Quella certa età

di Daniele Segre (1952, Alessandria), Italia, 1996, 45'

Quella certa età, ovvero l'affettività e i sentimenti nella terza età. Coprodotto dalla società «I Cammelli» con il Sindacato pensionati, Cgil Lombardia e nazionale, il film ha per protagonisti gli anziani che per la

prima volta affrontano davanti alle telecamere un argomento tanto privato come quello della propria affettività. Nel film trovano spazio le esperienze di coppie di pensionati, di vedove o vedovi, di anziani soli che comunque manifestano ancora una profonda voglia di vivere, un grande bisogno di comunicare, amare ed essere riamati, e che in taluni casi si scontrano con un ambiente familiare ed esterno che vive con profondo disagio e imbarazzo queste loro naturali esigenze. Il film è stato girato presso la Camera del lavoro di Milano, dove a raccontarsi sono 45 attivisti dello Spi, e presso la Casa di riposo di via Gleno a Bergamo, da cui arrivano le testimonianze di un gruppo di ospiti autosufficienti.

«L'impero dei sensi fiorisce nella terza età». Angela, 77 anni, è vedova da sei mesi. Vedova e sola, visto che i suoi 11 figli sono ormai grandi e lontani. Senza più impegni, talora si lascia tentare da un pomeriggio di sole per trovarsi al parco con le amiche. Finché un giorno, sulla panchina di fronte, appare lui. Quasi la stessa età, solo, giocherella col bastone tra la ghiaia e la guarda. Finge di leggere il giornale e intanto le manda bacini. Angela avvampa, si guarda intorno, poi lo sbircia di nuovo. E riceve un altro stormo di baci. Sorride. Sorride anche lui. Allora, incurante dei loro sguardi attoniti, Angela si stacca dalle amiche e lo raggiunge. Si fa sera. Il parco chiude, le amiche se ne sono andate spettegolando. Lei è felice. Non vuole che l'incanto si spezzi, così lo invita a casa. In cucina per una cena improvvisata e in camera da letto, per un amore fuori programma, sorprendente e intenso come il primo amore. Bella come una fiaba, quella di Angela è una storia vera. Come vere sono tutte le altre, raccolte e messe insieme da Daniele Segre, regista sensibile a problemi e sentimenti «sociali»: quel che emerge da questo breve viaggio tra l'affettività e la sessualità degli anziani, è che «quella certa età» non è affatto l'età della pace, tanto meno dei sensi. Come egli stesso dichiara:

La sorpresa clamorosa è che, contrariamente a ciò che si pensa, la terza età non è il tempo dell'impotenza, della rinuncia, ma della passione più calda e sfrenata. Il ritrovarsi di nuovo soli o in coppia, con tanto tempo libero, corrisponde spesso alla scoperta di una sensualità dirompente. Senza più fretta, si può impigrire a letto, farsi venire delle idee a qualunque ora. Insomma, si torna fidanzati. Si riscopre un erotismo che, se vissuto bene, ci fa dimenticare tante amarezze. E magari anche i reumatismi.

Protagonisti di questo racconto a più voci e più sguardi sono una cinquantina di anziani, tra i 52 e i 90 anni, che hanno risposto all'appello del

regista. «Ci hanno dato fiducia, hanno detto di sé le cose più intime, mai svelate prima neanche ai loro partner – spiega Segre –. Una seria riflessione su un argomento che oggi è solo merce, che degrada la qualità della vita». Storie di affetti ritrovati come quella di Alda ed Emiliano. In pensione lui si sente finito e questo si riflette sul loro rapporto. Ci vorrà tutta la pazienza e l'amore di lei a fargli ritrovare nuovi significati. Storie di ribaltoni sentimentali, come quella di Antonio, 65 anni, sposato da 40, che s'innamora di una donna con 15 anni di meno e per lei lascia tutto. Storie di solitudini inguaribili: donne che, morto il marito, unico uomo della loro vita, rinunciano per sempre al calore di un affetto. Storie di scoperte sconvolgenti: chi confessa di non aver mai provato il famoso orgasmo, chi dice di averlo provato solo dopo la menopausa e chi ancora si chiede cosa sia davvero. Storie di amorose delusioni: chi tenta un altro legame, magari con qualcuno più giovane, spesso ne esce sconfitto. Luogo deputato di tante seduzioni, la sala da ballo. «Se sai ballare bene hai delle *chances* – garantisce Segre –. Ma contano anche le gite, le mostre... Tutto ciò che non ci si è mai concessi da giovani». E se sulla cinepresa rimbalza più forte la sensibilità femminile, più interessante e complessa rispetto quella maschile, bloccata ed egoista, ciò che alla fine emerge prepotente è il bisogno, comune a tutti, novantenni compresi, di voler bene ed essere voluti bene, di coccolare ed essere coccolati. Anche se l'uomo stenta ad ammetterlo. Emblematico un «dialogo» marito-moglie. Lei: «Da sempre ti dico che ti amo, ti desidero, e tu in 30 anni mai una volta. Perché?». – Lui: silenzio».

Anche in televisione: anche nel grande contenitore è difficile che si parli degli anziani. Si parla dei giovani quasi fossero un pianeta insondabile; pur trascurandoli, ci si preoccupa di loro, ci si pone il problema della mancanza di spazi televisivi che li riguardino, soprattutto li attirino. Si parla molto delle carceri, ma si parla poco dei malati e pochissimo degli anziani. Soprattutto degli anziani raccontati nella loro normalità: non i casi limite, gli abbandoni e le trascuratezze o ancora le straordinarie attività. Gli anziani qualunque, quelli che vanno in pensione e non sanno più cosa fare, che sentono di essere di peso ai figli, che hanno il problema non soltanto della sessualità, ma anche della considerazione umana, in una società squilibrata che accantona sempre prima le persone dal mondo del lavoro e nello stesso tempo è sempre più vecchia. Con altrettanto silenzio, come se ci fosse una sordina infilata sulla telecamera, è andato in onda un film-documento di Daniele Segre, *Quella certa età*. Segre aveva già trattato altri temi sociali, adesso ha avuto il coraggio di occuparsi degli anziani. Coraggio, perché è inutile fingere: il tema è scomodo e difficile, può suscitare addirittura fastidio, nel pubblico frettoloso della tv. E coraggio a metà ha avuto la

Raitre di Minoli a mandarlo in onda: lo ha fatto, ma dimostrando nello stesso tempo di non crederci troppo, secondo un modo di operare frequente in tv. Si trasmette diligentemente anche quello che si sa fin da subito di scarso successo di pubblico: però poi non lo si dice, come se ci fosse un fondo di vergogna a proporre una televisione non al passo con i tempi carichi di «furore» politico.

*Quella certa età* riprende, secondo la tecnica consueta di Segre, uomini e donne che parlano, raccontano, rispondono a domande mai esibite. Facce bellissime, stanche, fresche, allegre, tristi, che dicono il loro bisogno d'amore, la passione per il ballo, l'affetto per il compagno, la voglia di rifarsi una vita, la disillusione e la speranza. Sopra tutto, la sensazione della vita che era fuggita via senza farsene accorgere, lasciandoti lì, con tanti anni in più, un corpo da vecchio e, spesso, una psicologia da ragazzo. Il film di Segre, senza una parola di commento, individua tutti i tempi più importanti di «quella certa età»; lo fa persino con un pizzico di retorica (la coppia che canta «Mi pare un sogno un'illusione avverti a me vicino»), ma infine risulta toccante, cosa rara per la nostra disincantata, scettica, cinica tv (A. Comazzi, 1996).

Daniele Segre è autore di «cinema della realtà», di film di finzione e di spettacoli teatrali e radiofonici. Esordisce come fotografo della realtà a Torino, e realizza film e video fin dalla metà degli anni Settanta. I suoi primi lavori sono focalizzati su problemi delle realtà giovanili disagiate (*Perché droga*, 1976; *Il potere dev'essere bianconero*, 1978) e sulla dignità e umanità di vite difficili (*Vite di ballatoio*, 1984, Gabbiano d'oro ad Anteprima del Cinema Indipendente di Bellaria), e *Ritratto di un piccolo spacciatore*, premio Filmmaker 1984. Nel 1980 pubblica il libro fotografico *Ragazzi di stadio* (Mazzotta, Milano). Nel 1983 realizza il lungometraggio *Testadura*, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nella sezione De Sica, finzione sulla realtà di un microcosmo giovanile fatto di scelte ostinate, di quotidianità faticose e di complicati rapporti interpersonali.

Nel 1981 fonda la casa di produzione I Cammelli e nel 1989 l'omonima Scuola video di documentazione sociale che negli anni successivi, anche con il sostegno di Unione Europea e Ministero del Lavoro, ha avviato decine di giovani all'attività di professionista audiovisivo nel sociale.

Fra i suoi film documentari, quello sui delegati sindacali della CGIL (*Partitura per volti e voci*, 1991), sui minatori del Sulcis (*Dinamite*, 1994), sui sieropositivi e malati di AIDS (*Come prima, più di prima, t'amerò*, 1995).

Il suo secondo lungometraggio, *Manila Paloma Blanca* (1992), ottiene il premio Giuliano De Negri al Festival di Venezia e Tulipano d'oro al Festival di Istanbul. Nel 1995 debutta anche nella regia teatrale con *Week-*

end di Annibale Ruccello. Opere come *Non ti scordar di me* (1995) e *Paréven furmighi* (1997) sono incentrate sul fascino del set e dell'immaginario cinematografico, sulla costruzione (reale) di un cinema e la ricostruzione della realtà che il cinema consente. *Sto lavorando?* (1998) segue l'inserimento lavorativo di un giovane con gravi problemi psichici; *A proposito di sentimenti* (1999) indaga sull'affettività nei giovani colpiti da sindrome di Down; *La sinistra senza Unità* (2000) anticipa il dibattito autocritico sulla sinistra italiana; *Asuba de su serbatoio* (2001) documenta la chiusura di una fabbrica in Sardegna; *Tempo vero* (2001) registra i problemi dei malati di Alzheimer e delle loro famiglie.

Nel 2002 realizza il film *Vecchie*, con Maria Grazia Grassini e Barbara Valmorin, che riceve vari premi e riconoscimenti e che diventa uno spettacolo teatrale, *Vecchie. Vacanze al mare*, prodotto da Associazione Teatrale Pistoiese – Teatro del Tempo Presente.

L'anno successivo dirige la serie di sei film documentari *Volti – Viaggio nel futuro d'Italia*, che RAI 3 manda in onda nel 2004. Gira poi il lungometraggio *Mitraglia e il Verme*, interpretato da Antonello Fassari e Stefano Corsi. A novembre 2005 cura per RadioTRE la regia del radiodramma *Un bagno al mare*, scritto da Silvia Ballestra ed interpretato da Barbara Valmorin e Elisabetta Piccolomini.

A dicembre 2006 gira a Oporto un documentario sul regista Manoel de Oliveira e la scrittrice Agustina Bessa Luis. Nello stesso anno realizza alla Cavallerizza di Torino la video installazione *Tappati la bocca* per il Teatro Stabile di Torino, interpretato dagli allievi della scuola per attori del Teatro Stabile di Torino diretta da Mauro Avogadro; inoltre, in collaborazione con l'IRRE Marche e l'Assessorato Formazione e Lavoro della Provincia di Macerata attiva un laboratorio video a Recanati e Macerata, «L'amorosa visione», con studenti delle scuole medie superiori, dell'accademia e dell'università, terminato nel marzo 2007, che produce *L'amorosa visione – percorsi giovani di incontro e di abbandono*.

Nel giugno 2007 inizia le riprese del film *Morire di lavoro*, sugli incidenti nel mondo dell'edilizia in Italia. Il montaggio del film – prodotto dalla società I Cammelli in collaborazione con la FILLEA CGIL e con il sostegno del Piemonte Doc Film Found – si conclude nei giorni della tragedia Thyssen a Torino.

Nel 2010 termina *Lisetta Carmi, un'anima in cammino*, film documentario sulla straordinaria fotografa genovese degli anni Settanta, *Luciano Lischi, editore*, ritratto dell'editore pisano, ultimo esponente della Nistri Lischi, una delle più antiche case editrici italiane, e *Je m'appelle Morando – Alfabeto Morandini*. Il suo ultimo film *SIC FLAT ITALIA (così sia Italia)* è stato invitato al 29° Torino Film Festival mentre è ormai in postproduzione *Luciana Castellina, comunista*.

