

PELLIZZI, Federico. 'Casalinghitudini tra identità e storia: La scrittura pluristratificata di Clara Sereni'. *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, a cura di Raniero Speelman, Monica Jansen & Silvia Gaiga. ITALIANISTICA ULTRAIECTINA 2. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007. ISBN 978-90-6701-017-7. 277 – 292.

RIASSUNTO

La scrittura di Clara Sereni si è sempre caratterizzata per la capacità di connettere, senza annullare le distanze e le differenze, la storia personale e la storia di una generazione, la dimensione domestica e il mondo esterno, la memoria privata e la memoria storica. L'intervento esamina i personaggi e i cronotopi sereniani, partendo dalla teoria delle rappresentazioni dell'identità di Amélie Rorty, e cerca di mettere in luce quali siano le modalità stilistiche e tematiche attraverso le quali Clara Sereni riesce, spesso con grande originalità, a intersecare questi diversi piani. Importante in tutti i suoi libri è la ricerca dell'identità, che non è mai affermazione di valori precostituiti bensì esercizio di esperienza, esplorazione ai confini, curiosità creativa, lotta per l'autonomia. La memoria si innesta sulla vita quotidiana, sugli oggetti e sulle pratiche familiari, si misura negli spazi della casa. Il cibo, la cucina hanno un ruolo fondamentale e costante in tutte le sue opere, divengono quasi il motore simbolico dell'immaginario. L'intervento si sofferma soprattutto su due opere di Clara Sereni: *Casalinghitudine* (1987) e *Le merendanze* (2004), anche se si fa riferimento alle tappe fondamentali di *Manicomio primavera* (1989), *Il gioco dei regni* (1993), *Eppure* (1995), *Passami il sale* (2002), e ad altri scritti. Si vuole mostrare da un lato da quali generi è influenzata la scrittura sereniana, con particolare riferimento al diario, dall'altro come il radicarsi di questa scrittura in un tempo vissuto, individuale e collettivo, apra un dialogo con altre memorie e con altre scritture. Così le opere della Sereni si misurano anche con la generazione che ha vissuto la *Shoah*, con le proprie appartenenze, con altri scrittori (alcune considerazioni sono dedicate al rapporto con Primo Levi). Non si tratta di un avvicinamento convenzionale o partigiano, ma di una presa di coscienza che è al tempo stesso percorso autonomo e mantenimento di distanza critica. Lo stesso vale per il dolore presente, per la vita vista con assoluto realismo, cui fa fronte una lingua tersa, la conquista della parola e della narrazione. Un percorso che, tra femminilità, ebraismo e politica, è anche la ricerca di un ordine della memoria, un dialogo con figure famigliari e storiche appartenenti a generazioni diverse, una presa in carico da parte della scrittura della quotidianità e della storia, e insieme itinerario intellettuale.

PAROLE CHIAVE

Clara Sereni, generi letterari, diario, quotidianità, identità

© Gli autori

Gli atti del convegno *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale* (Utrecht-Amsterdam, 5-7 ottobre 2006) sono il volume 2 della collana ITALIANISTICA ULTRAIECTINA. STUDIES IN ITALIAN LANGUAGE AND CULTURE, pubblicata da Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services. ISSN 1874-9577 (<http://www.italianisticaultraiectina.org>).

CASALINGHITUDINI TRA IDENTITÀ E STORIA LA SCRITTURA PLURISTRATIFICATA DI CLARA SERENI

Federico Pellizzi

Università degli studi di Bologna

Indubbiamente Clara Sereni ha molte voci, di donna, di madre, di figlia, di “ebrea per scelta più che per destino”, come lei dice in una nota autobiografica,¹ di persona impegnata politicamente e professionalmente; e molti sono i registri attraverso i quali queste *personae*, nel senso latino, si esprimono e vengono rappresentate: ironico, tragico, memorialistico-descrittivo, schiettamente narrativo. Anche i generi coinvolti in questa resa del sé nella scrittura sono molteplici, dal libro di cucina alle “bandelle per la casa editrice” come scrive in un’altra nota autobiografica,² dal saggio alla ricostruzione documentale, dalla biografia al racconto breve coordinato. Un contrappunto di generi, prima ancora che una contaminazione di generi, che fa della scrittura di Clara Sereni un terreno sperimentale assai interessante e originale.

Memoria e appartenenze generazionali svolgono senza dubbio un ruolo notevole nelle sue opere. Nata nel 1946, Clara Sereni appartiene alla prima generazione nata dopo Auschwitz; pertanto, quando si volge indietro, o semplicemente decide di fare i conti con le proprie origini ebraiche, ricorre alla ricostruzione e alla reinvenzione; o, per usare le due categorie introdotte da Elrud Ibsch, si muove tra la *remembered history* e la *imagined history*. Categorie che possono riferirsi non solo alla *Shoah*, ma diventano traslabili anche ad altri traumi atavici, dolori profondi ed essenziali, come chiarirò più avanti, o alle tappe di una vita e di una generazione. E indubbiamente la matrice fondamentale della sua scrittura, in cui comunque sull’esperienza e sul ricordo agiscono sempre l’invenzione e l’immaginazione, è in generale quella della ‘fiction autobiografica’ o biografica, volta a rintracciare, come recita la seconda di copertina del suo libro del 1993, *Il gioco dei Regni*, “i fili sfuggenti di alcune eccezionali esistenze individuali”.³

Eppure credo che occorra circostanziare meglio questa matrice. Innanzitutto mi sembra che nella scrittura di Clara Sereni, tra i tanti generi che vengono impiegati, ne prevalga in particolare uno, il diario. Il diario, a volte in forma implicita e sotterranea, a volte in forma esplicita, è in qualche modo sempre presente in tutte le sue opere, da *Sigma epsilon* (1974) a *Passami il sale* (2002), da *Le merendanze* (2004) a *Il lupo mercante* (2007). Va ricordato che il diario è la forma che Sereni ha impiegato per una straordinaria testimonianza, sul piano umano e sul piano della scrittura, dedicata al rapporto con il figlio psichicamente sofferente, e intitolata significativamente *Diario*.⁴ Spesso il diario è un modello nascosto, nondimeno influenza la scrittura, come vedremo, sia sul piano stilistico e discorsivo, sia sul piano strutturale e compositivo.

