

Emarginazione, slancio creativo, violenza, oppressione. Personaggi muti nella letteratura italiana contemporanea come studio di caso

Daniela Bombara

Ricercatrice indipendente (Messina - Italia) ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/cfit.92936>

Recibido: 11/12/2023 • Modificado: 12/05/2024 • Aceptado: 15/05/2024

^{IT} **Riassunto.** Il presente lavoro si propone di esaminare, in alcuni racconti e romanzi di autori italiani tra fine Ottocento e prima metà del Novecento, il personaggio muto, sia maschile che femminile, utilizzando il quadro teorico fornito dagli studi sulla disabilità. Le complesse e sfaccettate elaborazioni letterarie dello svantaggio corrispondono a precisi modelli di rappresentazione del soggetto disabile (Gardou), che rispecchiano i modi in cui la società italiana si pone di fronte al diverso, all'altro da sé.

Parole chiave: Maria Messina; Arrigo Boito; Pirandello; Tommaso Landolfi; mutismo.

^{EN} **Marginalization, creative impulse, violence, oppression: Examples of mute characters in contemporary Italian literature**

^{EN} **Abstract.** The present work aims to examine the character of the mute, both male and female, in a number of short stories and novels by Italian authors from the late Nineteenth century to the first half of the Twentieth century, using the theoretical framework provided by disability studies. The complex and multifaceted literary elaborations of disadvantage correspond to specific models of representation of the disabled subject (Gardou), reflecting the ways in which Italian society faces the different one, the other from itself.

Keywords: Maria Messina; Arrigo Boito; Pirandello; Tommaso Landolfi; mutism.

Sommario: 1. Introduzione 2. *Fasciata di silenzio*. Stigma ed emarginazione in *Ciancianedda* di Maria Messina 3. Afasia maschile e scrittura: la cultura come riformulazione identitaria 4. Tommaso Landolfi: il personaggio muto come vittima e carnefice 5. Conclusione.

Come citare: Bombara, Daniela (2024): «Emarginazione, slancio creativo, violenza, oppressione: esempi di personaggio muto nella letteratura contemporanea», *Cuadernos de Filología Italiana*, 31, pp. 47-63. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.92936>

1. Introduzione

Nella tradizione culturale occidentale la rappresentazione del mutismo assume una tendenziale caratterizzazione di genere: di parte femminile, agisce per sottrazione, esprimendo la volontà di impedire la comunicazione verbale, per necessità o come forma di punizione; talvolta connota una condizione silenziata, di non vita. La muta è colei che non può, o non deve parlare, sin dalle prime configurazioni di età classica nei miti di Filomela e della dea Tacita Muta, entrambe costrette alla glossotomia: l'una per non rivelare la violazione carnale subita; l'altra all'opposto, per aver svelato segreti inconfessabili. Filomela, abusata dal cognato Tereo, subisce il taglio della lingua perché non possa comunicare il crimine, per quanto riesca a cucire la descrizione dello stupro su una tela. Tacita, in origine Lara o Lala, dal verbo λαλέω, chiacchierare, informa Giove, e poi Giunone, dell'amore che la propria sorella nutre per il sovrano dell'Olimpo; questi le strappa la lingua e la fa condurre da Mercurio negli Inferi – luogo di elezione per chi non ha voce –, ma il dio durante il tragitto abusa di lei¹. Priva di *pathos* è invece la figura della dea Angeronia, il cui mutismo è congenito, non dovuto a punizioni o aggressività, indicando una condizione libera da preoccupazioni, dall'*angor* che opprime (Parodo 2015: 326-327); le feste dedicate alle due divinità, Feralia per Tacita Muta e Angeronalia, sono comunque imperniate entrambe sul culto dei morti, in quanto «il loro status di dee mute vuole riflettere l'assenza di suono che contraddistingue il termine delle cose e degli eventi» (Parodo 2015: 337).

Se nel mondo cristiano persiste l'immagine dell'afonia come castigo divino (Porciani 2007: 1581; Serafini 2010: 286), la poetica stilnovista interpreta invece il mutismo maschile come segno dell'ineffabilità del divino, di fronte al quale il soggetto sperimenta l'insufficienza del proprio linguaggio, ma anche la tangenza all'essere superiore: è quindi un segno positivo della Grazia, e la stessa mancanza di voce sottintende la possibilità di usare altri, più raffinati, strumenti di espressione.

Dal Novecento, periodo storico di cui intende occuparsi la presente ricerca, la demarcazione di genere si fa più sfumata: si recupera «in chiave metaforica l'idea della negazione bloccante della lingua serrata e il mutismo diviene allegoria dell'incomunicabilità umana» (Porciani 2015: 1582) e più in generale della crisi dell'individuo, ideando figure, anche maschili, impossibilitate a parlare; al tempo stesso la proposta di personaggi muti si configura talvolta, modernamente, come riflessione sui limiti del discorso orale quale forma privilegiata di comunicazione, rivitalizzando la tradizione letteraria e culturale. Le parole di Porciani si riferiscono specificatamente a un celebre caso letterario di mutismo traumatico, che colpisce il protagonista del pirandelliano *Serafino Gubbio operatore* (1915-1925), la cui afasia è stata considerata forma ed esito di una tragica alienazione dell'intellettuale rispetto alla società già tecnologizzata e mercificata di primo Novecento (Angelini 1976: 143-160) o anche, da una diversa angolazione, del concludersi delle narrative naturaliste². Parimenti, *La muta* (1964) di Tommaso Landolfi, quindicenne uccisa da un uomo maturo – dirà lui stesso di avere cinquant'anni – ossessionato dalla sua menomazione, è

¹ Marco Giuman (2015: 303, n. 260) collega i due miti in relazione al motivo dello stupro, rilevando altresì come la condanna di Tacita all'afasia stigmatizzi «un'attitudine caratteriale, quella della presunta incontinenza verbale della donna». La vicenda di Filomela, presente nel perduto *Tereo* di Sofocle, è narrata nel VI libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 424-674); sempre ovidiana la storia di Tacita, illustrata nel secondo libro dei *Fasti* (vv. 583- 616).