### L'ospite d'inverno (The Winter Guest)

di Alan Rickman (1946), GB, 1997, 108'

Soggetto: dal dramma di Sharman MacDonald

Sceneggiatura: Sharman MacDonald, Alan Rickman

Costumi: Joan Bergin

Fotografia: Seamus McGarvey

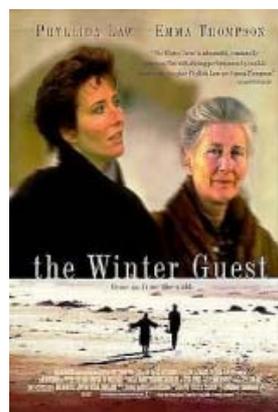
Montaggio: Scott Thomas

Musiche: Michael Kamen

Scenografia: Robin Cameron

Interpreti: Emma Thompson (Frances), Phyllida Law (Elspeth), Gary Hollywood (Alex), Arlene Cockburn (Nita), Sheila Reid (Lily), Sean Biggerstaff (Tom), Douglas Murphy (Sam), Sandra Voe (Chloe)

Produzione: Ken Lipper, Edward Pressman, Steven Clark-Hall



Ancora giovane e da poco vedova, incapace di elaborare il lutto, Frances si rifiuta alla vita e lascia che il figlio sedicenne badi a tutti e due. Con il marito condivideva la passione per la fotografia, e aveva tappezzato la casa con i ritratti di lui, ma dopo la sua morte non trova più il coraggio di dedicarsi a soggetti viventi: l'unico desiderio che ha è di abbandonare la propria casa e di cambiare vita, trasferendosi in Australia. Un'idea che sua madre, la combattiva Elspeth, con la quale ha sempre avuto un rapporto conflittuale, è assolutamente decisa a contrastare, non lesinando energie, incamminandosi la mattina presto fino a casa della figlia e trascinandola fuori, in mezzo ai ghiacci, in una passeggiata infinita attraverso i luoghi che dovranno restare i loro, decisa a farla rivivere, riconquistandone affetto e

fiducia. È l'asse portante del racconto su cui s'innestano altre tre linee narrative con personaggi di tre generazioni.

Una madre, Elspeth (che parla, parla, per nascondere la sua fragilità e il suo bisogno di tenerezza), e una figlia, Frances, che vorrebbe tacere, incapace com'è di superare il lutto per la morte del marito. Due ragazzini (Tom e Sam) che hanno marinato la scuola e parlano in modo buffo di sesso e della loro voglia di sperimentare il mondo, due ragazzini all'alba dell'adolescenza, con i segreti e le speranze di un'età di mezzo, con la voglia di attraversare il mare ghiacciato davanti a loro e una maledetta paura di farlo. Due vecchie (Chloe e Lily), prossime al proprio funerale, che esorcizzano la morte e riempiono le loro giornate sfogliando il giornale per cercare la cerimonia funebre alla quale assistere, non senza privarsi del piacere di una fetta di torta in una sala da the. Due adolescenti, Alex, il figlio di Frances, e una sua coetanea (Nina), che lo osserva, appostata, ogni mattina mentre lui va a scuola e che finalmente decide di farsi avanti, con una ribollente quanto inconcludente storia d'amore.

Quattro coppie che più diverse non si potrebbe, che qua e là si sfiorano, a volte quasi impercettibilmente, ma che con un semplice contatto stabiliscono ogni volta un passaggio fondamentale per se stesse e per il film. Tutto si svolge nell'arco di una gelida giornata d'inverno, su uno sfondo bianco di neve e livido di ghiaccio. Tutto è fermo e indurito. Perfino la superficie del mare si è solidificata, in un paese dei ghiacci con un'atmosfera di bianca magia che estromette il resto del mondo per concentrarsi su queste piccole storie universali, quattro storie di ordinaria umanità, con commozione e con garbato umorismo.

Le quattro storie si alternano, si allacciano, divergono nuovamente, ma tutte hanno un comune sentire: sono in attesa dello stesso «ospite d'inverno», una speranza che dia senso alla loro esistenza, capace di portare un po' di calore in cuori bisognosi di affetto, qualcosa che possa riempire il vuoto che sentono dentro. Si tratta di personaggi intimamente fragili e vulnerabili, anche se alcuni (la madre della vedova, una delle due vecchie, Nina, uno dei due ragazzini) all'apparenza mostrano spavalderia e sicurezza. Al centro sta la coppia formata dall'anziana Elspeth e dalla figlia Frances. Il contrasto tra le due donne (duello di parole, sguardi, provocazioni) si svolge sullo sfondo di un paesaggio aspro e immobile, sul filo di una sensibilità tutta femminile. Frances, dopo la morte dell'amato marito, è entrata in un

gelo affettivo dal quale nemmeno il figlio Alex riesce a toglierla. Lo fa la madre con l'inadeguatezza psicologica e la violenta insensibilità propria degli anziani che «non ammettono» i problemi dei figli: non la smette mai di parlare e così facendo irrita sua figlia, ma lo fa per amore, nella disperata voglia di scuoterla dal gelo che la sta intorpidendo. Ma nemmeno Elspeth è tanto forte: sotto quel rullo compressore sta un'anziana signora che cerca di rimuovere le offese del tempo e la sua solitudine affettiva camminando ostinatamente su e giù per le colline, ghiacciate come il mare, per mantenersi in forma e sfidare la vecchiaia. Quando ormai sembra avere «salvato» la figlia, la sua maschera di sicurezza e praticità si sgretola e mostra a sua volta un lancinante bisogno di affetto («Hai sempre avuto un'ossatura perfetta, l'hai presa da me... Sarò un bellissimo scheletro, quando arriverà il momento»).

Anche le due anziane signore esorcizzano la morte ormai prossima attendendo, in una atmosfera piena di ironia e apparente serenità, un autobus che non arriva mai per recarsi ogni giorno ad un funerale diverso. Ma al ritorno dal funerale, quel giorno, una delle due si sente mancare e nel cadere mette a nudo la sua intima paura della fine.

La presenza/assenza del padre morto comporta per Alex l'impossibilità di andare verso la maturità e l'emancipazione, sia perché deve badare alla giovane madre, sia perché l'esempio forte del padre sembra paralizzarlo, anche solo attraverso lo sguardo penetrante che lo raggiunge dalle fotografie che costellano la casa. La sua coetanea, determinata e disinibita, inconsapevolmente lo aiuta a rimuovere la memoria paralizzante del padre. A simboleggiare l'avvenuto superamento del blocco, la scena della rottura del quadro con il ritratto del genitore. Ciò avviene proprio mentre l'attrazione amorosa dei due adolescenti sta per giungere al compimento, ed è proprio quella rottura a infrangere l'incanto della prima esperienza amorosa che rimane così incompiuta e si perde in una nebulosa promessa di un nuovo incontro, che lascia i due adolescenti come sospesi nel vuoto.

Anche i due ragazzi che hanno marinato la scuola si perdono nella indeterminatezza della nebbia che attanaglia il mare gelato. Il più fragile dei due, tormentato dalle angosce che comporta la dolorosa ricerca della propria identità (anche sessuale), si avventura sul ghiaccio quasi alla ricerca di quella «prova del fuoco» che gli dia sicurezza. Il compagno, apparentemente più spavaldo, vedendolo scomparire, si sente perso e

sembra perdersi a sua volta nella nebbia. È incerta anche la sorte di due gattini ritrovati dai ragazzi all'interno di una fogna, abbandonati da chissà chi. Giungerà l'ospite d'inverno? La speranza che dà senso all'esistenza sembra giungere solo per Frances, che, dopo aver svogliatamente fotografato gli aridi scenari dell'inverno nell'estuario ghiacciato, fissa con rinnovato entusiasmo l'obiettivo della sua macchina sul quadretto formato dalla madre e dal più tormentato dei ragazzini e li fotografa mentre si coccolano teneramente, tenendo tra le mani i due gattini.

Girato d'inverno a Fife, nell'estuario del Forth (Scozia) col bianco come nota cromatica dominante, il film intenso e delicato riesce senza fatica a non far pesare l'origine teatrale. Il merito va diviso tra la mamma di Keira Knightley, Sharman MacDonald, autrice della *pièce* teatrale e sceneggiatrice del film, e l'esordiente regista Alan Rickman, attore di mezza età e onorata carriera, che torna al suo grande amore, il teatro. Presentato nel 1997 alla Mostra Cinematografica di Venezia, ha ottenuto grandi consensi di critica e vinto il Premio Pasinetti per la migliore attrice (Emma Thompson) e premi alla regia, vincitore del Chicago Film Festival nel 1997 e dell'International Film Festival di Bruxelles nel 1998.

Impeccabile la recitazione delle due protagoniste, Phyllida Law e Emma Thompson, per la prima volta insieme sullo schermo. La loro è qualcosa di più che una semplice, seppur magistrale, prova di recitazione, perché quelle che sullo schermo interpretano madre e figlia, lo sono anche nella vita reale. Phyllida Law, scozzese, sessantenne, vedova dal regista Eric Thompson è la madre, la cui bravura di attrice di teatro è esaltata dal fascino che le proviene dai capelli argentei che inquadrano un viso bellissimo illuminato dagli occhi azzurri. La figlia è Emma Thompson, star incontrastata del nuovo cinema inglese, vincitrice di due Oscar (uno come attrice in *Casa Howard*, il secondo come sceneggiatrice di *Ragione e sentimento*), protagonista indimenticabile di *Enrico V*, *Molto rumore per nulla*, *Quel che resta del giorno*, *Nel nome del padre*, *Harry Potter*, fino alla sua ultima curiosa performance in *Nanny McPhee – Tata Matilda*.

Alan Rickman, valente attore inglese di teatro (commedie musicali incluse) e cinematografico (perfido Nottingham in *Robin Hood, principe dei ladri*, cattivissimo psicopatico in *Trappola di cristallo – Die Hard*, bel tenebroso in *Ragione e Sentimento*, e sempre con Emma Thompson in *Judas Kiss* e *Love Actually – L'amore davvero*, presidente Eamon De Valera in *Michael Collins*,

fino ai più recenti *Profumo e Sweeney Todd*, senza dimenticare l'inquietante Severus Piton di *Harry Potter*), debutta con grande abilità nella regia.

L'interesse del film, e della storia su cui si costruisce, è soprattutto in questo rapporto che Sharman MacDonald, autrice anche della sceneggiatura, ha costruito in modo fine, con molta attenzione per le psicologie, le ellissi, le allusioni, il non detto. Coadiuvata, con sensibilità quasi analoga, da Alan Rickman, regista che, dopo essersi fatto apprezzare come interprete numero due in film quali *Robin Hood* principe dei ladri a fianco di Kevin Costner, e in *Ragione e sentimento*, sempre con Emma Thompson, qui, pur indulgendo abbastanza agli schemi del teatro, riesce a dar forza ai personaggi delle due donne con incisività sufficiente, in cornici scozzesi particolarmente pittoresche. Più deboli, invece, e troppo visibilmente legate al palcoscenico, anche dal punto di vista della regia, le altre tre storie, non sempre neanche molto plausibili e salde, oltre che nei ritmi narrativi, sul piano psicologico. A far la forza del film, comunque, bastano i momenti tesi e non di rado incandescenti in cui madre e figlia si fanno in primo piano: anche perché Phyllida Law ed Emma Thompson guerreggiano in famiglia per dimostrare chi è più brava. Mettendo in difficoltà qualsiasi giuria che fosse chiamata a deciderlo (G.L. Rondi, 1998).

Con *L'ospite d'inverno* la giuria dell'ultima Mostra di Venezia ha perso l'occasione di entrare nel Guinness dei primati laureando, per la prima volta nella storia dei festival, madre e figlia nello stesso film. E sarebbe stato un riconoscimento ben meritato: madre e figlia anche sullo schermo nell'esordio registico dell'attore Alan Rickman, la veterana Phyllida Law ed Emma Thompson sono infatti due mostri di bravura con l'aggiunta di un accattivante pizzico di psicodramma. Tratto da una commedia di Sharman MacDonald, il film denuncia ogni tanto la propria origine teatrale, pur se interamente trasportato nel gelido e suggestivo paesaggio della Scozia occidentale: strade nevose, solicello pallido, mare coperto da una lastra di ghiaccio che metaforicamente allude alla precarietà e ai rischi dei destini umani. [...] Se il regista si fosse limitato a raccontare la situazione della madre e della figlia, l'operina si risolverebbe in un film da ricordare. Ma ci voleva più coraggio; e meno zucchero nel commento musicale (T. Kezich, 1998).

