

## ALCUNE IMMAGINI DI MARIA NELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA

La convinzione, a lungo coltivata in Italia, che il fatto religioso non potesse offrire, di per sé, che sollecitazioni verso una letteratura agiografica o edificante, è stata almeno in parte sfidata in quest'ultimo ventennio, durante il quale la letteratura di ispirazione cristiana sta vivendo un periodo particolarmente intenso per quantità e qualità di titoli pubblicati<sup>1</sup>. Questa «letteratura di idee» — nata da esperienze spirituali più o meno ortodosse, in un'epoca storica profondamente incisa da inquietudini esistenziali e drammi sociali — ha il suo centro tematico in Cristo «vero-Uomo», esempio di una vita rivoluzionaria spesa per gli altri, profeta di un nuovo mondo a misura d'uomo<sup>2</sup>, personaggio eccezionale, provocatoriamente «gettato in mezzo al quotidiano»<sup>3</sup>, il cui ruolo è, per così dire, intercambiabile con quello di Francesco d'Assisi — l'*alter Christus* dantesco — drammatica figura di santo-eroe in lotta con un Dio lontano e terribile<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Si vedano, nel solo settore della prosa, G. Saviane, *Gesùmani*, Mondadori, Milano 1980; P. Festa Campanile, *Per amore, solo per amore*, Bompiani, Milano 1983; M. Pomilio, *Natale del 1833*, Rusconi, Milano 1983; G. Barbiellini Amidei, *La riscoperta di Dio*, Mondadori, Milano 1984; C. Bo, *Sulle tracce del Dio sconosciuto*, Mondadori, Milano 1984; S. Quinzio, *La croce e il nulla*, Adelphi, Milano 1984; F. Parazzoli, *Il giardino delle rose*, Rizzoli, Milano 1985; L. Santucci, *Almanacco di Adamo*, Ed. Paoline, Milano 1985; F. Ulivi, *Trenta denari*, Mondadori, Milano 1986; F. Parazzoli, *Vigilia di Natale*, Rusconi, Milano 1987.

<sup>2</sup> Cf. I. Silone, *Severina*, Mondadori, Milano 1981.

<sup>3</sup> Cf. tutti i riferimenti alla figura di Gesù contenuti nella produzione di Pier Paolo Pasolini, ed in particolare il copione cinematografico del *Vangelo secondo Matteo*.

<sup>4</sup> F. Ulivi, *Le Mura del cielo*, Rizzoli, Milano 1981.

Maria, invece, che per secoli, a partire dall'alto Medioevo, era stata il personaggio evangelico maggiormente capace di catalizzare le energie artistiche, è fatta solo marginalmente oggetto di ispirazione poetica, come se, essendosi trasferite su Cristo molte di quelle caratteristiche tradizionalmente a Lei attribuite, si fosse perduto il bisogno struggente e talora angoscioso di una mediazione «materna» tra l'umano e il divino. Grava, inoltre, su Maria una «lettura» di «madre e sposa esemplare», simbolo di una condizione femminile di dedizione, di sacrificio e di silenzio, che rischia di farla apparire addirittura come il modello negativo di una condizione subalterna. In realtà la Chiesa, a partire dal Vaticano II, ha sottolineato in molte occasioni e con vigore di accenti la funzione attiva avuta da Maria nella storia della salvezza: se Paolo VI nella *Marialis cultus* aveva presentato Maria come il «modello compiuto del discepolo del Signore», nella *Redemptoris Mater* Giovanni Paolo II accentua ulteriormente il ruolo attivo di Maria e parla di «materna cooperazione a tutta la missione del Salvatore», citando il passo della *Lumen gentium* che la definisce non solo la «madre-nutrice», ma anche «la compagna generosa in modo del tutto singolare» del Messia e Redentore. La «dimensione mariana» della vita cristiana assume così un'accezione più ricca, particolarmente stimolante per il mondo femminile: la figura di Maria proietta infatti una luce particolare sulla donna che «guardando a Maria trova in Lei il segreto per vivere degnamente la sua femminilità ed attuare la sua vera promozione. Alla luce di Maria la Chiesa legge sul volto della donna i riflessi di una bellezza che è specchio dei più alti sentimenti, di cui è capace il cuore umano»<sup>5</sup>. Maria è proposta dunque non solo come *via veritatis*, ma anche *via pulchritudinis*, giacché, come affermava Paolo VI nella locuzione al Pontificio Ateneo di S. Antonio per il VI congresso mariologico, nel maggio 1975, «senza bellezza non c'è neppure verità: Dio è la stessa infinita pienezza del bello, altrimenti non è neanche vero e neanche buono». La vita interiore non è altro, allora, che un poema di bellezza, perché la creatura in stato di grazia è «in stato di bellezza». In Maria, la bellezza è la totale armonia: Maria, infatti, è la crea-