² «E l'epilogo del romanzo è che Serafino, dopo di avere eroicamente fotografato un catastrofico dal vero, è colpito da un trauma che gli toglie l'uso della parola. Nella sua carica di simbolo e di allusione, la vicenda dei *Quaderni* arriva dunque a dirci che il Naturalismo diventa muto, inservibile» (Debenedetti 1971: 451-452). La lingua bloccata attiva, comunque, come già nel mito di Filomela, forme alternative di interazione quali il resoconto scritto, la cui efficacia sorprendente compensa lo svantaggio; un compito che assolvono i diari di Serafino come le scritture di Marianna nel romanzo di Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), che mostra un caso femminile di mutismo traumatico, riequilibrato da un interesse profondo per la comunicazione non verbale, e dal potenziamento di altri organi di senso. Si può ancora menzionare a riguardo, già nella narrativa di fine Ottocento, l'incompiuto *Il trapezio* (1873-74) di Arrigo Boito, analizzato nel presente lavoro: il protagonista Yao, indotto a raccontare per iscritto la tragica vicenda che ne ha determinato l'impossibilità di parlare, dichiara la preziosa opportunità che il mutismo offre di riscoprire forme più produttive per trasmettere conoscenze ed emozioni.

interpretata variamente come emblema della letteratura (Carlino 1999: 25-34) o dell'opera d'arte (Delvecchio 2016: 119, 133), alla cui assolutezza priva di un linguaggio definito l'uomo vorrebbe ma non può accedere (Serafini 2010: 286); una «condizione sfuggente dell'eterno femminile», «metafora dell'incomunicabilità fra uomo e donna» (Millefiorini 2010: 24). Analogamente, in chiave simbolica possono essere lette le vicende di *Ciancianedda* (1918) di Maria Messina, sorda e muta, pertanto stigmatizzata dalla comunità e disprezzata dal marito, immagine della donna silenziata e sottomessa che non riesce a dar voce alla propria ricca interiorità³, e, in forma grottesca e non drammatica, delle due sorelle annichilite da una madre dispotica in *Le due zittelle* (1946), ancora di Landolfi, che proiettano i loro istinti repressi sulla scimmia 'trasgressiva' Tombo (Trama 2006: 104).

Pur non intendendo escludere dal discorso interpretativo la ricerca di un sovrasenso, metaforico o allegorico, alla raffigurazione letteraria del mutismo, si cercherà in questa sede di ricondurre l'indagine al dato concreto dello svantaggio fisico, analizzando quindi le opere precedentemente citate⁴ nel quadro degli studi sulla disabilità, nella convinzione che sia ben diverso trattare di personaggi indotti al silenzio, per volontà o costrizione, oppure totalmente incapaci di produrre voce geneticamente o in seguito a trauma/malattia; talvolta privi di un organo di senso, quando sia presente la sordità. Nel secondo caso intervengono processi di stigmatizzazione ed esclusione di fronte all'alterità inquietante del disabile, accettato solo se assimilato a un'immagine ristretta di normalità⁵. Tutti gli elementi che gravitano intorno all'immaginario della persona muta – emarginazione, violenza, difficoltà nella comunicazione, ma anche riscatto tramite differenti modalità espressive, tangenza all'assoluto e al divino – già presenti *in nuce* nel discorso mitico e nella letteratura medievale, poi rielaborati nella simbolizzazione dell'afasia delle narrative

³ Non si usa nel presente lavoro il termine “sordomuto”, poiché la legge del 20 febbraio 2006, n. 95, “Nuova disciplina in favore dei minorati auditivi”, ha sostituito all'art. 1 tale espressione con “sordo”, in quanto non è automatico il collegamento fra le due minorazioni sensoriali e chi ha una minorazione uditiva possiede di norma un apparato fonatorio integro; potrebbe quindi parlare. *Ciancianedda* non è comunque in grado di farlo, per quanto la sua sordità sia postlinguale tardiva, avendo la ragazza contratto una malattia qualche anno prima rispetto al tempo del racconto; dovrebbero di conseguenza deteriorarsi o venire a mancare solo alcuni elementi del linguaggio, quali il controllo della voce, il timbro, la precisione nell'articolazione dei fonemi. Si può supporre che il morbo misterioso, non precisato da Messina ma individuato come causa prima del problema, abbia coinvolto gli organi dell'udito e della fonazione; potrebbe trattarsi, si azzarda un'ipotesi, di encefalite virale. Alla luce di queste considerazioni sarà utilizzato nel corso dell'analisi il sintagma “sorda e muta”.

⁴ Saranno prese in esame approfonditamente *Ciancianedda* e *La muta*, mentre l'analisi di *Trapezio*, *Serafino Gubbio operatore*, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e *Le zittelle* viene condotta in modo più sintetico, e principalmente in confronto con i testi del primo gruppo, per le seguenti ragioni: il racconto di Boito è incompiuto, quindi le cause del mutismo del protagonista, nonché le funzioni dello stesso nella configurazione della storia, sono solo ipotizzabili o appena tracciate; l'afasia di Serafino costituisce un nodo critico già esplorato dalla critica e il romanzo di Maraini è stato esaustivamente indagato sotto l'aspetto della disabilità da Sara Lorenzetti (2022: 159-172); infine ne *Le zittelle* lo svantaggio non è un elemento centrale della vicenda.

⁵ Per Roberto Cescon (2020: 11) il disabile «è l'incarnazione della tua vulnerabilità [...] il disabile è il perturbante, quella zona di “inquietante estraneità” che abita in te»; Millefiorini (2022: 11) sottolinea il «sentimento ambivalente, di attrazione e repulsione, di curiosità e di paura» che proviamo di fronte a una persona con disabilità. Nel momento in cui si tengono presenti prioritariamente i condizionamenti ambientali e culturali, quali barriere fisiche/architettoniche e processi di stigmatizzazione basati una concezione rigida di “normalità” che esclude il diverso, si considera il fenomeno della disabilità secondo un “modello sociale”, elaborato nel Regno Unito grazie all'azione della *Union of the Physically Impaired Against Segregation*, U.P.I.A.S., e al contributo di diversi studiosi (Hunt 1966: 145-59; Filkenstein, 1980; Oliver, 1981: 19-32; 1983; 1990; 1996; 2004:18-32); «la causa di forme di discriminazione [...] non è la disabilità in sé ma lo sguardo che ciascuno di noi vi posa» (Bocci / Straniero 2020: 10-11). Un diverso approccio, il modello biopsico-sociale, formulato dallo psichiatra George Engel, nasce alla fine degli anni '70, integrando fattori biologici, quali le malattie o le lesioni/menomazioni, aspetti psicologici, quindi la percezione che l'individuo ha del proprio stato di salute, e fattori sociali, come la discriminazione e l'emarginazione. Sulla base di tale modello è stata formulata l'ICF, *International classification of functioning, disability and health*, pubblicata dall'Organizzazione Mondiale della Sanità nel 2001, che integra variabili di tipo biologico, psicologico, relazionale e ambientale in relazione alla disabilità.

novecentesche, si mostrano nella loro intima e tragica contraddittorietà quando il muto/la muta sia considerato quale individuo che possiede diverse facoltà e abilità rispetto ai “normali”, quindi rifiutato o esaltato, ma mai realmente assimilato al corpo sociale.