Lo straordinario paesaggio e la bellissima luce invernale di Fife in Scozia (mare ghiacciato, nebbia fitta, rocce e spiagge gelate, case freddissime, strade spopolate) è il panorama che il regista debuttante Alan Rickman ha scelto per *L'ospite d'inverno*, coreografia di quattro coppie assai diverse: madre-figlia (Phyllida Law e Emma Thompson sono madre e figlia anche nella realtà), ragazzo-ragazza, due vecchie signore amiche, due ragazzini amici. Nella solitudine e nel rigore della stagione, ogni coppia subisce una evoluzione: la figlia riemerge dall'inerzia muta del terribile dolore per la morte del marito e si riavvicina alla madre; gli adolescenti sperimentano il sesso; le due vecchie litigiose si rendono conto di quanto l'amicizia reciproca sia loro indispensabile; i bambini s'avventurano nelle nebbie del futuro. L'ospite del titolo è la

speranza... Alan Rickman è l'attore inglese visto in *Michael Collins* dove interpretava De Valera e in *Ragione e sentimento* dove interpretava il colonnello Brandon accanto a Emma Thompson. Phyllida Law, madre di Emma Thompson, aveva già recitato con lei nei film *Gli amici di Peter* e *Molto rumore per nulla* diretti dall'ex genero Kenneth Branagh. Una profonda coesione e familiarità con il testo domina nel gruppo dei realizzatori. Favorisce forse la recitazione impeccabile, ma toglie tensione: tanto che le due coppie più singolari e vitali risultano quelle composte dai ragazzini e dalle vecchie signore, mentre guardando recitare la coppia madre-figlia si avverte un costante sospetto di autobiografia delle attrici, il persistente disagio di chi sente di star commettendo una indiscrezione (L. Tornabuoni, 1998).

Dire o suggerire? Condurre per mano il lettore – quel lettore molto particolare che è lo spettatore – oppure contare sulla sua autonomia creativa? Alan Rickman e Sharman MacDonald non sembrano aver avuto molti dubbi. Il loro film lascia ben poco di non detto, di alluso, è questo il suo maggior difetto, e anche quello decisivo. *L'ospite d'inverno* è certo un buon film d'attori, e anzi d'attrici. Phyllida Law ed Emma Thompson, madre e figlia sia nella finzione sia nella realtà, ne reggono per gran parte le sorti. Il rapporto complesso, contraddittorio fra l'anziana Elspeth-Phyllida e la quasi quarantenne Frances-Emma vive d'un mestiere che si manifesta grande, ma anche di sottigliezze e particolari che hanno l'aria di venire direttamente dall'esperienza. D'altra parte, né Rickman né Macdonald hanno voluto scrivere e girare solo un film d'attori o d'attrici. Al contrario, mostrano apertamente ben altre ambizioni. Le mostrano un po' troppo, appunto. Tratto da un lavoro teatrale della stessa Macdonald, questo intrecciarsi di quattro vicende diverse sostituisce il luogo chiuso del palcoscenico con un altro luogo egualmente chiuso, per quanto vasto come un intero paese. Il film, infatti, è serrato dentro i confini d'un gelo totale, nel bianco immobile d'un giorno di freddo quasi senza precedenti nel nord della Scozia. Anche il mare ne è prigioniero, trasformato in un'enorme distesa di ghiaccio di cui non s'intravedono i limiti. Pare che, prendendoci appunto per mano, gli autori vogliano esser sicuri che la loro metafora ci arrivi per intero, e anche subito. Infatti, non faticiamo a seguirli nel loro intento. Elspeth e Frances, Alex e Nita, Lily e Chloe, Sam e Tom: ognuna di queste coppie di protagonisti è come sottratta allo scorrere del tempo, sospesa per qualche ora in una specie d'immobilità o di stasi dell'esistenza. Questo, ovviamente, consente loro d'interrogarsi appunto sul tempo e sull'esistenza, sia che, data l'età, stiano solo per entrare nella vita sia che, al contrario, si preparino a uscirne. Lily e Chloe, per esempio, passano la loro giornata pensando alla morte: a quella degli altri. È questo uno stratagemma psicologico noto. Quando durare in vita diventa difficile, può essere rassicurante «sopravvivere», misurare la propria salute con il metro dei decessi di parenti, amici, conoscenti e, in mancanza d'altro, anche di sconosciuti rintracciati con voluttà fra i necrologi dei giornali. Naturalmente, non occorre *L'ospite d'inverno* perché della questione fossimo informati. Forse, però, regia e sceneggiatura avrebbero potuto aggiungere, di loro proprio, qualche osservazione originale, magari cenni di commozione o anche, nel caso migliore, d'ironia vera. Invece, si limitano a due o tre

situazioni blandamente umoristiche e a una conclusione che non si perde del tutto nel patetico quasi solo per un caso. Quanto ad Alex e Nita, per loro si tratta d'imparare ad amare. La ragazza pare abbia idee precise sull'argomento, forse anche troppo. Lui, invece, ha più d'una esitazione. Il suo problema, non mancano di spiegarci Rickman e Macdonald, è che l'ombra del padre morto grava sulla sua vita, allo stesso modo che, riprodotto in decine e decine di fotografie, il suo sguardo grava su tutta la casa (che è poi quella di Frances). Come ci si aspetta, al momento più opportuno Nita le stacca rabbiosamente dai muri, quelle fotografie, giusto per ribadire il concetto. A Tom e Sam, invece, il ghiaccio dà occasione di fantasticare sul loro ancora lontano futuro di uomini, indecisi tra fantasiose e angosciate ipotesi circa la potenza virile e un bisogno latente di tenerezza e sicurezza. A loro, per soprammercato, il film affiderà poi il compito di chiudere il film con la dovuta, didascalica chiarezza. Procedendo sul mare ghiacciato sono, appunto e con evidenza, immagine e metafora della precarietà del tempo umano e dell'esistenza, e però anche del loro fascino. E così siamo a Elspeth e Frances, le vere protagoniste. Nel loro rapporto si riconosce molto di quel che, per lo più, accade nella vita. C'è, intanto, la stanchezza di Frances, il suo desiderio di ricominciare, ben lontana dalla Scozia e dal ricordo del marito morto. E c'è, ancora, la presenza debordante, ossessiva di Elspeth, nel ruolo più tipico di madre pervasiva, decisa a far pagare alla figlia ogni suo «debito» d'affetto. A tutto questo, e a molto altro ancora, Law e Thompson danno la credibilità e anche la commozione di due ottime attrici e, da quello che s'intuisce, di due donne intelligenti e profonde. Se Rickman e Macdonald avessero avuto più fiducia nell'autonomia creativa degli spettatori, ne sarebbe venuto un bel film (R. Escobar, 1998).

Fa freddo, in casa di Frances, protagonista di *L'ospite d'inverno*, opera prima del britannico Alan Rickman. Il gelo è padrone assoluto della sua vita, dopo la morte dell'adorato marito: le è talmente passata la voglia di vivere che non si cura nemmeno, pur tra le sacrosante proteste del figlio, di aggiustare il riscaldamento. E dire che ce ne sarebbe proprio bisogno, perché un inverno così non si vedeva da tempo. Fa talmente freddo da ghiacciare perfino il braccio di mare di fronte alla loro abitazione: ora è una grande distesa bianca, battuta dai venti del Nord, specchio fedele dell'anima di Frances. Che, per uscire dal vicolo cieco, ha in mente una sola cosa, fuggire in Australia e riprendere là, forse, il mestiere di fotografa. Un'idea fortemente avversata dall'anziana madre (Phyllida Law, genitrice della Thompson anche nella vita), un tipo tosto, disposta a giocare tutte le sue carte pur di far recedere la figlia dal proposito. Inutile scappare, questo il suo messaggio, la vita va affrontata sul posto, cercando di scordare le tragedie del passato. Il teso confronto fra le due donne è il nucleo centrale del film la cui azione si svolge tutta in poche ore. La macchina da presa non resta però fissa sui loro volti: battibecchi e riconciliazioni trovano il contrappunto nelle storie parallele di altre tre coppie. Sono, nell'ordine, due anziane beghine specializzate nel seguire ogni funerale della zona, il figlio adolescente di Frances alle prese con un'enigmatica e conturbante coetanea e due ragazzini che, dopo aver bigliato la scuola, si scambiano confidenze solo in apparenza ingenua su vita, famiglia e sesso. Ed è

proprio raccontando questi «universi paralleli» che la pellicola di Rickman, per la maggior parte del tempo sovraccaricata da troppi simboli, trova alcuni dei suoi momenti migliori (L. Painsi, 1998).

## The Mother

di Roger Michell (1956), GB, 2003, 110'

Sceneggiatura: Hanif Kureishi

Scenografia: Mark Tidesley

Fotografia: Alwin Küchler

Montaggio: Jeremy Sams

Interpreti: Anne Reid (May), Daniel Craig (Darren), Peter Vaughan (Toots), Steven Macintosh (Bobby), Cathryn Bradshaw (Paula), Anna Wilson-Jones (Helen)

Produzione: Free Range Films – BBC

Due anziani genitori vanno a trovare i figli a Londra, dove il padre muore improvvisamente. La madre diventa un peso ingombrante per i due figli. La provinciale sessantenne May è accolta nella bella casa del figlio Bobby e poi in quella più modesta della figlia Paula, che la spinge a conoscenze che ritiene adatte alla sua età. Ma lei è attratta da Darren, trentenne falegname anticonformista, amico del figlio e amante della figlia. Dopo aver vissuto metà della sua vita senza rendersene conto, accontentandosi di poco quando era molto giovane, come hanno fatto tutte le donne della sua generazione, obbedendo poi al marito, senza un lavoro e senza amicizie proprie, ora rifiuta di tornare a casa e di calarsi nel suo nuovo ruolo di donna sola e non più giovane, prigioniera delle convenzioni. May comincia ad essere se stessa, con i suoi drammi, la sua solitudine, la disperazione di chi vuole ancora reagire, diventare quasi una ribelle, contro il passato, e



Ma lei è attratta da Darren, trentenne falegname anticonformista, amico del figlio e amante della figlia. Dopo aver vissuto metà della sua vita senza rendersene conto, accontentandosi di poco quando era molto giovane, come hanno fatto tutte le donne della sua generazione, obbedendo poi al marito, senza un lavoro e senza amicizie proprie, ora rifiuta di tornare a casa e di calarsi nel suo nuovo ruolo di donna sola e non più giovane, prigioniera delle convenzioni. May comincia ad essere se stessa, con i suoi drammi, la sua solitudine, la disperazione di chi vuole ancora reagire, diventare quasi una ribelle, contro il passato, e

pensare che la sua sessualità e il suo piacere personale hanno un valore, e che può essere felice e desiderare di «fare solo cose interessanti che amo».

È raro vedere sugli schermi storie che non banalizzano i rapporti familiari, ma la collaborazione tra lo scrittore anglo-pakistano Hanif Kureishi (già noto al cinema per la sceneggiatura di *My Beautiful Laundrette* diretto da Stephen Frears nel 1985, e *Intimacy – Nell'intimità* diretto da Patrice Chéreau nel 2001) e il regista Roger Michell ha prodotto un film maturo: forse il linguaggio registico del poliedrico Michell conta più della sceneggiatura di Kureishi, che pure rivela l'irriverenza, la violenta delicatezza e la spontaneità dello scrittore, capace di mostrarci il sesso degli anziani, con qualche reminiscenza dell'invettiva di Gide («Vi odio, famiglie!»). Le reazioni alla sua presentazione a Cannes: «È impossibile!», sono pari a quelle alla sua uscita a Londra, e proprio da parte di una giornalista. Dice Kureishi: «È già impossibile immaginare che la propria madre abbia rapporti sessuali con altri uomini oltre il padre, è una cosa terrificante! Questa donna di oltre 60 anni che vuole avere ancora una sessualità non può essere accettata dalla società perché è l'immagine della madre che viene messa in gioco». Lo scrittore si è ispirato alla propria madre «sola di fronte a un vuoto immenso. Dopo il caos lasciato dalla morte di mio padre, mi domandavo come queste donne che invecchiano e rimangono sole vivano la loro libertà». La madre dello scrittore, ultraottantenne, è andata a vedere il film, temendo di esserne sconvolta. Poi gli ha semplicemente detto: «Se avessi 15 anni di meno avrei fatto lo stesso».

