

Letteratura & Società

Rivista quadrimestrale fondata da Antonio Piromalli e diretta da Tommaso Scappaticci

Sommario

Saggi e studi

Angelo Fabrizio

Interstualità alferiane

Salvatore Alisco

Il disagio dell'uomo contemporaneo nell'opera giovanile di Goethe

Giuseppe Autiero-Eugenia Mascherpa

Ciardullo: ovvero l'equivoco della semplicità

Note e dibattiti

Cristiano Senticchio

Le Stele Daurie e la tradizione antomerica della guerra di Troia

Tommaso Scappaticci

Contaminazioni letterarie in provincia: la narrativa di Elpidio Franceschelli

Antonio D'Elia

La drammatica "scrittura esistenziale" di Giovanna Gulli

Raffaele Faragò

Quale Gattopardo? Su alcune varianti del romanzo di Lampedusa

Lorella Anna Giuliani

Isole fuori rotta e mute letterarie.

Scorriere corsare nel Mediterraneo di un'esordiente

Mario Iazzolino

La poetica del dolore

Antonino Cremona

Legge 23 dicembre 2002, n. 4884. Disposizioni per la formazione del bilancio annuale e pluriennale dello Stato (finanziaria 2003)

Recensioni Notiziario Libri Ricevuti

Anno VII, n. 3, settembre-dicembre 2005 - € 12,90 - Sped. in A.P. 45% - Art. 2 comma 20/b legge 662/96 - DC00DC-CS/13/2003 Valida dal 1/10/2003

Direttore:
Tommaso SCAPPATICCI

Direttore responsabile:
Luigi PELLEGRINI

Capo Redattore:
Antonio D'ELIA

Direzione:
Piazza S. Tommaso, 43 - 03031 AQUINO

Redazione - Amministrazione:
Via De Rada, 67/C - 87100 COSENZA
GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI - Tel. 0984 795065 - Telefax 0984 792672
Sito internet: www.pellegrineditore.it

E-mail: letteratura@pellegrineditore.it
info@pellegrineditore.it

Iscritta al n. 151 del Registro Stampa presso il Tribunale di Cosenza
Iscrizione R.O.C. N. 316 del 29/08/01

Abbonamento annuale: € 31,00; sostenitore: € 62,00; estero: Europa € 31,00; Nord e Sud America € 52,00; un numero € 13,00.

Per i versamenti utilizzare il conto corrente postale n. 11747870 intestato a: Pellegrini Editore, Via Roma, 80/B - 87100 Cosenza (Italy).

Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti 30 giorni prima della scadenza.

I dattiloscritti, le bozze di stampa e i libri per recensione debbono essere inviati alla Direzione.

La responsabilità di quanto contenuto negli scritti appartiene agli autori che li hanno firmati. Gli articoli non pubblicati non vengono restituiti.

ANTONIO D'ELLA

La drammatica "scrittura esistenziale" di Giovanna Gulli

La rivelazione (sin da giovanissima età) di una dimensione interiore lacerata dall'*inconsistenza* "della passione inconsistente" e, assieme, l'impossibilità di raggiungere attraverso la sola ragione le aspirazioni del proprio intelletto *descrivono* i lineamenti dolorosi della prosa drammatica di Giovanna Gulli, che ha trasposto sul foglio motivi e tematiche articolati e complessi, poiché frutti del *proprio racconto di vita*, che è realizzato da una scrittura querelante, "minacciosa", *disperata* e indagatrice, sempre pronta a riconoscere il malessere e ad indagarlo, piuttosto che destinato ad una descrizione narrativa funzionale ad un *puro esercizio formale*. Una ragione esistenziale, che si trasforma, dunque, in *ragione poetica*, la quale non traslascia di accordare in un *silente gioco* di affezioni interiori la sostanziosa "progettualità diegetica", che la Gulli non connette, dunque, alle istanze di un'arte fine a se stessa, ma oppone a questa primariamente il dato realistico e l'impegno civile unitamente al bisogno di denunciare lo *sfogo* del proprio io.

Che la scrittura della Gulli risulti priva di *richiami* letterari (modelli e indicazioni derivanti dai classici o dai testi a lei contemporanei), come alcuni hanno sostenuto, non è certo un teorema su cui si può e si deve basare l'analisi sulla sua produzione, e per tentare di chiarire i codici linguistici ed espressivi della sua arte, i motori della sua letteratura (il romanzo, l'unico, *Caterina Marasca*, rimosse nel periodo in cui venne pubblicato, pur tra le polemiche di intellettuali ed editori, un ampio lavoro di pubblico), occorre visitare il vissuto personale ed indagare, assieme, l'ap-proccio mediante il quale la scrittrice si è avvicinata alle opere che l'hanno indirizzata alla propria decodifica artistica, e dalle quali ha *anche* attinto motivi e suggestioni.

Giovanna Gulli (il nome di battesimo è Santina Angela) nasce a Reggio

Calabria il 5 novembre del 1911. La madre è donna dedicata alla casa e alla educazione dei figli. Il padre, un ricco possidente, ha impetuoso temperamento e un carattere instabile. Prima di sei figli, Giovanna viene educata secondo i più tradizionali principi del ceto a cui appartiene, quello alto borghese, e frequenta, pertanto, le classi complementari presso l'istituto "Pio X" della città, gestito dalle suore, che apprezzano la vivacità intellettuale della giovane e la stimolano a continuare gli studi.

Ma ciò non può avvenire dal momento che il patrimonio del padre si riduce in breve tempo. Il grave crollo finanziario della famiglia costituisce una delle cause dell'*avallamento interiore* (il passaggio obbligato di Giovanna in una "dimensione depressa", chiave d'accesso alla naturale predisposizione introspettiva) ed il motivo primo della ricerca disperata di un lavoro. A Reggio Giovanna tenta di trovare una occupazione remunerativa (l'ambiente della città negli anni Trenta è quello depressa dalla miseria e dal regime fascista), ma non ci riesce. Proprio in questo periodo si rivolge alla scrittura, che è per lei uno dei più importanti, se non il più importante motivo di vita, quella «terribile grafomania». Per [scrive in *Terra forte*] anatomizzare la vita». Le esperienze culturali vengono costituite dalle letture solitarie di autori quali Dostoevskij, Hugo, Zola, il romanzo francese e russo. Si trasferisce con la sorella Carmen a Messina dove si impiega come segretaria in una agenzia giornalistica, ma l'interesse sfacciato, eroticamente insano del direttore dell'ufficio per la giovane fa sì che Caterina abbandoni il lavoro. A Messina scrive parte del suo romanzo *Caterina Marasca*. Lo scenario che la circonda è amaro e lei vuole scrivere, sente sempre di più la passione verso la scrittura. È, dunque, obbligata, ma anche spinta da Giuseppe Longo, a trasferirsi a Milano con la sorella, presso una famiglia calabrese, i Vinci. Nella grande città intraprende il calvario verso il successo, che non giungerà. Conosce Répaci, Zavattini e Marotta e pubblica dei racconti su «Illustrazione italiana» e sul «Convegno». Scrive per la RAI testi per alcune trasmissioni dedicate ai ragazzi. Tenta di far pubblicare, presso diversi editori, tra cui Bompiani, *Caterina Marasca*, ma con pessimi risultati. Solo Garzanti accetta di dargli alle stampe, pur imponendo dei tagli. Ammalatasi di polmonite, muore a Milano, all'età di quasi ventotto anni, il 17 agosto del 1938. Il suo corpo è sepolto nel cimitero Musocco di Milano.

