

Risonanze barbare: Madri che uccidono in *From Medea*

Giusy Di Filippo
University of New Hampshire

ABSTRACT

Il testo teatrale *From Medea – Maternity Blues* di Grazia Verasani mette in scena la maternità che uccide, ma suggerisce anche un possibile viatico di salvezza che fa perno sulla rinegoziazione dei diversi significati di maternità e di solidarietà tra donne. Come suggerisce il titolo, le quattro protagoniste sono madri infanticide o figlicide, malate (affette, almeno in due casi, da *maternity blues*, o sindrome *post partum*) o forse persino folli. La *pièce* evoca il mito di Medea, ma sembra in apparenza discostarsi da quella tendenza novecentesca, indicata da Fusillo, che ha visto il proliferare di testi che si richiamano variamente al mito di Medea e si incentrano sul nucleo tematico della barbarie, per l'evidente contemporaneità delle questioni legate all'alterità geografica e culturale. Se in *From Medea* la barbarie non viene attualizzata né viene proposta alla stregua di schema antropologico di ampio respiro come indicato dai due modelli proposti da Fusillo, qui si vuole dimostrare che anche in quest'opera la barbarie (il cui etimo greco indica nella balbuzie il marchio dell'alterità linguistica e culturale) costituisce il nucleo tematico in quanto rappresenta la forma e la sostanza di una sorta di "meccanismo inceppato" che pervade le protagoniste. Con riferimento alla definizione delle memorie traumatiche di Suzette Henke, si intende esplorare come tale meccanismo non coinvolga soltanto il parlare franto e interrotto, ma si riveli anche nei comportamenti delle protagoniste, come conseguenza sia del conflitto tra il modello proposto dalla società patriarcale e il senso di maternità da loro variamente declinata, sia come conseguenza della memoria del trauma dell'omicidio. Inoltre, con riferimento alle teorizzazioni di Cavarero sulla maternità, si vuole esplorare quale viatico per la salvezza l'autrice individui per le donne-lettertrici-spettatrici, e quale modello venga proposto per poter affrancare la maternità dal pesante fardello delle costruzioni dell'ordine simbolico maschile che si è appropriato della capacità generativa femminile per ingabbiarla in un sistema di oppressione.

PAROLE CHIAVE: Medea, barbarie, Grazia Verasani, sindrome *post partum*, maternity blues

MITICA CONTEMPORANEITÀ

Nell'immaginario occidentale il tema dell'uccisione dei figli da parte di una madre ha il suo archetipo nella figura di Medea. Nel Novecento il mito è stato riplasmato, e in molti casi il testo antico è stato oltrepassato grazie all'illimitata libertà creativa degli artisti. In epoca contemporanea il mito di Medea è diventato, come sottolineato da Fusillo (2009, 1), un tema letterario. Tuttavia il mito ha anche continuato ad assolvere il suo ruolo millenario di esorcizzazione di un forte tabù della società occidentale, al punto che nella letteratura e nella cultura italiane il tema dell'infanticidio e del figlicidio fa fatica a essere sganciato dal mito stesso (Marinopoulos 2008; Mastronardi e Villanova 2007; Nivoli 2002; Pannitteri 2006).¹ Anche il testo teatrale *From Medea* (2004) di Grazia Verasani² evoca il mito della madre omicida fin dal titolo, e lo collega alla modernità tramite il sottotitolo: *Maternity Blues. La pièce* racconta le vicende di quattro donne, la cui vita è stata devastata da un gesto tragico. Si tratta di madri infanticide o figlicide (Medea), malate o forse folli, affette almeno in due casi da depressione *post partum*. A causa di tale condizione, Marga, che ha inseguito a lungo un'idea imbalsamata di normalità, ha ucciso il figlio neonato, e Rina – ragazza-madre – ha affogato la figlia di pochi mesi nella vasca da bagno. Eloisa ha soffocato il figlio di cinque anni con una busta di plastica. Vincenza, che ha accoltellato e ucciso il figlio, è l'unica a compiere un atto definitivo contro se stessa.

È significativo che l'opera teatrale affronti nel 2004, con grande anticipo rispetto alle indagini statistiche, un argomento di crescente attualità nella cronaca italiana contemporanea che è stato fotografato soltanto nel 2015 dal primo Rapporto sul Figlicidio in Italia dall'Istituto di ricerche economiche e sociali Eures. Dallo studio, che analizza l'andamento del fenomeno negli ultimi quindici anni, emerge che, delle 8951 vittime di omicidio volontario complessivamente censite in Italia tra il 2000 e il 2014, oltre una ogni 25 (il 4,2 per cento) riguarda un figlio. Risulta inoltre che i figlicidi commessi su giovani fino ai quattordici anni sono passati da 9 nel 2013 a 24 nel 2014 (+166,7 per cento) (Nanni Magazine 2015). L'altro dato significativo è che la *pièce* teatrale rappresenta una delle poche produzioni letterarie italiane contemporanee a essere incentrata interamente sul tema dell'uccisione dei figli da parte delle madri,³ nonostante la drammatica attualità del tema. Si tratta di un argomento scomodo che spesso non incontra il favore degli editori o dei produttori cinematografici, come testimoniato da Fabrizio Cattani, regista del film *Maternity Blues* che è tratto da *From Medea* e di cui Verasani ha scritto la sceneggiatura. Cattani ha sottolineato in un'intervista la difficoltà di trovare un finanziamento, vista la tematica affrontata nel film: "Contattati i soliti grandi nomi, mi sono accorto però che qualcosa non quadrava: la tematica veniva ritenuta scabrosa e poco adatta a un pubblico di massa" (Spaggy 2011). D'altro lato, i successi di pubblico di *From Medea*, che continua a essere portato in tournée teatrale, e del film *Maternity Blues*, testimoniano che, nonostante la temuta impopolarità, il tema riscuote l'attenzione dovuta.

¹ L'infanticidio (uccidere il figlio appena nato) si differenzia, anche per la sua natura psicologica, dal figlicidio (uccisione dopo una più lunga convivenza).

² Grazia Verasani è nata a Bologna nel 1964. Ha pubblicato dodici libri tra cui: *Quo vadis, baby?*, da cui il regista premio Oscar Gabriele Salvatores ha girato l'omonimo film nel 2005; i noir *Velocemente da nessuna parte*, *Di tutti e di nessuno*, e *Cosa sai della notte*. Per il teatro la sua *pièce From Medea – Maternity Blues*, rappresentata sia in Italia sia all'estero, è diventata un film per la regia di Fabrizio Cattani nel 2012. Molti suoi racconti fanno parte di numerose antologie italiane e straniere. Ha collaborato con riviste e quotidiani e in qualità di sceneggiatrice per il cinema. Nel 2013 è uscita la raccolta di racconti *Accordi minori* dedicata alla musica. Nel 2014 è stato pubblicato il suo romanzo *Mare d'inverno*.

³ *La Madre: 'i figlie so' piezzze 'i sfaccimma* (2010) di Mimmo Borrelli – riadattato poi come monologo dal titolo *Malavescita* (2011) – porta a teatro la storia di una Medea contemporanea che non uccide la prole. Figlia di camorrista e innamorata di un camorrista, cerca vendetta contro un Giasone dall'eloquente nome di Francesco Schiavone "Santokanne," determinato e disposto a tutto per favorire la propria ascesa al potere tra le fila delle cosche camorristiche. I narratori della tragedia sono i figli, nati da parto gemellare, che la madre non uccide, ma avvinazza invece di allattare e che rende ritardati e deformati. Abbandonati al pari di rifiuti, come nelle discariche della terra dei fuochi, i due gemelli rivivono i fatti tra versi, rantoli, filastrocche, rievocando gli umori e le urla della loro sfortunata madre.