2. Fasciata di silenzio. Stigma ed emarginazione in *Ciancianedda* di Maria Messina

Quando Leonardo Sciascia negli anni '80 riscopre Maria Messina definendola un «Pirandello al femminile» per la capacità di rappresentare «la piccola e infima borghesia siciliana e, dentro l'angustia e lo spento grigiore di una tal classe, la soffocata e angosciante condizione della donna» (Sciascia 1981: 59), orienta decisamente la critica successiva a individuare negli scritti messiniani la messa in rilievo dell'ingiusta e immotivata sottomissione femminile al dominio del maschio, padre o marito che sia (Magistro 1996: 111-128; Gochin Raffaelli 2002: 59-69 e 2009: 20-54; Kroha-Haedrich 2000: 63-75; Sapegno 2012; La Grotteria 2022). Alcuni studiosi sottolineano come alla denuncia non segua una precisa volontà, o una reale capacità, di mutare lo *status quo* (Di Giovanna 1989, 1990: 337-345); ma in effetti già «l'affresco delle condizioni del sistema patriarcale nell'Italia del nuovo secolo ventesimo» acquista una forza dirompente; ed «è la stessa 'naturalità' ed eternità del patriarcato ad andare in frantumi: l'abuso di potere, la sua violenza assoluta fatta soprattutto della complicità subalterna e della impotenza di tutti» (Sapegno 2012:10).

La novella *Ciancianedda* (raccolta *Le briciole del destino*, 1918) – che vede in scena una ragazza sorda e muta in seguito a una malattia avuta da adolescente, innamorata di un giovane e decisa a sposarlo, ma poi fortemente amareggiata quando questi, dopo le nozze, la rifiuta con violenza e la tradisce fino a spingerla a tentare l'omicidio della rivale – viene interpretata dalla maggioranza dei critici come emblema o assolutizzazione dell'inferiorità femminile, e in particolare di un'afasia che incarna lo scarto fra il discorso maschile e le esigenze, anche prettamente fisiche, della donna (Barbarulli / Brandi 1996: 41-42). La novella sarebbe la più alta espressione di un'esigenza di vitalità repressa, quindi di un'identità strozzata che trova solo «il silenzio come forma e sostanza dell'interazione umana: perciò implode dentro la persona, annientando definitivamente la facoltà di linguaggio» (Barbarulli / Brandi 1996: 37); «[l]a ragazza sordomuta è metafora di quella soglia dove tante donne sono intrappolate, non possono esprimersi, non posso essere se stesse, subiscono per impotenza» (Sapegno 2012: 16)⁶. L'interpretazione simbolica è legittima, ma astrae dai dati del reale, in quanto *Ciancianedda* – nome antinomico, osserva Cristina Pausini (2001: 32), attribuito «a ricordo della voce perduta» – non è zittita dalla tirannia di un marito che domina le donne di famiglia costringendole a limitare, anche fonicamente, la loro presenza (*La casa nel vicolo*, 1921), oppure che ne azzera la voce con la propria indifferenza e disprezzo, come il marito di Vanna nella novella *Casa paterna* (1918); la ragazza ha una grave menomazione fisica, che comporta la totale impossibilità di emettere suoni o percepirla, anche prima di entrare in una casa maritale su cui inevitabilmente gravitano le norme non scritte del «patriarcato feroce» (Sapegno 2012: 10).

Il focus della novella non sembra essere la relazione asimmetrica uomo-donna, ma il vissuto di un soggetto disabile, che si confronta e si scontra con una fisicità sempre più distante dalle sue esigenze e aspettative, in un crescendo che giunge alla percezione, profondamente tragica, del corpo come prigioniera⁷. *Ciancianedda*, nonostante sia sorda e muta, sino a quando rimane nell'ambiente in cui è nata e cresciuta riesce a mantenere una sua agentività; è una perfetta e apprezzata massaia – «ha tenuto la casa in regola come un orologio», dice di lei il padre – e ha stabilito con Graziano una relazione amorosa duratura, perché basata su un accordo dei sensi

⁶ Si veda ancora Elise Magistro (2007: 182): «Messina settles on the language of silence, as the absence of any meaningful voice was the most accurate measure of Sicilian female existence [...]. This persistent social aphasia afflicts all Messina's protagonists and finds its highest expression in the character *Ciancianedda*, a young girl who has literally lost her voice. [...]».

⁷ «È facile che il corpo divenga un nemico per chi vive la disabilità come condizione e che produca un dolore profondo ad esempio quando è massima, come nel periodo adolescenziale, la necessità di esibirlo per essere approvati» (Priore 2022: 316).

che, anche dopo la malattia, permette alla coppia di comunicare: è ancora il padre ad affermare che i due «[s]i intendono come se parlassero» (Messina 1988: 189-190).

Ciancianedda si è riconciliata con la malattia, approdando a un'accettabile configurazione identitaria⁸, a una imperfetta felicità, venata comunque di rimpianto per la perduta condizione di salute della sua infanzia:

[la] notte, quando al silenzio che la fasciava tutta si aggiungeva anche l'oscurità, allora si sentiva serrare il cuore pensando che mai, mai, essa avrebbe potuto parlare a Graziano con la voce. [...] Si era trovata fasciata di silenzio. Un silenzio di piombo che le pesava tutto sul cuore e sulle orecchie. (Messina 1988: 190-191)

Siamo in presenza di un'immagine dello svantaggio come eccesso indesiderabile, qualcosa che il soggetto porta come un fardello, dal quale non riesce a liberarsi; nella classificazione dei modelli di disabilità proposta dall'antropologo Charles Gardou il sordomutismo "fasciante" di Ciancianedda rientrerebbe in una rappresentazione «additif» di disabilità, come appunto «excédent indésirable» (Gardou 2006: 35)⁹. Quando la ragazza, dopo il matrimonio, cambia quartiere, nel primo contatto con le donne della zona alla fontana viene investita dallo stigma sociale¹⁰, valutata e deprezzata.

