

La verticalità regressiva di "Matrioska"

Velio Abati

Ci sono due punti focali per capire dove si colloca il romanzo di Maria Jastosi. Nelle prime pagine la Madre, mentre racconta alla figlia e al nipote, confonde eventi politici di forte impatto simbolico per la storia del Novecento, facendo precipitare anni Venti, anni Sessanta e Resistenza in un blob fuorviante: un vuoto cronologico che la continua escursività temporale dell'arco narrativo del romanzo, con i suoi fugaci agganci all'"esterno" degli eventi collettivi, non riesce a riempire.

Ricorrentemente, e poi in chiusa, la Figlia nega efficacia euristica a tutto lo sforzo ricostruttivo della propria narrazione. Anzi, in sede conclusiva l'orizzonte dei giorni è in clamorosa rovina: "È il sound track della sua vita, ora che lo scenario s'è ristretto, che le pareti si flettono incurvandosi in alto come volte gotiche, fino a chiudersi sopra di lei, togliendole il respiro". E non si tratta certo, come del resto nel caso della Madre, di un motivo anagrafico, di vecchiaia: il fatto individuale è in questi casi pregnantemente collettivo.

Dunque un tratto distintivo su cui il romanzo si costruisce è la verticalità. La narrazione, infatti, si snoda contrapponendo al vuoto del tempo e della scena comune uno sguardo interno. Interni domestici – sparute eccezioni sono l'ospedale, l'ambulatorio e quasi nient'altro

– e soprattutto, diffusamente, il non spazio dell'interiorità. La mancanza della dimensione orizzontale è confermata anche dall'assenza quasi integrale del paesaggio. Romanzo di una donna sulle donne – "Appurare e raccontare senza filtri la verità di una vita, la vita di una donna", si dice tra le prime pagine, con sottesa citazione dell'Aleramo – la genealogia sulle cui tracce la Figlia (Francesca) si immette per fare i propri conti con la Madre (Nerina) è programmaticamente femminile. Gli uomini che compaiono lo fanno in funzione di esse. Sono padri nonni figli mariti fratelli amanti violentatori. E solo per il marito della Madre, padre di Francesca, e in una sola occasione, la voce narrante esce dall'interno femminile per darci quello maschile. Altrettanto programmatica è la replicabilità intergenerazionale della coppia Madre/Figlia, come il titolo, *Matrioska* appunto, esplicita. Ma anche sotto questo riguardo della struttura dei personaggi, l'assenza di orizzontalità risulta confermata: tra le numerose figure femminili nessuna ha un significativo rapporto di sorellanza, o di fratellanza. L'unica ad averne avuto, intenso, è la Madre, con un'amica d'adolescenza, che però è stato presto e misteriosamente troncato, insieme con il proprio matrimonio, altrettanto misteriosamente deciso, così quando, dopo qualche anno,

la rivedrà in casa propria, sarà costretta con dolorosa ripugnanza a misconoscerla, essendo quella divenuta una fascista esaltata. La centralità verticale delle mosse esistenziali tra Figlia e Madre viene in questo modo messa in rilievo.

Si deve a questo proposito osservare un fatto, reso rilevante anche dalla sua regolarità. La coppia – come si è detto, replicabile e replicata – Figlia/Madre è interamente presa, catturata in una dinamica progressiva di risentimenti sordi, di ostentazioni mute ed orgogliose, che votano irrimediabilmente allo scacco ogni desiderio d'abbandono, ogni tentativo di parola o di gesto confidente. Di conseguenza, per un doloroso contrappasso, ad ogni generazione la Figlia si riconosce nel padre. Si tratta certo dell'effetto secondario dello scontro Figlia/Madre, tant'è vero che, contemporaneamente, nessun padre felice è anche felicemente marito. Ma mi pare indubbio che la trama in tal modo costruita vada delineando una sorta di patrilinearità sottotraccia.

C'è da rilevare un'ultima caratteristica della verticalità femminile qui discussa: la sua traiettoria è ascensionale, o meglio regressiva. Il romanzo è diviso in tre parti, *Francesca*, *Nerina*, *L'identificazione*. La tecnica narrativa impiegata è, si potrebbe dire, anamnestic, in