Cesare Zavattini ci offre un quadro lucido e dolente della giovane scrittrice, uno spaccato biografico intenso della Gulli, nel quale il letterato muove una forte critica all'operato da lui compiuto:

Essa sapeva solo di volere a ogni costo pubblicato il suo libro ed era

giunta a Milano dalla Sicilia con il parere di certi colleghi molto fuori dai cenacoli. Aveva letto Verga, mi pare [...]. Si meravigliava delle prime difficoltà metropolitane, che io non trovassi mirabili i suoi racconti e non li pubblicassi sugli ebdomadari API, nemmeno quello in cui parlava di un cane, giustamente lodato da altri: ma ci mancava *il fatto*, e io cercavo *il fatto* per i miei clienti, non mi muoveva chichessa, nemmeno Bartolini con il quale ci scambiamo circa la sua collaborazione ai fogli rotocalco secondo lui osteggiata dagli dei e dagli uomini la più offensiva corrispondenza di questo mezzo secolo [...]. Tra l'altro, Giovanna aveva quasi fame. Non in principio ma dopo qualche mese. Era magra con i capelli rossi e secchi, i suoi vent'anni vivevano tutti negli occhi e nei seni. Un famoso editore le aveva restituito il manoscritto dubbio [quello di *Caterina Marasca*] non solo dal punto di vista politico; ora essa cercava un secondo editore, ma mai il più piccolo dubbio le passò per la mente che vi fosse difetto nella sua arte. La seguiva sempre una sorella giovane e mansueta, anche lei piena di fede nella gloria di Giovanna. Diffidavano degli uomini per averne un concetto assai simile al vero [...]. Lei voleva una buona dose di finzione per non dirle che infine avevo nella mia vita altro cui pensare. [...] Ferrei, forse più buono di me, le trovò il modo di lavorare per la radio. [...] E un giorno ricevetti una sua lettera febbrile. Diceva che era malata grave e non glie ne importava perché "Caterina Marasca" stava per uscire. Lo scopo di quella lettera era di unifiarmi in quanto rappresentavo per lei il capitalismo, e chissà quali altre cose.¹

Giovanna Gulli, fiera e "altera" del proprio lavoro tenta di *imporre* la sua personalità e la sua arte con un senso vivo e, dunque, sentito di decoro, che non le consente compromessi di alcun genere, tanto meno intellettuali, e dalla lettera inviata a Zavattini si palesano lo spirito forte e la convinzione di potersi realizzare:

"Voi non avete avuto fede in me e io ho trovato chi ha fede in me, si tratta di un grande libro. Schietti era commosso, Garzanti altrettanto e lo lancerà con strepito". Quattro pagine fitte [commenta Zavattini], le

ricordo a memoria. Mi alzai dalla poltrona e andai da lei con un mazzo di fiori. [...], per la prima volta in vita mia sentivo l'odore della convivenza dei miei gesti.

[...] La Gulli non mi lasciò aprire bocca, ripeté a voce tutta la lettera, si inebriava, con le braccia che erano stecchi dirigeva una marcia trionfale e io ero lì, a fianco del suo letto, costretto nell'immagine che di me continuava a farsi. Era possibile che sarebbe morta presto e sotto le sue palpebre avrebbe portato via insieme a tante cose anche la sgradiata immagine di me così. Non c'era niente da fare, e forse aveva anche ragione, io ero anche quello.

Morì in estate, poi uscì il suo grosso romanzo².

La scrittrice ha come *strumenti di lavoro* la visione limpida di un trauma interiore, che l'ha lacerata (sottile ed *invadente* esame di se stessa e del mondo, crollo economico, "espatio"), e la situazione drammatica dell'ambiente del Sud, ossia vede con i propri occhi i più degradati quartieri di Reggio e Messina, i baraccati di Maregrossa, di Gravelli, di Giostia, di Sbarre. Studia gli scrittori in voga presso l'ambiente colto delle città meridionali in cui vive (romanzo russo, autori del Decadentismo) e che tenta di frequentare (non riuscirà mai ad entrare in un circolo culturale vero e proprio), e alla pagina verghiana accompagna la lettura di autori francesi e «la letteratura di consumo [...] che costituisce la *koine* culturale provinciale reggina [...] di quegli anni Trenta. Da quella cultura deriva la capacità di un narrare compatamente vicende e rappresentare ambienti, di intendere le cose da un punto di vista del romanzesco popolare. Quella *koine*, tuttavia, corrisponde alla situazione della Gulli la quale con quei materiali può ricostruire la propria vita vissuta e quella sognata»³.

La narrativa detta di consumo costituisce un rilevante punto di svolta nel campo letterario. Partorita tra la fine dell'Ottocento e i principi del Novecento, continua a vivere per lungo tempo imponendosi entro formule rivisitate all'interno dello stesso genere. Destinata prevalentemente al ceto borghese, che impera, e alla classe piccolo borghese che si fa strada, questa nuova produzione narrativa riprende temi della letteratura europea decadente e del romanzo popolare d'appendice, così come elemen-

¹ C. Zavattini, *Commentatore*, in Idem, *Le voglie letterarie*, Bologna, Massimiliano Boni Editore, 1975, pp. 55-57 (poi col titolo di *Una testimonianza*, in G. Gulli, *Caterina Marasca*, con scritti introduttivi di A. Picomalli, L. Répaci e C. Zavattini, Marina di Belvedere - CS, Cultura Calabrese editrice, 1985, pp. 11-13).

² *Ibidem*, pp. 57-58.

³ A. Picomalli, *Realità e immaginario nella narrativa di Giovanna Gulli*, in «Riscrittura», VIII, nn. 1-4, gennaio-dicembre 1986, p. 37.

ti derivanti dall'estetismo di matrice dannunziana (erotismo, celebrazione del nazionalismo), formulati entro una riproposta *Kitch*⁴. Le pagine più lette sono quelle di scrittori quali Carolina Invernizio, Guido Da Verona, Pitagorili, Zuccoli, D'Ambra, D'auli, negli scritti dei quali l'erotismo unito alla trasgressione "scandalizzante", il successo letterario degli stessi autori, l'aperta polemica contro i detrattori di quei *fogli*, che diventano, spesso, "dichiarazioni di guerra" verso gli intellettuali del tempo, assumono valenze nuove, che affascinano un ampio pubblico, il quale si appassiona mitizzando, il più delle volte, le vicende in essi narrate e i loro artefici⁵. Non solo il gusto di una sensualità che travalica i limiti dell'erotico e le avventure esotiche informano le opere di quegli anni ma anche il crudo, realistico dettato letterario espresso in molte scritture (se pur, in alcuni casi, diverse tra loro, per stili ed ideologemi) di autori anche calabresi (tra le quali, per molti aspetti, ma non riconducibili ai temi sopra richiamati, i romanzi di Alvaro, Seminara, Perri, Procopio, De Angelis, Strati, La Cava)⁶. E altresì il recupero del dato psicologico tendente al ricovero dell'io e al suo studio, o impiegato, invece, come elemento funzionale alla "decostruzione" dello stesso:

La narrativa calabrese del Novecento ha per taluni critici una sua "linea" che corrisponde alla realtà culturale della regione che nel nostro secolo ha prodotto scrittori storicamente impegnati. È una narrativa fedele ai temi tradizionali del romanticismo calabrese, quelli dell'uomo forte di fronte alla natura e alla realtà che lo circonda, le sue reazioni di fronte alle novità. Pur dissolvendosi la cultura regionale in quella nazionale con il decadentismo, essa, anche nella narrativa, ha una fi-

⁴ Cfr. E. Pianola, *Il dannunzianesimo e la letteratura di consumo*, in AA. VV., *Letteratura italiana contemporanea*, a cura di G. Martani e M. Petruccioli, Roma, Lucarini, vol. I, 1979, pp. 295-306, e C. Bordon, *Il romanzo di consumo. Editoria e letteratura di massa*, Napoli, Liguori, 1993; P. Orvieto, *Il romanzo erotico-trasgressivo tra le due guerre: il primo decennio (1919-1929)*, Guido Da Verona, Luciano Zuccoli, Pitagorili (e altri), in «Studi italiani», VIII, 2, 1996, pp. 43-83.