Nonostante il successo del precedente film di Michell, *Notting Hill*, i due hanno molte difficoltà a trovare un produttore per *The Mother*, fin quando la BBC non accetta. «Nessuno voleva scommettere su una donna anziana. Abbiamo potuto contare su un piccolo budget. Con Charlotte Rampling sarebbe stato tutto più semplice, ma non volevamo puntare sul fascino in questa storia. Solo una donna che ha la sua vera età e che potrebbe essere la vostra vicina di casa». Il personaggio di May fa parte di quella gente che incrociamo senza vedere. Con la morte del marito, sin dall'inizio del film, lei è condannata (dai suoi, dalla società) ad aspettare la morte, relegata nella sua casetta di periferia, ma lascia il paese dove ha vissuto («Io qui non ci resto»), libera dai doveri del matrimonio, comincia poco a poco a vivere: cammina tra la folla londinese di neri e di stranieri, disegna, scrive, va a vedere le

sculture alla Tate Modern Gallery, si veste, si guarda, canticchia, fa amicizia con l'amante della figlia, chiacchiera e mangia con lui. Una vicenda che può succedere ovunque, ma impensabile nel cinema italiano, incapace di affrontare quelle tensioni del privato borghese o proletario che in chiave psicosociologica costituiscono l'ossatura della drammaturgia britannica da quasi mezzo secolo. *The Mother* è quello che i tedeschi chiamano *Kammerspiel*, un dramma da camera legato a pochi personaggi e ambientato in un paio di appartamenti londinesi. La cornice naturalista induce ad allargare a fenomeno di costume la vicenda particolare, favorendo l'identificazione degli spettatori di tutte le età in quei genitori e figli; e anche in quell'estraneo che penetra nel gruppo familiare provocandone la crisi. Un estraneo che, amando due donne sotto lo stesso tetto, risulta distruttivo e autodistruttivo come un personaggio vero.

*The Mother* è una fedele rappresentazione della società inglese moderna, in cui ciascuno agisce secondo i propri impulsi, senza badare alle conseguenze, senza chiedersi il perché delle proprie scelte e dei propri gesti, senza sentirsi mai responsabile nei confronti degli altri. È per questo che nei titoli di coda le «m» sono tutte evidenziate in rosso per lasciare poi il posto, al termine di tutto, al titolo, in cui però la «M» è l'unica lettera scritta in bianco e lascia in evidenza (in un gioco di parole abbastanza facile) la scritta *The other*. L'unico che sembra pensare al prossimo è Darren, grande amico del figlio nonché amante della figlia di quella *mother* cui il titolo fa riferimento. Darren si fa in quattro per non far sentire solo e abbandonato nessuno, specie se donna, e finisce per soddisfare le esigenze sessuali della madre della propria amante.

Questo brutale inno alla vitalità, questo invito a cogliere senza esitare tutte le emozioni è filmato da Roger Michell con uno stile che evidenzia la povertà di mezzi e il realismo efficace della tradizione cinematografica britannica. *The Mother* è un film trasgressivo perché è la storia di un desiderio reale. Gli sguardi di May sul torso nudo di Darren lo rendono visibile, palpabile. «Ho scritto quelle scene con quello scopo. Volevo che il desiderio di questa donna fosse estetico: lei desidera questo uomo perché il suo corpo è giovane, bello, muscoloso», dice Kureishi. È un film ambiguo: alla fine chi è più vecchio, più conservatore, più mummificato, tra la madre e i figli? «Hanno tutti ragione e hanno tutti torto. La madre non deve più

nulla ai figli. Ma lo stesso vale per loro. Ci deve essere una separazione. Il desiderio è ciò che l'aiuterà a vivere la sua vita».

Una storia che dice cose non banali sui rapporti generazionali, le relazioni genitori-figli, la percezione borghese che si ha della vecchiaia, l'esigenza degli anziani di avere una propria sessualità, l'ipotesi di un erotismo che travalichi l'idea assai materialista del corpo e della sua bellezza. Soprattutto, le cose che dice e sulle quali è impossibile non soffermarsi a riflettere, *The Mother* costringe a guardarle da un'ottica precisa, quella di un regista evidentemente non così «commerciale» che sceglie anzi un punto di vista radicale sulla materia messa in scena. La «madre» del titolo cerca di riallacciare un dialogo con il figlio Bobby e soprattutto con la figlia Paula. L'ascolta solo Darren, giovane amante di quest'ultima, che da May comincia a sentirsi attratto anche fisicamente. Scivolano senza spiegazioni una tra le braccia dell'altro, ma una storia d'amore e di passione come la loro può far male, malissimo... Per l'anziana donna l'incontro con Darren è una evidente rieducazione alla vita, osteggiata da quella sorta di comune senso del pudore e dell'opportunità che farà poi impazzire Paula più del tradimento in sé. Se non può esserci gioia in una storia d'amore come questa, sembrano dirci gli autori, non è dunque colpa di una generica mancanza di sentimenti, e neppure del coinvolgimento passionale, per definizione «anarchico»; piuttosto del contesto che impone e non concede, se non attraverso categorie «moralì» che vanno dall'eterosessualità all'omogeneità generazionale: l'interclassismo e le diversità razziali non rientrano ufficialmente nelle cose «da non fare», ma è apparenza... Michell e il suo direttore della fotografia Alwin Küchler hanno la grande idea di sfruttare solo luci naturali e di lasciare il mondo londinese di May e Darren al suo quotidiano squallore. È l'estetica, prima di tutto, a riflettere il destino cupo degli amanti e a trasformare il film in un melodramma glaciale e senza scampo.

Strepitosa la sessantottenne protagonista Anne Reid (1935), in una parte a dir poco difficile: vanta una carriera teatrale, televisiva e cinematografica importante ma non molto conosciuta fuori dall'Inghilterra nonostante i molti riconoscimenti ottenuti. Qui impersona con un'intensità dolce, non priva di durezza ribelle, misura e coraggio, una madre atipica splendidamente raccontata nel suo tentativo di riappropriarsi dei propri desideri anche a costo di umiliarsi, di fare da catalizzatore degli impulsi

distruttivi insiti nell'istituzione famiglia. «Se mi siedo adesso non mi alzo più», dice al figlio che l'ha riaccompagnata a casa dopo la morte del marito. «Non fare la difficile», la esorta lui; «Perché no?», risponde lei. «Io credevo che nessuno mi avrebbe più toccata...a parte il becchino». Dopo essersi presentata come un donnetta stinta e invecchiata si trasforma a vista in una femmina legittimamente in cerca di una residua vitalità in situazioni di spudorata provocazione sessuale.

Daniel Craig (1968), non ancora noto al grande pubblico come il nuovo 007 di *Casino Royal* (2006), ha una presenza molto fisica (già nel materiale pubblicitario del film, e come nel precedente *Love is the Devil*) proponendo un'alternativa alla tipica figura del playboy inglese. Di formazione teatrale, sullo schermo ha interpretato molti personaggi al limite, da *Lara Croft: Tomb Raider* (2001) a *Era mio padre* (2002), *L'amore fatale* (2004), *The Pusher* (2004), *Munich* (2005), *Sylvia* (2003) dove interpreta il marito (il poeta Ted Hughes) della poetessa Sylvia Plath (Gwyneth Paltrow). Alla fine del 2005, la svolta, dopo aver battuto la concorrenza di attori come Clive Owen o Colin Farrell, viene scelto per sostituire Pierce Brosnan ed interpretare James Bond nel 21° film dedicato all'agente segreto. Craig è il sesto attore a interpretare l'agente 007, per la prima volta con i capelli biondi, in quello che è considerato tra i migliori film di James Bond. Attualmente sta girando *007-Skyfall* mentre è prossima l'uscita della nuova versione di *Millennium – Uomini che odiano le donne* di David Fincher e *Le avventure di Tintin: il segreto dell'unicorno*, di Spielberg.

Nel 1937 Leo McCarey realizza uno dei rari film sulla vecchiaia, *Cupo Tramonto*, analisi lucida e amara della condizione umana in una società in cui il denaro, unico valore, è ostacolo all'esistenza stessa della vecchiaia. Il film non ebbe successo proprio per il suo tema impopolare: due vecchi coniugi devono abbandonare la loro casa e si rendono conto di essere di peso ai loro quattro figli. Saranno separati, lei in un ospizio, lui da una figlia dall'altro lato dell'America.

Nel 1953 Yasujiro Ozu, che non aveva visto il film di McCarey, dirige uno dei suoi capolavori, *Viaggio a Tokio*, raccontando il viaggio di due anziani genitori in visita ai loro due figli. Dopo un'accoglienza «gentile» ma non coinvolgente, la coppia è mandata in vacanza in una località turistica da dove riprenderanno il ritorno alla loro casa. Il viaggio sarà il momento per fare il punto sulla loro situazione, sull'incomunicabilità generazionale in un

Giappone che cambia, e affrontare poi la vecchiaia di uno e la morte dell'altra.

Nel 2007 il Théâtre de la Commune di Aubervilliers ha riportato alla luce – all'interno del ciclo delle *Mères* – il film di Michell passato quasi inosservato anche alla sua uscita in Francia; il regista Didier Bezace ha adattato la sceneggiatura di Kureishi, senza cercare di nascondere l'origine cinematografica ma creando anzi una sorta di film teatrale, *May*, «trasgressioni tenere e folli di una donna ordinaria». Come in *Viaggio a Tokyo*, all'inizio sono ricevuti calorosamente dai figli, ma quando il padre



muore improvvisamente, questa madre che non vuole tornare sola a casa e che passa dalla casa del figlio a quella della figlia, diventa un peso. All'inizio appare come una piccola donna tutta grigia, sempre con il cappotto ma curiosamente senza borsa, quasi sempre seduta, immobile, assorta nei suoi pensieri o nel nulla, né felice né infelice, messa lì, prima a fianco del marito poi dei figli. È sempre presente e riceve la stessa attenzione che può avere il giornale del giorno prima. Ma risvegliata da un bacio, esce dal suo letargo come la principessa di una favola, anche se il principe azzurro è l'amante della figlia, l'amico del figlio, un personaggio piuttosto rude più che un affascinoso cavaliere. Lei che non è mai stata realmente a suo agio nel ruolo di sposa esemplare o di madre di famiglia, si abbandona completamente a questa storia senza avvenire, a questa rivelazione sessuale, a nuovi desideri, voglie, piaceri. Non è pazza, e riesce a gestire la sua avventura meglio di quanto si potesse pensare, e ne ricava l'energia necessaria per volare, sola, verso altri cieli.

Uno dei pregi della messa in scena è il suo pudore estremo, la sua dolcezza, il suo infinito rispetto di questa donna che scopre o riscopre la sua sessualità, il suo potere, i suoi pericoli, le sue crudeltà e che va fino al limite del possibile, ma senza perdere del tutto la testa, immersa in quella solitudine che non l'abbandonerà mai del tutto (*Le Monde*, 9 maggio 2007).

## Hyènes

di Djibril Diop Mambéty (1945-1998), Senegal, 1992, 110'

Sceneggiatura: Djibril Diop Mambéty, da *Der Besuch der alten Dame* (La visita della vecchia signora) di Friedrich Dürrenmatt

Fotografia: Mathias Kalin

Montaggio: Loredana Cristelli

Suono: Maguette Salla

Musica: Wasis Diop

Interpreti: Mansour Diouf, Ami Diakhate, Mahouredia Gueye, Issa Ramagelissa Samb, Djibril Diop Mambéty

Produzione: Les Films Mag Daan, ADR, Thelma Films



Trent'anni dopo esserne stata bandita, Linguère Ramatou ritorna miliardaria nel suo misero villaggio addormentato nella sabbia del Sahel, Colobane. Draman Drameh, il suo amore di un tempo, ora sposato e ricco proprietario dell'unico spaccio locale, quasi novello principe Danilo è incaricato al Sindaco e dai notabili del villaggio di ricevere con tutti gli onori la vecchia signora. Durante il festoso banchetto Linguère Ramatou promette un dono di 100 miliardi alla comunità in cambio della vita dell'uomo che la tradì e provocò il suo esilio, Draman Drameh. Stupore, indignazione, rifiuto sdegnoso del sindaco e di tutta la popolazione ma «la tentazione è troppo forte, la povertà troppo dura».