Come fa Verasani a rappresentare la “scabrosità” sconcertante di un gesto che è ancora così drammaticamente attuale? Fusillo mette in evidenza come dal Novecento in poi si sia assistito a un proliferare di testi che si richiamano variamente al mito di Medea e si incentrano sul nucleo tematico della barbarie (Adriani 2006; Chiarloni 2007; Mengaldo 2009, 339-76; Pedrazzini 2007; Uglione 1997):

La vera e propria esplosione di nuove Medee che si è avuta nel Novecento e che si protrae ai giorni nostri, investendo anche il cinema e il teatro musicale (basta pensare alle opere di Xenakis, Liebermann, Guarnieri, Strasnoy) sembra incentrarsi sul nucleo tematico della barbarie, che si incrocia con alcuni momenti fondamentali della cultura contemporanea; e cioè soprattutto il contrasto fra etnocentrismo e relativismo culturale, e il recente dibattito postcoloniale (Fusillo 2009, 2).

Il nucleo tematico della barbarie offre dunque numerosi spunti interpretativi ai testi contemporanei per quell’alterità geografica e culturale di Medea che sola, come sottolineato da Cavarero, sembra giustificare l’effeatezza di un gesto tanto tragico: “Questa [Medea] è, per di più, straniera, selvaggia, barbara: quasi che il delitto, per il suo essere un crimine inusitato, si dovesse necessariamente a una madre che viene da altrove, dalle lontane regioni del Caucaso, da quelle terre oltre i confini della Grecia sulle quali viene proiettata l’infamia dell’assassinio” (2007, 37).

A proposito delle rappresentazioni filmiche che si richiamano al mito di Medea, Fusillo propone due modelli di base: “Nel primo la barbarie viene attualizzata, e quindi direttamente riportata alle dinamiche del presente; nel secondo viene invece rivissuta come schema antropologico di ampio respiro, e quindi tendenzialmente universalizzata, fino a essere quasi assolutizzata, e trasformata in un simbolo” (Fusillo 2011, 235). La barbarie apparentemente non sembra costituire il nucleo tematico del mito che viene esplorato in *From Medea*. In effetti, estendendo la distinzione di Fusillo ad altre forme di rappresentazione del mito, si può affermare che sebbene il testo teatrale dichiara apertamente dal titolo di attingere al mito di Medea, da un lato lo attualizza soltanto in relazione al figlicidio, raccontando di madri omicide e riecheggiandolo per bocca delle protagoniste,⁴ dall’altro non propone uno schema antropologico di largo respiro. Tuttavia, Fusillo aggiunge: “Ci sono comunque molti modi di identificarsi con Medea e per diventare barbari” (235). Se nel testo l’“infamia dell’assassinio” (Cavarero 2007, 37) perde traccia del senso di alterità geografica e culturale, quello che si rappresenta in *From Medea* è il senso di una barbarie delle protagoniste che, al contrario, affonda le proprie radici nel conosciuto e si nutre del conflitto tra i modelli imposti e il vissuto, tra i ricordi e il presente, tra un mondo che le conteneva e lo stesso che le ha espulse. Protagonista fantasmatico e tuttavia incombente nel testo teatrale, viene significativamente chiamato in causa quel retroterra sociale e culturale che ha stritolato, armato e infine giudicato le protagoniste. Si tratta di un mondo che trova linfa vitale e nutrimento nell’ordine patriarcale che, come sottolineato da Cavarero, ha scippato alle donne le esperienze della nascita, dell’allevamento, dell’accudimento e della nutrizione e le ha prontamente inserite nel proprio. Depotenziando il ruolo delle donne, degradate a nutrici, ha imposto su di esse l’etichetta della naturalità: “Oscure nutrici, dove la nascita, l’allevamento, l’accudimento e la nutrizione non si inscrivono più in un ordine simbolico femminile [...] ma, al contrario,” scrive Cavarero: “Si trovano iscritti in un ordine simbolico estraneo che li comanda, identificandoli paradossalmente con la *natura* femminile” (1991, 68). Il rapporto con il “conosciuto” si articola nel testo teatrale anche in un velato appello da parte dell’autrice a un senso di esperienza comune, conosciuta appunto dalle lettrici-madri. Di fronte a una cronaca quotidiana che si sofferma soltanto sull’allarmante straordinarietà di un atto che è un tabù culturale, il testo di Verasani richiama alcuni passaggi salienti delle vicende di tante altre

⁴ La storia di Medea viene liquidata in un dialogo nei termini di “[u]na che ha fatto fuori i suoi figli” (Verasani 2004, 26) da Vincenza, e definita da Eloisa in termini altrettanto superficiali: “Perché li ha uccisi? No, dai, non me ne importa niente. L’avranno fatta incavolare, oppure non aveva istinto materno” (26). Alla fine del dramma Rina propone a Eloisa – che ovviamente rifiuta la proposta – di scrivere un testo che si intitoli Medea.

donne, non tutte assassine, ma che si sono sentite sfiorare anche solo per attimi fuggenti da quel sussurro, da quel pensiero abortito sul nascere. Nell'avvicinare un gesto tanto drammatico alla normalità di un sentire comune e diffuso nell'esperienza delle lettrici, Verasani indica nel testo anche un possibile viatico per la salvezza delle donne-madri che fa riferimento al dialogo con le altre donne e a un modo rinnovato, rispetto alla tradizione patriarcale, di pensarsi madri.

Questo lavoro intende esplorare in cosa consista la barbarie esplorata in *From Medea* e come si declini nel testo. Inoltre si vogliono rintracciare le caratteristiche di quel viatico per la salvezza che Verasani costruisce nel testo e indica come alternativa a un modello imposto e sclerotizzato.