⁵ Su Guido Da Verona, la cui fama raggiunse notevoli vette di successo, per poi inabissarsi nell'oblio dell'indifferenza di editori, pubblico e critica, cfr. A. Piromalli, *Guido Da Verona*, Cercola - Napoli, Guida Editori, 1975. Sempre su Da Verona cfr. T. Scappaticci, *Un romanzo inedito di Guido Da Verona*, in Idem, *Lo scrittore al bitto. Studi sulla letteratura del Novecento*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2004, pp. 63-79. Di notevole rilievo anche la scrittura autobiografica, su questa cfr. P. Lejeune, *La pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1980 e F. D'Intino, *L'autobiografia moderna: storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.

⁶ Per uno sguardo d'insieme sugli autori, sulle rispettive opere, sulle differenze e continuità tra generi e temi di questo periodo, soprattutto in Calabria, cfr. A. Piromalli, *La letteratura calabrese*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, vol. II, 1996, pp. 263-343.

sionomia che non può essere ignorata per i caratteri distintivi che la contrassegnano. È una narrativa problematica che ha avuto i suoi momenti trionfali quando la regione e l'Italia meridionale sono stati sotto il fuoco degli sguardi della nazione, quando l'attenzione politica è stata rivolta allo "stato" delle persone e delle cose.

[...]. Non tutta la narrativa ha la stessa nervatura problematica ma singolare è come l'esperienza autobiografica di Giovanna Gulli, di Marianna Procopio (molto diverse) si coaguli intorno a realtà difficili, come Alvaro trasfigurì manieristicamente attraverso il magismo novecentesco una realtà estranea.

[...]. Negli anni Trenta la psicologia dei personaggi nei romanzi che attuano un «ritorno a Verga» o si volgono ai modelli americani non è più quella del naturalismo o verismo ottocentesco ma è quella decadente in cui si riflette l'intellettuale borghese [...], tutti gli elementi dei romanzi documentano gli intrichi labirintici della coscienza, i suoi angoscianti psicologici⁷.

Da questi impulsi letterari prende avvio la pagina di Giovanna Gulli, che alterna all'esposizione biografica l'*invenzione creativa*, comunque ricollegandosi sempre all'istanza effettiva di produrre percorsi conoscitivi volti alla esposizione di un dato problema e al tentativo di "porvi rimedio".

*Terra Forte*⁸ costituisce una vera e propria traccia filologica e umana della Gulli. La storia, raccontata in "prima persona", è la descrizione esamina dell'allontanamento dall'amata terra del Sud, del mare, della gente inoperosa e, in ugual modo, faticosa, solare e aspra, come la marina di Reggio e gli imponenti monti della Calabria. Il testo-testimonianza si apre con un ricordo, e dalla riflessione interiorizzata di questo si passa alla presa di coscienza interiorizzante dello stesso, che diventa subito viva memoria e scava nella "poesia-prosastica" del suo dettato alla ricerca della metafora canora. Il tempo di un passato lontano (antico) si avvicina al lettore nel riverbero lirizzante di molti passaggi, e il distacco dal bene caro, dalle

⁷ *Ibidem*, pp. 263 e 276.

⁸ G. Gulli, *Terra forte*, in «Illustrazione italiana», 31 agosto 1940, s. pp. Il testo, di difficile reperimento, da noi letto ed esaminato, ci è stato gentilmente fornito dal "Fondo Antonio Piromalli", così come copia della novella *Storia di un cane*, anch'essa rara, e di altre varie notizie riguardanti la scrittrice. Per i testi appena citati non possiamo fornire il numero delle pagine (come si evince dall'indicazione sopra riportata), dal momento che le copie di questi scritti utilizzati per la nostra analisi ne sono sprovviste. Si evincono, come si rileva dalla suddetta citazione, comunque, l'indicazione della rivista con relativi giorno, mese e anno di pubblicazione. Siamo grati all'Arch. Lanfranco Piromalli per il prezioso materiale che ci ha permesso di visionare.

radici, dall'odore del mare dello Stretto, viene raffigurato in una sorta di "proemio-introduzione" in cui il narratore ci racconta di una voce melodiosa di donna, che comunque non si palesa nelle fattezze fisionomiche, ma si proietta come accordo di *avvenimenti* in un corpo di terra, di acqua e di luce nel canto tragico della immobilizzante e *stimolante* disperazione muta. E la metafora della terra nell'*indicazione* dell'immagine femminile domina il racconto. L'ultima proposizione di questa prima parte della narrazione, di questo *incipit* melodioso, che si sofferma accuratamente, in alcuni passaggi, nel tono spesso troppo operistico, il quale degrada verso l'"epico" della sua impostazione (elemento questo che verrà ripreso più avanti), apre alla scomposizione di quelli che sono una parte dei motivi di *Caterina Marasca* e che sono, simultaneamente, i motivi esistenziali di Giovanna Gulli. Essi trasfigurano di conseguenza il personaggio della storia con la persona della scrittrice, in maniera palese: l'autobiografismo "dichiarato" è pertanto il soggetto della storia-resoconto:

Mi svegliai ch'era un mattino di primavera. E guardai. Era luce. Dai precordi mi assalì la tristezza. Una nuvola alta e cinerea passò. Più un dolcissimo canto di donna. Tesi l'orecchio ed ascoltai. Un desolato colpo di amarezza mi scalfì le labbra; guardai il grande azzurro. La tenerezza mi avvinse, mi smarrì [il] nelle note lente, morbide, lenitive di quel canto di donna, si intensificò nelle pause leggere; s'accrebbe nella chiamata di un bimbo; s'avvinse all'urlo di una sirena; riposò nel brivido della luce. La voce muliebre tacque. Rimasi assorta nell'elegia meravigliosa del nuovo cantore. Un filo di note sottili, spavalde, provocanti. Interrotte. Cercai con lo sguardo e non vidi. Un frullo d'ali, poi tacque. La nuvola cilestre errava errabonda; pallidissimamente. Si scontrò coi primi raggi del sole e nell'insipienza gloriosa svanì. Più tardi lo sfiorito toccò i miei capelli biondi...