Premetto che mi occuperò qui brevemente non dell'intero macrotesto sereniano, come lo chiama Mirna Cicioni,⁵ ma principalmente di due opere, *Casalinghitudine* (1987) e *Le merendanze* (2004). Alcuni riferimenti tuttavia riguarderanno necessariamente altre opere intermedie, come *Manicomio primavera* (1989), *Eppure* (1995), *Passami il sale* (2002), e altri testi.

Mi sembra infatti che il tratto – stilistico e di senso – che unisce *Casalinghitudine* e *Le merendanze*, all'insegna di questa presenza sfuggente del diario come genere, sia particolarmente illuminante per guidarci nella lettura anche di altri suoi testi, come i racconti o lo stesso *Il gioco dei Regni*. A proposito di quest'opera Asor Rosa ha richiamato giustamente il genere tre-cinquecentesco del "libro di famiglia",⁶ mi sembra tuttavia che il ritmo e la tonalità, come in altri testi sereniani, siano quelli dell'acquisizione quotidiana, dell'intimità vissuta, di ciò che si potrebbe chiamare scrittura della frequentazione, sia sul piano compositivo, sia sul piano della costruzione della frase, a livello macrosintattico e microsintattico. Ne *Il gioco dei regni* la scrittura non va mai verso la cronaca, verso la genealogia, o verso la massima, e nemmeno verso la mera registrazione o documentazione di eventi, ma verso la presenza e la compartecipazione. Anche la scelta e la collocazione dei documenti inseriti – diari, epistole, ecc. – contribuiscono a questa logica quasi woolfiana della percezione e della cattura di momenti e di pensieri. Ogni enunciazione, in tutta l'opera sereniana, è sempre una testimonianza, un passaggio attraverso l'esperienza, il pensiero, e le cose della vita quotidiana.

Casalinghitudine è un'opera assai originale, che trasforma un libro di cucina in uno scandaglio nella memoria personale e storica, in un'analisi della vita domestica e familiare e dei rapporti interpersonali. Il passaggio tra cibo e memoria, tra ricette e persone non è mai artefatto o meccanico, perché il libro è propriamente un diario di cucina, più che un libro di ricette. Sereni usa la prima persona per raccontare la preparazione di ogni piatto, come registrando un evento che si sta compiendo o si è appena compiuto: "Cuocio gli gnocchi come al solito" (Sereni 1987, 32), "faccio scaldare il latte con il sale, quando bolle aggiungo – a pioggia – il semolino" (27).

Casalinghitudine rappresenta certamente una rivitalizzazione e rifunzionalizzazione del genere "libro di cucina", come scriveva Stephen Kolsky,⁷ ma a me sembra che la sua maggiore originalità e incisività stia nel rivitalizzare e rifunzionalizzare il genere 'diario'.

Innanzitutto le ricette non sono una cornice vuota, bensì ordinano in una semantica vissuta la narrazione. Non sono un pretesto, ma sono esse stesse radicate nel tessuto della memoria personale. Appartengono alla vita quotidiana, ma hanno una risonanza più profonda, individuale e collettiva: sia come dato antropologico – la cucina e il cibo come prisma delle relazioni sociali e private –, sia come evento concreto, storico, legato a certi episodi traumatici o terapeutici, felici o dolenti, sia come risorsa personale, riconquista del tempo, modo di reimparare e reinventare il quotidiano.⁸ Le ricette sostituiscono le date, creano la giusta scansione per evocare, registrare e ordinare eventi, situazioni e persone, ma divengono strumento di ricognizione non solo del vissuto, ma dei rapporti umani in generale.

Nonostante la prossimità diaristica ai fatti ricordati, siano essi insanabili o risolti, o forse grazie ad essa, la loro rappresentazione è sempre sintomo o manifestazione di una distanza, emotiva e intellettuale, della narratrice, anche quando prelude a uno scioglimento positivo. Giuliana Menozzi ha mostrato come in *Casalinghitudine* si manifesti una discrepanza tra l'io che descrive le ricette, sicuro e assertivo, e l'io che narra, emotivamente coinvolto, alla ricerca di un proprio posto:

For the narrator, cooking is a form of action that allows her to reach some degree of autonomy. The emphasis on action is remarkably clear if one looks at the discrepancy between the "I" that speaks in the recipes and the "I" of the narrative fragments. The latter is painfully and tentatively engaged in finding its space, in negotiating it, whereas the former shows security, assertiveness, self-confidence. For example, in the recipe for the pea soup, we read: "Trito la cipolla, faccio imbiondire [...] aggiungo i piselli. Lascio cuocere [...] aggiungo [...] Ottengo una minestra che passo [...]" This is a very cut and dry sequence of verbs in the first person, and all the recipes are consistently described in the same way.⁹

In realtà questo spazio è anche più mosso e frammentato, abitato da una molteplicità di rappresentazioni del sé alla ricerca di radici e di identità.¹⁰ Ma anche da una molteplicità di rappresentazioni degli altri, dal figlio che apre il volume al padre che lo chiude, il quale è al tempo stesso avversario, estraneo, figura di riferimento e complice. Lo stesso io che ricorda e narra assume registri differenti, a volte nella stessa frase, e cerca di interpretare una "vita a mosaico" (Sereni 1987, 165) che richiede necessariamente ruoli e appartenenze diverse ma anche induce umori e capacità di resistenza differenti.

L'io narrante fa spesso uso di una sorta di paratassi avversativa che rende bene l'idea di una pluridimensionalità di intenzioni, pulsioni, azioni e rappresentazioni. Ne faccio solo due esempi, anche se sarebbe facile trovarne molti: "Cerco di radicarmi in me, dipendo puntigliosamente dall'esterno" (Sereni 1987: 164); oppure quest'altra affermazione sulla quale tornerò tra un istante: "Discutevamo di cibo, e sempre i fantasmi di molte altre cose dietro e dentro di noi" (101).

Credo che per rendere conto di questa molteplicità di piani si attagli bene la costellazione di modalità di rappresentazione dell'individualità messa a punto da Amélie Rorty, la quale distingue tra caratteri, figure, persone, io, individui e presenze.¹¹ Mi limito a citare le distinzioni principali, anche se dovrò aggiungere qualche osservazione e essere piuttosto circostanziato. Come Rorty ammette si tratta di distinzioni forzate, giacché i confini tra i concetti sono tutt'altro che netti e le diverse modalità spesso si sovrappongono e si contaminano; tuttavia il tentativo di distinguere alcune tipologie è utile in quanto mostra gli 'strati archeologici' della nostra concezione dell'identità. Rorty ne fornisce una ricostruzione diacronica, che è anche uno schizzo di storia del personaggio da Omero al Novecento, ma offre anche un repertorio sincronico utile per il tempo presente, un quadro sinottico delle matrici fondamentali del nostro immaginario riguardo alla soggettività, alla persona e all'identità.