MADRI BARBARE

Verasani in *From Medea* racconta le vicende di alcune madri che sono “cattive madri,” madri che con il loro amore hanno contuso, soffocato, ferito, per candeggiare la loro vita da certe macchie, da certe ombre, ma anche da certe indicibili e forse insostenibili sofferenze. Dopo l'uccisione sono state internate in un ospedale psichiatrico giudiziario (Panizza 2008),⁵ un luogo di fatica fisica e mentale – “Ci fanno sgobbare per non pensare” (Verasani 2004, 60) – a metà tra un nascondiglio e un confino dove cercano di sopravvivere dopo il buio di un gesto che in un istante ha diviso il mondo e la vita in due metà. Hanno sperimentato cosa sia vivere in una landa desolata degli affetti e condividere il quotidiano insieme ad altre donne, profondamente diverse da loro. Segantini, nel suo quadro *Cattive madri* (o *Il Nirvana delle lussuose*, 1894), aveva relegato in una landa desolata le madri che avevano rifiutato il loro amore ai figli. Nel testo *Il museo del mondo*, Melania Mazzucco prende in esame cinquantadue capolavori dell'arte pittorica mondiale e, in riferimento al quadro di Segantini, descrive il paesaggio nel quale la cattiva madre si trova nei termini di “[u]n mondo rarefatto e spettrale, come sotto un incantesimo maligno” (Mazzucco 2014, 206). Il paesaggio esteriore diventa dunque paesaggio dell'anima e – così come nel quadro di Segantini – i colori e i suoni di quel paesaggio, che si propone alle protagoniste di *From Medea*, spesso sbiadiscono e sprofondano nell'abisso della landa desolata delle loro anime, abitate quasi esclusivamente dai fantasmi dei ricordi. “Ci sono giorni calmi, qui, silenziosi, dove non ci diciamo niente,” afferma Marga nel monologo della scena ventottesima: “Lavoriamo, facciamo quello che ci dicono di fare, ma non riusciamo a parlarci” (Verasani 2004, 114). Si tratta di un mondo rarefatto anche questo, soggiogato da un incantesimo maligno nel quale alcuni giorni le parole non vengono proferite oppure vengono usate a sproposito, nel quale la voce non esce dalla bocca oppure viene usata per urlare con forza. “Siamo afone e dure, certi giorni, con le facce bianche dei sassi e la testa vuota” – afferma Marga – “Ci sono alcune che a vederle così, fredde come i ghiacciai, sembrano bottiglie lanciate da una nave, ma senza un messaggio arrotolato dentro. Ci sono quelle che gridano, e quelle di cui non ho mai sentito il suono della voce” (114). Le quattro protagoniste regrediscono *ad uterum*, tornano a una sorta di stadio nel quale le parole dovrebbero essere ricollocate, riassociate a una nuova realtà, ripronunciate. Come indicato dall'etimo della parola greca *barbaros*, che metteva in luce nella forma onomatopeica della balbuzie l'alterità linguistica e culturale dei non-greci, le quattro protagoniste rappresentate da Verasani sono affette dall'incapacità di pronunciare certe parole. Marga, annegata nella disperazione e nella depressione, compie un infanticidio di cui non ricorda quasi nulla. Il nome del figlio le muore in bocca quando Vincenza, all'inizio del dramma, glielo chiede; “Marga indugia a dire il nome” recita la didascalia: “Poi è come se lo sputasse, ma a bassa voce” (16). E così ci prova: “An... Andrea” (16). Vincenza, d'altro lato, intrappolata spesso in un duello verbale con Eloisa, cede alle sue provocazioni e si trova a ripercorrere il suo passato ad alta voce, ma alcune volte la voce muore in gola e le parole non bastano: “(con un filo di voce) L'aviatore.

⁵ Per essere rinchiusi in un ospedale psichiatrico giudiziario le “cattive madri” dovevano essere state dichiarate totalmente incapaci di intendere e di volere, e giudicate socialmente pericolose. Inoltre, deve essere stato stabilito un nesso causale tra la malattia e il reato. Diverso è invece il destino delle donne che hanno ucciso con lucidità: in quel caso si aprono le porte del carcere.

Voleva fare l'aviatore" (50), dice riferendosi al figlio ucciso. Rina, in un dialogo con Vincenza, a un certo punto balbetta (nel testo si dice "s'ingarbuglia") che l'infanticidio voleva anche essere un modo per cristallizzare l'età dell'infanzia per la figlia: "A volte penso che è per questo che non volevo [...] (*s'ingarbuglia*) che avrei voluto [...] sì, insomma, che mia figlia non crescesse mai" (78). Apparentemente Eloisa è l'unica protagonista a usare le parole con estrema disinvoltura e a non farsi finire la voce in gola. Dinanzi alle altre protagoniste alcune volte smette la maschera della provocatrice e si offre senza esitazioni, senza paura apparente di raccontare. A tale facilità nell'esposizione dei fatti non corrisponde tuttavia un "recupero" (19) da parte della protagonista, che nega di aver mai ucciso qualcuno e piange nella solitudine, al riparo dagli occhi delle altre. La loquela spedita e senza indugi diventa dunque solo l'altra faccia della voce che muore in gola e dell'afonia delle altre protagoniste.

La barbarie delle protagoniste non si configura soltanto nella balbuzie linguistica, ma diventa anche e soprattutto la spia di una balbuzie emotiva che si caratterizza non soltanto per la loquela, ma ancor di più per il pensiero periodicamente esitante, interrotto, tronco e abbondante di ripetizioni. In *Shattered Subjects*, Suzette Henke affronta la questione della memoria traumatica nelle premesse all'idea della scrittoterapia, e sulla scorta delle considerazioni di Judith L. Herman (1992, 37-8) e Cathy Caruth (1996, 61) la descrive nei termini di una ripetitività ossessiva e stagnante: "Traumatic memories constitute a kind of prenarrative that does not progress or develop in time, but remains stereotyped, repetitious, and devoid of emotional content" (Henke 2000, xviii). Nel testo teatrale questo meccanismo inceppato della memoria traumatica diventa anche la modalità di comportamenti molto diversi, che da quella memoria, e dal conflitto tra i modelli e il vissuto scaturiscono: Eloisa mette in atto una recita stagnante del proprio passato e del proprio presente, mentre Marga cerca di consapevolizzare il suo ruolo attoriale di madre per acquisire nuova consapevolezza di se stessa; Rina invece congela il passato e il presente in vista di un futuro che non tenga conto di quello che è accaduto; Vincenza infine si sente talmente intrappolata in una condizione considerata insuperabile, nonostante la fede religiosa e la scrittura, che l'unica soluzione percorribile diventa il suicidio.

PERFORMATIVITÀ DELLE MADRI

In riferimento al già citato quadro di Segantini, in *Il museo del mondo* Melania Mazzucco mette in evidenza come la cattiva madre possa essere perdonata e redenta qualora accetti il ruolo che ha tenacemente rifiutato. "Ed è questo l'istante che Segantini dipinge," sostiene Mazzucco: "il ramo prende vita, il bimbo succhia il latte, la donna acconsente, la spinta impressa dal corpo libera dall'albero la madre perdonata e redenta" (2014, 210). Tuttavia la cattiva madre di Segantini, mentre si contorce incatenata alle proprie responsabilità di allattare il bambino che, spuntato dall'albero, le succhia il seno, si offre discinta con un tocco di grande femminilità. L'immagine del corpo femminile occupato e spossessato di se stesso illustra non tanto e non solo il viatico verso la salvezza indicato dal pittore ma, *malgré lui*, anche il gesto tutto umano di una femminilità fine a se stessa che rappresenta, nella tradizione codificata dalla cultura patriarcale, l'essenza stessa dell'abdicazione alla maternità (Del Bondio 1999).

In questa figura ambivalente che si contorce vi è tutto il senso di una maternità ambigua, sfaccettata, gianica, apparentemente divaricata tra la rappresentazione della Madonna e quella di Medea. Se l'icona della Madonna col bambino costituisce la "rappresentazione di un materno che esalta la sola risposta di cura e sfiora lo stereotipo ablativo" (Cavarero 2007, 39), e "valorizza, esasperandoli fino alla passività più incontrollata, i rapporti delle donne con i figli" (Accati 1992, 101), la figura di Medea presenta ben altre rilevanti sfumature che arricchiscono il senso di quella contorsione. Cavarero nota come Medea occupi solo apparentemente una posizione opposta a quella della Madonna:

"Perché c'è pur sempre una storia di madre amorosa – Anche se li uccidi, tu li hai amati sventurata Medea!" le concede di dire Euripide – "[...] C'è pur sempre una struggente

sensibilità materna in lei che, abbracciandoli, nota quanto sia ‘tenera la pelle e soave il respiro’ dei suoi figli” (2007, 39).