Terra forte è costruito entro un calco scritturale che mesce la "sagoma letteraria" del *fatto* con il rilancio del dato "poetico". A metà, dunque, tra relazione dettagliata e proiezione artistica, appositamente realizzate (sin dal principio) e, contemporaneamente, le due sfere compositive si offrono in maniera quasi separate, *affogandosi* vicendevolmente nella condensa caligrafica. Parlare di *Terra forte* come un *prodotto* sbiadito di "romanticum", che avrebbe voluto assurgere unicamente a cronistoria appassionata di un dramma reale, non rende merito al testo; intenderlo, dall'altra parte come risultato di pura invenzione finalizzata al solo *gioco* descrittivo-elegiaco mortificherebbe la sostanza della storia e il suo pen-

siero. *Terra forte* si dispiega come pulsante emozionalità dall'oggetto che muove il racconto (la terra, appunto) e offre parallelamente l'approdo per *irricizzare*. La terra diventa, quindi, proiezione di Giovanna, così come Giovanna è il "riassumendo" speculare delle "istanze endemiche" della vicenda di *quel sito* nel quale tenta la costruzione di un "alibi" (*trovarsi in un altro posto*), nei confronti del quale si propone come "edificatrice" dell'*altrove* nello spazio appunto del *proprio*, che, comunque, alla fine, la rifiuta: «Raschiare con un gesto umano l'ipocrita vernice della vecchia società era utopia. [...] Il verde esotico maltrattato dai venti del mare, la fioritura gialla, gli oleandri rossi, le rosette pallide, i tremuli grappoli nivei, mi sorridevano amici. Vedevano la mia trepidante umanità umiliata dalla stoltezza degli uomini». E si impone, dunque, consapevolmente l'allontanamento da esso.

La narrazione continua riflettendo gli umori delle cose viste nel periodo dell'adolescenza e nel momento dell'addio, e riportate nel *non narratologico* della ripresa a distanza attraverso una formularietà molto spesso "favolosa", intrisa di un senso arcano, inquietante e, contemporaneamente, "ironico". Ed è la *genesis* a venire in soccorso alla depressione dell'individuo, ma solo in parte, dal momento che essa stessa nel momento in cui sembra lenire le ferite del trauma interiore riproblematizza le istanze profonde della vita. L'identità della protagonista-scrittrice si coagula nel "segno dell'amarezza", che genera, a sua volta, disincanto; ed essa si tramuta, nello stesso tempo, in dignità, fortificandosi nella decodifica della propria storia. La *parola* sembrerebbe flettersi nella tristezza-dolcezza dell'invito rivolto al lettore a visitare il *svolco* che lei ha abbandonato. L'esortazione-descrizione è espressa entro una sorta di *rifrazione mitologica*:

Nella terra dei miei l'ospitalità è meravigliosa. Gli abitanti delle rupi, dei boschi, dei monti, della Sila stupenda, delle dolci città, sanno ricevere il fratello. Osservai con la fronte corrugata la Sicilia feconda di raggi. Era là. Divagai: sulle cime alte della terra forte s'incastava l'altavismo della Nadiane. Tre millenni di storia. Simòn non sotto Augusto, Italia.

Il tono è spesso da monologo, e rende trasognante l'intero assetto linguistico; e l'enfasi retorica, presente, tenderebbe ad imbarazzare la lettura nel giro ripetitivo di emozionalità straripanti, ora espresse ora "palesemente sottaciute" nel gioco allusivo-allegorico, e denotate, dal rincaro di epiteti elativi rivolti alla terra. I passaggi tra i rispettivi periodi vengono dosati entro una circunizione appositamente creata. Si palesano "ripres

sceniche" di una scrittura forgiata ancora su moduli legati a recuperi "ibreschi", ma è il racconto dell' abbandono a prevalere.

Il pensare ad un'altra impostazione di vita (nell'*altrove* qui inteso però come luogo concreto posto fuori dalla Calabria) e ad altre persone (nuova gente) istruisce il comportamento di chi racconta e, comunque, *restituisce*, se pur passionatamente, con lucida chiarezza il riverbero del dato oggettivo (disgrazia familiare - "esilio") della realtà:

Passaggiai nella scia bianca della marina. Il mio sangue giovane rabbriviva. Fissai la distesa: era bella. Vi era nella fila rettilinea dei palazzi bianchi il senso della gran pace. Nelle mie arterie baté la violenza della gente Bruta. La ribellione.

[...] Mi risollevei piano, orgogliosamente, senza un tremito di accoramento. Palpitava l' origine forte. Folgorava tutto come l'azurite, lunghe sottili vene d'oro là, dove l' Ionio tormentava la terra etnea. Soffice, mortalmente bianco s' accerchiava l'orizzonte. L' ultima neve, alta batteva languidamente il paese del sole; moriva. Si delineò la snellezza scura di un vapore: batteva bandiera inglese. Navigava ritmico e il flusso divergente magnificava i due paesi. Io carezzavo con gli occhi fatti grandi di malinconia la terra dei miei.

Quel mattino ch'era di primavera non m'incurvai sotto il peso del disgusto. Rammentavo, dolcissimamente. I gloriosi diciannove anni soffocavano la grande catastrofe dei miei. Sorrisi. E rammentai matinate di sole. [...] Odoni acuti di lupinella e di mava. Grandi farfalle effimere. Pacifiche mezzadrie, lungi dall'infuocata civiltà. Acce profumino di foraggi. L' idillio assurdo dei miei dodici anni sull' Alto Monte. [...] E la terribile grafomania. Per anatomizzare la vita.

[...] La dolce città della fata Morgana, io la lasciavo in quella rinascita di profumi.

[...] Nella terra dei miei l' ospitalità è meravigliosa.

[...] Ma io non sapevo che dovevo partire. Un giorno quando me lo dissero io tremai di sgomento. Dopo mi abituai a fissare i tramonti meravigliosi senza badare alla gran luce; con lo sguardo perduto sulle montagne ferme e viola: per la nuova mèta. [...] Avevi subito le inquietudini della nuova vita. La rovina della mia casa giaceva nella città.

Consapevole dell'impossibilità di un cambiamento, la catarsi interiore si impone, senza che il soggetto però si astenga dall'esaminare nuovamente l'*umanità* della sua terra: quel rivestimento costituito dall'ipocrisia, per mezzo del quale si attuano prevenzione della scelta (a discapito

della verità) e impostazione malevola di giudizio, attuate (dalla "vecchia società") nella *distanza* calcolata:

Passavano conoscenti lenti, senza urtarmi, senza salutare, indifferenti. Senza conoscermi. L'anima mi doleva assai ma non osai ribellarmi.

E il "racconto-resoconto" si chiude con la profezia-bilancio del non ritorno.

In *Storia di un cane*⁹, in cui a differenza di *Terra forte* è evidente l'impianto letterario, il suo *motivo* riposto nel carattere novellistico della storia, la scrittrice rappresenta l'esistenza di un cucciolo di cane, Tuffolo, il rapporto con la madre e le sue avventure vissute tra campagna e città. La novella registra ampi squarci descrittivi dell'ambiente umano, il quale circonda la vicenda dell'animale, che diventa il "contenitore critico" dei comportamenti dell'individuo-uomo, lo specchio sul quale si riflette lo sguardo analitico della Gulli, che è attenta ad osservare il mondo nella sua complessa trama, incuriosita, assieme, dall'inesprimibilità o meglio dall'agire arcano della natura e dei suoi processi.

Una delle parole chiavi del racconto è *sole*, che viene soverentemente ripresa in funzione di testimone circolare della *narratio*: il sole apre la vicenda, un sole terso nella sua forte vivificazione a trarre dal buio-nulla la vita (che esso stesso genera), a *motivarla* nei suoi reconditi percorsi e, infine, a salutarla, furtivamente, quando essa cede alla inflessibile determinazione dell'ineluttabilità della *non-vita*:

Appena aprì gli occhi vide il sole. Quel sole bruciante gli impresso nello sguardo grigio un'ombra di grande perplessità. Si volse abbacinato dall'altra parte e incontrò un altro sguardo grigio, accorto, lungo, quasi tenero; ed egli si accovacciò ancor più vicino alla madre. Ella lo lasciò, con lo sguardo fermo in un punto distante e il cucciolo incominciò a succhiare avidamente [...]. Si saziò e si addormentò. Quando si svegliò il sole era velato da gran nuvole. Il cucciolo sentì che nell'aria silenziosa mancava qualche cosa. Qualche cosa di luminoso assai. Fecce un piccolo guatto di malinconia e cercò sua madre [...]. Vide di nuovo il sole [...]. Il sole saliva e si faceva più caldo.