Ciancianedda, credendo che la salutassero come avevano fatta vedendola col marito, sorrise dolcemente. La vecchia l'osservò corrugando la fronte breve e disse a una ragazza bruna e formosa:

– Oh, Silve', la sposa è proprio quella che ci disse Brasi. La figlia di massaro Peppe. Un bell'acquisto in verità! (Messina 1988: 193)

La mercificazione del soggetto femminile, "comprato" col matrimonio, è certamente un esempio di mentalità patriarcale, per la quale le donne sono «strumenti simbolici della politica maschile [...] ridotte allo statuto di strumenti di produzione o di riproduzione del capitale simbolico o sociale» (Bourdieu 2019: 54-55); ma tale riduzione della donna a una logica economica è in ogni caso successiva alla stigmatizzazione sociale della menomazione, su cui si impernia comunque il discorso dell'autrice. Una figura chiave dell'arretratezza culturale insita nel microcosmo siciliano è Silvestra, che poi diventerà l'amante di Graziano seducendolo con il suo canto¹¹: la ragazza sposta la brocca di Ciancianedda sostituendola con la propria, evidenziando pertanto l'emarginazione della sorda e muta, priva di diritti perché disabile¹².

Ciancianedda diventa agli occhi del piccolo villaggio siciliano la moglie imperfetta, carente, in-valida, con cui l'interazione non è solo impossibile ma inutile. La gestualità della protagonista, prima misurata e produttiva nel contesto familiare, diventa eccessiva, ridicola e vuota di senso.

⁸ Ciancianedda rientra nel novero di quei disabili «che lottano non per diventare normali, ma se stessi», come afferma Giuseppe Pontiggia (2000: 41) nel romanzo *Nati due volte*.

⁹ I modelli di Gardou e le loro implicazioni per un'analisi della disabilità come fenomeno sociale sono ampiamente discussi da Straniero (2020: 55-79).

¹⁰ Seguendo Goffman (1963: 12-13), il mutismo della protagonista diventa «an attribute that makes [her] different from others [...]»; in the extreme, a person who is quite thoroughly bad, or dangerous, or weak. [She] is thus reduced in our minds from a whole and usual person to a tainted, discounted one. Such an attribute is a stigma, especially when its discrediting effect is very extensive; sometimes it is also called a failing, a shortcoming, a handicap. It constitutes a special discrepancy between virtual and actual social identity», cioè l'identità che il corpo sociale elabora in relazione a un individuo e quella effettiva.

¹¹ La ragazza sottrae a Ciancianedda il marito cantando delle canzoni a tema amoroso, servendosi quindi beffardamente proprio di quella capacità di cui la protagonista è sprovvista, relegandola definitivamente alla sua condizione di dis-abilità.

¹² Bocci e Straniero (2022: 16) esplorano la condizione liminale dei corpi altri, disabili, che «sappiamo essere stati collocati dalla cultura dominante in una posizione marginale», e sui quali si esercitano diverse misure di controllo: il confinamento, l'isolamento domiciliare, la categorizzazione, l'etichettamento sociale, la censura. Ad eccezione di quest'ultima, la protagonista di Messina subisce tutte le restanti: non osa uscire di casa, evitando anche la soglia, poiché avverte lo sguardo giudicante delle donne del paese, le cui parole non può percepire; si autoconfinava, rimanendo accanto a «l'uscio chiuso» e sedendo sulla «panchetta messa sotto la grata» (Messina 1988: 194).

Gli voleva domandare che avesse contro di lei, se le serbasse rancore per qualche mancanza commessa senza saperlo. Ma era difficile fare con i gesti la domanda troppo lunga. Si tormentò per trovare la maniera di farsi capire. Una sera le parve di averla trovata. Gli s'inginocchiò davanti, con le mani giunte. Egli alzò le spalle. Poi la respinse senza guardarla, e andò a mettersi sull'uscio. [...] Sentì ancora più cocente il dolore di quel silenzio di morte che le fasciava le orecchie. Nessun bene era più grande sulla terra di quello che aveva perduto a sedici anni. Non la bellezza, non il denaro, niente incatenata due creature come la potenza della parola. (Messina 1988: 195)

Per quanto si ripeta ancora l'immagine della sordità come fascia, oggetto concreto che si somma al corpo rendendolo inabile, il modello è cambiato: Ciancianedda percepisce ora la sua disabilità in forma sottrattiva, come grave mancanza di una capacità¹³, sperimentando l'insufficienza delle strategie che ha elaborato e utilizzato per compensare lo svantaggio. La complessità dell'interazione verbale, soprattutto in ambito sentimentale, è inarrivabile; il linguaggio dei gesti sinora utilizzato si rivela troppo semplice e povero.

La vicenda della protagonista fornisce un'efficace e toccante esemplificazione della differenza, ben presente alla critica di area anglosassone, fra *impairment* e *disability*, secondo un modello sociale di disabilità: la minorazione non è un dato obiettivo bensì un costrutto elaborato dalla società in cui si trova la persona svantaggiata, la quale in un differente contesto potrebbe non avvertire limiti alla sua capacità di azione e di assunzione di ruoli¹⁴.

Subendo il discredito da parte della comunità (Goffman 1963: 51-52), Ciancianedda non riesce più ad accettare il sordomutismo da cui è derivata l'emarginazione, vivendolo all'interno del proprio corpo come fatto distruttivo, che non solo azzerava facoltà comunicative già compromesse, ma annienta la stessa personalità della ragazza, respinta con violenza da un marito a cui cerca inutilmente di far comprendere i suoi sentimenti riguardo al tradimento.

Il silenzio, il suo beffardo nemico, si riempiva di pensieri cattivi e paurosi. [...] Le parole che non poteva pronunciare le stringevano la gola arsa. [...] Le parole la soffocavano; e si lamentava forte come un piccolo cane battuto. [...] [A]lzò il viso disfatto, mosse le labbra e poi stese le mani. Lo voleva respingere. Lo voleva fermare. C'era negli occhi dilatati una potente volontà di parlare [...] [L]a respinse, la ributtò in un canto, percotendola. Non l'aveva mai picchiata, suo padre. Mai. (Messina 1988: 197, 198)

Approdiamo dunque, riprendendo ancora Gardou, a un modello della disabilità interamente negativo, come maledizione, abiezione¹⁵; la sorda e muta Ciancianedda arriverà a progettare l'omicidio della rivale, sotto il malevolo influsso della sua stessa condizione di svantaggio, come sembrano suggerire le parole del narratore onnisciente: «Una sola cosa c'era da fare. [...] [G]lie lo suggerì il silenzio beffardo, che tesseva la sua tela nera» (Messina 1988: 198); ma il delitto non si compie, evidenziando ulteriormente l'assoluta inanità del personaggio, ormai incapace di agire come di parlare (Pausini 2001: 34).