Djibril Diop Mambéty nasce a Dakar nel 1945. Attore, regista, sceneggiatore, incomincia a interessarsi di cinema quando è espulso per indisciplina dalla Compagnia del Teatro Nazionale «Daniel Sorano» di Dakar. Il suo primo cortometraggio, *Contras City* (1969), interpretato dalla città di Dakar, è segnalato come il primo film comico africano. Il suo sarcasmo attraversa poi *Badu Boy* (1970, premiato al festival di Cartagine), incentrato sulla figura di un monello di Dakar; nel 1973 gira il suo primo lungometraggio, lo straordinario *Touki Bouki* (Il viaggio della iena), miscela di cinema western e racconti tradizionali africani (presentato alla «Quinzaine» di Cannes e vincitore del premio della critica internazionale al Festival di Mosca). Poi inizia il silenzio: poeta ribelle e sensibile, arrogante e lucido in continuo vagabondare, è ormai un cineasta scomodo circondato dalla leggenda. Nel 1989 assiste alla lavorazione di *Yaaba*, del suo amico

Idrissa Ouedraogo, e cede alla tentazione di girare un documentario sul film, *Parlons grand-mère*, suo terzo lungometraggio. Il produttore di *Yaaba* si interessa a un vecchio progetto del regista, *Hyènes*, la prima parte di una trilogia sul potere e la follia. Unico film africano in competizione a Cannes nel 1992, suscita grandi polemiche tra chi saluta un capolavoro e chi contesta la scelta di un testo europeo rispetto alla possibilità di ricorrere al ricco patrimonio del suo continente.

Ricordatevi bene che fare il cinema, in Africa, è un sacerdozio. Sapete quanta dedizione, sacrificio e – non mi vergogno a dirlo – eroismo occorre per portare a termine un film sulla nostra realtà... Penso che oggi nel cinema africano si debba accettare la diversità. Ognuno ha un modo personale per compiere la propria missione. Io non credo al cinema didattico e credo molto nella creazione [...] C'è chi vuole «reinventare» e chi non vuole «reinventare» in tutti i campi della vita. Penso che il nostro dovere sia l'aggressione. Se vogliamo cambiare qualcosa dobbiamo «aggregire» il pubblico, irritarlo, metterlo a disagio, senza sperare in risultati tangibili immediati. (D.D. Mambéty, 1994).

*Touki Bouki* era nato dal genio e la sregolatezza di Mambéty che capovolgeva non solo la Tour Eiffel ma ogni regola cinematografica. 19 anni dopo, genio e moderazione connotano stilisticamente l'imprevedibile *Hyènes*, necessario complemento e continuazione del primo, risposta all'unico imperativo, essere il contrario – di ciò che appare – l'opposto – di quanto ci si aspetta da un film africano. Favola crudele sulla corruzione e la vigliaccheria. Racconto filosofico. Riflessione sul potere del denaro e da qui, metafora dell'Africa dipendente dall'aiuto occidentale. E andando oltre la parabola, possiamo anche leggervi una profezia, quella della rivincita su un destino imposto con la violenza. Quella di una donna ferita che regola i suoi conti. Quella dell'Africa spogliata, costretta a venderci per poco attratta dalle offerte ammalianti del consumismo occidentale, ma che un giorno detterà le sue condizioni: «Le monde a fait de moi une putain. Je veux faire du monde un bordel».



### Yaaba (La nonna)

di Idrissa Ouedraogo (1954), Burkina Faso, 1989, 90'

Sceneggiatura: Idrissa Ouedraogo

Fotografia: Mathias Kalin

Montaggio: Loredana Cristalli

Musica: Francis Bebey

Interpreti: Sanga Fatimata, Noufou Ouedraogo, Adama Ouedraogo, Sibidou Ouedraogo, Roukietou Barry

Produzione: Arcadia Film, Les Films de l'Avenir, Thelma Film

Premi: Fespaco Ouagadougou 1989: Premio speciale della Giuria, Premio del pubblico, Premio per la migliore musica, Premio INALCO, Premio O.U.A.

Festival di Cannes 1989: Premio della Critica Internazionale FIPRESCI

Nelle società rurali africane una donna senza famiglia è emarginata dalla comunità, come la vecchia Sana, presunta strega che il villaggio sfugge e perseguita. Senza più capelli, sdentata, contorta dall'artrosi, i seni rinsecchiti, Sana è una presenza ancestrale che rivela una grande dignità anche nella persecuzione: *Yaaba* in lingua moré vuol dire nonna, ed è così che il piccolo Bila chiama Sana, e le dimostra simpatia e amicizia. Quando Nopoko, la piccola compagna di giochi del bambino, si ammala di tetano Sana parte alla ricerca delle erbe che la guariranno malgrado la diffidenza e l'ostilità costante dell'intero villaggio. Bila esaudirà l'ultimo desiderio di Sana.

*L'albero degli zoccoli* (Ermanno Olmi) trasportato in Burkina Faso: Idrissa Ouedraogo traduce in immagini i racconti serali di sua nonna; per questo tipo di bagaglio culturale molto importante nella gioventù africana legata al culto dell'oralità, si è coniata la definizione «educazione notturna». Film corale, contro i pregiudizi, dalla parte dei bambini, dei vecchi e degli emarginati, che descrive con semplicità e trasparenza alla Rossellini (gli interpreti sono presi dalla vita senza tante mediazioni, recitano come possono o, meglio ancora, come sono) la vita quotidiana di un piccolo villaggio africano attraverso una colorita galleria di personaggi, dall'ubriacone che risulta migliore delle autorità paesane, alla moglie troppo bella che tradisce il marito impotente con un finto mendicante cieco. «L'Africa non è soltanto quella delle maschere, delle danze, delle capanne. È anche quella dell'amicizia, dell'amore, della riflessione sul mondo...» (Idrissa Ouedraogo). Dopo gli studi all'INAFEC (Institut Africain d'Études

Cinématographiques) di Ouagadougou, nel 1981 Idrissa Ouedraogo dirige il suo primo cortometraggio, *Poko*, che riceve il Premio della Critica FESPACO. Soggiorna a Kiev e nel 1985 si diploma all'IDHEC di Parigi. Appartiene alla nuova generazione di cineasti di formazione europea, determinati a guardare l'Africa con sentimenti e forza espressiva pienamente africani.

Il suo modo di narrare è fortemente meditativo, volto a proiettare sullo schermo le modulazioni espressive contemplative del modo di raccontare a voce tradizionale: ritmi rallentati, volti e paesaggi che si visualizzano con immagini essenziali, inserite in inquadrature di un rigore compositivo semplice e incisivo. Debutta nel lungometraggio nel 1987 con *Yam Daabo* (*La scelta*), mettendosi in luce come uno dei più interessanti autori del cinema africano, finalmente svincolato dai condizionamenti del colonialismo. Tutto il suo cinema affronta infatti il contrasto fra tradizione tribale e modernità, come dimostrano *Yaaba* (1989), il suo primo film distribuito in Europa, e *Tilai* (1990), tragedia sui temi della legge della tradizione che si abbatte sulle persone senza concedere spazio ai sentimenti e dell'onore, che gli è valso il gran premio della giuria al Festival di Cannes del 1990. In *Afrique, mon Afrique* (1994), ha invece affrontato il dramma dell'A.I.D.S. Negli ultimi anni ha diretto *Il grido del cuore* (1996) sul problema dell'immigrazione, presentato alla Mostra di Venezia nel 1994 e *Kiny et Adams* (1997). Ha partecipato con un corto al progetto collettivo *11 settembre 2001* (2002) per il primo anniversario dell'attentato alle Twin Towers di New York: con ironia disarmante racconta come alcuni ragazzini del Burkina Faso pensano di aver scoperto Osama Bin Laden e di poter guadagnare la «ricompensa» promessa da George Bush, e quando il sosia «fugge» in aereo, con lo sguardo al cielo sospirano tristemente: «Torna Bin Laden, abbiamo bisogno di te...». *La colère des dieux* (2003), coprodotto con la Francia) ripropone un'incursione nell'antico, alle origini della penetrazione coloniale, come *Yaaba* e *Tilai*, ma diversa e più sontuosa. Stilisticamente il film presenta maggiori modernismi nella messa in scena ed è la definitiva dimostrazione delle grandi capacità di Ouedraogo, regista africano ed europeo allo stesso tempo. Sempre teso alla sperimentazione di nuove tecniche, verifica le possibilità del digitale in alta definizione con *Kato Kato* (2006), film che parla della vita della gente comune ed ha un alto indice di gradimento quando è programmato, gratuitamente, alla televisione. Nel

2008 partecipa alla realizzazione del film collettivo *Stories on Human Rights* che celebra il 60° anniversario della Dichiarazione dei Diritti dell'uomo, cui partecipano cineasti, artisti e scrittori di tutto il mondo.

Idrissa Ouedraogo, oggi considerato uno dei più importanti registi africani, conosce ma rifiuta il linguaggio e i metodi dell'Occidente, viaggia ma resta radicato nella sua Africa, rivendicando le specificità dei mondi africani nella loro straordinaria diversità, nella loro mediocrità come nella loro genialità. *Yaaba* è uno dei suoi migliori film, riassume tutto il suo percorso e, così come i suoi personaggi, il suo amore per la terra e per gli altri. È girato in Burkina Faso: *Burkina* vuol dire «patria degli uomini integri», *Faso* significa «terra dei nostri avi». Il film evoca ironicamente non tanto l'integrità degli uomini quanto piuttosto le loro costanti menzogne: falsi ciechi, falsi indovini, falsi buoni... Ma all'opposto si evoca questa «terra degli avi» – il film si apre sulla tomba di una madre – e da questo momento la terra diventa territorio delle donne: YAABA, nonna. La prima immagine del film è anche l'ultima: una bambina corre nella pianura, un bambino la segue correndo. Corrono fino a confondersi con la terra, in un solo corpo. La fusione dei corpi nella terra-madre, nell'armonia trova un eco generazionale nella relazione tra la bimba, Nopoko, e la vecchia Sana, anche attraverso il braccialetto, un piccolo arco che unisce fino alla fine le due donne, una trasmissione ha avuto luogo.

L'unione dei corpi e degli esseri risulta allora di grande poesia, particolarmente per una sorta di intermediazione dell'acqua: versata sulla tomba di una mamma all'inizio del film, elemento dell'ultima sequenza, dove ognuno sembra rinascere. Nel mezzo, Sana beve del latte e Bila si tuffa nel fiumiciattolo: un'acqua torbida e lattiginosa. Un'acqua con uno spessore, una vita propria. Un tempo il Burkina Faso era chiamato Alto Volta, in relazione ai fiumi che bagnano il territorio, e *Yaaba* non è un film dell'aridità ma totalmente di vita: l'acqua ricopre le piaghe della piccola Nopoko, e quest'acqua si ingigantisce nel sonoro del film, quasi originando un corpo a parte.

Molteplici legami segreti e sensuali operano nel film, che resta tuttavia una riflessione su ciò che «separa» gli esseri, i sessi e le generazioni. Chi non è nel gruppo è invisibile alla società tradizionale, anche in Africa. Il piccolo Bila mostra la sua voglia d'indipendenza, sfugge sempre dal quadro (della cinepresa), cioè dal quadro sociale, e cerca un legame con Sana, l'esclusa. E

insieme osservano questa loro società, senza giudicare, ma con una lucida presa di posizione su di essa. Identità e armonia percorrono il film con momenti intimi e personali, con la parola sussurrata o con luoghi confinati: la casa in cui si chiude una donna, il boschetto in cui si nasconde la coppia fedifraga o dove Bila si nasconde. Ma un altro elemento consente di vivere pienamente il proprio «io» con l'Altro, lo sguardo, o piuttosto la condivisione degli sguardi: il semplice sguardo forse non basta più, ormai è necessario «scambiarlo».

Jean Rouch parlava di questo presupposto sociale e cinematografico proprio riferendosi a Idrissa Ouedraogo: «Parlando con lui gli dico che quello che manca oggi nel cinema erano i raccordi-sguardi e che nel cinema muto lo sguardo era essenziale. Lui mi dice: 'Ma dove si può imparare questo?'. Gli dico: 'Vai alla Cinémathèque Française e guarda i vecchi film'. E là abbiamo lavorato. C'era questa straordinaria scoperta degli sguardi».

Unire, accordare l'impossibile, con sguardi senza una parola, al di là dei dialetti, nella generosa universalità dei corpi. E anche la musica esegue questo legame corporale costante e transitorio, come in uno specchio. L'Altro è lo sguardo, lo straniero familiare, il territorio intimo da esplorare.