⁹ G. Gulli, *Storia di un cane*, in «Illustrazione italiana», 21 gennaio 1940, s. pp.: cfr. nota 8.

I passaggi narrativi sono scanditi da ampie riflessioni sul carattere del soggetto-animale, al quale la narratrice dona riflessi ed emozionalità, che trae dall'osservazione (realistica) del comportamento canino, ma inserisce pure il ripiegamento dell'*idea* del personaggio-uomo. La "psicologia" (che si dispiega nel rimando del narratore come considerazione di questi sulla *eventuale* "concettualizzazione" dell'animale, senza mai sfociare in una figurazione fantastica) viene impiegata quale referente funzionale, innanzitutto, per il pubblico; come garante, dunque, della possibilità dell'*eventuale*, sempre messo in relazione, però, al concreto dato dell'imprevedibilità umorale non tanto dell'animale, quanto, o soprattutto, dell'uomo. Ed il cane diventa espressamente il "corrispondente inconsa-pevole" del riflesso analitico del novelliere:

Tuffolo non sapeva di esserlo, ma si sentiva meschino. Era brutto. Di questo aveva colpa sua madre. Il senso spiccato dell'osservazione che gli stupiva continuamente lo sguardo grigio, se fosse passato dritto al cervello, avrebbe fatto cadere Tuffolo implacabilmente nella psicologia. Sarebbe stato un cane infelice. Invece Tuffolo era un saggio.

Si tratteggiano e in parte si evincono, già da questo racconto, i sapori della scrittura cruda e amara di *Caterina Marasca*.

È la colpa, non solo quella del *invenite*, del suo "innetto" o "efficace" operare, ma del destino (un destino ineluttabile), a prevalere nell'accadimento "esistenziale".

I ragazzi scalzi e prepotenti della mezzadria gli insegnarono a furia di pedate che si chiamava Tuffolo. I più grandi gli gridavano: — Bastardo! — E il cucciolo si voltava ugualmente. Egli non solificava sul gioco delle parole. [...] Subiva tutti, pazientemente.

Una sorta di *anima mundi* sembrerebbe *presente* in ogni cosa che è, assieme, nel nulla, dal momento che tutto e il contrario di tutto vengono spinti da una forza che genera un movimento che poi paralizza la propria azione in una obliante inerzia. E se il piccolo cane viene sottratto alla madre, che tenta di proteggerlo dall'uomo violento e vizioso, dall'insensatezza della noia perversa di lui, dalla crudeltà (assenza di un interesse conoscitivo della vita) di un umore lacerato dal dubbio sul reale e fattivo *occuparsi* (frutto tutto ciò di una educazione ricevuta e perpetuata nell'istintività del *rilassamento* dei sensi), la colpa compiuta e reiterata da parte dell'uomo sembrerebbe tacita e mescolata in una nevrosi che, ri-

piegando su se stessa, ammette sì la revisione delle azioni (in impercettibili spazi recuperati da labili starniamenti umorali), non, tuttavia, per un atto di "bontà", ma puramente funzionale ad un progetto di mero interesse personale, l'uomo:

Nonostante che tremasse di collera, carezzò con dolcezza Marzia la bella cagna scura e diede un calcio nella pancia a Tuffolo. Però nel pomeriggio per un indescrivibile capriccio della sua psiche malata, prese con sé Tuffolo.

E la cagna è accusata di *comportamento peccaminoso*; le si rimprovera quel "parto insano", e l'aggettivo-sostantivo che, con un senso di disprezzo misto ad ironica perversione, le è rivolto: «Troia», denota il mondo misero e degradato socialmente e moralmente di molta parte delle zone rurali ma anche urbane, non solo di tanti individui di ceti non abbienti ma anche di persone benestanti, dell'Italia soprattutto meridionale, del periodo fascista:

— Ma è un bastardo costui... — gridò la voce esasperata di Rosario Deschi

— Figlio di un cane, che razza di bestia è questa?... Il cucciolo allargò lo sguardo mansuetito e guardò l'uomo. La cagna abbaiava e s'era avvicinata con lentezza. L'uomo la fissò obliquamente, con indignazione.

Disse alcune parole a voce bassa e brutale poi sempre con lo sguardo aggrottato le avvenne una pedata. La cagna guaiò e si allontanò di corsa.

Il trasferimento del cane dalla campagna alla città, la descrizione di luoghi apparentemente diversi, gli umori umbratili dei padroni e della gente che incontra per strada, l'*affetto* del prepotente padroncino, al quale il cane viene dato in dono, muovono la novella verso rappresentazioni analisi lucide di comportamento. Tuffolo è accettato nella grande casa di città poiché il "signorino" lo impone. La bestiola, pur tra i lamenti di servitù e famiglia, che quando hanno possibilità palesano il loro disprezzo per il cucciolo, diventa pressoché, almeno nel primo periodo, ossia quello della sua venuta nella casa (momento di entusiasmo per la novità), una sorta di giocattolo, e, spesso, esso stesso è un piccolo padroncino, servito e riverito come i proprietari. Quasi "una vergine cuccia", rispetto alla quale Tuffolo però non ha né i "modi" né il "rango", né tanto meno l'eccentricità capricciosa del piccolo proprietario può essere paragonata a quella del Giovyn Signore. Si delinea un quadro triste e sconcolato dell'es-

sere umano e dell'essere animale, entrambi trascinati dall'irrequietezza di esistere e dall'impossibilità di pervenire ad una soddisfazione profonda che gratifichi il proprio essere. La parola *stupido*, frequentemente impiegata nel racconto, è usata in entrambe le valenze semantiche entro un unico segmento tonale, attesta la riflessione sul destino misterioso delle creature, spesso deviate da una volontà cosciente e incosciente, che li agisce. E il comportamento degli esseri umani si manifesta nel travaglio della non considerazione della riflessione. Ma se l'uomo vive disorientato e dissolto dall'angoscia, il cane ha modo di raggiungere, ma solo in parte, il *risanamento* con la propria natura: accoppiarsi e correre *stupido* sotto il sole. Ritorna il motivo crudo dell'insensatezza dei percorsi dell'esistere, e Tuffolo, legato ad un cappio ben serrato, è nuovamente preda dell'umore altrui. *Storia di un cane* è l'introduzione "amaramente sagace" di quella *idea* che informa, se pur con toni e motivi diversi, il romanzo della Gulli; la novella è definita da Répaci «un capolavoro»¹⁰.

Mossa dalla "logica urgente della testimonianza", inaccessibile per chi la esamini unicamente dall'esterno, e, assieme, spinta da un lavoro di analisi che si fonda sul concetto di responsabilità e di fecondità della *parola* (che sempre nega e sempre afferma), Giovanna Gulli stringe un patto con la propria storia, denunciandola. Incrimina le regole del gioco esistenziale chiamando a testimoniare la cruda periodizzazione memoriale, funzionale alla ri-costruzione del dramma dell'esperienza. Da questa necessità imposizione matura il *linguaggio* e la *struttura* di *Caterina Marasca*, da ciò l'invenzione abilita la storia a definirsi "concreta".