I 'caratteri' (*Characters*) derivano dagli eroi greci: la loro consistenza è determinata quindi dal destino di appartenere a una qualificata discendenza e la loro fama è affidata alle gesta compiute sul campo. Chi è rappresentato in questo modo tende a essere personaggio pubblico, in qualche modo prevedibile, immune da crisi di identità, tutt'uno con la propria corporeità e temperamento, fedele a se stesso fino ad eventuali esiti tragici, ma in fin dei conti 'tipo', e non individuo: tendenzialmente dominante, ma in qualche modo intercambiabile e atemporale.

Le 'figure' (*Figures*) si distinguono dai caratteri perché sono definite invece dal ruolo che svolgono in un contesto, in una situazione, in una narrazione. Derivano dal mito e dalle sacre scritture, e si presentano come esemplari. Sono ancora 'tipi', e non individui, perché le loro caratteristiche (il loro mestiere, la loro fisicità) sono sì concrete, incarnate ("vivid, experienced" (Rorty 1976, 307)), ma non derivano dall'esperienza, non sono frutto di una storia posseduta e riconosciuta: hanno piuttosto carattere allegorico, archetipico.

Tuttavia il dover interpretare la propria vita attraverso il modello cui essa corrisponde introduce la dimensione della rappresentazione di sé, che costituisce il germe della distinzione tra interiorità ed exteriorità, introspezione e vita pubblica. Quando all'interno di questa distinzione, che prelude in fondo alla scoperta della propria identità – ossia dello spazio tra sé e sé, tra il sé e l'altro –, si fa strada la possibilità di scegliere, si giunge al concetto di persona (309). Le 'persone' (*Persons*) si collocano alla confluenza di due matrici: il teatro e il diritto. Conta molto anche in questo caso il ruolo, più che il temperamento, ma è un ruolo scelto, interpretato, difeso. La scelta implica un'azione, in senso teatrale ma anche in senso legale: l'attore indossa maschere che sceglie di interpretare, e la sua interpretazione viene giudicata dalla collettività. La persona, quindi, è vista come agente responsabile, fuori dal clan, dalla famiglia, o da altre appartenenze. Costituisce un centro di scelta e di azione che influisce sugli altri. È dotata, a differenza dei caratteri e delle figure, di libero arbitrio, e quindi di possibilità di sbagliare (e non tanto di fallire, come i caratteri e le figure nella loro potenzialità tragica). La responsabilità porta a pensare al soggetto in termini di unicità e unitarietà, concetti che hanno matrice al tempo stesso legale e teologica: il giudizio si esercita sul legame storico, eventuale, individuale (e non più riconducibile a tratti caratteriali o a ruoli intercambiabili) che la persona istituisce tra scelta e azione, e al tempo stesso è universale, uguale per tutti, in un certo senso 'dall'alto'.

Rappresentare 'persone' implica perciò, oltre all'idea di unitarietà, l'idea di uguaglianza (di fronte a Dio e di fronte agli uomini), che conduce nuovamente alla costruzione di 'tipi ideali' a cui ciascuno dovrebbe corrispondere: ciò però apre una discrepanza tra essere e dover-essere, tra dovere e prudenza, tra moralità e vita pratica, tra obbligazioni sociali e obbligazioni morali, e, in ultima analisi, tra interiorità ed exteriorità, che predispone di fatto la persona alla "crisi di identità" (311), e introduce nuove scissioni. In fondo già l'idea di 'persona giuridica' porta a una separazione del corpo fisico dal 'corpo' legale, a una non-coincidenza del rappresentante e dell'ente: conduce a una sorta di "disembodiment" (312), a una

rappresentazione della 'persona' come *res cogitans*, come entità che sopravvive alla morte. L'illuminismo ha accettato di buon grado questa riduzione del coefficiente individuale della persona, in nome dell'universalità del discorso razionale, ma dietro a questa unilateralità si nasconde un conflitto di cui proprio l'io razionale (o l'anima, nella versione teologica) e l'io sensibile si rendono acuti ed implacabili scopritori e critici. Jane Austen si colloca, secondo Rorty, nel mezzo di questa trasformazione che conduce dalla persona all'io.

Il concetto di io (*Self*) nasce proprio da un'interpretazione energetica (e borghese) di questa sublimazione e sovrastima di anima e intelletto, e dall'emergere di una dimensione economico-politica della soggettività: l'io diviene principio detentore di diritti e di potere. Non è più un'entità che sceglie, bensì che decide. L'io emerge quando in una società "gli individui ottengono diritti in virtù del loro potere, piuttosto che ricevere poteri definiti dai diritti" (313). L'io è caratterizzato dal possesso: di beni, di denari, ma anche di esperienza, di memoria, di cultura. Ciò costituisce la sua identità, che rimane tuttavia un'identità problematica, soprattutto se permane più o meno latente la concezione della persona come esercizio di scelta in una società di uguali. L'io è in grado di costruire la propria storia, ma al tempo stesso comincia a fare i conti con la storia, può entrare in conflitto con essa, può esserne condizionato o oppresso, può esserne corrotto. Può nascere un contrasto tra immagine di sé e prassi.

Il concetto di individuo (*Individual*) è un tentativo di risposta a queste tensioni. L'individuo tenta di conciliare la nozione di proprietà (intesa anche come possesso di uno spazio personale) e i principi della scelta responsabile, cercando di crearsi un'autonomia. L'individuo diviene un'entità indivisibile, unica, non tipizzabile, che si definisce in contrapposizione alla società corrotta e corrompente. I suoi diritti sono inalienabili, e la sua integrità è differenza. Anche in questo caso, come per le persone e per gli io, nascono contraddizioni specifiche per questo tipo di rappresentazione dell'identità.

Le presenze (*Presences*), infine, derivano dal romanzo russo e attraversano tutta la letteratura moderna e contemporanea: sono esistenze gettate nel mondo che rappresentano l'antitesi della versione volontaristica ed energetica dell'identità. Le presenze sono personalità complesse, magnetiche; sono presenti in primo luogo alla propria esperienza, anche se non sono in grado di dominarla e di dirigerla; ne sono partecipi con grande serietà e intensità, ma la loro personalità si definisce al di là della determinazione individuale e delle conquiste agognate.