*Yaaba* è come un racconto iniziatico bizzarro e commovente, quello dei bambini e degli adulti sperduti, scacciati ma riuniti nella lentezza dell'Africa, una lentezza avvolgente che resta in noi. È un inno alla vita che nel tempo acquista in fascino, in magia. Per non parlare più di «cinema delle capanne» ma invece di film di sguardi, di aperture, di inizi.

### Il castello errante di Howl (Hauru no ugoku shiro)

di Hayao Miyazaki (1941), Giappone, 2004, 119'

Sceneggiatura: Hayao Miyazaki (dal romanzo di Diana Wynne Jones)

Art Direction: Yoji Takeshige – Noboru Yoshida

Effetti visivi: Mitsunori Kataama – Michiyo Yasuda – Atsushi Okui

Montaggio: Takeshi Seyama

Suono: Kazuhiro Wakabayashi

Musiche: Joe Hisaishi – Youmi Kimura

Personaggi e Voci: Sophie (Roberta Pellini / Jean Simmons), Howl (Francesco Bulckaen / Christian Bale), La Strega delle Lande (Ludovica Modugno / Lauren Bacall)

Produzione: Rick Dempsey – Ned Lott – Toshio Suzuki

Distribuzione: Lucky Red

Fine Ottocento, in una città inglese (ispirata a Colmar, in Alsazia): la giovane Sophie lavora nel negozio di cappelli del padre deceduto e viene tiranneggiata dalla madre a caccia di un nuovo marito. Secondo la leggenda, Howl, mago giovane e biondo, bello e impossibile, e il suo castello mobile – impressionante e misterioso, con quattro piedi e una bocca che produce fumo viaggiando – girano per il Waste, la campagna in cui maghi e demoni regnano, cercando ragazze belle per divorare il loro cuore. Casualmente Sophie incontra il mago, in fuga dagli scagnozzi della perfida e grottesca strega delle Lande, della quale era stato promettente allievo. Quest'ultima, mossa da invidia e gelosia, trasforma Sophie in una vecchietta novantenne, che si mette alla ricerca dell'escheriano castello semovente di Howl, l'unico in grado di liberarla dall'incantesimo; con l'aiuto di Rapa, uno spaventapasseri saltellante, riesce ad entrarvi come governante tuttofare portando freschezza, pulizia e amore nella vita del mago. Tra bizzarri demoni di fuoco (Calcifer), maghi mutanti, cagnolini, bambini e spaventapasseri quantomeno originali, streghe extra-large, porte dimensionali, con l'aggiunta di una guerra (ovviamente) insensata, trionferà il potere dell'amore anche per fare riassumere (quasi...) l'antico sembiante alla giovane.



È il primo film di animazione in concorso al Festival di Venezia in circa trent'anni; nasce, come dichiara lo stesso regista, il poeta delle «anime» giapponesi, con il preciso intento di sperimentare il cinema d'animazione per anziani. Una favola che parla d'amore e guerra, di ecologia, delle relazioni fra bambini e anziani, delle difficoltà della terza età, un cartone animato che incontra la poesia e diventa emozione.



«Sono almeno quattro i temi che stavano cuore al signor Miyazaki: per la prima volta in un suo film c'è una vera storia d'amore; è un film

indirizzato soprattutto ad un pubblico over 60 che si riconosca nei problemi di Sophie invecchiata e che vuole indagare il rapporto tra bambini e anziani esplorando il rapporto tra la protagonista e il ragazzino che vive nel castello di Howl, Markl. Infine il personaggio del mago è stato ricreato da Miyazaki su di sé, Howl ha molte delle caratteristiche del suo creatore, prima fra tutte l'avversione per la guerra», con tutto il suo retroterra cultural/politico, dal pacifismo insistito (derivazione più o meno implicita del suo essere marxista).

Ispirato al popolare libro per bambini di Diana Wynne Jones, *Howl's Moving Castle*, inizialmente avrebbe dovuto essere prodotto dal celebre studio Ghibli di Tokyo (che ha anche realizzato un altro magico castello, il Ghibli Museum) con la sola supervisione del maestro giapponese, che invece poi si è scoperto tanto interessato al progetto da voler curare di persona la realizzazione di questo racconto incantato e visivamente straordinario, anche se alcuni suoi tratti caratteristici appaiono quasi assenti. La guerra è lasciata per lo più sullo sfondo e senza spiegazioni. Proprio questa natura inconoscibile e imperscrutabile della guerra, voluta solo – e questa è l'unica cosa chiara – dalla follia di uomini che oltretutto non vogliono le interferenze della magia, finisce per renderla ancora più minacciosa. I combattimenti infatti sembrano espandersi come un cancro e investire un sempre maggior numero di luoghi, senza possibilità di sottrarvisi. Vediamo Howl in crisi perché il colore dei suoi capelli è stato rovinato da Sophie: senza la bellezza non ha senso vivere, dirà disperandosi. La vera bellezza che custodisce il castello però è quella dei luoghi della sua anima, al sicuro oltre porte misteriose e di una bellezza da togliere il fiato. Eppure nemmeno questi luoghi verranno salvati dai terribili bombardieri. Dunque non esiste rifugio sicuro né un potere tale da elevarsi sopra le parti.

Miyazaki affronta altri temi, forse meno scottanti, ma non meno eterni. Con una leggerezza priva di giudizio e di fastidiosi intenti educativi, racconta le difficoltà della vecchiaia, la necessità di credere in se stessi e nelle proprie capacità: un'interpretazione speciale della vecchiaia come evoluzione, remissione. Sophie è trasformata da un sortilegio in una vecchia novantenne ma non c'è vera vecchiaia, solo segni, rughe preziose su personaggi semperenni. In una splendida sequenza, Sophie sale una collina alla ricerca di un rimedio contro la maledizione. L'età rende la salita molto faticosa e il film diviene davvero un viaggio nella vecchiaia, nei suoi dolori e

nelle sue miserie, ma anche nello spirito pacificato con cui si osserva il mondo. La fretta svanisce, ci vorrà tempo a salire la collina ma ci si può fermare. Non c'è l'ansia di una morte vicina, ma la serenità di chi è ormai oltre le passioni e può cercare di agire con buon senso, aiutando uno sconosciuto impigliato e cercando rifugio nonostante sia un demone a tenere acceso un fuoco. Senza terrore né entusiasmo, cercando semplicemente di applicare la propria saggezza e la propria educazione. Il castello va pulito. Sono questi valori basilari, questo sereno attaccarsi alle cose semplici, a tornare di film in film e a trovare qui forse una delle espressioni più mature nella cinematografia di Miyazaki, che infatti ha dichiarato: «Esiste un'animazione per anziani? Questo film è un tentativo di risposta».

Ancora una volta dopo *La principessa Monoke* e *La città incantata*, la protagonista è femminile. «Il signor Miyazaki dice sempre che siccome il mondo è fatto per metà di uomini e per metà di donne, essendo lui un uomo è interessato soprattutto alle donne. Il fatto poi di avere tre fratelli maschi forse acuisce ancora di più la sua debolezza per le donne». La protagonista è una ragazza che deve affrontare una sorta di percorso iniziatico per trovare se stessa e il proprio posto nel mondo; e come in tutte le sue opere, bene e male viaggiano a braccetto, facce intercambiabili di un'unica medaglia. Ma qui il passaggio non è dall'infanzia all'adolescenza, ma dall'adolescenza alla maturità adulta. In questo *Il castello* si pone come la naturale prosecuzione di *La città incantata*; se Chihiro imparava a vivere, Sophie impara «come» vivere, scoprendo inevitabilmente l'amore, i dolori e gli effetti della vecchiaia, la morte. Mentre Sophie s'innamora di Howl ne scopre il lato oscuro, i suoi demoni interni e il suo desiderio di essere libero per sempre. Col tentare di salvare Howl e Calcifer dalle forze dell'oscurità, Sophie salva anche se stessa. La pace viene realizzata con amore, sacrificio e perdono. Al centro della storia c'è il rapporto con il proprio corpo. Con la vecchiaia Sophie acquista un'attenzione particolare per il funzionamento di quella macchina straordinaria che prima ignorava con scarsa autostima, il suo corpo cambia viaggiando tra le varie età, secondo i suoi stati d'animo e la maturazione che conquista. Lo stesso mago, da creatura temibile e oscura, si trasforma in capriccioso essere umano con la paura di invecchiare. Il regista ci dice che la bellezza non è sempre segno di felicità e di ricchezza interiore, riprendendo un tema da *La bella e la bestia*: un

bellissimo giovane può trasformarsi in belva e una ragazza in vecchietta decrepita. La riacquisizione della libertà per l'uno e della giovinezza per l'altra diventa quindi un percorso di crescita e il raggiungimento di un equilibrio personale. Nel corso del film, l'aspetto di Sofia cambia varie volte in base al suo stato d'animo. Quando si sente attratta dal fascino di Howl, appare giovane e quando è presa dalle preoccupazioni, s'invecchia. La trasformazione finale di Sofia, con capelli argentati e il viso giovane, indica che il suo viaggio ha raggiunto un punto di equilibrio, bilanciando gioventù e maturità.

Nella visione del regista nulla è mai come sembra e ogni incontro può celare un'opportunità o un pericolo. Il suo film è un invito a non fermarsi all'apparenza delle cose, ma a buttarsi senza rete nell'intrico della vita, imparando ad accettare ciò che la vita stessa può offrire. Senza rassegnazione, ma lottando per acquisire una consapevolezza il più delle volte risolutiva. La grande capacità di Miyazaki è di costruire un'impalcatura razionale imprescindibile, che consente un'istintiva immedesimazione, e di arricchire continuamente il racconto con dettagli capaci di aprirsi un varco in quel punto oscuro e ben difeso dove nascono le emozioni. Perfettamente caratterizzati i personaggi, anche di contorno, mai banali nell'ambivalenza che li contraddistingue, a partire da quello, geniale e divertentissimo, di Calcifer (ironico riferimento a Lucifer), primo motore immobile, demone di fuoco che, bruciando nel camino del castello, ne costituisce non solo il propellente, ma anche la forza di coesione, e più ancora, ne è il cuore, per via della particolare interdipendenza che c'è tra questo simpatico, avido demone e lo stesso Howl. C'è poi lo spaventapasseri fatato Rapa, col suo sorriso perpetuo e la pipa all'angolo della bocca, che zompetta come un canguro sul suo palo, e i cattivissimi uomini-gomma, che ricordano vagamente i *Cavalieri oscuri* tolkeniani. Infine un vecchio cagnolino, designato come «spia» dalla regina, che non riesce nemmeno ad abbaiare. Molte le sequenze da mozzare il fiato: dalla passeggiata iniziale nel cielo, alla trovata geniale di una porta in grado di aprirsi ogni volta su paesaggi diversi.

Attraverso un'abilità tipicamente nipponica nel disegno – rigorosamente manuale – con i suoi spigoli, le sue ampollosità luminose, la sua straordinaria e riconoscibile tavolozza cromatica, il regista ci immette in paesaggi europei di fine Ottocento, di fiere, fondali quasi fiamminghi, che ci catapultano in uno scenario familiare e inconfondibile, un universo

apparentemente contraddittorio, in qualche modo specularlo a quello in cui viviamo, ma che al tempo stesso lo rifugge, lo idealizza, o viceversa, lo trasforma in un inferno prossimo venturo. Questo mondo si regge su fondamenta impossibili, su meccanismi che sfuggono alla ragione, eppure alla ragione fanno appello, come gli strani macchinari pre-tecnologici che nostalgicamente rimandano alle epopee paleo-industriali narrate da Jules Verne.

### Riferimenti bibliografici

- Benigni, R. (1995): «Scorbutico, iracondo, buffo e basso», in Parigi, S. (a cura di), *Nuovocinema* – Marco Ferreri. Marsilio, Venezia.
- Comazzi, A. (1996): *La Stampa*, 13 ottobre.
- Escobar, R. (1998): *Il Sole 24 Ore*, 18 gennaio.
- Fassbinder, R.W. (1988): «Imitation of life. Sul cinema di Douglas Sirk» in *I libri liberano la testa*, Ubulibri, Milano.
- Kezich, T. (1998): *Il Corriere della Sera*, 10 gennaio.
- Mambéty, D.D. (1994): *Il cinema africano*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine.
- Paini, L. (1998): *Il Sole 24 Ore*, 18 gennaio.
- Rondi, G.L. (1998): *Il Tempo*, 8 gennaio.
- Tornabuoni, L. (1998): *La Stampa*, 9 gennaio.