Dato allo stampe per la prima volta nel 1940¹¹ per i tipi Garzanti, qualche mese dopo la morte della scrittrice, che ha il tempo di correggere le ultime bozze, *Caterina Marasca* risconta un largo favore di pubblico, in disaccordo con quello di alcuni editori, così com'è stato già affermato, che non vogliono pubblicare il romanzo, pur apprezzandolo, temendo che i riferimenti e le polemiche antifasciste, in esso presenti, se pur velati, avrebbero potuto

ingenerare ripercussioni da parte della dittatura. L'editore Garzanti, operando comunque dei tagli nel testo, decide di promuovere l'opera.

Ma è con il romanzo *Caterina Marasca* che la Gulli esprime il forte nesso, intramato nel testo, tra arte e vita. Il successo dell'opera è, infatti, da collegare al carattere autobiografico, che ne informa la scrittura e, assieme, alle esperienze reali degradanti della società che l'autrice vive in prima persona: «il romanzo della Gulli interessava proprio per le esperienze della realtà che conteneva, per il modo in cui la trascrizione artistica lasciava intatto il terribico di crescita, crudo e violento, in cui l'opera era nata»¹². Caterina è dunque il frutto del *conceptimento* della e nella trasfigurazione artistica di Giovanna: «Caterina non è che la proiezione fantastica di Giovanna [...] Più infelice della sua eroina, Giovanna non troverà nella vertigine della carne uno scampo alla miseria che l'uccide»¹³. Sarà proprio Giovanna ad «avere fame» e combattere «per mangiare»; imporsi in un ambiente ostile (non solo la sua Calabria ma anche Milano che raggiungerà in un "necessario e forzato esilio" per lavoro e in cui morirà) soprattutto nei confronti delle donne. Il suo personaggio si presenta sempre con nome e cognome, Caterina Marasca, quasi a voler sottolineare prepotentemente la propria essenza e, assieme, il *disgusto* per il mondo. Un mondo che ha rifiutato similmente Caterina e Giovanna, e per quest'ultima ha riservato dolore, malattia e morte; non meno drammatica è la vicenda della prima:

Non c'è, per uno scrittore [scrive Répaci], giorno più bello e decisivo di quello in cui gli esce il primo libro. [...] Ecco una gioia che sarà negata a Giovanna Gulli. L'autrice di *Caterina Marasca* non vedrà stampato il suo romanzo [...]. Io so quanto ha patito per arrivare a questa vigilia di vittoria. Un'altra avrebbe abbandonato la lotta cento volte, non lei decisa a pagare con la vita l'avventura di *Caterina Marasca* tra i fantasmi che la poesia mescola alla vita degli uomini per consolarli o per abatterli.

In una città grande e generosa come Milano una ragazza di quel talento non ha trovato il minimo necessario per campare. Nessuna metaviglia. Ci sono dei precedenti illustri nella storia della poesia mondiale, e

¹⁰ L. Répaci, *Prefazione* a G. Gulli, *Caterina Marasca*, con scritti introduttivi di A. Pironalli, L. Répaci e C. Zavattini, cit., p. 16.

¹¹ *Caterina Marasca*, per il grande successo di pubblico, venne ristampato, sempre nel 1940, altre due volte da Garzanti, con l'identica *Prefazione* di Répaci. Ancora una terza volta presso lo stesso editore nel 1941, introdotto dalle identiche note di presentazione delle precedenti edizioni. Nel 1944 uscì nuovamente per i tipi Garzanti, l'ultima edizione, la quinta, di *Caterina Marasca*, con scritti introduttivi di A. Pironalli, L. Répaci e C. Zavattini, è stata ristampata a Martina di Belvedere -CS-, per i tipi di Cultura Calabrese, nel 1985. Anche per le citazioni tratte dalla *Prefazione* di Répaci ci rifaremo all'edizione pubblicata da Cultura Calabrese.

¹² A. Pironalli, *Introduzione* a Giovanna Gulli, *Caterina Marasca*, cit. p. 5. Sul tema del "memoriale" e ancora sull'autobiografia, cfr. J. Decrida, *Memorie per Paul de Man. Saggio sull'autobiografia*, a cura di S. Petrosino, trad. it. G. Bonadoni - E. Costa, Milano, Jaca Book, 1995, in particolare le pp. 123-193.

¹³ L. Répaci, *Prefazione* a Giovanna Gulli, *Caterina Marasca*, cit. pp. 16-17.

basta per tutti ricordare la tragica morte di Chatterton, vinto a diciott'anni dalla miseria in una soffitta sordida di Londra. Non ripeteremo dunque l'accusa di Alfred de Vigny a quel mondo che "uccide i più intelligenti rifiutandogli la possibilità di vivere secondo le condizioni della loro natura". Una simile accusa non commuoverebbe nessuno. [...] La Gulli col suo mondo tragico, presentato nell'elementarietà più sanguigna e sensuale, in una lingua maschia, irrompente e sgraziata, era un piatto troppo forte per il gusto corrente¹⁴.

Il paesaggio umano del romanzo è contraddistinto, nella maggior parte della geografia narrativa del racconto, dal "fiato ossessionante" della fame, che domina prepotentemente non solo in un Sud lacerato dalla miseria ma anche nella casa dei Marasca il cui padre si è suicidato lasciando la moglie e i figli nella indigenza. Della famiglia Marasca Caterina è quella volta ad una forza d'animo e ad un tentativo continuo e deciso di risollevarsi dalla disgrazia economica che dimostrano la risolutezza derivante dalla disperazione e dall'acuta messa in opera di una intelligenza, quella della giovane protagonista, aperta alla revisione della colpa (la propria e quella dell'ambiente in cui vive, ambiente da lei continuamente analizzato e messo sotto accusa), che, tuttavia, non può sempre *imbarazzarla*. Essa anzi, spesso, la *stimola*, pur tra sofferenze, a vivere e ad impadronirsi di un pensiero che non si lascia schiacciare dalla morale religiosa, che subisce, invece, da bigotta, la madre. Se le sorelle sopportano le mortificazioni della miseria, Caterina dà sfogo al suo istinto di donna capace di gareggiare col male umano, sociale e civile in un abbandono ai sensi che la spinge ad imporsi fisicamente e cerebralmente come donna polemica e reattiva contro l'umiliazione del maschio prepotente e ottuso, Caterina

Aveva ventun anni, ma questo costituiva per lei già un peso che la soffocava. In alcuni momenti essa sentiva un'avversione profonda contro tutti; ed in certi attimi, anche un rancore indefinito contro mamma e i fratelli. L'ambiente miserabile già pregno di fame, già passato dai limiti della povertà a quelli dell'indigenza, in cui viveva, la portava a forti crisi ipocondriache [...] Caterina era una donna di nervi e di sangue e avrebbe in un istante di terribile violenza, potuto uccidere un uomo¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 15-16.

¹⁵ G. Gulli, *Caterina Marasca*, cit., p. 31.

Il romanzo nella sua prima parte descrive l'ambiente familiare dei Marasca, delle giovani donne Caterina, Rachele ed Elisabetta, dei loro fratelli tra i quali spicca la figura del piccolo prepotente Nicola, pur trovando in Caterina il soggetto effettivo del *dire*. All'interno del romanzo troviamo una sorta di scrittura aggiuntiva: scrittura nella scrittura costituita dai diari che le sorelle compiono, dai quali il lettore apprende fondamentali passaggi narrativi. Da essi si evince lo sguardo analitico delle Marasca, particolarmente quello spiccato e acutamente sensibile di Caterina.