In Clara Sereni l'io narrante si misura con tutti questi strati della rappresentazione identitaria, creando la distanza a cui accennavo. Le figure paterne e maschili hanno spesso qualcosa dei caratteri e delle figure, sono tratteggiate per il loro temperamento e per il loro ruolo, tendono ad avere dei caratteri esemplari, nel bene e nel male. Gli avi in generale sembrano muoversi nel mondo degli io, sono possessori di beni e di cultura, garanti di storia e di memoria, produttori di scrittura, dotati di sensibilità, di affetti e di percezioni sottili. Ma sono anche 'individui', perché coltivano la propria differenza, e anche 'persone' perché, come Enrico Sereni, sono

consapevoli della molteplicità di personalità di cui ognuno è composto, e della necessità di scegliere la personalità che conduce a “quell’unità spirituale” al raggiungimento della quale “ogni uomo deve dedicare tutte le sue forze”, rinunciando a ciò che non è “consono al resto” (Sereni 1993, 199):¹²

Tagliar via una parte di sé [qui è Clara che parla] per realizzarsi integralmente, darsi legami e limiti per essere davvero liberi, optare esclusivamente per scelte in sintonia con la propria personalità: quasi un compendio delle idee che sottendono l’intera cultura ebraica. (199)

Considerazioni che illuminano retrospettivamente anche le osservazioni sulla “vita a mosaico”, sulla “vita costruita a tessere maltagliate” (Sereni 1987, 165), di cui si parla nel finale di *Casalinghitudine* e a cui si è già accennato.

I personaggi sereniani, invece, ad esempio le co-protagoniste de *Le merendanze*, hanno tendenzialmente lo spessore di persone e di individui, in quanto sperimentano le maschere, le scelte, le azioni, riflettono sulle proprie dotazioni, peculiarità e differenze. Sono consapevoli della propria solitudine, del proprio dolore, ma si muovono comunque in una comunità. E spesso lottano per la propria autonomia, difendono e perseguono la propria unicità, la propria separatezza di esseri individuali, con razionalità o con ironia.

In *Casalinghitudine* sembrano affacciarsi tutte queste modalità di rappresentazione, in modo problematico e aperto. Sono tutte evocate e filtrate da un io narrante a sua volta molteplice, come si è detto, ma le cui tonalità dominanti sembrano essere la presenza e la persona: presenza alla propria esperienza, e all’esperienza altrui, e ricerca all’interno di una memoria e di una conoscenza mobili, creazione di uno spazio dove immaginare e ricostruire il proprio passato e il proprio presente. Come dice Sereni nella prefazione alla traduzione americana di *Casalinghitudine*, il cucinare è il luogo dell’inesattezza, l’unico veramente creativo della casalinghitudine, “with its gray area that allows space for invention, modification, appropriation”.¹³ Non si ha mai la rappresentazione di un’identità acquisita, posseduta: l’io di *Casalinghitudine* è caratterizzato dal non-possesso, non è un io compiuto e ridotto, come il *Self* della Rorty, ma incompiuto e molteplice come una persona e una presenza. La memoria non è un dato, un bene, un patrimonio, ma qualcosa di cui appropriarsi, qualcosa da rivivere ed esperire, magari attraverso la scrittura, conservando una sorta di rispetto e di distanza.

L’area dell’io narrante di *Casalinghitudine* è quindi caratterizzata dalla responsabilità, dalla scelta, dal giudizio, e al tempo stesso dalla riconquista del corpo, del presente, del futuro, della narrabilità delle cose. Distanza e presenza si nutrono reciprocamente.

Il commento della narratrice può essere allora una critica diretta a certe illusioni o ingenuità di una fase personale e storica, come nel caso della rievocazione di momenti degli anni Settanta, o una rapida evocazione di frammenti di situazioni in cui si affacciano personaggi emblematici, o si mostrano tratti di esistenze individuali, o si evocano presenze fugaci. Ma al tempo stesso può essere anche

l'espressione del 'farsi radice', del trovare agio e ricchezza in piccoli gesti di cura, nel manipolare e trasformare il cibo.

Sotto la ricetta della "Parmigiana bianca di melanzane", ad esempio, sette donne preparano il piatto per un compleanno. Hanno portato ciascuna un chilo di melanzane, bianche e nere:

le teglie che entravano e che uscivano dal forno formavano un rapporto, la capacità di essere insieme e amalgamare le differenze. Fino a tardi le canzoni di lotta: tutto nel '75 era senza ombre e a portata di mano. (Sereni 1987, 125)

Oppure il commento viene espresso direttamente, senza ironia:

La pignatta quasi piena giaceva al centro del tavolo. Si discuteva di politica, avremmo dovuto parlare di noi. (23)

O, infine, sopravvenuta la crisi, la discussione su un menù di Capodanno è l'emblema, la 'figura' si potrebbe dire citando in questo caso il Barthes dei *Frammenti di un discorso amoroso*,¹⁴ di un cambio di anima e di epoca:

Discutevamo di cibo, e sempre i fantasmi di molte altre cose dietro e dentro di noi. (Sereni 1987, 101)

La distanza, lo scarto, possono essere espressi anche attraverso forme di rappresentazione dello straniamento:

Durante il mese vennero per una giornata mio padre e mia madre, Micol nel porte-enfant aveva pochi mesi. Avendo sempre amato i gadgets tecnici mio padre si era comprato una cinepresa; come spesso gli accadeva un amore non ricambiato, sbagliò completamente l'esposizione e venne fuori un filmino tutto virato e bellissimo: Micol accucciata sulla mia spalla, un rapporto sospeso in tonalità dall'arancione al rosso, reale perché falsato. (87)

La presenza, invece, si esprime spesso attraverso il cibo. Il cibo è un regolatore dei rapporti tra le persone, può esprimere un'ampia gamma di rapporti possibili, dal dono alla violenza. E non riguarda solo i rapporti verticali, tra genitori e figli, ma anche tra donne, tra sorelle. In *Casalinghitudine*, la sorella di Clara, Giulia, fa l'arrosto con le cipolle per la festa di compleanno della sorella. Clara le chiede di farlo un po' bruciacchiato, come piace a lei. Al momento decisivo:

Non restava che da affettare l'arrosto. Alzai il coperchio e mi trovai di fronte ad una sorta di tronchetto carbonizzato: per affetto, per insicurezza, per quel diaframma che sempre ci divide, Giulia aveva preso molto sul serio quella mia voglia di bruciaticcio. Il sugo era salvabile: Francone tagliò grosse fette di pane casereccio, fu un bellissimo compleanno. (89)

Questo tagliare, distribuire, è il momento iterativo, frequentativo del diario, che riguarda anche altri atti ricorrenti, elementari, che trovano espressione in frasi non

banali reiterate, come “taglio grossolanamente le cipolle” (35; 86), o “Friggo le melanzane tagliate nel senso della lunghezza” (54; 65), e a volte le operazioni elementari sono registrate con l’aggiunta di commenti personali e connotativi. In ogni caso questa registrazione di gesti costituisce la base, che non è mai rituale, bensì direi ritmica, per ordinare la materia. Il diario di cucina ordina la vita per tipi di cibi, ma su quest’ordine, su questo sistema si innesta un susseguirsi di atti creativi, una ricerca di sviluppo e di futuro.