¹³ Si fa riferimento sempre alla classificazione di Gardou (2006: 35-36): «Dans le modèle soustractif, le handicap est 'quelque chose en moins', qui a été soustrait ou s'est échappé de la personne [...]. Il renvoie à l'incapacité ou la privation à compenser, le déficit ou la déficience à réparer, la carence ou le manque à combler».

¹⁴ «[T]he social model sought to demystify the apparent truth-status of disability as an indicator of "real" corporeal flaws. Fundamental to this paradigm is a conceptual distinction between physical impairment as the material condition of the body and disability as a set of attitudes and practices imposed upon that body to discipline its divergence from accepted norms. [...] In this view, disability, as discrete from impairment, is socially constructed» (Mintz 2007: 2).

¹⁵ «Le handicap est considéré comme un mal absolu, une anormalité, une déviance biologique et, en même temps, une déviance sociale. Objet de dévaluation, d'humiliation, de honte, il devient synonyme de stigmatisation, d'exclusion, de mort. Dans la culture occidentale, le handicap est généralement perçu comme une calamité, un non-sens radical. Une absurdité, une abjection, que rien ne saurait justifier» (Gardou 2006: 37).

Il racconto di Messina raffigura con autenticità ed efficacia il percorso doloroso di un individuo svantaggiato, doppiamente discriminato in quanto donna¹⁶, nella chiusa società siciliana di primo Novecento, evidenziandone cruciali aspetti culturali, quali la rappresentazione del diverso. La narrazione eterodiegetica è condotta in realtà dal punto di vista della ragazza disabile: il lettore percepisce il mondo con i sensi ridotti di Ciancianedda, i dati sonori sono quasi inesistenti, mentre dominano tratti visivi – nella casa della famiglia di origine «i rami lustri che rosseggiavano sulla parete affumicata» (Messina 1988: 189); nella nuova abitazione gli abiti «di seta lucente», la «fila di tazzine color di rosa» (Messina 1988: 192), in esterni «s'addensavano nuvole brune sfrangiate di rosso» (Messina 1988: 199) – o tattili, anche nel ricordo del tempo precedente alla malattia¹⁷, oppure ancora olfattivi: l'odore di tela nuova del corredo riempie tutta la casa paterna. Il canto sirenaico della rivale, le cui parole rispecchiano una ricca gamma del desiderio sensuale e sessuale – la nostalgia dell'altro, la voglia di possederlo, il rimpianto –, non interrompe il tendenziale silenzio della narrazione, poiché costituisce di fatto un ascolto negato: noi lettori sappiamo che la canzone esiste, ne conosciamo il contenuto, ma non la percepiamo come materia sonora, perché la protagonista non è in grado di ascoltarla. Avvertiamo quindi su di noi lo stesso effetto imprigionante della sordità che la ragazza sperimenta, senza fra l'altro poter compensare il suo svantaggio con il potenziamento di altri sensi o facoltà, come avviene ad altre disabili della letteratura; Marianna Ucria, ad esempio, sviluppa capacità quasi telepatiche e si dedica assiduamente alla lettura e alla scrittura¹⁸.

Ciancianedda non rappresenta certamente un disabile “eroico”, ma una persona che ha trovato maniere alternative per esprimersi, e non si sente menomata o limitata nei suoi comportamenti sino a quando rimane nel suo ambiente di origine, dove le parole non sono indispensabili; il ricorso a interessi prettamente culturali per attenuare lo svantaggio sarebbe comunque impedito dalla condizione sociale della ragazza, che sicuramente ne comporta l'analfabetismo. Siamo in ogni caso lontani dalla retorica del *supercrip* (Grue 2015: 204-218; Pacelli 2022: 287), come dallo stereotipo della donna silenziata, ma anche da pregiudizi abilistici. Messina presenta un personaggio che affronta con coraggio e intelligenza le proprie carenze fisiche, richiamando forse in ciò la propria personale esperienza di donna disabile, perché affetta, sin dalla giovinezza, dalla sclerosi multipla. «La malattia le impedì, progressivamente, anche di scrivere, condannandola, tragicamente, alla paralisi ed all'afasia, ad una sorta di funesta immobilità e di coazione a tacere che aveva già siglato, del tutto involontariamente, il destino fatale di tante sue maschere» (Muscarello 1994: 345)¹⁹.

Per la scrittrice lo svantaggio era qualcosa con cui fare quotidianamente i conti, un limite ma anche una sfida; nei suoi personaggi ci consegna un'immagine preziosa perché autentica, “normale”, della disabilità come fatto doloroso e frustrante, ma necessario e ineluttabile, inscritto nella fisicità e nell'esperienza di molti individui. È il caso, la malattia devastante, che ha deciso il

¹⁶ Sulla disabilità di genere si veda la tesi di De Bon, a.a. 2018/19. Gli svantaggiati messiniani sono in prevalenza donne, ma non mancano figure maschili emarginate per un difetto fisico o psicologico, come il protagonista del racconto *Il guinzaglio* (1921), Testagrossa, timido, caratterizzato da macrocefalia e spalle curve, quindi sbeffeggiato dalla comunità e costretto a sopportare un padrone prepotente che gli insidia la moglie; anche in questo caso la ribellione del personaggio al suo destino è destinata a fallire.

¹⁷ Ciancianedda ricorda il bacio ricevuto da Graziano, che sentiva «nel sangue come se le avessero bruciato le vene», e dopo la malattia ancora «sentiva sulle guance l'ardore di quelle labbra che sapevano di sole» (Messina 1988: 191).

¹⁸ «Sin da bambina la protagonista trasforma la sensazione olfattiva nel suo schema interpretativo del reale [...]; legge i pensieri di chi le è vicino [...]; si serve della fantasia per immaginare i suoni che non può udire [...]; comincia a vivere il mondo di riflesso, attraverso il filtro delle suggestioni letterarie» (Lorenzetti 2022: 164- 167).

¹⁹ Nella testimonianza della nipote, Annie Messina (1988: 12-13), la scrittura era per Maria «una liberazione», un modo per dare voce alla «sua ribellione appassionata contro la condizione della donna in quell'epoca e in quell'ambiente», riscattando la sua condizione personale di «ragazza condannata al ricamo e alle lezioni di pianoforte»; «avrebbe potuto essere felice [...] se all'improvviso, su tutto quel fiorire di attività, non fosse calata l'ombra nera della malattia. La sclerosi multipla. Una malattia ancora oggi incurabile, che le tolse prima la volontà e poi, man mano che la paralisi avanzava, anche la possibilità di scrivere».

destino di Ciancianedda, ma la ragazza cerca di adattarsi alla sua condizione imperfetta, di cui è evidente simbolo il flauto appena abbozzato che il padre, impegnato a costruire all'inizio del racconto, non completerà mai, seppur vi abbia lavorato con dedizione.