<sup>5</sup> *Redemptoris Mater*, 46.

tura pienamente riuscita e quindi è la manifestazione piena della bellezza del creato e del Creatore. Su questa linea si inserisce esplicitamente David Maria Turoldo nel suo *Laudario alla Vergine*<sup>6</sup>. Partendo dall'idea platonica che «il bello è l'idea centrale del mondo e della vita», non semplice «emanazione del bene», ma «altra faccia del bene», padre Turoldo canta le sue laudi alla Vergine, «alla maniera dei trovatori antichi, dei poeti che cantavano all'*alma Mater*, alla Donna quale simbolo vivente dell'amore» e l'amore, in quanto fonte e frutto di un pieno rapporto con Dio, è armonia, è bellezza: dunque la bellezza, nella Madonna, non è una qualità esornativa, accessoria, ma «si traduce in ricerca e disposizione di grazia» presso Dio (per questo da secoli s'intona il «*Tota pulchra es, Maria*»). Ad ulteriore conferma del valore etico-artistico dell'interpretazione di Maria come *via pulchritudinis*, padre Turoldo aggiunge che «a staccare la realtà del buono dalla realtà del bello si hanno inevitabilmente due mondi: uno che finisce nell'etico, in attesa di degenerare in moralismo, l'altro che si accontenta del "letterario" o del "formalismo" per finire poi quasi sempre nell'incantesimo del nulla». Attraverso la sua scrittura poetica che combina ed armonizza strumenti formali tra loro lontanissimi, come il linguaggio onirico e la struttura iterativa della «lauda» medievale, sacra o profana (lauda-ballata), David Maria Turoldo tende a stabilire con la «realità Maria» un rapporto libero, non condizionato, capace di elevarsi al di là della semplice documentazione e del racconto. Il volume è organizzato in una sorta di prologo, composto di cinque componimenti-preghere, e da cinque sezioni dedicate ad illustrare le tappe fondamentali della vita di Maria, secondo uno schema che riprende, non a caso, la corona del Rosario. Ma la «vita Mariae» è subito trasformata in «*via Mariae*»: ogni tappa biografica (annunciazione, visita a santa Elisabetta, viaggio a Betlemme, ecc.) diviene, infatti, occasione di preghiera, canto, annuncio di tutta l'umanità e per tutta l'umanità e insieme esperienza intima, attuale ed eterna;

Così sarai la vera immagine / di questa chiesa chiamata per sempre / perenne madre a dargli la vita / nella pietà che conforta la terra.

<sup>6</sup> D.M. Turoldo, *Laudario alla Vergine*, ed. Dehoniane, Bologna 1980.

O madre, mia pentecoste perenne, / e il santo fuoco consumi ogni male, / sia come il vento una libera chiesa / Tu del creato la santa bellezza, / tu della fine dei tempi figura, / tu l'arca viva dell'unico uomo.

La «letteralità» dell'evento, anche del piú sacro, è costantemente superata dal linguaggio metaforico, talora profetico e addirittura visionario di padre Turoldo, che appunto attraverso il suo personale verbo poetico cerca di attingere pienamente Cristo «parola vivente del Padre / Verbo che aveva creato i mondi»: significativamente, nell'ultima strofa dell'iniziale *Preghiera alla Vergine*, si legge:

Ecco, Vergine, tu non avevi / la nostra meraviglia, lo scompiglio / dei fili che si rompono, quando da noi / e non d'alcun angelo scopriamo / la parola cercata, il segno / preciso al miracolo.