Verasani descrive la storia di quattro protagoniste che si contorcono tra il passato e il futuro, tra un senso di maternità culturalmente imposto dal mondo del conosciuto che le circondava, e uno realmente sentito nelle sue più variegate declinazioni. Marga ed Eloisa, in particolare, hanno vissuto quella contorsione dando vita a una più esasperata interpretazione del loro ruolo di madri. Il sostantivo interpretazione viene usato in questo caso con riferimento al suo aspetto per così dire performativo: se da una parte Marga cerca di riportare alla mente le circostanze che l’avevano spinta a recitarsi madre perfetta e cerca di ripercorrerne le tappe dopo l’esperienza dell’infanticidio, dall’altra Eloisa nel presente e con riferimento al passato si recita e si interpreta con indefessa energia e costanza come la peggiore delle cattive madri. Le due protagoniste sono quelle che più si interrogano e si mettono a nudo – sebbene con modalità molto diverse – sulla questione della maternità, e mettono in evidenza le complesse problematiche legate ai modelli imposti: “Non so per te, ma essere madre per me” – dice Eloisa a Marga – “Era come costringere una mucca a imparare le tabelline. Non era un personaggio delle mie corde, diciamo così” (Verasani 2004, 40).

Marga entra sulla scena esausta e svuotata dal dolore: è l’ultima che ha commesso il fatto. La protagonista ha ancora tracce fisiche nel corpo del proprio *status* di madre, come testimoniato dalle parole, pronunciate con un filo di voce: “Io ne ho ancora di latte” (20). Si tratta di un’immagine forte, per certi versi urticante, che da una parte sottolinea l’insanità di un gesto “contro natura” e dall’altro permette a Verasani di desacralizzare la potenza evocativa del seno materno di cui si è appropriato l’ordine simbolico maschile, per trasformarlo in un vero e proprio fardello di naturalità per le donne.

Nel presente caratterizzato dal pensare e dal parlare interrotto, franto, balbuziente, si fa spazio da un lato il frammentato recupero del passato da parte di Marga, dall’altro la riflessione sulla maternità. La sua esperienza recitata di madre si identifica nella ricerca e nell’adesione a un modello di normalità imbalsamata che la incorona apparentemente come madre modello, Madonna quotidiana, esempio di annullamento nella prole. Il racconto del pianoforte che Marga era solita suonare, rimasto fuori di casa dopo il matrimonio, trasfigura in qualche modo l’atmosfera escludente e asfittica delle mura domestiche entro le quali suo marito, un “uomo esemplare” (36), le procura una vita in cui non le è “mancato niente” (36). In tale situazione la gravidanza e poi il parto diventano l’unica cosa di cui sentirsi orgogliosa. Marga sente allora di aver “avuto successo” (36), di essere l’autrice di qualcosa di importante, oggetto di attenzione da parte dei familiari: “Mio marito era fiero di me. Mia suocera mi faceva regali, c’era un bel fiocco azzurro appeso alla porta” (36); lei che non aveva “mai fatto niente” (36). Tuttavia la recita dura poco e la protagonista s’inabissa in uno stato di paralisi affettiva ed esistenziale che le toglie il desiderio e forse la capacità di dedicarsi agli altri, e soprattutto a se stessa: “So solo che non avevo amore, non ne avevo per *quella cosa*, e forse per nessuno” (36).

A proposito della propria esperienza di maternità, nel dialogo con Eloisa, Marga la descrive come una vicenda drammatica: il figlio rappresenta *quella cosa* (36) che la sfinisce, che la spossessa, che la rende esausta, che la fa diventare “come il ghiaccio” (37). La protagonista descrive le circostanze con estrema lucidità, senza darsi scusanti e soprattutto ammettendo, come forse non farebbero molte donne, che la stanchezza ha avuto il sopravvento: “Ci sono donne che faticano come muli e che ficcano un figlio nella lavastoviglie come un piatto sporco, ma è solo una distrazione, persino banale se non fosse tragica. Io non ero distratta. Ero stanca” (37). Confrontandosi con Vincenza, invece, la protagonista ricostruisce della maternità la dimensione introiettata e recitata di naturalità istintuale, di condizione connaturata a tutte le donne – verità confezionata da tramandarsi di madre in figlia – e infine ne mette in dubbio la validità: “L’istinto [...] mia madre mi diceva ‘ti verrà naturale appena lo vedrai.’ Pensavo, *Sono tutte uguali le donne, mi verrà naturale appena lo vedrò...* Non è andata così” (60).

Se la dimensione di performatività della maternità appartiene per Marga alla sfera del

passato, per Eloisa essa costituisce una costante del proprio passato e del proprio presente. La protagonista si recita come una madre “snaturata” che cerca anche di mantenere intatto il suo ruolo di donna desiderabile all’interno dell’ospedale psichiatrico (intrattiene una relazione con un impiegato) – tentativo che richiama alla mente l’immagine della femminilità discinta del quadro di Segantini – e si propone senza i veli, appunto, del comune buon gusto, del comune senso di rispetto dei limiti. Questo sembra il modo della protagonista di contrastare il suo passato drammatico: si recita in modo infaticabile come un personaggio disturbante, dalla sessualità provocante e aggressiva, cattiva donna e madre. In una recita di segno contrario rispetto a quella della “mamma eroina,” Madonna quotidiana, proposta dal modello patriarcale, il passato viene trasformato in un racconto dai toni crudi, a tratti estetizzanti, denso di particolari spesso scabrosi, dal sapore di un film di serie B come quelli in cui era stata una comparsa, con lo scopo di stupire gli altri. La protagonista narra la sua storia a Marga, narra del figlio soffocato con un sacchetto della Coop, del senso di inquietudine che l’ha sopraffatta quando è nato e del senso di liberazione provato quando le hanno detto che era morto e, infine, descrive l’ultimo sguardo di Lucio prima di morire. In altre circostanze afferma: “Il giorno dopo ho abortito” dice riferendosi al fatto che Max – il suo compagno – l’aveva lasciata e aggiunge: “Be’ non era la prima volta. Vedi Vincè? Tu diresti che sono una pluriassassina” (65). Alla stregua del libro di Jack London trovato nel cassonetto con le pagine mancanti che ha idealmente riscritto per continuare a leggerlo, Eloisa vorrebbe riscrivere le pagine del passato, e soprattutto vorrebbe recidere ogni coinvolgimento emotivo legato agli eventi accaduti. Il passato rappresenta per la protagonista una copione da recitare in vista di un pubblico, che obbedisce tuttavia a un meccanismo inceppato, ripetitivo, in fondo mai pienamente riappropriato e rielaborato: “Io non ho ucciso nessuno, nessuno” (107). Eloisa apparentemente non cerca di riappiccicare la sua vita sgangherata, ma cerca di disgregare idealmente il passato e il presente in una nuvola di fumo: “Mi fumo l’anima, il cuore, i polmoni. Mi fumo la vita e non penso al futuro” (40). Recitare il proprio passato senza incrinazioni della voce, senza lacrime a stento trattenute – sebbene versate in bagno di nascosto dalle altre – senza parole balbettate, non la salva da quello che si porta dentro. E dunque Eloisa rimane lì a innaffiare la pianta di Vincenza, che non c’è più, a lasciare andare le parole che raccontano tutta un’altra storia.