3. Afasia maschile e scrittura: la cultura come riformulazione identitaria

Quando è l'uomo a essere privato della parola, la scrittura può diventare una modalità di compensazione con cui raccontare la sua storia, rivendicando talvolta la maggiore ricchezza ed efficacia di tale mezzo di comunicazione. Si tratterebbe, tornando ancora a Gardou (2006: 37), del «modèle bénéfique», che «confère au handicap une signification positive. [...] Il constitue une expérience particulièrement féconde et signifiante, de connaissance, de dépassement, de transfiguration de soi. Une occasion de découverte de ressorts invisibles, de forces qui naissent de la vulnérabilité». È questo il caso dell'equilibrista cinese Yao nel racconto *Il trapezio* (1874-1875) di Arrigo Boito²⁰; ormai anziano professore, il protagonista confida, scrivendo all'allievo Meng-pen, le proprie vicende giovanili nel circo, che non può narrare a voce perché la sua lingua è bloccata da quando ha evocato l'immagine del trapezio. Al di là delle ipotesi sulle ragioni del mutismo, alquanto aleatorie vista l'incompletezza del testo²¹, ci interessa in questa sede rilevare le affermazioni di Yao circa la superiorità della scrittura orientale – potenziata da una componente visiva e da un rigore geometrico che armonizza la realtà caotica – sulla comunicazione orale; troppo semplice e rapida, quest'ultima, per corrispondere con esattezza al pensiero che si vuole trasmettere:

[...] s'anco mi sia tolto il conversar delle labbra, mi sembra, scrivendo ciò che tu leggi, di non esser mutolo, giacché mi valgo d'una manifestazione dell'animo assai più lenta ma molto meno infedele che non sia la parola parlata. Afferrando la penna mi pare di stringere la mia lingua nel mio pugno e di assoggettarla meglio alla volontà e al pensiero. Tu vedi adunque, savio Meng-pen, come codesto morbo [...] possa essere considerato come un bene piuttosto che come un male, giacché molti danni intravengono agli uomini dalla parola ed io sono ora salvo da tali danni e perciò più perfetto nella mia persona che tant'altra gente ciarliera. [...] Se la linea dunque è superiore alla parola, il carattere figurativo della nostra gloriosa patria cinese è più atto d'ogni altro a rappresentare l'idea. Ciò che non è scritto, non è dimostrato che in parte. Felice me dunque che obbligato per esprimermi a mover la penna anzi che le labbra, sono così miglior interprete del vero. (Boito 1920: 57-58)

«Perfetto» si definisce anche l'ammutilato protagonista del pirandelliano *Serafino Gubbio operatore* (1915-1925): «Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m'ha reso così – come il tempo vuole – perfetto» (Pirandello 1925: 267). Traumatizzato per aver ripreso la scena di un delitto, analogamente, Serafino converte lo *shock* in possibilità di scrittura – «Una penna e un pezzo di carta. Non mi resta più altro mezzo per comunicare con gli uomini» (Pirandello 1925: 261); un'opzione definita certo in modi meno esaltanti rispetto ai termini laudatori del *Trapezio* ma capace di assolvere a un'analoga funzione di “mettere ordine” nella confusione del reale. Senza percorrere le linee di un denso *corpus* critico, che tende a metaforizzare lo svantaggio di Serafino²², si vuole focalizzare la dimensione specifica della disabilità: si consideri in primo luogo

²⁰ La novella esce a puntate in *Rivista minima*, in sedici puntate dal 2 febbraio 1873 al 18 gennaio dell'anno seguente, firmata anagrammaticamente Tobia Gorrio; poi è raccolta da Gioacchino Brognoligo e pubblicata, con altri testi di Boito, nella silloge *Novelle e riviste drammatiche* (1920).

²¹ Secondo Crotti e Ricorda (1992: 26), il mutismo del personaggio è occasione per approfondire scritture e modalità di pensiero esotiche, dimostrando «la tensione verso un *autre* che travalichi i limiti realistico-borghesi di una parte della tradizione italiana per prediligere un'apertura già europea»; per Rosa (1997: 116) la lingua bloccata di Yao esprime simbolicamente «la paura dell'impotenza espressiva che l'autore proietta nel mutismo del protagonista». Comoy Fusaro (2007: 348) vede nell'afasia del cinese un sintomo isterico, che identifica il periodo circense, quando Yao «lasciava libero corso alle sue pulsioni», rischiando di essere «messo al bando della società in cui viveva [...]». Probabilmente, la paralisi è un fenomeno autopunitivo fissato sulla lingua, perché la lingua è l'organo della golosità.

²² Citando solo qualche esempio, per Manotta il mutismo indica una «chiusura scettica verso il mondo»

che il protagonista risulta affetto da vari tipi di mutismo, il primo selettivo e relativo al suo lavoro quando, come operatore, si trova ridotto a «mano che gira la manovella» (Pirandello 1925: 47); traumatico, nel momento in cui riprende impassibilmente la scena di un duplice omicidio²³.

Nel primo caso, l'alienazione dell'uomo ridotto a macchina presenta certamente una dimensione sociale; nello specifico il mutismo connota l'emarginazione economica del proletario che non può ribellarsi al carattere disumanizzante delle proprie mansioni²⁴, quindi allo sfruttamento, come avviene, in altre forme in *Les Muets* (1957) di Albert Camus. Il mutismo traumatico di Serafino può essere invece variamente interpretato come unica via d'uscita da una realtà alienante (Martinelli 1992: 84; Borjan 2006: 166); atto d'accusa agli orrori dei meccanismi del profitto, che spettacolarizzano persino la morte; risposta all'insensatezza del reale, che vale come astensione dalla stessa (Ganeri 2001: 181); senso di colpa per essere stato occulto artefice dei delitti, per cui il romanzo diventa «parabola del narratore assassino» (Stasi 2012:114). Tuttavia, non si dimentichi che all'afasia segue la scrittura, come testimonianza di ciò che è avvenuto e quindi concreta soluzione all'*impasse* in cui si trova il protagonista. Se la realtà è insensata, e atroce, una volta negata l'azione è possibile non solo osservarla (questo è il compito dell'operatore) ma, soprattutto, interpretarla (ed è il ruolo dello scrittore). «La scrittura del romanzo è anche un modo [...] per rivendicare la resistenza dell'esperienza e della coscienza, al di là del flusso cieco e indistinto della vita vana catturata dalla macchina: un paradossale tentativo di "parlare" attraverso lo stesso "silenzio di cosa", di continuare a essere autentico nella caduta dell'autenticità» (Ferroni 1994: xiii); come Yao, Serafino sfrutta il suo silenzio per «affidare soltanto alla parola scritta la propria missione corrosiva d'interprete disvelante e demistificante della realtà. E la scrittura sembra essere la più autentica via di salvezza per Serafino contro la minaccia d'integrale dissolvimento della sua personalità» (Adriano 2008-2009: 267).