Questa ricerca di una iper-realtà trascendente il singolo evento, e insieme questo rapporto complesso con il linguaggio, espressione dell'evento, rappresenta anche il *plafond* dell'ultima raccolta poetica di Mario Luzi, *Per il battesimo dei nostri frammenti*<sup>7</sup>. Il fatto è chiuso in sé, muto, non si fa piú parola dell'Altro, «parabola», ma proprio quando l'uomo sembra condannato, dal venir meno della Parola, alla prigionia nella realtà del quotidiano, stretto nelle coordinate fisse del tempo e dello spazio, si affaccia l'altra ipotesi del dilemma: esiste «la luce di quella oscurità» del vivere, ma essa scaturirà non da una diversa consonanza del linguaggio con le cose, da un diverso porsi dell'uomo, con la sua logica, nei confronti dell'Eterno, ma dall'annullamento del poeta come «artefice della parola», come soggetto autonomo, che ingabbia la realtà in una rete di metafore, per comprenderne il senso nascosto:

Sei tanto lontano / da non poterti raggiungere / o senza avvedermene ti ho oltrepassato... / uscito dalla parabola / tu o io all'inseguimento? / o l'uno o l'altro al sommo / della sua inesistenza, / l'uno o l'altro al punto / piú alto / di unità / e di non differenza / equiparati / in tutto

<sup>7</sup> M. Luzi, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Garzanti, Milano 1985.

/ da un reciproco annullamento, / in tutto, in tutto, compiutissimamente?

Come giustamente annota Anna Panicali<sup>8</sup>, per Luzi, nel suo più recente momento poetico, «anche il pensiero partecipa del vivente: non il pensiero che si esaurisce in formule e definizioni, ma quello inscritto nel mondo, nelle cose, «in ogni parte»: quel pensiero gridato persino dalle rondini (...) quel pensiero immerso, al pari della lingua, nel processo della creazione, e perciò in atto, in movimento». La creazione intera è chiamata così ad assumere i connotati, le qualità tipiche di Maria, sintesi della creazione, e di conseguenza il poeta dissemina, per così dire, nel creato i simboli più tipici della tradizione mariologica: la torre, il giardino chiuso, la fontana d'acqua, il cielo azzurro e addirittura la duplice condizione di figlia-madre, divenuta a partire da Dante («Vergine madre, figlia del tuo Figlio») una sorta di sigla poetica della Madonna. Questo «creato ancora creante», «ri-creato» e ricondotto alla sua perfezione, voluta da Dio nel Genesi, dall'Incarnazione, espri-me in sé, in ogni sua analitica manifestazione, questo fluire continuo dell'umano perso nel divino, la cui chiave interpretativa è contenuta nella lirica che apre la sezione intitolata appunto *Notre-dame Notre dame*:

Il mai perfetto, / il mai giunto alla fine del suo vero compimento,  
 creato ancora creante — / e ora nell'azzurrognolo dei monti / le viene un caos incontro, / monti e nubi / le nascono da un incerto grembo, / si fondono, si scindono, da monti / nubi negli indecisi fianchi / e si allungano verso il basso con il loro peso / monti, monti / dal fondo delle si divalvano e si alzano / alle nubi nell'azzurro magma. // Ma ecco, è là, discende fino a lei, / si perde / e riappare tra le rupi un'acqua dirocciando... / e ora, / dov'è ora l'acqua di quelle nubi di quei monti? <sup>9</sup>

<sup>8</sup> A.M. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, Garzanti, Milano 1987.

<sup>9</sup> Evidente, in questa stupefatta partecipazione di tutto il creato alla nascita del Salvatore, il richiamo alla finale invocazione a Maria della liturgia delle Ore, ripresa da RM, 51

Piú tradizionale, anche se forse altrettanto intensa, è invece la poesia mariana di Giovanni Testori, quale si legge in *Interrogatorio a Maria*<sup>10</sup>, un testo interessante che peraltro rischia spesso di cadere in quel patetico-predicatorio o patetico-consolatorio tipici di una intera tradizione di poesia religiosa, dai laudari agli *Inni sacri* del Manzoni. La poesia, che con Luzi si farà grido, frammento ai limiti dell'afasia, in Testori è invece un «recitativo» che si approppia dei modi popolareggianti delle Sacre rappresentazioni. Maria è qui, infatti, Maria Desolata («non piú giovane, non sposa; / vestita già degli anni, / di strazi e di dolori ricoperta», che «la croce ha già lì, in sé, / nel ventre il capo insanguinato / ha già abbracciato; / le membra trapassate / ha già baciato»), quella Desolata dello *Stabat Mater*, proposta e riproposta dalla poesia religiosa duecentesca, che raggiunge il suo culmine poetico nella *Donna de Paradiso* di Jacopone. E un calco jacponico è appunto nascosto in «O figlio mio, / mio turgore, / mia pace, / mio dolore» dell'*Interrogatorio*.