La forma diario, nascostamente, compare anche nell’altro libro che vorrei esaminare qui, *Le merendanze*. E a consolidare un nesso tra i due libri c’è anche un rilievo tematico, ossia la presenza, pagina per pagina, del cibo, che qui è perfino più ossessiva, come vedremo tra breve. Molto diverso è tuttavia il modo in cui compare il modello nascosto del diario, e il suo ruolo, perché qui si tratta di un libro che si presenta esplicitamente, anche se sono fitti i riferimenti autobiografici, come *fiction*. Quindi la percezione diaristica interessa direttamente la narrazione: il modo di registrare gli eventi – anche qui giorno per giorno, momento per momento – e l’impiego dell’indicativo presente, nonostante l’uso della terza persona, ci introducono in un susseguirsi di narrazioni brevi, occasionali, scandite, che ci ricordano quelle del diario. E il diario qui si innesta più esplicitamente in un altro genere, il racconto breve, perché *Le merendanze* è un romanzo, ma costruito di fatto attraverso racconti brevi.

Da questo punto di vista (di genere, ma anche stilistico e ritmico-percettivo), *Le merendanze* è accostabile, in parte, a *Manicomio primavera* e a *Eppure*, e anche all’ultimo *Il lupo mercante* (2007),¹⁵ che offrono raccolte di racconti brevi e brevissimi, tematicamente affini tra loro, anche se meno consequenziali sul piano narrativo.

In generale gli elementi diaristici che vediamo filtrare nella prosa sereniana sono:

1) l’uso preferenziale dei tempi del discorso (commentativi) rispetto ai tempi del racconto (narrativi), per dirla con Weinrich¹⁶ (presente o passato prossimo invece di passato remoto o imperfetto);

2) la struttura discreta della narrazione (unità narrative brevi e indipendenti, occasionali, interrotte, frammentarie);

3) la forma ellittica e reticente della descrizione (per momenti significativi e per scorci inusuali e parziali piuttosto che in forma estesa e compiuta);

4) la rappresentazione di una situazione *in fieri* che il narratore condivide con il lettore (il narratore sembra seguire le vicende man mano che si svolgono, come il lettore, anche quando si tratta di ricordi, che vengono per così dire esperiti nella scrittura);

5) la prospettiva da cui si osserva legata al vissuto, al presente storico (c’è sempre un legame alla vita, alle sue urgenze, al momento in cui la scrittura ha luogo);

6) la rappresentazione preferenziale di situazioni domestiche, famigliari, quotidiane (che diviene anche una modalità di percezione, prettamente femminile – come Sereni scrive nel *Taccuino*¹⁷ – attraverso la quale è possibile leggere anche in modo inconsueto il mondo, l’esterno, la storia);

7) il finale aperto.

Naturalmente in ogni opera tali elementi assumono ruoli e forme differenti, ma particolarmente significativa è la loro evoluzione tra *Casalinghitudine* e *Le merendanze*. In *Casalinghitudine* la tensione tra tempi commentativi e tempi narrativi è evidente, e si potrebbe distinguere tra un 'tempo delle ricette' e un 'tempo del ricordo'. In *Le merendanze* la tensione si risolve invece a favore di una possibilità di narrare ormai acquisita: i tempi del 'mondo commentato' sono piegati alla facoltà di narrare, affidati alla terza persona, anche se conservano quell'equilibrio di distanza e di presenza, tipica dei tempi commentativi, che già caratterizzava – come ho mostrato – *Casalinghitudine*. Questa origine, questa metamorfosi sofferta, questa conquista della narrabilità costituisce secondo me la particolare declinazione sereniana, nell'ambito della narrativa contemporanea, dell'uso del presente. Weinrich notava, parlando dei finali delle fiabe iberiche, che il mangiare e il cibo appartengono a pieno titolo al mondo commentato.¹⁸ E ciò è un indizio della matrice non certo intellettualistica del 'commentare':

Il passato che commento è sempre una parte di me stesso, e proprio perché esso mi riguarda ancora, lo commento.¹⁹

Inoltre, se in *Casalinghitudine* del diario era sovvertita la progressione (la sequenzialità temporale era destrutturata dall'ordine delle ricette e dalla rapsodicità dei ricordi), in *Le merendanze* essa è recuperata sul piano narrativo, e la prima persona è sostituita dalla terza.

In *Le merendanze* la terza persona ci induce a leggere questa prosa come una sorta di diario altrui, di 'autobiografia dell'altro', non nel senso iper-letterario di Antonio Tabucchi,²⁰ ma ad un livello semmai pre-letterario, di intersezione tra la percezione, il ricordo e la scrittura. E ci viene in mente una definizione di Mario Lavagetto,²¹ che ha chiamato appunto "diario altrui" il diario che il fratello di Svevo, Elio, teneva sulla vita, le opere e le intenzioni di Ettore. Documento importantissimo, tra l'altro, per registrare i rapporti del giovane Svevo con la cultura ebraica, altrimenti passati sotto silenzio. È una modalità di scrittura che si vede all'opera, proprio per il ritmo e, per così dire, per il respiro della narrazione, anche nel già citato *Il gioco dei regni*. In *Le merendanze* assume la forma di una scrittura diaristica applicata all'invenzione narrativa, che si sviluppa come diario altrui sulle vite di un gruppo di co-protagoniste.