Un soffocante appartamento di Napoli (che rimane sempre sullo sfondo) costituisce il primo ambiente della narrazione, lo spazio *chiuso* in cui "si apre" il romanzo. Nessuno dei familiari lavora e Caterina cerca di sollevare le sorti economiche della famiglia tentando di occuparsi (tentativi vani i suoi) presso diversi uffici statali. Entra in scena un vecchio zio, Nicola, viscido, repellente e ricco, che si trasferisce, di tanto in tanto, dal paese, in casa dei Marasca "portando con sé", da un lato, l'esiguo aiuto che sempre fa pesare e, dall'altro, la sua serva amante e creando un'atmosfera lugubre e pesante, in cui la parola contro Dio è al centro dei suoi discorsi offensivi contro gli sventurati parenti. Del padre non si parla, il ricordo di lui è accompagnato da un sentimento di disprezzo misto ad una languida pietà. Lo sputare, da parte di alcuni personaggi (proprio di un ambiente, quello emarginato, ma non solo, anche di un "rito" derivante da una determinata tradizione, che affonda le sue radici in liturgie apotropiche) dopo aver parlato con forza o "riflettuto" giungendo ad un senso di amarezza reso dalla consapevolezza di ciò che è inevitabile, denota la rabbia di una società e di individui che sono perennemente torturati dalla ricerca della serenità interiore e materiale, che, in realtà, non si sforzano neanche di indagare, stanchi, storditi dal bisogno di mangiare per vivere e annoiati dalla crudeltà che loro stessi alimentano.

La fiera protagonista riesce però a trovare lavoro, ma presto è costretta a lasciarlo per le proposte audaci del direttore, di cui è la segretaria. Intanto, nello stesso condominio si trasferisce la famiglia Ferri. Il giovane Alessio Ferri si invaghisce di Elisabetta; ma il ragazzo è amante di una donna che proprio lui ha tolto dalla strada. Non solo Alessio, anche Maurizio, suo fratello, si innamora di una Marasca, proprio di Caterina. Tra i due nuclei familiari si instaura un rapporto di amicizia; tuttavia, Maurizio non si dichiara subito a Caterina, alla quale fa avere, mediante le sue conoscenze alcolate, un lavoro presso una famiglia nella quale la protagonista conosce Cesare Amiato. Questi, un giovane aristocratico facoltoso, seduce Caterina e, accortosi delle gravi difficoltà in cui riversa la famiglia della giovane, regala alla fanciulla dei soldi. Caterina si sente mantenuta e

i due amanti si separano. Anche con Maurizio Caterina intraprende una relazione, e il giovane Ferri aiuta l'amata-amante economicamente.

Caterina ricerca la verità delle cose, i suoi sentieri: la dignità di *stare al mondo* sulle proprie gambe. La parola centrale del romanzo è *fame*, fame che chiede, per soddisfare le doglie che procura, primariamente a se stessa, rispetto, stima, credibilità e che nasconde l'imbarazzo del suo essere nella manifestazione austera e "superba", almeno fino a un determinato punto del racconto, della protagonista. Ma il sacrificio del quale Caterina stessa è vittima e sacerdotessa non porta alcuna riconoscenza. È proprio Caterina che, ormai, non può considerare l'altri gratitudine: «Giacché questa è una sordità dei Marasca: la mancanza di comprensione delle azioni altrui, la nessuna simpatia con la quale ognuno considera quello che può essere un errore del congiunto»¹⁶. Rachele odia Caterina perché la condotta di quest'ultima spezza ogni speranza per un suo possibile matrimonio; Elisabetta si incammina verso il male fisico, che presto la devasta, e Nicola è colui che ama unicamente la sua persona, e, forse, nemmeno quella, mentre la madre vive in un profondo abbandono fisico e mentale. Rubare significa per Caterina vivere, affacciarsi alla vita con meno dolori, per poi intraprendere un nuovo giorno con nuovi problemi.

Successivamente, il personaggio centrale di Caterina assume definitivamente ad occupare totalmente la scena narrativa. L'ispezione psicologica è una delle caratteristiche del romanzo: analisi raffinata compiuta da parte della protagonista della *narratio*. Il linguaggio del romanzo è forte, non trova *felice compromesso* nell'aggettivazione raffinata: si presenta essenziale nelle sue linee diegetiche, anche se in molti passaggi si avverte una non pulitura del testo da "scorie letterarie" provenienti da una scrittura non mediata totalmente dall'equilibrio di uno stile omogeneo. Infatti, anche per questo motivo il romanzo viene valutato dai critici del tempo, legati ancora al gusto estetico di stampo crociano, come *imporante storia*, resa viva dal fascino reale dell'esperienza, ma non come opera artistica:

Non c'è dubbio che il romanzo è stato rimosso dai critici, tuttavia, irreperibile, era richiesto: di esso il desiderio è arrivato attraverso la memoria di coloro che lo avevano letto [...]. Quasi quarant'anni dopo la pubblicazione il romanzo della Gullì diventava ben più problematico.

co che nel 1939. Non era più sufficiente soffermarsi sul concetto crociano della trasfigurazione del dato reale bensì – nella società e nella cultura di massa – occorreva tenere presente la complessità storico-culturale e gli elementi di liberazione culturale che l'opera porta. Il giudizio non può essere solamente estetico perché in una società di massa – che ha travolto generi assoluti e criteri assoluti – non c'è bello artistico in sé o che possa essere abbatuto da altro bello artistico valido e caratterizzato da altri motivi¹⁷.

Vive proprio nella descrizione e nell'analisi dei sentieri dell'individuo il pregio massimo di queste pagine, di questa importante "testimonianza letteraria" del Novecento, di questa "autobiografia letteraria"¹⁸.

Il dato intimistico intriso nel procedimento descrittivo oltrepassa, pur non oscurandolo, il dato veristico, e questo, in fine, si compone proprio nella dinamica narrativa, che sfugge "paradossalmente" al foglio istruttivo di un *dopo* i cui caratteri si riscontrano in un colloquio che il romanzo tenta di formare proprio *oltre* le proprie pagine:

La tensione emotiva è sempre molto forte, gli oggetti sembrano sfilare sulla pagina carichi di tutta la potenzialità espressiva legata al loro essere vecchi, rotti o nuovi, lucenti, sicuri o chiari, pesanti e abbandonati: i volti non sono mai "normali", né lo sono le voci o i gesti, cioè non hanno mai una tonalità neutra, non significativa, ma, non appena compaiono sulla scena, tendono a scaricare una forte corrente di sentimenti, di passione, si caratterizzano anche al di là dell'esiguo spazio loro concesso dal dialogo. [...] Questo attaccarsi all'espressività degli oggetti è sottolineato da un elemento stilistico, che costituisce anche un limite della prosa del romanzo: la ripetizione di notazioni che, come lento delirio, quasi a fermare l'azione di un taedium che sembra non finire mai – e che chiude la gola del lettore che sembra quasi soffocato nella compatta disperazione che da tutto ciò emerge in qualità di vero personaggio –¹⁹.

¹⁷ A. Picomalli, *Realtà e immaginario nella narrativa di Giovanna Gullì*, cit., p. 36.

¹⁸ Ancora sull'autobiografia e sull'autobiografismo, soprattutto nel periodo tra le due guerre, cfr. C. Cappuccio, *Autobiografismo nella cultura del Novecento*, in *Idem, Parlare di sé. L'autobiografismo nella cultura italiana*, Tavarnuzze, Impuneta, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo e Fondazione Ezio Francescani, 2002, pp. 105-122.

¹⁹ M. L. Testa, *La narrativa di Giovanna Gullì*, Cosenza, Bormer, 1982, p. 25.