A questa visione volutamente arcaizzante e fortemente legata ad alcune formule devozionali dell'ortodossia cattolica (che, nel caso di Testori, rischiano talora di cadere, per come sono concepite e utilizzate, nel blasfemo)<sup>11</sup>, fa da contraltare, in questi stessi anni '80, l'attualizzazione di Maria, tentata da alcuni prosatori, da Saviane a Festa Campanile. Inoltre, laddove in alcuni testi poetici prevale il registro mistico-irrazionale, in molti testi prosastici sembra dominare un «razionalismo religioso», una volontà di accostarsi alla verità rivelata attraverso l'esame di eventi storicamente provati o comunque «probabili». È questo il caso del volume di Pasquale Festa Campanile, *Per amore, solo per amore*<sup>12</sup>, la cui strategia narrativa consiste nel riscrivere secondo lo coordinate spazio-temporali di una «storia vera» l'antefatto (infanzia di Maria — giovinezza di Giuseppe) e la prima parte del Vangelo di Luca, dilatando e arricchendo di particolari «verosimili» i brevi cenni neotestamentari. Il racconto è organizzato da un io-narrante (il servitore greco Socrates) che, se da un lato, in quanto narratore «retrospettivo», è un narratore onnisciente, dall'altro, in quanto non

<sup>10</sup> G. Testori, *Interrogatorio a Maria*, Rizzoli, Milano 1980.

<sup>11</sup> Come nella sequenza del concepimento e del parto, alle pp. 14-35.

<sup>12</sup> P. Festa-Campanile, *op. cit.*

ebreo e non credente, è incapace di uscire da un'ottica laico-immanente e quindi risulta, per così dire, tagliato fuori da una serie di esperienze trascendenti vissute dai protagonisti. Così, mentre il punto di vista di Socrates è costantemente fisso su Giuseppe, il racconto in realtà varia la sua focalizzazione da Giuseppe a Maria. La Vergine entra in scena a partire dai sette anni, ed è presentata come una ragazzina testarda, precocemente adulta, dotata di una grazia infantile che conserverà per tutto il volume: le «informazioni» che lo scrittore ci fornisce su di lei tendono a farne il prototipo di una donna «liberata», che non cede sotto il peso del divino e conserva la propria fisionomia, tutta moderna, di «ragazza diversa, innocente, battagliera, che esigeva rispetto per le sue idee e non sarebbe mai stata una succube, nemmeno dell'uomo che amava»<sup>13</sup>. Per questo, l'amore di Giuseppe e Maria è un amore alla pari, quasi fra coetanei, è un rapporto in cui Maria, la sposa, è, per lo sposo, colei che «riempie tutti i suoi vuoti, (...) un amico, un interlocutore, un compagno di sogni»<sup>14</sup>. Con felice intuizione, Festa Campanile rinuncia pertanto alla tradizionale figura di un Giuseppe quasi vecchio, paterno protettore più che compagno di Maria, mettendo in pratica, non so quanto consapevolmente, le indicazioni fornite già nel 1945 dal teologo Jean Guitton nel suo volume *La Vierge Marie*. In questa vita a due, che proietta in una Palestina un po' di maniera una vicenda, come si è detto, molto moderna, si inserisce l'Inatteso e da questo momento (corrispondente al capitolo IX) si ha una divaricazione di codici, funzionanti su due piani diversi (il reale e l'ideale), codici che si oppongono costantemente e si incontrano solo nel personaggio di Maria. Nei confronti dell'evento straordinario dell'Annunciazione e dell'Incarnazione, infatti, il codice interpretativo di cui dispongono Socrates e Giuseppe permette solo un insieme di frustranti supposizioni logiche che si trascinano irrisolte negli anni, mentre il codice di Maria e del ragazzo Gesù supera d'un balzo la causalità diretta fra gli avvenimenti e proietta il fatto nell'eterno, accogliendolo come «miracolo». E in questa struttura narrativa, che ha il pregio di ren-

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 111.