Nelle variabili infinite delle diverse individualità, situazioni, vissuti che disintegrano le certezze manichee – “La verità è come un millepiedi [...] E sai quante zampe ha un millepiedi? Più di centottanta” (27) – Marga ed Eloisa ripercorrono in modo franto e interrotto le tappe dello scollamento tra il modello proposto dalla società patriarcale e il proprio senso di maternità variamente declinata e recitata. “Ho visto gatte più materne di me,” dice Marga a Vincenza (60). Marga ed Eloisa affidano alle loro compagne di stanza, e agli spettatori-spettatrici/lettori-letterici, il racconto della recita di un ruolo nel quale sono state imprigionate e nel quale la natura e la naturalità non hanno molta importanza: si sentono entrambe irrimediabilmente “bocciate” dal mondo per “insufficienza in amore” (40). Se per Marga ripercorrere le tappe della propria esperienza di maternità recitata significa anche provare a smantellare una serie di stereotipi imposti dal conosciuto, da “un ordine simbolico estraneo che li comanda, identificandoli paradossalmente con la *natura* femminile” (Cavarero 1991, 68), per Eloisa significa soltanto continuare a proporre la rappresentazione della propria vita che ha il sapore di una replica estenuante di un passato e di un presente cristallizzati.

MEMORIE INCEPPATE

La balbuzie delle protagoniste – il parlare e il pensare per così dire inceppato – non segnala soltanto il conflitto tra il presente e il passato, tra i modelli e il vissuto, ma, come notato precedentemente, rappresenta per Suzette Henke (2000, 13) anche la modalità intermittente della memoria dell’evento traumatico che occupa con la propria presenza stagnante e ossessiva la mente delle protagoniste. Le memorie traumatiche in *From Medea* si riferiscono in primo luogo a un atto di violenza inferto, culmine di un percorso di vita accidentato, intriso a volte di

aspettative mancate e quasi sempre di solitudine. È in questo *status* anomalo che risiede la loro eccentricità, la loro “anormalità”: quello di essere insieme vittime e carnefici di se stesse e della propria prole. A proposito del rapporto tra memorie traumatiche, psicoanalisi e scrittura, Suzette Henke (13) sostiene che queste ultime, nella forma del *life writing* in quanto testimonianza pubblicamente accessibile, sono in grado di riassemble un racconto verbale dettagliato e fermamente ancorato a una consequenzialità di tipo narrativo per i soggetti coinvolti. In *From Medea* la scrittura privata – non destinata in alcun modo a prendere la forma di un racconto autobiografico pubblicamente accessibile – costituisce per Vincenza e Rina i cardini di un processo che Verasani fa apparire terapeutico, se è vero che “[t]he primary goal of therapy is ‘to put the story, including its imagery, into words’” (Herman 1992, 177). La terapia psichiatrica nell’ospedale viene solo nominata all’interno del testo teatrale, e tuttavia appare lontana anni luce da quei vissuti, da quei mondi collassati. La scrittura diventa allora l’occasione per ricominciare, se non a dare un senso ai fatti e alle parole, almeno a pensarli come accaduti.

Vincenza è una donna di quarantacinque anni che si trova nell’ospedale psichiatrico giudiziario da sei, e a volte spera di non uscirne mai. Si paragona a una persona che, diventata cieca, si è abituata a non vedere (Verasani 2004, 16). Il presente nel quale si trova a vivere è sospeso, e il futuro appare un miraggio lontano che dipende in larga misura dai figli separati e forse allontanati per sempre. Verasani la presenta al lettore per la prima volta nell’atto di cucire. Come Penelope nell’interpretazione di Cavarero (1991, 20), Vincenza cerca di ritessere insieme il tessuto/testo di anima e corpo. Dunque, cucire, mettere in ordine la stanza condivisa con le altre donne, scrivere quotidianamente un diario rivolto ai figli, sono le attività che occupano la maggior parte del tempo della protagonista.⁶ All’inizio del dramma agli spettatori-trici/lettori-trici è dato solo immaginare i contenuti della sua narrazione ai figli, ma di certo s’intuisce che Vincenza cerca, attraverso la scrittura, di tessere le fila di una qualche coerenza a raccordare la brutale realtà con gli incubi dei ricordi: “Tu sai chi sei?” – dice rivolta a Rina – “Io sono sei anni che non lo so più” (Verasani 2004, 80). Lo sforzo tutto emotivo di Vincenza di riarticolare le voci confuse e a volte inintelligibili che albergano nel suo animo, che balbettano frammenti di vita vissuta e giudizi su di sé introiettati, viene tradotto nel testo teatrale nella difficoltà a scrivere, ma anche nel dubbio che i destinatari non leggano il diario tanto faticosamente scritto. Tale situazione non viene mai enunciata dalla protagonista, ma a essa allude Eloisa quando, nella scena quinta, ironizza sull’attività di Vincenza, facendo apparire la scrittura come un atto goffo e, soprattutto, inutile in vista dell’obiettivo principale: “Il diario per i suoi figli. Due maschi” – afferma Eloisa – “Figurati che gli importa a loro di sapere cosa fa qui dentro” (24).⁷

L’esigenza di scrittura di Vincenza ha in sé una valenza terapeutica che coincide anche con un atto di trasgressione. La protagonista, come appare evidente nella lettera che scrive prima di togliersi la vita, cerca nella scrittura il mezzo per riscrivere di proprio pugno la propria storia, sottraendosi all’“ordine naturale” degli eventi che la vuole una madre assassina, travolta dalla follia, e per questo sorvegliata e punita. L’ultima lettera ai propri figli trasuda tutto il suo dolore e illustra la propria condizione di madre divorziata dal rimorso, incapace di rielaborare il proprio posto nel mondo, del quale le sfuggono le coordinate e nel quale forse sente di non avere più il diritto di essere chiamata mamma, tant’è che in un primo momento si firma Vincenza, ma poi, forse sopraffatta dai sentimenti, cancella il proprio nome di battesimo e si firma semplicemente: “La mamma” (112). Vincenza si descrive nella sua dimensione di madre, racconta di aver amato la propria prole come ha potuto, narra del destino crudele, del suo bambino Giuseppe, e implora i suoi figli di lasciarsi amare. Tuttavia, se la lettera sembra avvicinarsi per Vincenza a quella forma

⁶ La scrittura come riflessione intima e privata fa parte del periodo adolescenziale di Vincenza. Attività che interrompe a causa degli occhi indiscreti della madre che cercano di appropriarsi dei suoi segreti.

⁷ Eloisa descrive Vincenza come una persona poco avvezza alla scrittura: “A casa non scriveva nemmeno l’elenco della spesa e qui s’è messa in testa di fare la *scrittrice*” (24). Nell’arco della narrazione si evince però che Vincenza, se non istruita, è quantomeno una donna intellettualmente curiosa che invita Eloisa a leggere *Medea*, le chiede di portarle *Bel Ami*, fa citazioni dal *Don Chisciotte* e da Cicerone, cita Emily Dickinson e pronuncia frasi in francese e spagnolo.

di scrittura che secondo Henke “generates a healing narrative that temporarily restores the fragmented self,” nel caso della protagonista non porta “to an empowered position of psychological agency” (2000, xvi). La lettera manifesta il culmine di un percorso nel quale lo sdoppiamento tra il racconto in prima persona e la percezione dell'accaduto in terza persona – come se fosse successo a un'altra Vincenza – si fossero cronicizzati, o forse è come se la vicenda si profilasse alla protagonista in tutta la sua drammaticità.⁸ Allora si riaffaccia alla sua mente la possibile soluzione che aveva intravisto anni prima, senza riuscire a portarla a compimento. In fondo Eloisa, quasi tacciandola di ingenuità, lo aveva sottolineato all'inizio del testo teatrale: “Sai qual è il problema? Tu ti aspetti che il mondo abbia un senso, ma non ce l'ha” (Verasani 2004, 98).