La mostra fotografica  
di Marilaide Ghigliano

VECCHIE ALLO SPECCHIO



## Corpi rimessi in gioco

Liliana Ellena  
Università degli Studi di Torino  
*liliana.ellena@unito.it*

Nelle fotografie di Marilaide Ghigliano il movimento tra soggetto e oggetto affiora in modo palpabile. Traccia di un incontro, di un'emozione, di un soffermarsi improvviso o meditato su qualcosa prima non «visibile», inseparabile dalla fisicità di un corpo di donna dietro l'obiettivo fotografico, che viaggia, si avvicina o guarda da lontano, accarezza, pensa. Questa materialità del «far vedere» appare in modo evidente in queste immagini di «donne vecchie», corpi, volti, gesti sottratti alla staticità dell'archivio visivo contemporaneo, e rimessi in gioco.

Lo stretto intreccio tra la soggettività della fotografa e quella delle donne rappresentate costituisce, infatti, uno dei tratti specifici di tutto il lavoro di Marilaide Ghigliano. Lo suggerisce in primo luogo il legame tra la sua biografia individuale e politica e il mestiere di fotografa. Nata a Ceva, in Piemonte, nel 1944 e attratta dalle fotografie fin dagli anni dell'adolescenza, è soprattutto a partire dall'inizio degli anni '70 che Marilaide inizia a fotografare in modo sistematico. La sperimentazione di un linguaggio creativo personale coincide con l'incontro con il movimento delle donne torinese ed in particolare con il Collettivo di Via Petrarca e con i gruppi di autocoscienza. Mentre il femminismo legittima la presa di parola attraverso la fotografia, i suoi scatti durante le riunioni, gli incontri internazionali, le iniziative nei mercati e per le strade, le vacanze collettive, disegnano una sorta di diario collettivo del movimento che pone al centro la quotidianità dell'esperienza politica e il nesso tra soggettività e intersoggettività. Molti tra questi hanno accompagnato le pagine delle riviste di movimento (*Bollettino delle donne, Sottosopra, Effè*), o sono confluiti in alcuni testi storici come *Noi e il nostro corpo*, edizione italiana di *Our Bodies, Ourselves* del Boston Women's Health Book Collective.

La specificità del rapporto tra soggetto e oggetto della pratica fotografica di Marilaide Ghigliano affonda dunque le radici, come lei stessa ha ricordato, nella centralità del legame tra individuale e collettivo:

[...] far fotografia è il mio modo di fare politica. C'è chi scrive, chi tiene discorsi, chi si impegna in altri modi. A me viene più facile usare la macchina fotografica e parlare per immagini (M. Ghigliano, 1988b: 52).

Resta ad usare la parola che domina incontrastata le pratiche del movimento delle donne, Marilaide traduce in linguaggio visivo il carattere eversivo di scelte e forme della rappresentazione che mettono al centro la soggettività delle donne. In primo luogo, nella complicità dello sguardo, nella scelta intenzionale di una donna di guardarne un'altra. Inoltre, nell'intensità con cui gesti e movimenti della quotidianità vengono sottratti dall'insignificanza sociale e visiva:

Mi piace guardarle quando per strada o nei mercati si incontrano e chiacchierano. Hanno una gestualità ricchissima, un gesto per ogni sfumatura di sentimento e di emozione. Mi piace fermare questi gesti apparentemente così comuni e privi di importanza. La fotografia li restituisce carichi d'intensità, ne rivela il significato e la forza (M. Ghigliano, 1988b: 52).

Le sue immagini, infatti, non sono mai documento di un fatto o testimonianza, ma raccontano un movimento dello sguardo e ne sollecitano a sua volta di nuovi. La loro politicità risiede piuttosto nel portare alla luce la tensione tra visibile e invisibile e tra rappresentabile e irrepresentabile. Sono immagini che ci sorprendono, non per il contenuto straordinario ma per il loro discostarsi da una norma implicita, da un senso condiviso dell'ovvio.

Un secondo contesto cruciale per cogliere la genealogia di queste immagini è costituito dal rapporto tra fotografia e viaggio che ha segnato buona parte della sua attività professionale. Il primo viaggio risale al 1974 e la porta ad attraversare Turchia, Persia, Afghanistan, Pakistan, India, Nepal, a cui faranno seguito quelli in Francia, Marocco, Portogallo, Tunisia, Spagna, Guatemala. Non è forse un caso che l'attenzione si rivolga verso luoghi in cui è meno esplicito il segno del mutamento femminile – il sud dell'Europa e quello del mondo – nel tentativo di dar conto di una storia muta delle donne, invisibile e dispersa. Allo stesso tempo, l'attraversamento dello spazio diventa progressivamente un modo di guardare che intrattiene un rapporto privilegiato con il procedere lento e senza meta della *flâneuse* che passando intercetta e raccoglie. Sono le coordinate di una poetica del quotidiano attorno a cui prende forma la prima importante mostra di Marilaide Ghigliano, *Maria de los perros e altre storie*, che si svolge a Palazzo

Lascaris a Torino nel 1980 per poi girare in numerose città italiane, e della successiva *Vita morte miracoli. Immagini di donne*. Negli anni più recenti l'originalità e l'intensità espressiva della sua produzione è stata al centro di una mostra presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino che nel 2008 ha acquisito nella propria collezione alcune delle sue fotografie.

Sono queste alcune delle ragioni per cui le immagini confluite nella mostra allestita all'Unione culturale per *Vecchie allo specchio* sfuggono a qualsiasi logica classificatoria o di genere e costituiscono al contrario i materiali di una ricerca che si avventura in territori poco esplorati dalla fotografia e dall'immaginario collettivo. È un soggetto, infatti, presente fin dagli inizi nel lavoro di Marilaide Ghigliano che dell'invecchiare delle donne coglie, come per contrappunto al senso comune, soprattutto la vitalità dei corpi, portando alla luce in modo più evidente che altrove l'ironia che scandisce i movimenti di una conversazione o di un incontro per strada. Parte di un viaggio nell'umanità femminile di cui nell'introduzione a *Maria de los perros e altre storie* scriveva:

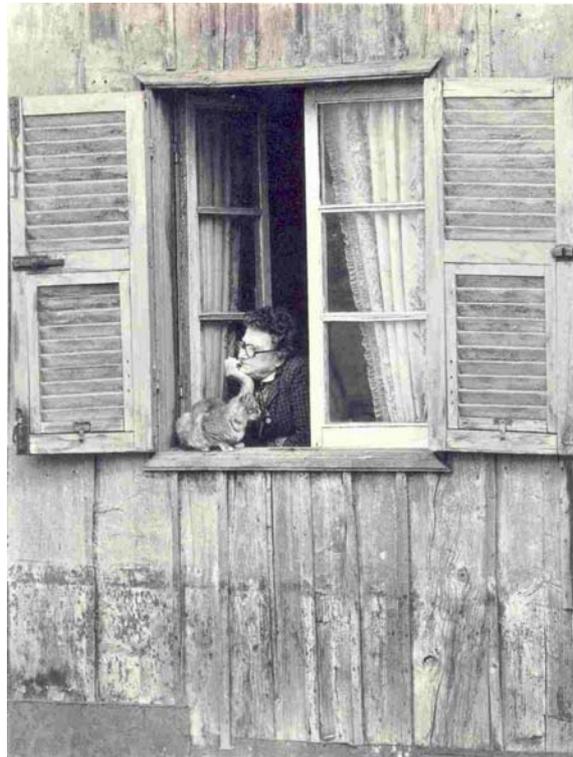
Le donne che appaiono in questo libro sono quasi sempre come Maria, le più indifese, le più sole, le più stanche, le più vecchie. Sono le donne che ho scelto di fotografare; ma di loro, più che la miseria, la mia fotografia cerca di restituire soprattutto la bellezza, che è dolcezza, dignità, fierezza. Non hanno potere, ma se ce l'avessero come sarebbe più umano il mondo (M. Ghigliano, 1985: 8).

## Bibliografia

- Ghigliano, M. (1985): *Maria de los perros e altre storie*. Castalia Edizioni, Torino.  
 – (1988a): *Vita morte miracoli. Immagini di donne*. Rosenberg & Sellier, Torino.  
 – (1988b): «Parlare per immagini», *Reti*, 3-4, 1988.  
 The Boston Women's Health Book Collective (1971): *Our Bodies, Ourselves*. New England Free Press, Somerville. Trad. di Miglietti, A. (1974): *Noi e il nostro corpo: scritto dalle donne per le donne*. Feltrinelli, Milano.



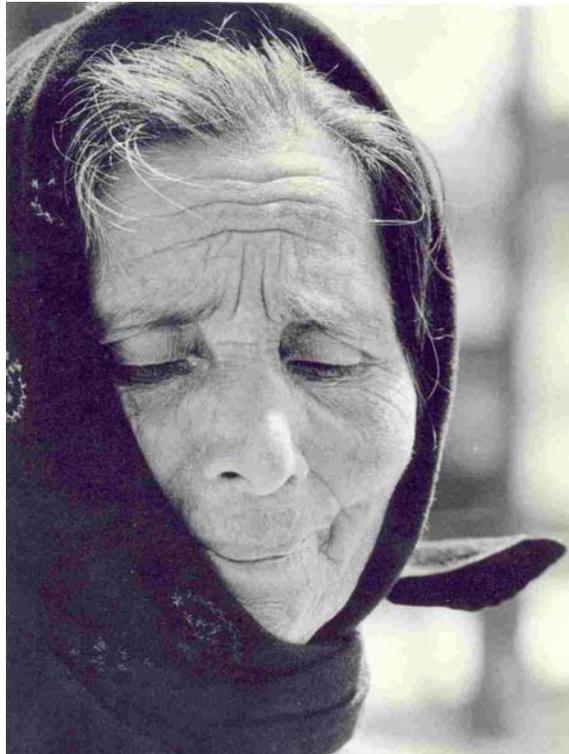
Le fotografie



Italia, 1980



Italia, 1982



Portogallo, 1984



Portogallo, 1985



Spagna, 1984



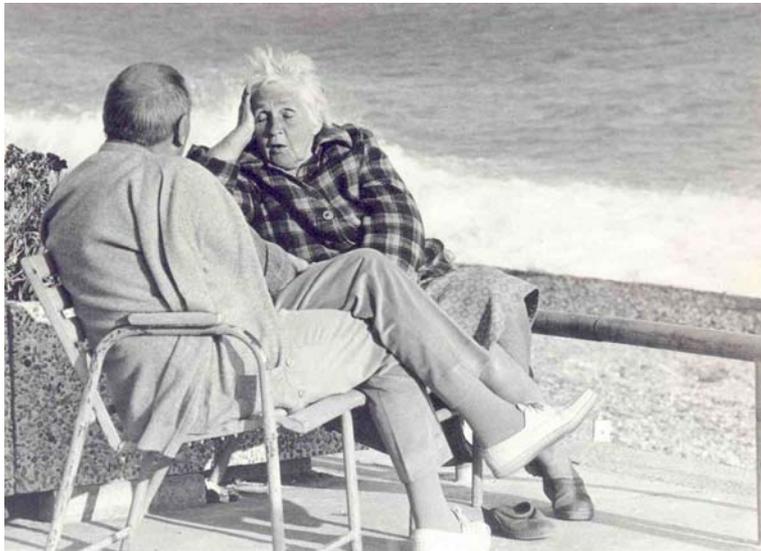
Spagna, 1984



Portogallo, 1985



Spagna, 1985



Francia, 1986



Italia, 1970



Spagna, 1980



## Notizie sulle autrici e sugli autori

ANNA BATTAGLIA insegna Lingua francese con Traduzione alla Facoltà di lingue e letterature straniere di Torino. Le sue ricerche hanno avuto come oggetto il Novecento: Proust, Perec, Saint-John Perse (di cui ha tradotto il poemetto *Oiseaux*), Colette, Valéry. Su questi autori ha pubblicato vari saggi. Si è occupata di autobiografia e di memorialistica. Ha lavorato e lavora sul XVIII secolo, in particolare sulla lessicografia e sulle teorie del linguaggio. Da questa prospettiva ha dedicato studi a Rousseau, Féraud e Roubaud. Collabora assiduamente con il gruppo di studi sulla storia della lingua francese di Parigi (GEHLF). È tra i fondatori del Centro Studi Arti della Modernità, con sede a Torino.