dere estremamente credibile e vivo il rapporto quotidiano tra Giuseppe e Maria, è appunto il codice «dell’Ideale», usato da Maria, a risultare poco chiaro e talora banalizzato. L’autore sembra incapace di concepire una «circolarità» d’amore in cui inscrivere il triangolo Gesù-Maria-Giuseppe e, forse temendo di far perdere «drammaticità» e vigore alla figura di Giuseppe, punta ad una più facile prospettiva direzionale: Giuseppe ama solo Maria, Gesù ama, a sua volta, soprattutto Maria e Maria, che ama parimenti Gesù e Giuseppe, è al centro di un inquieto rapporto tra Gesù e il suo protodiscepolo. Ben congegnata è, invece, la «sigla» dell’azione di Maria, sigla rappresentata dalla coppia oppositiva «parola/silenzio»: nei primi otto capitoli Maria è «colei-che-parla», svela a Giuseppe i propri sentimenti, gli si offre in sposa, propone e impone a lui ed al suo servitore, precisi riti quotidiani. L’azione della storia è condizionata, nel suo accadere, dalle parole di Maria. Dal nono capitolo in poi, Maria, l’Annunciata, «non dice niente», «persiste nel suo silenzio»<sup>15</sup>, quel silenzio con cui, come aveva scritto l’evangelista Luca, «custodiva nel cuore tutte queste cose, mentre Gesù cresceva in sapienza, età e grazia». Ed è proprio questo «silenzio» che alla fine converte Giuseppe, anche se la sua resta una conversione imperfetta, un dir di sí a Maria come tale e non a Dio, tramite Lei:

Riuscì ad articolare una parola: Maria. Lei gli corse accanto, ma lui non parlò più: la guardava, la guardava come se le offrisse la sua anima<sup>16</sup>.

Ben più complesso e poliedrico è il personaggio-Maria presentato da Giorgio Saviane in *Getsèmani*<sup>17</sup>, un volume di grande ambizione ideologica il cui centro tematico è individuabile in una dolorosa «nostalgia di redenzione», in un’ansia di amore totalitario capace di assumere su di sé la sofferenza del mondo e trasformarla in catarsi. La prima sezione del romanzo, classificabile sotto la voce «realismo psicologico», introduce subito tutti i personaggi del

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 122, 123, 128, 129, 140, 162.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>17</sup> G. Saviane, *op. cit.*

dramma e Maria è una di essi, è la «sorella di Michele» (lo spastico su cui si opererà il miracolo). Ma già nel secondo capitolo il romanzo perde di peso realistico e si avvia a divenire una lunga metafora che si snoda tra i due termini astratti «dolore/amore», catalizzati dalla rivelazione dei nomi dei due protagonisti, Gesù e Maria. Il rapporto emotivo che coinvolge il professore chiamato Gesù e la studentessa chiamata Maria sembra qui pensato facendo un implicito riferimento alle nozze di Cana: il contesto nuziale, la collaborazione quasi paritetica tra Gesù e Maria, il ruolo di Maria «mediatrice» del miracolo, la gratuità dell'amore di Gesù che opera un miracolo non richiesto. E questo capitolo è anche l'unico in cui l'io-narrante non è il personaggio Gesù, ma il personaggio Maria: una studentessa universitaria, abituata a vendere il proprio corpo per aiutare il fratello menomato, diffidente («sorniona», scrive Saviane) nei confronti di questo progetto di amore universale, di questo «amore sociale» predicato dal professore. La rivelazione del nome, «Gesù», rappresenta per questa Maria una sorta di Annunciazione, un coinvolgimento in gran parte incomprensibile, nel progetto salvifico di Dio. A partire da questo momento, la vita «storica» dei due personaggi contemporanei si intreccia alla metafora biblica, «seminata» nella vicenda dai nomi accostati Gesù/Maria:

Per Maria il mio nome costituí subito una garanzia. Anche in me suscitava una corrente che avevo imparato a individuare fin da piccolo, estranea alla mia identità, come una promessa, io non sono Cristo, porto soltanto il suo nome, come tu non sei Maria. Però non abbiamo ingannato tuo fratello, coinvolto dagli schemi della realtà cui manca il ruolo di cattivo, mentre ha già posto me e te in quello di Gesù e della Madonna.