In *Le merendanze* la narrazione si avvale dei deittici temporali e spaziali tipici del diario, precisi e al tempo stesso reticenti, anticipatori e in *medias res*, legati per la massima parte a situazioni e luoghi delle case dei personaggi, a momenti della giornata, ma anche a luoghi e tempi 'esterni'. Le parole 'casa' e 'cucina' (e 'tavola', 'cena', 'cibo', 'mangiare', 'corridoio') sono preponderanti, ma compare frequentemente e in passi significativi anche il termine 'città' (intensificato con le sue specificazioni del 'Duomo', del 'Corso', e di altri luoghi ed emblemi urbani come vicoli, portoni, scale, o figure simboliche come parroci, sindaci, vescovi, ecc.). Allo

stesso modo 'notte' e 'mattina/o' 'mezzogiorno', 'sera', le 'otto', o altri indicatori di tempo rendono ancor più evidente l'ancoraggio delle percezioni, delle azioni e dei pensieri di ciascun personaggio ai momenti della giornata.

Le merendanze si costruisce intorno a un cronotopo comunale, urbano: un cronotopo che tradizionalmente favorisce la scoperta e la raffigurazione artistica dell'interiorità, articola e rende più complesso quello che Bachtin chiama il "tempo biografico",²² e pone le basi per la concezione della 'persona' in un senso vicino a quello esposto da Amélie Rorty. È un cronotopo che appartiene al patrimonio della tradizione letteraria italiana, dantesca, petrarchesca. Ma qui c'è un elemento nuovo: Laura e Beatrice divengono molteplici, divengono una collettività: Giulia, Laura, Lucilla, Valeria, Francesca, Caterina, Liuba, Marta, ma si potrebbero aggiungere i molti altri nomi, quasi sempre femminili, degli ultimi racconti (dopo 'l'anonimato' sperimentale di *Manicomio primavera*) da *Eppure* a *Il lupo mercante*. Questo proliferare di nomi è – questa volta sì – una sorta di genealogia, di genesi, di proiezione del sé, ma anche un tentativo di lettura dell'altro, di enciclopedia di profili umani. Si tratta della trasformazione di un modello che ha comunque la funzione di far vivere frammenti, frammenti che, cercando un loro spazio esistenziale, creano personaggi.

Del diario è assunta una modalità dialogica fondamentale, il suo essere a ridosso del reale, il suo avere almeno un interlocutore a distanza (il diario stesso, un altro se stesso, o anche coloro di cui si parla, o, come nelle epistole, coloro a cui il diario è destinato, più reali e intimi di un astratto 'lettore'). È un interlocutore a volte occulto, fittizio o mascherato, ma sempre concreto e storico, ancorato ai giorni. Il diario diviene quindi strumento di percezione del mondo, di appropriazione dello spazio-tempo, anche se ne viene sovvertito l'impianto e trasfigurata la forma. Infatti, sia in *Casalinghitudine*, sia in *Le merendanze*, sono abolite le date nella loro funzione strutturante, e ciò trasgredisce la prima regola del diario secondo Maurice Blanchot: la necessità di "rispettare il calendario",²³ di dispiegare la scrittura secondo le sue scansioni e le sue regole. Se in *Casalinghitudine* questo ruolo – di organizzazione dell'ordine del discorso, di *dispositio* – è assunto dalle ricette, ne *Le merendanze* è mutuato non tanto dalla successione numerica dei capitoli, di importanza secondaria (in quanto non marcata né sul piano semantico né su quello formale), quanto dalla presenza di motivi ossessivi ricorrenti e dal succedersi delle storie delle co-protagoniste, che suddividono la materia in blocchi narrativi individuali.

Sereni ricorre a un dispositivo narrativo ed espositivo – una forma di *dispositio* – che permette di aggiungere un'ulteriore notazione sui generi. In *Le merendanze*, come in *Casalinghitudine*, oltre alla presenza generativa del diario e del racconto breve, vediamo all'opera un altro modello, di tipo enciclopedico, determinato dalla necessità di destrutturare la narrazione, l'ideologia, il mito, l'identità stessa e la favola della 'storia' in una serie di tratti parziali, di illuminazioni e di piste indipendenti. Il modello del diario è sempre contaminato dal modello enciclopedico, da un ordinamento che sostituisce o affianca a una progressione crono-logica un criterio di altro tipo, alogico o tematico.

In *Le merendanze* l'incipit è, come in *Casalinghitudine*, culinario, e solo apparentemente *pulp*:

Il grosso coltello cala con regolarità sulla fetta di filetto, spessa e sanguinolenta. Tanti colpi fitti, netti, prima in orizzontale, poi in verticale. Arrivata al margine, lì dove una minuscola scaglia di grasso macchia appena di bianco il rosso compatto della carne, Giulia fa ruotare di quarantacinque gradi quasi esatti il tagliere, in modo che anche i colpi sulle diagonali cadano precisi, e nessuna fibra sfugga al suo destino. (Sereni 2004, 9)

È un brano che mostra subito, in apertura di libro, qual è il modo di descrivere e di narrare, la qualità dello sguardo su azioni meticolose e ossessive, uno sguardo che non vuole perdere nulla di una sorta di sapere del corpo e del *keeping house*.²⁴ Qui tuttavia, a differenza che in *Casalinghitudine*, la narrazione si impossessa sempre della descrizione, o la descrizione è di per sé narrazione: non sono mai momenti separati, e questo è anche un indizio dell'evoluzione della scrittura sereniana.

I cibi rimangono il criterio ordinatore anche di questo tipo di diario altrui, ma si accompagnano a una serie di altri elementi che destrutturano ulteriormente la linearità apparente della narrazione. Mi riferisco alla comparsa di motivi ricorrenti e ben delineati che svolgono il ruolo che la scansione per ricette svolgeva in *Casalinghitudine*. Qui però la modalità di funzionamento è anche più elaborata e complessa. In *Casalinghitudine* la composizione era affidata a una suddivisione per categorie, dalle pappe ai dolci, che stabiliva una connessione analogica tra progressione del giorno e ontogenesi dell'individuo. In *Le merendanze* la modalità del funzionamento del testo è affidata alla ricorrenza e alla combinazione di alcuni motivi che un'analisi dei campi semantici può suffragare (oltre al cibo, il potere, l'ordine, il pulito, il dono, la cura, il senso di vuoto, il senso di frantumazione, il disagio, la paura, la coscienza di genere, i genitori, i figli, la casa, eccetera). Tali motivi costellano ossessivamente la narrazione, disponendosi in successione e collassando a tratti, costituendo dei veri e propri addensamenti tematici: connessi tra loro, il cibo, l'ordine, il pulito, il potere, ecc., divengono messa in scena, "campo di battaglia" (Sereni 2004, 82) di rapporti con i figli, i genitori, altre donne, altri uomini).²⁵ Quando questi addensamenti tematici hanno luogo si crea una sorta di emergenza narrativa che rivela una tensione profonda, a volte irrisolvibile, a volte generatrice di uno slancio vitale verso una situazione nuova.