RITA CAVIGIOLI è Professore Associato di Lingua e Letteratura Italiana alla University of Missouri-Columbia. È autrice di tre saggi critici: *La fatica di iniziare il libro: Problemi di autorità nei diari di Sibilla Aleramo* (Edizioni dell'Orso, 1995); *Women of a Certain Age: Contemporary Italian Fictions of Female Aging* (Fairleigh Dickinson University Press, 2005) e *I giovani raccontano gli anziani: il contributo del VideoConcorso Francesco Pasinetti alla riflessione su invecchiamento, dialogo intergenerazionale e trasmissione culturale in Italia*. Ha anche pubblicato un libro di testo di inglese per le scuole italiane, *By Airmail: Testo di letture e civiltà inglese e americana* (Società Editrice Internazionale, 1990) e numerosi articoli su studi dell'età, scrittura delle donne e letteratura storico-pedagogica.

LILIANA ELLENA collabora con l'Università di Torino, dove negli ultimi tre anni ha insegnato storia delle donne e di genere. Ha pubblicato diversi saggi sul rapporto tra memoria e ricerca storica nella storia del movimento femminista, tra cui «Spazi e frontiere della storia dei movimenti delle donne» (*Quaderno di Storia Contemporanea*, 40, 2006). Ha curato la nuova edizione di Frantz Fanon, *I dannati della terra* (Einaudi, 2007), e con Elena Petricola *Donne di mondo. Percorsi transnazionali dei femminismi*, numero monografico della rivista *Zapruder*, 13, 2007. È co-curatrice con Alexander C. T. Geppert e Luisa Passerini del volume *New Dangerous Liaisons. Discourses on Europe and Love in the Twentieth Century* (Berghahn Books, 2010). Collabora

con il CIRSD e fa parte del comitato scientifico dell'Archivio delle Donne in Piemonte.

MARCELLA FILIPPA, studiosa di storia sociale e della soggettività, vive e lavora a Torino. È direttrice della Fondazione Vera Nocentini e docente all'Istituto Europeo di Design di Torino. Ha ottenuto la specializzazione presso l'Università di Lione, ha lavorato all'Università di Cambridge, ha collaborato con l'Università di Torino e di altre città italiane ed europee. Giornalista pubblicista, vincitrice di premi letterari e giornalistici, collabora a periodici e riviste, fa parte di comitati scientifici di alcuni importanti istituti culturali, ha curato mostre storiche e fotografiche, è stata consulente storica per documentari, tra cui *La vera storia di Marianne Golz* (2008), e ne ha curato alcune sceneggiature, tra cui *Radio Singer* (2009), presentato al Torino Film Festival, 2009, vincitore del premio Ucca. È autrice di numerosi saggi sul tema dell'identità, della fotografia, di storia dell'intolleranza e del razzismo, di storia delle donne, presenti in volumi collettanei italiani e esteri, e di testi tra cui *Mia mamma mi raccontava che da giovane andava a fare i mattoni* (1982), *Avrei capovolto le montagne* (1990), tradotto in spagnolo nel 2006, *Dis-crimini* (1998), *La morte contesa* (2001), *Eravamo come uccelli sperduti* (con Giorgina Levi, 1989), e curatrice di volumi collettanei come *Il Cibo dell'altro* (2003) e *La montagna insegna* (2009). È stata presidente della Conservatoria delle cucine mediterranee del Piemonte.

SILVIA INAUDI, dottore di ricerca in Storia delle società contemporanee, collabora con il Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Torino. I suoi interessi di ricerca sono rivolti principalmente alla storia delle istituzioni socio-assistenziali e alla storia delle donne nel Novecento. Tra le sue pubblicazioni recenti si segnalano: *A tutti indistintamente. L'Ente Opere Assistenziali nel periodo fascista* (Clueb, 2008) e *Libertà e partecipazione. Associazionismo femminile a Torino negli anni del boom economico* (Seb27, 2010).

LILIANA MAINA si è laureata in Lettere Moderne all'Università degli Studi di Torino con una tesi dal titolo *Figurazioni del «noi». Rappresentazioni di intersoggettività come modalità di auto/narrazione femminile in opere letterarie italiane del Novecento*. Vive a Torino, dove ha lavorato per cinque anni in una grande libreria e, dopo un'esperienza presso una casa editrice, ha rilevato una

libreria indipendente, la libreria Borgopò, nel giugno 2011. Collabora a iniziative di promozione del libro e della lettura.

EDDA MELON vive a Torino dove ha insegnato Letteratura francese moderna e contemporanea presso la Facoltà di Lingue. Tra il 1992 e il 2003 ha curato, con Ermanno Pea, i tre volumi *Duras mon amour* (editi da Marcos y Marcos e da Lindau), e con Chiara Bertola *Marguerite Duras. Visioni veneziane* (Il Poligrafo, 2008). Cura il sito internet [www.durasmonamour.it](http://www.durasmonamour.it). Ha scritto su Adrienne Monnier, Violette Leduc, Hélène Cixous, Clarice Lispector, Agota Kristof. Alcuni articoli sono raccolti in *Salva con nome* (Trauben, 2004). Traduce dal francese, saltuariamente scrive su *Il Manifesto* e su *Leggendaria*.

ENRICO MILETTO, autore di studi, ricerche e documentari sulla storia della Torino industriale, dei movimenti migratori e della seconda guerra mondiale in provincia di Torino, si occupa da tempo delle vicende legate al confine orientale d'Italia, con particolare riferimento all'esodo giuliano-dalmata. Oltre a contributi in volumi collettanei, ha pubblicato *Sotto un altro cielo. Donne immigrate a Torino: generazioni a confronto* (Edizioni Angelo Manzoni, 2004), *Con il mare negli occhi. Storia e memorie dell'esodo istriano a Torino* (Franco Angeli, 2005), *Istria allo specchio. Storia e voci di una terra di confine* (Franco Angeli, 2007), e *Arrivare da lontano. L'esodo istriano, fiumano e dalmata nel biellese, nel Vercellese e in Valsesia* (Varallo, 2010).

LUISA PASSERINI ha insegnato Storia contemporanea all'Istituto Europeo di Firenze e Storia culturale all'Università di Torino; dal 2008 è *visiting professor* a Columbia University, NY. È stata *visiting professor* anche a: New School for Social Research e New York University, NY; University of California, Berkeley; University of Western Australia, Perth. Directeur d'Etudes all'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris; Fellow del Wissenschaftskolleg, Berlin, e del Kulturwissenschaftliches Institut, Essen; Premio di Ricerca del Nordrhein-Westfalen 2002-4. Tra le sue opere: *Torino operaia e fascismo* (1984); *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria* (1988); *Autoritratto di gruppo* (1988); *Mussolini immaginario* (1991); *Storie di donne e femministe* (1991); *L'Europa e l'amore* (1999); *Il mito d'Europa. Radici antiche per*

*nuovi simboli*, (2002); *Memoria e utopia* (2007); *Storie d'amore e d'Europa*, (2008); *Sogno di Europa* (2009).

ANTONINETTA PASTORE ha studiato Pedagogia a Ginevra, come allieva di Jean Piaget, e alla Sorbona di Parigi. Dal 1977 al 1993 ha vissuto in Giappone, dove è stata *visiting professor* all'Università di Lingue straniere di Osaka. Ha tradotto numerosi autori giapponesi tra i quali Abe Kobo, Ikazawa Natsuki, Inoue Yasushi, Natsume Soseki, Kirino Natsuo e Murakami Haruki. In tutto ha tradotto dal giapponese più di 25 opere di narrativa moderna e contemporanea. Per Einaudi ha pubblicato inoltre il saggio *Nel Giappone delle donne*, 2004, e la raccolta di racconti *Leggero il passo sui tatami*, 2010.

LUISA RICALDONE insegna letteratura italiana contemporanea all'Università di Torino. Nei suoi studi ha rivolto particolare attenzione alla letteratura delle donne, pubblicando tra gli altri: *La scrittura nascosta* (Champion, 1996), *Geografie e genealogie letterarie* (con Adriana Chemello, Il Poligrafo, 2000). Ha curato varie pubblicazioni, la più recente delle quali, con Aida Ribero, *Il simbolico in gioco* (Il Poligrafo, 2011). Ha inoltre collaborato a lavori collettivi: *A History of Women's Writing in Italy* (Cambridge University Press, 2000); *Storia di Torino* (Einaudi, 2005). È attiva nella Società italiana delle Letterate e presso il CIRSEDe.

HANNA SERKOWSKA, letterata, italianista e comparatista. Ha conseguito il Ph. D. (dottorato di ricerca) nel 1991 negli USA, e la libera docenza a Varsavia nel 2003. Dal 2009 dirige il Dipartimento di Italianistica all'Università di Varsavia. Ha pubblicato saggi in volume e monografie dedicati a scrittori e scrittrici moderni e contemporanei. Collabora alle riviste, radio e tv polacchi. Attualmente prepara una monografia sulla storia nel romanzo del '900 e dei nostri anni.

MARINA SOZZI, dirige la Fondazione A. Fabretti di Torino, ha insegnato Tanatologia storica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino. È direttore della rivista *Studi tanatologici*, membro del Comitato etico della Fondazione Faro e del Comitato internazionale della rivista *Etudes sur la Mort* (Société de Thanatologie française). Tra le sue pubblicazioni: *Il sonno*

*e la memoria. Idee della morte e politiche funerarie nella Rivoluzione francese* (Paravia, 1999); *La scena degli addii. Morte e riti funerari nella società occidentale contemporanea* (Paravia, 2001); *Virtuoso e felice. Il cittadino repubblicano di C.A. Helvétius* (ETS, 2002); *Perfezione e finitudine. La concezione della morte nell'utopia in età moderna e contemporanea* (Lindau, 2004), *Reinventare la morte. Introduzione alla tanatologia* (Laterza, 2009).

LUCIANA SPINA nasce in una famiglia le cui frequentazioni cinematografiche iniziano con le fantasmagoriche esibizioni ambulanti nel biellese di fine Ottocento. Laureata in Francese all'Università di Torino con una tesi su Nathalie Sarraute, si dedica all'insegnamento e alla traduzione mentre partecipa alla conduzione delle sale cinematografiche della famiglia in provincia di Cuneo. Nel 1989 approda al Museo Nazionale del Cinema di Torino, dirigendone la Biblioteca di Cinema e Fotografia «Mario Gromo» sino al pensionamento. Ha curato la realizzazione del *Soggettario di Cinema e Precinema* del Museo Nazionale del Cinema di Torino – Cineteca Nazionale di Roma e Cineteca di Bologna (2003) e coordinato il gruppo di ricerca del Museo della Montagna di Torino per il *Dizionario Museo Montagne. Cinema delle Montagne* (UTET, 2004). Ha collaborato con il CIRSD e nell'organizzazione delle rassegne cinematografiche *A sessant'anni dal voto. Donne, diritti politici e partecipazione democratica* (2006) e *Scenari e prospettive della realtà tibetana contemporanea* (2010). Ha collaborato a numerosi cataloghi sui diversi aspetti del Futurismo in occasione del centenario e, ultimamente, sull'Arte Povera.

STEFANIA VOLI si è laureata in Storia Contemporanea presso l'Università di Bologna con una tesi sul ruolo e l'immagine delle donne nel gruppo extraparlamentare degli anni Settanta Lotta continua (pubblicata col titolo: *Quando il privato diventa politico: Lotta Continua 1968 – 1976*, Edizioni Associate, 2006). Dottore di ricerca in Storia delle donne e delle identità di genere presso l'Università «L'Orientale» di Napoli, con una tesi sulla memoria della violenza politica in un gruppo di militanti di Lotta continua di Torino. Curatrice della materia in Storia sociale e culturale presso l'Università di Firenze e ricercatrice/operatrice interculturale con donne migranti per una cooperativa bolognese. Tra le pubblicazioni: «Hat der bewaffnete Kampf ein Geschlecht? Politische Militanz und Gewaltfrage im

Italien der Siebziger Jahre. Eine Betrachtung aus der Gender-Perspektive» (con Marica Tolomelli, *Zeitgeschichte*, n. 37, Marzo/Aprile 2010); «Angela Miglietti. 'Noi e il nostro corpo': storia di una traduzione», (*Zapruder*, n. 13, maggio-agosto 2007); «Divergenze della memoria. Servizi d'ordine, violenza politica e uso della forza nei ricordi delle donne di Lotta continua» (*Zapruder*, n. 7, maggio-agosto 2005).

Publicato a Torino, gennaio 2012.