Qual è il coro in questa vicenda che si snoda però su due presupposti astratti, il nome di Gesù e di Maria, che seminano di metafora l'accadere? <sup>18</sup>.

Avvenuto il miracolo (la guarigione di Michele), che suggella la nuova Incarnazione di Cristo, il suo ritorno allegorico nella sto-

<sup>18</sup> Ibid., pp. 62, 88, 93.

ria umana, Maria, come personaggio, è eliminata dal racconto, barbaramente uccisa dal fratello. Ma da questa eliminazione «fisica» risulta anzi proporzionalmente accresciuta la presenza metaforica di Maria stessa che diviene la Desolata, la *Mater Dolorosa*, «a rappresentare, fino all'estremo, il mito del mio [di Gesù] nome», «Lei adesso era la Madre», «Maria, là, rendeva reale il mio [di Gesù] sacrificio», «Maria non mi avrebbe rinnegato, come Pietro», «Maria era lì con me e con mia madre, madre di entrambi». Questa «rivisitazione» della passione di Cristo, condotta da Saviane in chiave di mito contemporaneo, si conclude su una visione assoluta di morte: manca, infatti, in questo «ritorno allegorico» dei personaggi evangelici, la dimensione trascendente, che trasforma la favola o la leggenda in parabola, il segno umano in segno divino: la morte di Maria, la morte di Gesù, rito sacrificale consumato sulla porta di chiesa, la morte di Michele, novello Giuda, restano senza risurrezione, senza risposta, e il romanzo significativamente si conclude con un'estrema domanda: «ma dove?».

Un'analogia esperienza di dolore e di morte è sottesa al *Natale del 1833* di Mario Pomilio<sup>19</sup>, in cui Geno Pampaloni individua non solo l'armonico esito del «lungo itinerario della sua ricerca del tormentato senso della vita. Ma (...) di quel senso cristiano, la perenne attualità, l'“agonia” destinata a durare sino alla fine dei tempi»<sup>20</sup>. Nell'anniversario della morte di Enrichetta Blondel, la notte di Natale, don Ratti pronuncia davanti ad Alessandro Manzoni ed alla sua famiglia una predica incentrata su Maria, quale «modello di remissione agli inviti della grazia». Da qui Pomilio inizia una drammatica meditazione su Maria, «l'emblema stesso dell'innocenza sofferente», segno di quel «perpetuo olocausto dei buoni (...) che sembra essere la contropartita dell'opera di salvezza»<sup>21</sup>. Il destino di Maria-Enrichetta diviene il destino di sofferenza degli innocenti, «assoggettati agli agguati del Dio terribile», da Lui scelti senza pietà. Si perde così, progressivamente, nel corso di queste poche, intensissime pagine quel che c'è di consolato-

<sup>19</sup> M. Pomilio, *op. cit.*

<sup>20</sup> G. Pampaloni, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della Letteratura italiana - Il Novecento*, Garzanti, Milano 1987, tomo II, p. 629.

<sup>21</sup> M. Pomilio, *op. cit.*, p. 91.

rio nell'associare Maria al dolore delle altre creature, proiettando il dolore su un piú vasto progetto di Dio. Era questa, ad esempio, la via battuta da Luigi Santucci quando, in *Volete andarvene anche voi?*<sup>22</sup>, indicava in Maria «la nostra piccola sorella di fango», «la piú alta vittima della vita, la piú rassegnata», la «capofila delle nostre sventure» che con «materna premura» si china su di noi e ci accompagna «sulle strade dell'esilio»<sup>23</sup>. Pomilio, invece, scavando nella sostanza del colloquio di Manzoni con Dio, attraverso un processo narrativo che intreccia intorno a scarni documenti alcuni elementi romanzeschi, si arresta quasi atterrito davanti alla *Mater Dolorosa*, perché da questa «Vergine in pianto» vede sgorgare una serie di interrogativi che continuano a toccarci da vicino, primo fra tutti quello del perché del male e del dolore in un mondo ormai redento. Il Manzoni del *Natale del 1883* diviene per Pomilio l'emblema di una condizione intellettuale che resta anche la sua, la voce di un interrogare che è anche il suo e in tutta questa trama di ribellioni e di smarrimenti, la riflessione su Maria, «scelta senza pietà in quel perpetuo olocausto dei buoni», rappresenta il punto culminante di un vertiginoso e luciferino innalzarsi della ragione umana verso e contro i disegni di Dio, una ragione che rischia di «oltrepassare la sfera della fede e (...) mettere adesso in questione il Dio stesso di Gesù»<sup>24</sup>. È appunto in questo momento che subentra la scelta del silenzio, della rinunzia alla ragione per la fede, nell'angoscia di dover infine scorgere in quella Vergine trafitta dalla spada un «fallimento della redenzione».