Se per Vincenza la scrittura non è sufficiente a rimettere insieme il senso perduto della propria esistenza, per Rina la scrittura rappresenta un momento nel quale recupera e reinventa il proprio sé in una dimensione futura. Rina è una mamma-bambina non solo perché è stata una ragazza-madre (aveva sedici anni quando è rimasta incinta e ha deciso di non abortire nonostante le pressioni del fidanzato che la tradiva) e ha commesso un infanticidio, ma anche perché riproduce nel suo comportamento quel candore ormai perduto dell'infanzia: “Sembra scema” – afferma Eloisa – “ma non lo è. Anche se per certe cose è rimasta una bambina” (74). L'infanzia rappresenta per Rina il momento felice e irrimediabilmente perduto. In un dialogo con Vincenza, la protagonista imputa alla crescita il momento di rottura e di squilibrio: “Ci sono cose che di colpo ti cambiano la vita. E sei diventata grande, o pazza, ed è la stessa cosa. Avrei voluto avere dieci anni per sempre” (78). La protagonista abita la sospensione del presente nel quale c'è posto per riflessioni amare, per balbuzie dell'anima che la portano a parlare del suo passato, ma le impediscono di ricollocarsi, di ritrovare le coordinate: “Credevo di essere una persona buona” (80). E ancora: “La vita è sacra? È evidente che io non lo sapevo” (81). A tale situazione trova rimedio proiettandosi in un futuro che vorrebbe riforgiare tramite una relazione affettiva con un ragazzo, Michele, con cui condivide una corrispondenza epistolare. Rina vuole smettere i panni dell'infanticida, della ragazza-madre, dell'epilettica, e ricominciare a sognare. “Che cosa c'è davanti? Dimmi?” – dice a Marga – “Nessun amore per me? Non me lo merito? Non posso averne più?” (55). Rina vuole cambiare abiti. Vuole eliminare quelli fallati, come quelli firmati che vendeva a poco a Moena che diventano un po' la sua cifra esistenziale – “Deve esserci qualcosa di fallato in me come quegli abiti che vendevo a poco” (78) – e infilare abiti belli, confezionati su misura, come quello prestatole da Marga che si era cucita per il suo compleanno. Per tale motivo la protagonista usa la scrittura per evadere dal suo presente e soprattutto dal suo passato, per smettere di balbettare nella mente eventi accaduti che non possono essere cambiati. Rina fantastica, e nelle lettere a Michele si proietta in un futuro dove ci sia posto per lui e forse per dei figli. In fondo scrive delle storie, e cerca in quelle storie la sua salvezza: “Stories are the only enchantment possible,” scriveva Anais Nin, “for when we begin to see our suffering as a story, we are saved” (1966-80, 296). Nella lettera a Michele che legge a Marga, Rina parla di sé con il consueto candore dei bambini, mescola fatti relativi a se stessa con considerazioni che intrecciano il presente al passato in modo quasi naturale: “Ho messo la tua foto vicino a quella di Maria Sole, che era bionda come te. Spero non ti dispiaccia. Tu li vuoi dei bambini? A me piacerebbe un giorno” (Verasani 2004, 54). Il monito di Marga a “[n]on sognarci troppo sopra” (54) a quella corrispondenza epistolare, getta Rina nello sconforto, e alla fine della scena dodicesima cade per terra inerme, presa dall'epilessia. Durante tutto il dramma la protagonista lotta contro il meccanismo inceppato della propria memoria traumatica, balbuzie dell'anima, contrapponendovi la dimensione futura e futuribile di un amore e di una possibile famiglia. Rina, attraverso la scrittura vuole strappare una fetta di incanto (esprime il desiderio di incontrare Michele dinanzi a una stella cadente) a un mondo che l'ha caricata di un *amore insostenibile* (74) –

⁸ A proposito del processo di elaborazione di quanto occorso alle madri assassine, il Dott. Pinotti del noto ospedale psichiatrico italiano di Castiglion delle Stiviere afferma che a volte l'elaborazione “[è] un dramma così forte che arrivare a una *piena consapevolezza* potrebbe portare a rischi di suicidio, e spesso si preferisce arrivare solo a un certo livello del recupero per evitare ulteriore violenza su loro stesse” (Baratta 2014, corsivo mio).

quello della figlia – a cui lei non ha saputo far fronte.

La scrittura ha coinciso per Vincenza con un percorso di ricollocazione degli eventi e del loro significato – dalla valenza terapeutica – che l’hanno portata, tuttavia, forse a guardare le cose con troppa lucidità e di conseguenza all’impossibilità di superare la memoria del trauma, il balbettio della mente, la balbuzie del cuore: “Dov’ero io, la vera me, la Vincenza degli altri, in quel momento?” (59). D’altro lato la scrittura aiuta Rina, ancorata al suo mondo incantato, a proiettarsi nel futuro – nel quale si fondono le ombre del passato (la foto di Maria Sole) e le speranze dell’avvenire (la foto di Michele) – e ad affidare ancora una volta il proprio senso del mondo a una relazione sentimentale che spera possa essere una corrispondenza di sentimenti.

IL VIATICO PER LA SALVEZZA

In *From Medea* si indica come tanto il confronto tra le donne e le madri quanto una nuova ridefinizione dell’idea di maternità possano costituire il viatico verso la salvezza delle donne-madri.

Se è vero che “[d]a Euripide ad Apollonio Rodio, da Corneille a Heiner Müller, il monologo caratterizza infatti da sempre questo personaggio [*Medea*] in quanto mezzo più adatto a formalizzare il suo tragico solipsismo” (Fusillo 2011, 242), ciò che emerge nel testo teatrale non è tanto la potenza del monologo quanto quella del confronto – per quanto spezzettato – tra le protagoniste che hanno commesso il fatto e forse, sembrerebbe dire Verasani, tra le donne-letterici in generale.

Attraverso le sue continue provocazioni verbali e non verbali, Eloisa costringe spesso le sue compagne di stanza a ripercorrere le tappe dolorose del loro vissuto. Nonostante non riesca a pensarsi come a un’assassina e dica ad alta voce che non ha ucciso nessuno, Eloisa mostra di essersi documentata, per esempio, riguardo al *maternity blues*. In un dialogo con Marga le spiega di che cosa si tratti: “Quando una donna è depressa prima e dopo il parto. Non sente più niente. Un vuoto assoluto” (Verasani 2004, 88) – e la aiuta a inquadrare il suo comportamento nella cornice di quella malattia: “Vuoi dire che non è colpa mia, ma della depressione?” (89). Alla domanda di Marga, Eloisa risponde sottolineando come non sia soltanto colpa della depressione, ma anche del “conosciuto,” di quella rete sociale che non ha saputo vegliare su di lei: “È anche [*colpa*] di chi ti stava intorno e non... non ti capiva” (89), offrendo in tal modo alla protagonista una nuova prospettiva dalla quale osservare se stessa e la propria situazione.