Parimenti, l'uomo col violino, doppio di Serafino perché ammutolito dal confronto con le macchine (Angelini 1990: 42), trova una superiore modalità di espressione quando suona alla tigre, emblema di una natura incorrotta, quindi unico essere che, nella generale afasia, possiede un'autentica capacità di comunicazione orale: «Nessuna bestia *m'ha parlato* come questa tigre» (Pirandello 1925: 73), afferma Serafino. Solo la natura pura può ancora dire qualcosa all'uomo e a un mondo ormai afasico e disabilitato, perché meccanizzato e privo di arte, in cui l'unico suono che domina è quello fastidioso della modernità: «Un calabrone che ronza sempre, cupo, fosco, brusco, sotto sotto, sempre» (Pirandello 1925: 9). E persino l'arte del cinema è «muta», anzi ammutolente, poiché crea la menomazione privando gli attori dell'eloquio, e lasciando loro corpi inespessivi e fantocceschi: «Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di votamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che tremola per un momento su lo schermo e scompare in silenzio» (Pirandello 1925: 86).

D'altro canto, ritornando a Messina, non è un caso che la supplica di Ciancianedda al marito, e la successiva accusa, siano plateali, estremizzate e grottesche, vere scene da cinema muto; autenticamente tragiche, ma drammaticamente fallimentari.

4. Tommaso Landolfi: il personaggio muto come vittima e carnefice

Un'aura di violenza e di morte sembra emanare dal personaggio muto della letteratura contemporanea, la cui bocca cucita già si affaccia su luoghi oltremondani, mentre mente e corpo

(1998: 123). Borjan (2006: 165) considera il romanzo un «manifesto contro la macchina disumanizzante e alienante. Serafino Gubbio rappresenta il processo di alienazione dell'uomo», di cui l'afasia è l'ultima conseguenza. Per Millefiorini si tratta di una «allegoria dell'incomunicabilità umana» (2010: 24).

²³ Serafino lavora per la Kosmograph, la cui attrice principale, Vania Nestoroff, è legata al collega Carlo Ferro; giunge un precedente amante di Vania, Aldo Nuti, aspirante attore, a cui Ferro propone di girare la scena in cui dovrebbe sparare a una tigre. Durante la scena Aldo uccide Vania invece dell'animale, che lo sbrana.

²⁴ «La parola di Serafino Gubbio [...] è quella di un soggetto che non ha nessuna consistenza sicura, sradicato e privo di posizione sociale: studente povero ed ex studente senza precisa riconoscibilità sociale» (Ferroni 1994: xii).

si ribellano con aggressività – o, variando, con un fiorire di scrittura creativa, un potenziamento di altri dati sensoriali – all'emarginazione sociale e/o familiare. Diversa è l'azione efferata condotta contro il disabile, *altro* quindi misterioso, incomprensibile, forse temibile, marchiato nel fisico o nella mente da una differenza che è impronta, positiva o negativa, del divino. Il tema, diffuso nella settima arte a iniziare da *The Spiral Staircase* (1946) di Robert Siodmak, nel quale un *serial killer* uccide donne menomate perché «imperfette» volendo, in realtà, riscattare inconsciamente la propria debolezza, costituisce un *topos* delle narrazioni della disabilità²⁵ che intendono colpire la fragilità dello svantaggiato perché perturbante – secondo la definizione freudiana di *unheimlich*, al tempo stesso estranea al sé e pericolosamente vicina²⁶ –, rimossa ma riaffiorante dalle profondità della psiche nel confronto con la persona disabile.

Anche l'innominato protagonista de *La muta* (1964) di Tommaso Landolfi commette un omicidio, con l'aggravante che la vittima è giovanissima e nutre un'assoluta fiducia nel suo assassino, da lei frequentato abitualmente e con piacere. Si è già accennato nell'introduzione alla prevalente lettura allegorica, nella maggioranza della critica, del personaggio disabile landolfiano, anche per la tendenziale illogicità della vicenda: una liceale incontra un uomo maturo dal comportamento bizzarro e accetta, dopo minime esitazioni, di recarsi nella sua casa, addirittura di spogliarsi di fronte a lui (cfr. Carlino 1999: 28-30). In realtà la solitudine della muta potrebbe spiegare facilmente il suo comportamento; ma ancor più la minuziosità del racconto, che si snoda lentamente presentando una marcata dovizia di particolari, invita il lettore e il critico a non abbandonare il piano concreto per il simbolico, mantenendoli entrambi attivi nell'atto interpretativo²⁷. Il titolo originale del racconto, *Vengono*, alludeva alla cattura dell'omicida; lo spostamento sulla protagonista e il suo svantaggio certamente indica la volontà autoriale di focalizzare questa «condizione deprivata, malcerta, pericolante» (Carlino 1999: 28), orientando l'analisi in primo luogo a definire il rapporto normalità/disabilità che informa la relazione fra i due personaggi.

In un primo momento il protagonista è semplicemente attratto dalla bellezza «terribile, inconsapevole» (Landolfi 1988: 16) dell'adolescente, ma la scoperta del mutismo fa scattare l'ossessione: da un lato la consapevolezza trionfante della vulnerabilità della ragazza – «la sua confessione infatti la poneva in certo senso alla mia mercè» (24) –, dall'altro, all'opposto, un senso di sopraffazione: «Se una perfezione per eccesso è genericamente oppressiva, una per difetto, mio Dio, è di sua natura angosciosa, intollerabile...» (Landolfi 1998: 23). L'inarrivabile bellezza e armonia fisica della muta è incrinata da una componente fragile, l'afasia, su cui però non si può far leva, poiché aggiunge all'assoluto visivo l'ineffabilità; non parlando, la ragazza non può essere dominata attraverso il suo controllo del suo discorso (Foucault 1972), non cade nelle trappole del linguaggio²⁸, non si rivela: «Di ciò che più importava (del suo amore?) ella non parlava mai, non poteva, chissà; e la sua mutezza investiva, assordava e smemorava come la voce stessa del silenzio» (Landolfi 1988: 27- 28).