Tutt'altro genere di emozioni scaturiscono dalla Vergine Maria in Maria Antonietta Macciocchi, che proprio da un'intuizione sulla figura della Madonna deriva il titolo *Due mila anni di felicità* dato al suo libro di memorie autobiografiche edito da Mondadori in quello stesso 1983. Confessa la Macciocchi:

Mi convinsi lì, su quel terrazzo (di Gerusalemme) che il libro che andavo scrivendo doveva chiamarsi, senza dubbio alcuno: *Due mila anni*

<sup>22</sup> L. Santucci, *Volete andarvene anche voi?*, Ed. Paoline, Milano 1988<sup>2</sup> (1969<sup>1</sup>).

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>24</sup> M. Pomilio, *op. cit.*, p. 96.

*di felicità.* In quel declinare del sole, in quei luoghi dove la storia di quella Maria, capostipite-matrice di tutte le Marie, era cominciata, era come se il tempo si fosse fermato (...). La soggettività femminile — pensata come necessariamente materna — mi si presentava all'immaginazione come il rapporto col tempo, come rivoluzione, progetto, svolgimento sinuoso e non prospettico, destino, tempo ripetuto e ca-denzo dell'Avvento, della Partenza, del Viaggio<sup>25</sup>.

Per effetto di una trasposizione metonimica tra il manto azzurro tipico dell'iconografia mariana e «lo scialle azzurro lapislazzulo» prestato alla Macciocchi da un'ospite ebrea, Maria entra quasi di prepotenza nelle pagine, e ancor prima nella vita stessa dell'autrice, come metafora e promessa di una originale riscoperta del «femminile»: riscoperta che non passa attraverso un affannato protagonismo, ma attraverso il silenzio e l'adesione collettiva al «modello-Maria»:

Mi rendevo conto che lì c'era una verità che mi cascava tra capo e collo quando meno me lo aspettavo (...). Le avevano sistematate così, sotto quel simbolico manto, le donne, le nasciture, le bimbe, le baldracche, le vecchie, le vergini, le bifolche, le intellettuali, le sante, le guerriere e perfino le streghe.

La pietra del mio personale sepolcro lì si era sollevata. Non ero più oppressa né dalla mia storia politica né dalla mia vita di donna. La faccenda durava da duemila anni. La strada di pietra rosa si ampliava senza confini, adesso, da Gerusalemme a Roma (...). Da Gerusalemme nessun'altra direzione poteva imboccare la viandante, l'esiliata che ero, se non quella che durava da duemila anni: da Gerusalemme a Roma<sup>26</sup>.

Tutto il volume, del resto, è organizzato secondo un movimento anelante, una corsa che tende ad un indecifrabile Incontro, avvertito come ineluttabile e decisivo non solo per l'io narrante, ma per un'intera generazione e per un intero continente: nel volume, l'autobiografia subisce, infatti, un processo di metaforizzazio-

<sup>25</sup> M.A. Macciocchi, *Due mila anni di felicità*, Mondadori, Milano 1983, p. 623.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 624, 626.

ne e serve all'autrice non a raccontare i fatti di una vita, ma a raccontare «altro» da sé. L'identità di questo «altro» si definisce, poco dopo, in *Di là dalle porte di bronzo*<sup>27</sup>, volume la cui stesura inizia, secondo quanto scrive la Macciocchi stessa, subito dopo la pubblicazione del precedente. In *Di là dalle porte di bronzo*, la ricerca di questa infaticabile «donna con la valigia», si svolge non entro il proprio vissuto, ma entro i miti, le ideologie, le scelte religiose che costituiscono il tessuto connettivo dell'Europa: ed anche in questo contesto diverso, l'autrice si trova, alla fine, a ripercorrere un'esperienza interiore analoga a quella vissuta quattro anni prima: l'incontro con «questa misteriosa ragazza, che risponde al nome di Maria di Nazareth», «un personaggio di Donna» da cui inconsapevolmente siamo affascinati, «come accadde a me, senza averlo programmato, quando la "vidi"; o ne ritrovai le tracce in Gerusalemme ed a Nazareth, ed intitolai il mio ultimo libro, "sur-determinata" anche da questa storia di donna, tra parto, Calvario e sublimazione, *Duemila anni di felicità*»<sup>28</sup>. Questo «altro» è dunque identificabile in una ricerca di unità: ricerca di un'identità unitaria per la donna, che la liberi dalle richieste di «globale efficienza in un universo che la tartassa», ricerca di una identità unitaria, per tutti, uomini e donne, nell'Europa di domani, come era esistita nell'Europa medievale.