La loro risonanza profonda è data dal fatto che si tratta in realtà della rappresentazione di universali antropologici, anche nei loro legami reciproci, come ad esempio quello tra la sporcizia e la paura messo in luce da Mary Douglas.²⁶ Ma se vogliamo trovare una delle peculiarità della presenza ricorrente di tali universali antropologici in Clara Sereni ci dobbiamo scostare dall'analisi della Douglas. Le pratiche e i saperi legati alla casa, alla cura, all'ordine e alla pulizia non sono mai in Sereni forme rituali. In *Le merendanze* la loro funzione emerge con chiarezza: non è rituale, ma – come ho già detto – ritmica ed euristica. I gesti ricorrenti hanno solo in minima parte un ruolo di autoriconoscimento di tipo sedativo. Sono invece atti molto più dispendiosi, che mettono in gioco il corpo, più che risparmiarlo. Hanno a che fare

con il dono e la creatività, implicano una perdita nel momento stesso in cui creano valore aggiunto.²⁷

Questa contiguità con il corpo – che accomuna secondo me Clara Sereni e Primo Levi – è un elemento fondamentale della scrittura sereniana, e influenza anche la visione della storia, il legame tra le generazioni e il rapporto con le proprie radici. La storia che si affaccia nei libri di Clara Sereni è sempre a misura umana, riguarda sempre tre o quattro generazioni, ossia le generazioni effettivamente conoscibili da un singolo individuo. E la sua attingibilità, la sua narrabilità richiede sempre la mediazione dell'immaginazione:

Il prima, quel nucleo nascosto che pure esiste da qualche parte dentro di me, posso solo immaginarmelo, raccontarmelo come una fiaba. (Sereni 1987, 49)

La forma diario in fin dei conti cerca di ricostruire un discorso frammentario, di dare narrabilità a nuclei profondi che altrimenti sarebbero inesprimibili. E a questo fine concorrono anche il ricorso alle forme brevi e alle forme enciclopediche: sono un tentativo (riuscito) di conquistare il racconto. In fondo questa è la strada che ha percorso anche Primo Levi. Penso all'importanza del racconto breve, dalle *Storie naturali* in poi, e a una forma esemplarmente 'enciclopedica' come *Il sistema periodico*. Ma a ben guardare entrambe le forme interessano il tessuto stesso di *Se questo è un uomo*, composto di racconti autonomi, e rubricati per temi.

Gli universali antropologici scavano nel profondo dell'animo umano, assumono valore di cronotopi assoluti, nel bene e nel male. La cucina, la casa, divengono i luoghi dove si combatte la battaglia tra l'entropia e il racconto, la distruzione e la vita. Anche il ben più atroce Lager è un cronotopo della contemporaneità; anche l'olocausto diviene un universale umano.

C'è un aspetto terapeutico della scrittura, che accomuna Levi e Sereni. Ma è un aspetto che costituisce la negazione – o l'attenuazione – dell'affermazione di Michel de Certeau, secondo cui "bisogna morire nel corpo [come presenza] perché nasca la scrittura".²⁸ Qui il corpo è l'unità di misura, il punto di partenza (il corpo sopravvissuto) della 'storia', in tutti i sensi. Anche il passato non è allontanato e separato dal presente, non è freudianamente denegato e riemergente, ma cercato e frequentato nella scrittura per una necessità interna. Anche questo è un elemento di contatto tra Sereni e Levi (che era come noto refrattario alla psicoanalisi perché in qualche modo troppo contiguo al grado zero della sofferenza, all'inconscio reso mostruosa realtà). Proprio su questa linea terapeutica della scrittura, nella consapevolezza della sofferenza, di un dolore ai confini dell'umano, che impedisce ogni relazione con l'altro,²⁹ si innesta il rapporto di Clara Sereni con le proprie radici e con la generazione che ha vissuto l'olocausto, con gli appartenenti a quella che Stuart Hughes chiamava "età d'argento" dell'ebraismo italiano ("Silver Age").³⁰ Si tratta di fare i conti con la narrabilità. È un dialogo esistenziale ma anche letterario, che riporta quelle esistenze nel presente. Levi è tolto dalla *Auschwitz-Literatur* e riportato a noi. Mettere le mani nella materia (*mater*), con la chimica o con la cucina,³¹

diviene metafora generativa della scrittura e fattore di sperimentazione. E in un certo senso Sereni va oltre Levi, perché la terapia è in qualche modo consapevole dell'incurabilità. Non in senso ontologico (di questo tipo di incurabilità era convinto anche Levi), ma in un senso più aderente alla vita, alla molteplicità e multiformità del presente, irto di impossibilità e di mondi 'altri'. Nonostante questo, la scrittura sereniana è in grado di restituire la gioia e la risata, e ciò rende più forte – ma anche più allegra – la coscienza della necessità di una resistenza continua, che inventa sempre nuovi modi di narrare e di comprendere.

NOTE

¹ Sereni 1998a, 12. Ringrazio Marina Hassan e il Centro di Documentazione Ebraica di Milano per l'assistenza durante la stesura di questo saggio.

² Sereni 1998b, 22.

³ Sereni 1993, seconda di copertina.

⁴ Sereni 1994, 101-125.

⁵ Cicioni 2004, 86-99.

⁶ Asor Rosa 2007, iii.

⁷ Kolsky, 1997, 47.

⁸ In *Passami il sale*, opera strettamente legata a *Casalinghitudine*, di cui costituisce quasi un completamento, l'immersione nella cucina (in particolare "la preparazione del sartù di riso: una delle elaborazioni più lunghe, articolate e rare di tutta la mia cucina") è il momento "per ricominciare a imparare il tempo, i gesti, la cura" (Sereni 2002, 246).

⁹ Menozzi 1994, 220.

¹⁰ Sulla frammentazione come strumento di auto-rappresentazione di genere e di messa in discussione dell'identità si sono soffermate Cicioni & Walker 2000.

¹¹ Rorty 1976, 301-323.

¹² È un brano di Enrico Sereni (Sereni 1932) del 30 maggio 1927.