Il dialogo di Rina con le sue compagne, d’altro lato, pertiene alla sfera del presente e più spesso del passato, e diventa solo a tratti narrativizzazione dell’accaduto, riassetto dei frammenti dell’esistenza. All’inizio del testo teatrale, discute con Marga del tabù comune a tutte, quello di non voler parlare dell’accaduto: “Per loro [*gli psichiatri*] siamo noi che dobbiamo buttar fuori. Lo chiamano *recupero*. [...] Qui ce l’abbiamo tutte quel tabù” (19). In un altro momento racconta del suo passato e della sua famiglia d’origine, apparentemente felice ma chiusa al mondo dei sentimenti, nella quale la sua malattia, l’epilessia, è una cosa da ignorare.

Vincenza, attraverso il confronto con Marga, narrativizza in qualche modo la propria storia. Con Marga – che aveva accolto dicendole: “Qui abbiamo fatto tutte la stessa cosa [...] Nessuna giudica l’altra” (16) – condivide il racconto della sua famiglia d’origine, dei suoi figli, di un suo tradimento e delle continue infedeltà del marito, cui lei attribuisce la causa del vacillare della sua mente fino alle estreme conseguenze e, infine, il ritratto di una Vincenza che gli altri avevano tratteggiato, ma che le era estraneo: “*Io un’assassina*. Sì, mi veniva da ridere. Sono pazzi, pensavo. Come possono scrivere cose del genere? Con che coraggio? [...] Assassine erano le altre, forse. Io no” (58).

Marga è il personaggio che più di tutte interroga apertamente se stessa e le altre sul senso di colpa, sulla maternità e anche sul legame tra madre e figlio. Marga non cuce soltanto vestiti, ma imbastisce e riattacca anche la propria storia e quelle delle altre protagoniste: slabbrate, difettate. Ha un forte potere maieutico: la sua attitudine all’ascolto e all’analisi induce le sue compagne di stanza – alla stregua delle forti provocazioni di Eloisa, ma a un livello sicuramente

diverso – a ripronunciare certe parole e a ripercorrere i fatti occorsi. Non è un caso che Vincenza le chieda di leggere i suoi diari dopo un dialogo serrato sul senso della maternità. Inoltre, Marga fa delle domande scomode: “Perché si vuole un figlio?” (34), chiede, dopo aver sentito la storia di Eloisa che ha soffocato il suo bambino, costringendo Vincenza e Rina a elaborare ad alta voce, a superare i giri della mente e il balbettio della ragione: “È... è... un istinto” (34) afferma Vincenza, mentre Rina dice: “Io volevo un figlio per sentirmi amata” (34). In un confronto con Vincenza, la protagonista mette in discussione – con una risatina nervosa – i valori sottesi al detto “sangue del tuo sangue,” chiedendo: “Basta questo, il sangue, a decidere un legame?” (58). Esorta le altre ad accantonare il senso di colpa perenne: “Dobbiamo smetterla di pensare che è sempre colpa nostra” (102) per recuperare il senso di un’idea di maternità che le affranchi dai modelli imposti.

Rina proietta nel futuro, in modo un po’ semplicistico, nuove possibilità di essere madre che obbediscono alle vecchie regole del modello imposto, e cerca nella figura maschile un modo di ricostruire la propria posizione nel mondo, mentre Eloisa non fa progetti di nessun tipo e Vincenza soccombe dinanzi ai sensi di colpa. D’altro lato, attraverso il personaggio di Marga in particolare, Verasani sembra voler dire che dal dialogo, dalle riflessioni e dall’esperienza della maternità che uccide può nascere, se non un Altro linguaggio, almeno un’Altra consapevolezza del materno.

Attraverso l’infanticidio e con la follia a “firmare la giustificazione” (38), Marga entra paradossalmente in un mondo più autentico. La drammaticità della sua situazione le permette di sganciarsi brutalmente da una dimensione nella quale i sentimenti venivano candeggiati e alla quale apparteneva sin da bambina, e la porta anche a riguadagnare quella parte di se stessa cui aveva nel tempo abdicato. Dal momento iniziale, quando varca la soglia ideale e reale del mondo dell’ospedale psichiatrico, la protagonista tempera la balbuzie emotiva che quasi le impedisce di pronunciare il nome di suo figlio e di pensarsi madre e moglie in un’assertività che non aveva conosciuto in tutta la sua vita: “Parlo se ho voglia di parlare, sto zitta se voglio stare zitta” (38).

L’ospedale diventa un luogo salvifico, come se l’infanticidio avesse spezzato le catene di un incantesimo maligno, per dirla con le parole di Mazzucco (2014) riferite al quadro *Cattive madri* di Segantini. L’ospedale assomiglia a un luogo uterino nel quale si sente al sicuro: “Io qui mi sento protetta” (Verasani 2004, 70); un posto in cui comincia a sentire le cose: “Sentire, capisci?” – dice a Eloisa – “Avere dei sentimenti” (38); lo spazio nel quale si sente considerata: “Sapessi come mi piace [...] vedere che mi vedono, che fanno caso a me!” (59). Nonostante tutto e nonostante alcune voci di bambini vadano a trovarla e la gettino in uno stato di prostrazione emotiva, Marga si sente avvolta in un presente che le regala sensazioni variegata che erano mancate nel suo passato e che per questo trova affascinanti: “Vedere che ho un presente e che averlo è un mio diritto, certo, sì, *nonostante tutto!*” (59).

È come se Marga si fosse riappropriata di sé, del proprio corpo e della propria funzione generatrice, e la traducesse in un’altra potenzialità, vale a dire: “Potenza non solo di generare ma anche di non generare” (Cavarero 1991, 67). Verasani, attraverso Marga, riformula e recupera un carattere della potenza materna che nella nostra attuale concezione di maternità, come sottolineato da Cavarero, viene trascurato: essa non consiste solamente nel potere di dare vita, ma anche in quello di non generarla.

Il dialogo tra le protagoniste e un concetto di maternità che dovrebbe essere sganciata da una “mera funzione riproduttiva. Produzione corporea di corpi. Ovviamente generati, nutriti, accuditi” (68) si profila nel testo teatrale come un possibile modello di solidarietà femminile e insieme di ridefinizione del ruolo femminile e materno.

CONCLUSIONI

Verasani riempie di significati e narrative molteplici la landa desolata illustrata da Segantini, rappresentando quella dimensione variegata che hanno attraversato non solo i quattro personaggi principali, ma anche quella protagonista futura che bussava alla porta alla fine del testo teatrale, la

cui presenza avverte che la *pièce* è solo lo spaccato di un processo che si rinnova con allarmante puntualità. La rappresentazione della maternità che uccide trasfigura le vicende di tante altre donne, non tutte assassine, ma che si sono sentite anche solo per attimi fuggenti sfiorare da quel sussurro, da quel pensiero abortito sul nascere. “Non succede a tutte le madri: succede a pochissime. Ma tutte, se cercano bene, sanno di cosa si tratta” – scrive De Gregorio – “Più di tutto le madri sole: quelle che non avevano nessuno accanto nella paura della sala parto né della casa vuota, dopo, o sole perché qualcuno c’era ma era come se no” (2006, 62).