quanto la narrazione è strumento e risultato del tentativo di Francesca di ricostruire le fratture che hanno causato il suo scacco esistenziale, attraverso documenti, testimonianze, ricordi. Il percorso, per sviluppo naturale della sua logica, non può fermarsi alla madre Nerina, ma deve ripetersi in modo identico con Nerina e la di lei madre Costanza. Pertanto la posizione che nella prima parte è di Francesca, nella seconda è di Nerina, con ovvi effetti d'identificazione tra le due; la terza parte, molto più breve, è invece il ritorno a Francesca dopo la morte della madre. La voce narrante, e quindi il punto di vista, è di volta in volta quello della protagonista, anche quando è tecnicamente espressa in terza persona ovvero teoricamente distinta, ma il testo segue una linea sinusoidale, che ora annulla la terza persona nella prima, ora fa riemergere la distinzione. Nei punti più ambigui, di trapasso tra i due modi, il testo ricorre al corsivo per aiutare il suo lettore. Si comprenderà, da quanto descritto, che il punto d'osservazione rimane sempre la Figlia. Dipende, in altre parole, dall'identità di ruolo in quel momento in gioco, non dall'identità della persona. Lo stesso personaggio femminile è presente in più parti del romanzo, ma osserva od è oggetto d'osservazione a seconda del ruolo assegnatole. È

sempre la Figlia che ha bisogno di comprendere, che agisce il conflitto, che mette in moto il meccanismo narrativo; la Madre è l'esempio da non imitare, l'ostacolo nell'accesso al padre.

Parlavo di verticalità regressiva, intendendo dare all'aggettivo proprio il significato negativo che gli appartiene. Colpisce infatti il lettore che la terza, conclusiva, parte del romanzo, se coerentemente con il proprio assunto porta la Figlia ad interiorizzare la Madre, ciò avviene non all'alba, ma al tramonto: nessuna figlia appare all'orizzonte che si chiude. Si direbbe che il conflitto termini non perché si sia risolto, non perché i ruoli abbiano mostrato la loro doppia, comune disumanità, ma perché la Madre, alla fine, ha preso il posto della Figlia: "Ma Francesca sa che tornerà, che le sarà accanto di nuovo, tutto il giorno, che l'accompagnerà nella marcia mattutina deridendo il suo gioco, che si appollierà su un angolo del suo tavolo da lavoro o sul dondolo, che si accovaccerà tra bracciolo e spalliera del luigifilippo, davanti al televisore e farà commenti molesti, poi si appisolerà apparentemente ammansita, ma al minimo mutamento sbarrerà gli occhi crudeli, sparerà i suoi interrogativi come raffiche [...] Francesca proverà a ignorarla, a comportarsi come se non ci fosse, a non scoprirsi, a non aprirle un varco, a non offrirle il bersaglio, cercherà di non sguinzagliare pensieri e ricordi che possono aizzarla, sapendo che è tutto inutile... Dovrebbe ucciderla. [...] Nerina: nient'altro che un finale procastinato, un conto mai saldato. Un'esecuzione rinviata a vita. Avrebbe dovuto ucciderla. Un giorno distruggerà lettere manoscritte testamenti prove e si lascerà vivere a scatola chiusa".

Un secondo tratto distintivo del romanzo è l'assenza di destinatari. Essa è prima di tutto mancanza di interlocutori di Francesca: in avvio, là dove la parte metanarrativa ci mostra una donna che proprio dagli spazi vuoti dell'interno domestico è spinta alla scrittura-inchiesta; ma anche nella terza parte, la cui metanarratività ci descrive la frana irrimediabile di ogni orizzonte, ristretto

infine al *punctum* puramente solipsistico del gesto di digitazione del romanzo medesimo al computer.

Ma la privazione di destinatari è, più in profondità e più gravemente, della narrazione medesima. Si diceva che il fine dell'*opus* narrativo è anamnestic. La prima parte si chiudeva con una negazione esplicita della possibilità di cogliere l'obbiettivo: "Quand'anche riesca a portare a compimento il disegno, si chiede per l'ennesima volta, sfogliando il manoscritto, che cosa avrà dimostrato? Come potrebbe quella traballante impalcatura rappresentare l'unica e non una delle infinite e tutte legittime facce di una stessa verità? La verità di Nerina, colta nell'affacciarsi della vita adulta e accompagnata nello svolgersi dell'esistenza, fino all'epilogo? La risposta non è lì, in quelle carte. La risposta, semplicemente, non c'è. Non c'è progetto. Non c'è scopo, necessità. Solo orgoglio. Velleità. Presunzione. Orgoglio velleità e presunzione. Sterile esercizio intellettuale".

La seconda parte dà una risposta implicita opposta. Ce lo dice non la lettera, ma la modanatura dello stile. La costruzione sintattica altrove è smossa, corrosa dalle dissimmetrie dell'interpunzione che ora isola proposizioni e sintagmi asintattici ora aggruma periodiflusso-di-coscienza, oppure è ingolfata di elenchi nominali. Invece nella seconda parte, che del resto porta come specificante del titolo *La storia*, tende ad una compostezza media. Gli elementi metanarrativi scompaiono, la voce narrante, per quanto collocata su Nerina, acquista movenze più neutre, acquistando uno statuto comunicativo più stabile e fiducioso nel suo scopo: è proprio di questa parte l'episodio ricordato del suo spostarsi sul marito Dino.