Il fascismo è messo sotto accusa dalle idee intraprendenti e forti di Caterina, che tenta di ribellarsi al sistema. La Gulli *parla* di storie reali, e l'eros, il lusso vengono utilizzati non per introdurre il lettore in "evasioni dorate", ma per indurlo a riflettere sulla condizione della massa, di uomini e di donne schiacciati dall'insensatezza della vita. Gli uomini, *sono inseriti* nella "categoria" oscillante tra stoltezza-crudeltà-egoismo: negatività profonde, quelle del maschio, dichiaranti un animo "geneticamente vizioso". Così come le istituzioni incapaci di trasporre sostanza, perché prive di essa, «*inoltre la guerra* [La Gulli scrive a Messina parte del suo romanzo tra il 1936 e il 1937, nella quale città, come nel resto della Penisola, domina il fascismo] incominciava ad allargare le crepe sociali [e] la vita economica e culturale soffocava nella passività, nella frantumazione nei velleitismi, nel distacco tra città e campagna, nelle esibizioni giunco-militari»²⁰. La polemica della Gulli contro l'organizzazione sociale è forte ed è insistita nel racconto: se lei cerca lavoro, gli uomini, che hanno in mano il potere (ma non solo il maschio che comanda socialmente, anche molti altri *maschi* che incontra sul suo percorso), cercano lei come donna sulla quale riversare i loro istinti sessuali. La vita per Caterina deve essere vissuta con decoro. E se il peso della ricchezza altrui tenta di ledere l'equilibrio psicologico della donna, ella reagisce opponendo ad esso il disincanto della illusione, deconcentrando, talvolta, nella ricerca interiore, la logica, così come è intesa dall'uomo comune, della esistenza, e talaltra (e più spesso), l'accettazione dell'"illecito" come unica possibilità di vita. Anche il rubare diventa perciò atto dovuto, funzionale, in una "chiara contraddizione", al proprio onore, e il concedersi sessualmente è anch'esso bisogno di sopravvivenza:

Dietro c'è la consapevolezza storica che l'onore per l'uomo è diverso che per la donna: un uomo perde l'onore quando perde il proprio prestigio, il proprio buon nome sul lavoro, i propri averi; una donna perde il suo onore solo quando perde la sua integrità sessuale. La moralità di una donna dipende unicamente dal suo rimanere all'interno di un sistema di proprietà maschile.

Giovanna Gulli è consapevole di questa contraddizione e fa di Caterina Marasca una donna "senza onore" proprio per mettere in evidenza

la forza del suo carattere. Caterina Marasca non solo prende soldi in cambio di amore ma ruba. Eppure rimane una persona integra. Proprio in questa contraddizione sta l'originalità del libro.

Se vogliamo trovare [al romanzo] dei padri, anzi delle madri ricorderei Elsa Morante e il suo primo bellissimo libro "Menzogna e sortilegio" con quel suo raccontare corrucciato e febbricitante, quel suo lirismo livido e concitato.

E se vogliamo trovare delle radici più lontane, europee, è vero che sorge alle labbra il nome di Dostoevski e dei nichilisti russi come dice Pirromalli nella sua limpida prefazione, qualcosa del "misabilismo" romantico che si opponeva baldanzosamente all'imperante estetismo dannunziano e alla nuova ottimismo morale fascista in ascesa²¹.

E l'amore, che è concepito come fuggitivo sentimento, sembrerebbe un brandello di memoria dimenticato nel momento in cui la vita spinge verso la tragedia: «Maurizio baciò lungamente sulla bocca Caterina – E poi... Cate... rammenti. – Egli era grave e accigliato. Tacque. – Ti spedirò... quel che occorre – aggiunse. [...] Essa non nutriva alcuna passione per lui»²². Forse, l'unico vero piacevole ricordo amoroso è quello della sua avventura con Maurizio. Ma la giovane non può prendersi il lusso di pensare a *questa cosa*. Il dramma da cui proviene (fame, sconsigliatezza per le donne, estrema perpiscacia che la contraddistingue e di cui è consapevole) e verso il quale si incammina (vita dissoluta e vuota, apparenza sterile e pensiero di morte) non permette esami sui frutti generati dalla contraddizione del suo comportamento.

Approfitando di una lunga assenza di Maurizio (che prova sentimento per la giovane, sempre però dall'alto: non sembra esserci tra i due un rapporto paritario, una vera e propria unione), diviene amante di un ricco ammiraglio, che la mantiene. Caterina domina con la sua spiccata intelligenza (tinta di amarezza) e da *mantenuta* gli ambienti mondani nella quale è ormai introdotta. Caterina Marasca è, assieme, eroina saggia e fragile, preda e cacciatrice alla continua ricerca del predicato effettivo della propria identità, il quale, una volta rintracciato, sempre che lo si possa *reperire*, aiuta ad individuare (questa la sua conscia-inconscia speranza) l'ombra di una sintesi, almeno "formale della propria essenza per stare al mondo:

²⁰ A. Pirromalli, *Introduzione a Caterina Marasca*, cit., p. 5.

²¹ D. Maraini, *Attualità di Giovanna Gulli*, in «Cultura Calabrese», maggio 1988, p. 3.

²² G. Gulli, *Caterina Marasca*, cit., p. 430.

di un dato certo, stabile, che le garantisca definitivamente il suo posto nella società che la rifiuta e dalla quale è attratta e devastata. Una *nécessité* imperante, che diventa opportunità esistenziale. Caterina è "attraversata" da una miseria umana, economica e dal "piacere assillante" di concepire al limite della morale (ma quella che la circonda è falsa e di apparenza, con la quale, tuttavia, ella deve convivere e, poi, vorrà convivere) il compromesso col proprio io. E quando il lusso è ormai prono ai suoi piedi (la società mondana, dorata e sterile, la circonda di vacuità) non può che "godere" del vuoto, in una riflessione che la devasta.

Il Dio a cui si «rivolge-non rivolge» Caterina è quella divinità pregata dalla madre ma che lei non può capire, perché misterioso è il suo silenzio: un silenzio senza senso, che uccide, e ad esso, con forza, si oppone disprezzando la religione, intesa come «male».

Il solipsismo del soggettivismo che materia molte pagine del romanzo è denuncia aperta dell'uomo verso l'uomo, del bisogno di imporsi per essere. Nelle risate aperte di Caterina *ormai* ricca vive la consapevolezza del reale significato della propria esistenza, che forse ora la "signora salottiera" intuisce, pur essendo troppo tardi per tornare indietro e *impararlo* a conoscere. Giunta ad avere tutto e tutti Caterina Marasca lucidamente ci istruisce sul suo destino:

Guardava pensierosa le sue mani crude. Gli anelli le facevano orrore [...] Mi desiderano... mi amano... sono giovane [...] ... il giorno della stanchezza si sarebbe uccisa. Se lo ripeteva nei momenti aridi con tranquillità. Lo aveva giurato. L'avrebbe adempiuto con uno dei suoi gesti foschi e impetuososi. Essa dimenticava completamente di essere figlia di Massimo Marasca. Di avere maledetto i suicidi. Si realizzava superbamente. E riprendeva con un sorriso largo e voluttuoso la sua fulgida e torbida vita²³.

In tal modo la scrittrice ci richiama al centro della sua storia e ci conduce nel pensiero della sua "concreta evasione", nella radice poetica della *rêverie* esistenziale, che non si limita alla semplice evocazione ma mette in campo in senso compiuto il completo *retentissement* fenomenologico, per dirla con Bachelard, della propria *durata*, non nostalgicamente ripresa ma letterariamente codificata.

²³ *Ibidem*, pp. 449-450.