¹³ Miceli 2005, vii.

¹⁴ Barthes 1979, 5.

¹⁵ Sereni 2007, 190.

¹⁶ Weinrich, 2004.

¹⁷ Sereni 1998a, 40.

¹⁸ Weinrich 2004, 72.

¹⁹ *Ibidem*, 123-124.

²⁰ Tabucchi 2003.

²¹ Lavagetto 2004, xiv.

²² Bachtin 1979, 277.

²³ Blanchot 1969, 187. Regola che per Blanchot mette lo scrivente e la scrittura “sotto la protezione dei giorni comuni”, permette di affidarsi alla “regolarità felice” del giornaliero, proteggendosi anche dalla scrittura stessa (187; 189). In Sereni, anche se non manca la funzione protettiva di certe scansioni (ricette, luoghi, persone), le funzioni prevalenti sembrano quella terapeutica, quella euristica e quella creativa. Come scrive Sereni “La casalinghitudine è *anche* un angolino caldo”, e quell’anche è estremamente significativo (Sereni 1987, 165).

²⁴ È il titolo della già citata traduzione americana di *Casalinghitudine*.

²⁵ Si vedano questi esempi, per limitarsi ai passi in cui la convergenza ha luogo nella stessa proposizione, anche se a ogni pagina se ne possono trovare: per il binomio cibo-figli (10, 31, 67, 83); per quello ordine-genitori, o potere-genitori (29, 56, 66, 82); per quello ordine-figli, o potere-figli (81, 181); per quello ordine-cibo-potere-colpa-spreco-altri uomini-altre donne (143, 153, 198).

²⁶ Douglas 1975.

²⁷ Pellizzi 2008.

²⁸ De Certeau 2006.

²⁹ “Può darsi che lo abbia fatto soffrire: come altre volte ero troppo impegnata nella mia sofferenza per essere capace di occuparmene” (Sereni 1987, 88).

³⁰ Hughes 1983.

³¹ Già su alcune affinità e differenze tra Levi e Sereni si era soffermato Kolsky 1997, 53 e ss.

BIBLIOGRAFIA

Asor Rosa, Alberto. Prefazione alla nuova edizione de *Il gioco dei regni*. Milano: BUR, 2007. iii-ix.

Bachtin, Michail. ‘La forma del tempo e del cronotopo nel romanzo’. *Estetica e romanzo*. Traduzione di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979.

Barthes, Roland. *Frammenti di un discorso amoroso*. Traduzione di Remo Guidieri. Torino: Einaudi, 1979.

Blanchot, Maurice. ‘Diario intimo e racconto’. *Il libro a venire*. Traduzione di Guido Ceronetti & Guido Neri. Torino: Einaudi, 1969.

Cicioni, Mirna. ‘Better Losers than Lost: Self, Other and Irony in Clara Sereni’s Autobiographical Macrotext’. *Reconfiguring Italian Identity: Women Writing Lives*, a cura di Susanna Scarparo and Rita Wilson. Newark: U of Delaware P, 2004. 86-99.

Cicioni, Mirna & Susan Walker. ‘Picking Up the Pieces: Clara Sereni’s Recipes for Survival’. *Novel Turns Towards 2000. Critical Perspectives on Contemporary Narrative Writing from Western Europe*, a cura di John Gatt-Rutter. *Voz Hispanica* (2000): 35-47.

De Certeau, Michel. *La scrittura della storia*. Traduzione di Anna Jeronimidis. Milano: Jaca Book, 2006.

Douglas, Mary. *Purezza e pericolo. Un’analisi dei concetti di contaminazione e tabù*. Traduzione di Alida Vatta. Bologna: Il Mulino, 1975.

Hughes, Henry Stuart. *Prigionieri della speranza. Alla ricerca dell’identità ebraica nella letteratura italiana contemporanea*. Traduzione di Valeria Lalli. Bologna: Il Mulino, 1983.

- Kolsky, Stephen. 'Clara Sereni's "Casalinghitudine": The Politics of Writing. Structure and Intertextuality'. *Italian Quarterly* 133-134 (1997): 47-58.
- Lavagetto, Mario. 'Il romanzo oltre la fine del mondo'. Introduzione a Italo Svevo, *Romanzi e "continuazioni"*. Milano: Mondadori, 2004. xi-xc.
- Menozzi, Giuliana. 'Food and Subjectivity in Clara Sereni's "Casalinghitudine"'. *Italica*, 71 (1994): 217-227.
- Miceli Jeffries, Giovanna, e.a. 'Preface'. *Keeping House: A Novel in Recipes*. Traduzione di Giovanna Miceli Jeffries & Susan Briziarelli. Albany: State U of New York P, 2005. 1-19.
- Pellizzi, Federico. 'Il dono e il racconto. Per una lettura bachtiniana dello scambio simbolico'. *L'immagine riflessa*, 2008.
- Rorty, Amélie Oksenberg. 'A Literary Postscript: Characters, Persons, Selves, Individuals'. *The Identities of Persons*, a cura di Amélie Oksenberg Rorty. Berkeley-Los Angeles-London: U of California P, 1976. 301-323.
- Sereni, Clara. *Sigma Epsilon*. Venezia: Marsilio, 1974.
- . *Casalinghitudine*. Torino: Einaudi, 1987. *Keeping House: A Novel in Recipes*. Traduzione di Giovanna Miceli Jeffries & Susan Briziarelli. Albany: SUNY Press, 2005.
- . *Manicomio primavera*. 1989. Firenze: Giunti, 1993.
- . *Il gioco dei Regni*, Firenze: Giunti, 1993; Milano: BUR, 2007.
- . 'Diario'. Bossi Fedrigotti, Isabella e.a. *Mi riguarda*. Roma: e/o, 1994. 101-125.
- . *Eppure*. Milano: Feltrinelli, 1995.
- . *Da un grigio all'altro*. Roma: Di Renzo, 1998a.
- . *Taccuino di un'ultimista*. Milano: Feltrinelli, 1998b.
- . *Passami il sale*. Milano: Rizzoli, 2002.
- . *Le merendanze*. Milano: Rizzoli, 2004.
- Sereni, Enrico. *Dai diari e dalle lettere di Enrico Sereni (1914-1930)*. Roma: Casa Editrice Alberto Stock, 1932.
- Tabucchi, Antonio. *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- Weinrich, Harald. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*. Traduzione di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini. Bologna: Il Mulino, 2004.