Ma nella terza il processo di sfarinamento sintattico, lessicale e narrativo, cioè della fiducia comunicativa ad un terzo è più grave che nella prima e la lettera è quella già ricordata sopra. In altre parole, il romanzo si apre e si suggella su di un tessuto linguistico-narrativo la cui opacità è strumento e insieme effetto di un'intransitività costitu-

tiva del romanzo, che vive in una zona non solo d'inquietante sfiducia sulle sue possibilità di raggiungere lo scopo, ma anche di un ancor più grave smarrimento delle vie d'una qualche interlocuzione: "Appurare e raccontare senza filtri la verità di una vita, la vita di una donna. *La donna sua madre*. E dopo? Dare forma, senso, dignità letterari al prodotto? Farne un libro? Un romanzo? E dopo?".

Proprio la concentrazione quasi esclusiva del romanzo sui rapporti umani rende più vistosa la privatezza e l'intransitività della verticalità regressiva che struttura l'opera. Il romanzo è piegato verso il diario.

Studiose di letteratura di donne hanno messo in evidenza come le autrici abbiano di preferenza frequentato generi tradizionalmente considerati minori oppure contaminato generi diversi. Maria Jatosti, dunque, confermerebbe questa predilezione femminile per le zone di confine. Ma anche se guardiamo le cose da un punto di vista diverso possiamo osservare la fecondità delle due caratteristiche discusse di *Matrioska*.

Il genere del romanzo è storicamente collegato, in modo direi originario, ad uno sguardo ampio sui destini comuni, anzi civili della società in cui sorge, tanto che ogni attuazione del genere tacitamente o no, voglia o no, prende significato, per analogia o per sottrazione, con quell'origine. Ora, il fatto che Jatosti, per strade proprie, magari legate, come si diceva, ad un punto di vista che consapevolmente mette in gioco la differenza di genere sessuale riduca il tempo e lo spazio collettivi ad accenni babelici e poi a fantasmi marcati dall'angoscia dell'assenza mi sembra l'esatta trasposizione narrativa di una realtà sociale bruciante. Il fatto che l'assenza sia descritta a partire dal punto di vista della Figlia che guarda al padre, dati i rapporti strutturali del romanzo disposti lungo la separazione tra i sessi, non può che accentuare l'irrimediabilità della perdita, la sua drammatica, per quanto silenziosa e impronunciabile, alterità. È realmente, fuori del ro-

manzo, un refoulé che grida, un torbido vuoto-di-memoria da cui quotidianamente nascono e le anonime morti senza senso e i peggiori fantasmi collettivi, che ci ricordano come, contrariamente al detto latino, la storia non è di per sé maestra di nulla. Non lo sapeva forse – per rimanere all'ambito letterario – Primo Levi, che i sopravvissuti del lager possono tornare a non essere né visti né sentiti da chi sta loro davanti? Non ce lo dicono gli ultimi fatti d'Europa?

Quanto poi all'intransitività, alla riduzione della scrittura narrativa a diario, alla perdita d'interlocutore, è per certi aspetti direttamente collegato a quanto appena detto, ma per altri ha interesse più specificamente letterario. Voglio dire che si comprende meglio il significato dell'insensatezza regressiva cui giunge la Figlia se ci ripetiamo alcune domande semplici quanto ineludibili e disarmanti. Che vuol dire oggi scrivere, date questa industria editoriale, questa industria della comunicazione sociale? Chi è il mio lettore, non dico oggi, ma quello futuro? Nessuno che abbia sufficiente onestà intellettuale può nascondersi che le risposte, letteralmente, non si danno. Nessuno che scriva può non sentire che il destino della Figlia può essere il solo anche per lui o per lei.

L'ultimo Fortini, la cui generosa costanza combattiva si tingeva di amarezza e di solitudine, osservava che in una condizione sociale diffusa in cui la ricezione della letteratura è ridotta a ricezione della letterarietà, così come quella del film alla filmicità, ecc., le uniche zone letterarie praticabili tornavano quelle minori o minime, come il diario o la lettera privata. Mi sembra che i dieci anni trascorsi abbiano tanto più confermato la diagnosi. Allora, se le studiose cui prima mi richiamavo hanno ragione, direi che oggi la scrittura di donne viene a cambiare posizione, il margine è divenuto il centro. Ma le vittorie cambiano le carte in tavola, anche di chi vince.

Maria Jatosti, *Matrioska*, Lecce, Piero Manni, 1998