Nel testo si descrive la storia di donne e madri che si contorcono tra il passato e il presente, tra i modelli del sistema patriarcale che incombono e costituiscono il loro antico modo di leggere e interpretare il mondo e il loro vissuto, tra un senso di maternità culturalmente imposto e uno realmente sentito. In questo risiede la loro barbarie, variamente declinata. Rappresentare donne e madri assassine – diverse per attitudini, classe sociale, circostanze di vita – permette all’autrice di descrivere lo scollamento e la frattura rispetto all’ordine simbolico patriarcale che sacralizza la maternità concepita come sacrificio, e di mettere in evidenza come l’abnegazione e l’infaticabile dedizione della madre non appartengano al corredo genetico di ogni donna. “Cos’è una madre? Una che non può sbagliare mai?” (Verasani 2004, 60), domanda Marga a un certo punto. È intorno a questa domanda che ruota il testo teatrale. L’introiettato abbinamento tra maternità e naturalità viene scardinato dalle domande di Marga, che mette in evidenza come lo *status* di madri corrisponda a “un’etica esterna socialmente comandata ma che si pretenderebbe nella legge di natura” (Cavarero 1991, 66). In *From Medea*, Verasani pone l’accento su come la maternità non sia istinto insopprimibile in tutte le donne e indica, inoltre, la potenzialità del materno che non attinge all’idea di riproduzione, ma valorizza le possibilità creatrici femminili. In tal senso, l’autrice sembra anche dire che le donne dovrebbero imparare a non balbettare più le parole di un ordine simbolico patriarcale che è stato sempre Altro, ma dovrebbero cercare in modo infaticabile un linguaggio alternativo, che eviti alle donne il pericolo di “essere restituite alle parole degli uomini” (Irigaray 1978, 177), e che diventi un nuovo strumento per dirsi.

BIBLIOGRAFIA

- Accati, Maria Luisa, “Il marito della santa. Ruolo paterno, ruolo materno e politica italiana,” *Meridiana*, 13 (1992), 79-105
- Adriani, Elena, *Medea: fortuna e metamorfosi di un archetipo* (Padova: Esedra, 2006)
- Baratta, Lidia, “Nella mente delle madri che uccidono i figli,” *Linkiesta*, 14 dicembre 2014, <<http://www.linkiesta.it/it/article/2014/12/14/nella-mente-delle-madri-che-uccidono-i-loro-figli/23874/>> [consultato il 20 gennaio 2015]
- Borrelli, Mimmo, *La Madre: 'i figlie so' piezzze 'i sfaccimma* (inedito, 2010)
- . *Malacrescita* (inedito, 2011)
- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996)
- Cattani, Fabrizio, *Maternity Blues*. Film (Fandango, 2012)
- Cavarero, Adriana, *Nonostante Platone: figure femminili nella filosofia antica* (Roma: Editori Riuniti, 1991)
- . *Orrorismo, ovvero, della violenza sull'inerme* (Milano: Feltrinelli, 2007)
- Chiarloni, Anna, “Medea. Volto e parola di un personaggio matrice,” in *Il personaggio nelle arti della narrazione*, a cura di Franco Marengo (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2007), pp. 3-24
- De Gregorio, Concita, *Una madre lo sa: tutte le ombre dell'amore perfetto* (Milano: Mondadori, 2006)
- Del Bondio, Andrea, “Il valore simbolico della figura femminile in Segantini,” *Quaderni grigionitaliani*, 68/4 (1999), 347-56

- Fusillo, Massimo, "La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito," 1 maggio 2009, <<http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/1-fusillo.pdf>> [consultato il 10 marzo 2015]
- . "Sognare il mito: la barbarie di Medea sullo schermo," in *Metamorfosi del mito classico nel Cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta (Bologna: Il Mulino, 2011) pp. 235-48
- Henke, Suzette A., *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing* (New York: St. Martin's Press, 2000)
- Herman, Judith L., *Trauma and Recovery* (New York, NY: BasicBooks, 1992)
- Irigaray, Luce, *Questo sesso che non è un sesso: sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne*, traduzione di Luisa Muraro (Milano: Feltrinelli economica, 1978)
- Marinopoulos, Sophie, *Nell'intimo delle madri. Luci e ombre della maternità* (Milano: Feltrinelli, 2008)
- Mastronardi, Vincenzo M., e Matteo Villanova, *Madri che uccidono: le voci agghiaccianti e disperate di oltre trecento donne che hanno assassinato i loro figli* (Roma: Newton Compton, 2007)
- Mazzucco, Melania G., *Il museo del mondo* (Torino: Einaudi, 2014)
- Mengaldo, Elisabetta, "Medea," in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di Pietro Gibellini, Raffaella Bertazzoli e Alessandro Cinquegrani (Brescia: Morcelliana 2009), pp. 339-76
- Nanni Magazine, "Amore criminale figlio di un disagio: in Italia un figlicidio ogni 10 giorni," *Nanni Magazine*, 29 ottobre 2015, <<http://www.nannimagazine.it/articolo/9778/focus-amore-criminale-figlio-di-un-disagio-in-italia-un-figlicidio-ogni-10-giorni>> [consultato il 30 ottobre 2015]
- Nin, Anaïs, *The Diary of Anaïs Nin*, 7 vols., a cura di Gunther Stuhlmann (New York: Swallow and Harcourt Brace, 1966-80), III
- Nivoli, Gian Carlo, *Medea tra noi: madri che uccidono il proprio figlio* (Roma: Carocci, 2002)
- Panizza, Sandro, *Una stagione all'inferno: donne perdute nei chiostri di un manicomio giudiziario* (Torino: Antigone, 2008)
- Pannitteri, Adriana, *Madri assassine: diario da Castiglione delle Stiviere* (Roma: Gaffi, 2006)
- Pedrizzini, Paola, *Medea fra tipo e arche-tipo: la ferita dell'amore fatale nelle diagnosi del teatro* (Roma: Carocci, 2007)
- Spaggy, "Venezia 2011, Controcampo: *Maternity Blues*/2 – Intervista al regista Fabrizio Cattani e backstage esclusivo," *Filmtv*, 23 agosto 2011, <<http://www.filmtv.it/post/5592/venezia-2011-controcampo-maternity-blues2-intervista-al-regi/>> [consultato il 12 marzo 2015]
- Uglione, Renato, *Atti delle giornate di studio su Medea* (Torino: Celid, 1997)
- Verasani, Grazia, *Accordi minori* (Roma: Gallucci, 2013)
- . *Cosa sai della notte: le indagini di Giorgia Cantini* (Milano: Feltrinelli, 2012)
- . *Di tutti e di nessuno* (Milano: Kowalski, 2009)
- . *From Medea – Maternity Blues* (Milano: Sironi, 2004)
- . *Mare d'inverno* (Firenze: Giunti, 2014)
- . *Quo vadis, baby?* (Milano: Mondadori, 2004)

BIOGRAFIA

Giusy Di Filippo è docente all'Università del New Hampshire. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso la University of Wisconsin Madison con una tesi sulla letteratura femminile della migrazione. I suoi interessi di ricerca sono orientati principalmente verso la scrittura femminile, la narrativa e il cinema della migrazione, il tema della maternità, e la didattica dell'italiano. Ha

pubblicato su musica e migrazione, è coautrice di un libro sulla letteratura di migrazione per corsi avanzati d'italiano di prossima pubblicazione presso la casa editrice Farinelli, e sta lavorando a un progetto sulle varie declinazioni del concetto di maternità nella letteratura contemporanea e nei media.