La Macciocchi scoprirà, con intensa emozione, una risposta ai suoi interrogativi antropologico-esistenziali nella *Mulieris dignitatem*, «testo sbalorditivo», stilato da Giovanni Paolo II «con quella passionale forza dello stile che gli conosciamo»<sup>29</sup>. Questa «laica che ha passato la vita a dibattersi, come tante altre, nelle difficoltà di esistere», passando attraverso tutte le battaglie del femminismo, supera la lettura limitativa dei molti commentatori volti a sottolineare, nella lettera apostolica, solo la negazione del sacerdozio femminile, ed evidenzia la grande rilevanza antropologica del testo papale, per il costante riferimento al «mistero della donna» e per la ferrea difesa delle donne «di tutte le donne», le cui «antiche infe-

<sup>27</sup> Id., *Di là dalle porte di bronzo*, Mondadori, Milano 1987.

<sup>28</sup> Ibid., pp. 340-341.

<sup>29</sup> Id., *Ma Papa Wojtyla crede nel «genio delle donne»*, in «Corriere della Sera», 29 settembre 1988.

riorità», nel rapporto con l'uomo, sono prima capovolte e poi superate nell'invito ad una reciproca sottomissione d'amore (*l'unità dei due*). «Lo sguardo di Wojtyla — scrive la Macciocchi — si fa specchio per una "creatura nuova" (2 Cor 17), incitandola alla fierezza della femminilità: la donna scopre così pienamente la propria dignità e vocazione e l'essenziale orizzonte di questa presa di coscienza è costituito dalla Vergine Annunciata: «Anche negli episodi arcinoti come quello della Vergine che risponde all'angelo con il *Fiat*, si può scorgere come la donna non dia solo prova di obbedienza, ma anche di autonomia nel decidere. Maria non si consulta con nessuno. Gesù interroga, e tutti gli altri consultano la società maschile, il "partito", il potere. Lei prende le sue decisioni *da sola* (si fa *profeta*)». Sul modello-Maria si plasmano quelle «donne perfette» che Giovanni Paolo II convoca a raccolta nel proprio testo e «mette in scena (...) come in un dramma, scegliendo episodi e dialoghi», con quella sorta di «amorosa disposizione» che la scrittrice avverte in tutta la Lettera. A queste «donne vere», essa fa esplicito riferimento tre mesi dopo, in un polemico articolo dal significativo titolo di *Donne vere e muse sfaccendate*, apparso nella prima pagina del «Corriere della Sera»<sup>30</sup>. Mossa da quella forte tensione pedagogico-morale che le è caratteristica e che trova una non casuale coincidenza con il cap. 18 della *Mulieris dignitatem*, la Macciocchi contrappone alle moderne «muse sfaccendate» che propongono alle nuove generazioni un modello di donna falso e superato, «i favolosi personaggi di donna del Vangelo», sentiti così attuali da poter essere elencati accanto a celebri donne contemporanee come Marguerite Yourcenar e Benazir Bhutto.

Del resto, in questo variegato panorama di fine-secolo, in cui vibra, pur con accenti diversi, il desiderio di un Incontro umano-divino, caparbiamente cercato e per lo più disperatamente fallito, la meditazione della *Mulieris dignitatem* sulla dignità della donna è destinata ad avere proprio nel mondo della cultura laica ampie risonanze, arricchendo la tematica femminile e «mariana» di nuove, fondamentali *nuances*.

ISABELLA NARDI

<sup>30</sup> Id., *Donne vere e muse sfaccendate*, in «Corriere della Sera», 9 dicembre 1988.