²⁵ Ria Cheyne (2019: 7) include, fra gli «horror's disability icons», «the vulnerable blind character». Fra i film con protagonista un personaggio muto perseguitato (sempre donna), ricordiamo *Ms. 45 - L'angelo della vendetta* (1981) di Abel Ferrara, in cui la protagonista, ripetutamente stuprata, si vendica uccidendo i suoi torturatori; *Brimstone* (2016) di Martin Koolhoven e *Hush - Il terrore del silenzio* (2016) di Mike Flanagan. Più frequente la raffigurazione della donna cieca in pericolo, al centro di *Wait until dark - Gli occhi della notte* (1967) di Terence Young, *Blind Terror - Terrore cieco* (1971) di Richard Fleischer, *Beul-la-in-deu - Blind* (2011) di Ahn Sang-Hoon e *Darkness - Nell'oscurità* (2018) di Anthony Byrne.

²⁶ Cfr. Freud ([1919] 1991: 269-307). Si veda anche Cescon (2020: 11), già citato alla nota 5.

²⁷ D'altra parte, la scrittura di Landolfi «conduce sempre un doppio discorso: l'uno propriamente narrativo e l'altro che riflette sul primo» (Guglielmi 1993: 40).

²⁸ Nella prima conversazione con la muta il protagonista afferma la superiorità della scrittura sulla comunicazione orale con termini che ricordano da vicino le posizioni di Yao: «È attraverso la parola, il cosiddetto dono della favella, che l'uomo perde l'anima sua»; «scrivere non ci permette di dir le cose a caso e di perderci in chiacchiere inutili; a scrivere siamo soli con la nostra coscienza...» (Landolfi 1988: 24, 25). Sulla insufficienza della parola è incentrata l'analisi di Matteo Moca (2017: 30, 33); nel racconto Landolfi «porta all'estremo la sua riflessione sul linguaggio, in una storia che si concluderà con un sacrificio rituale all'altare dell'impossibilità di comunicazione e del silenzio. [...] La pagina riempita di sangue, rende manifesta la tragicità della parola e evidenzia la violenza su di essa come unica possibilità di possessione [...]».

Secondo Serafini (2010: 286),

la constatazione del mutismo porta la proiezione del desiderio su un altro piano, simbolico. Il muto è colui che non parla, non dice nulla e proprio perché non dice nulla, potenzialmente può dire tutto. È pura potenzialità espressiva, è un inesauribile contenitore di parole che non potrà mai essere riempito. [...] L'universo della muta deve essere così conquistato, il desiderio di possesso verso la ragazzina non è più sesso quindi.

Si potrebbe anche parlare di cortocircuito del desiderio verso un corpo ossimorico: menomato ma al tempo stesso eccelso, anzi divino e divinizzato proprio in quanto privo di parola; il mutismo elicitava l'inaccessibilità del corpo giovanissimo, rendendo la sua possibile violazione «un atto di superbia, di sfida appunto, di volontà di avere e raggiungere qualcosa che è fuori di noi di cui noi però sentiamo il bisogno e l'esistenza» (Serafini 2010: 287). In realtà la muta comunica egregiamente, ma il protagonista, che l'ha resa nella sua ossessione idolo da adorare (e poi da distruggere), non la ascolta, manifestando una sorta di sordità selettiva: nel suo diario, condiviso per alcune pagine con il partner, la ragazza scrive infatti di aver incontrato un uomo infelice, mostrando quindi di averne compreso l'intimo rovello, e tenta anche di esprimersi con il linguaggio dei segni, ottenendo da lui un netto rifiuto. Sembra che il futuro omicida voglia confinare l'adolescente alla sua disabilità, quasi per mantenere viva la contraddizione che farà scoppiare una violenza atroce, inaccettabile ma nella mente contorta dell'uomo agevolmente comprensibile, poiché abbassa al suo livello la difettosa perfezione della muta: la ragazza è infatti trucidata con una lametta, «[q] uel corpo idolatrato doveva esser divenuto una sola, acuta piaga» (Landolfi 1998: 42), bocche di sangue si aprono nella carne viva eliminando insieme afasia e bellezza, che rendevano inviolabile la muta²⁹. «[O]ra ella era mia eternamente» (Landolfi 1998: 43)³⁰. Dagli innumerevoli squarci «parlanti», la ragazza esprime e rivela dolore e fragilità, finalmente «sentita» dal protagonista, mentre nella mente di questi, obnubilata dal «mutismo sonoro» della vittima, si placa il fragore della follia «che a tratti scoppiava in clangori assordanti, incalzanti, o si frangeva in echi infiniti e lontani» (Landolfi 1998: 36); come uno sciogliersi, un rompere di campane: terrore, ribrezzo, gioia, voluttà e mille altri sentimenti che dormono, che nessuno forse ha nominati, si confusero in quello scampanio dell'anima» (Landolfi 1998: 37)³¹.

La disabilità ha quindi un ruolo cruciale nel racconto, che non esprime soltanto «l'oscillazione tra il desiderio di possesso della donna e l'incapacità di attuarlo, dato che il possesso equivarrebbe a guastarne la natura incontaminata e originaria e da qui il continuo differimento del desiderio che spesso scatena sulla pagina crudeltà sadiche» (Cecchini 2001: 70)³².

²⁹ L'immaginario della ferita in Landolfi si collega in genere alla possibilità di individuare nuove forme di comunicazione: «un qualche "oggetto feritore" viene a marcare materialmente (dal punto di vista del contenuto) sia il corpo fisico del personaggio (maschile, femminile o animale), che simbolicamente (dal punto di vista formale) quello della narrazione e del linguaggio, inficiando qualsiasi loro ideale di integrità ed autorevolezza» (Cesaretti 2011: 9).

³⁰ Secondo Carlino (1999: 32), «lui ricorrentemente, a delitto compiuto, fa mostra di non considerare, di non aver mai considerato, quella lei come altro da sé, come individuo distinto: quasi che quella lei fosse dentro lo spazio di lui, un prolungamento di lui, la stessa cosa di lui: o quasi che, con l'orribile delitto, si fosse compiuta una introiezione della vittima da parte del carnefice, una sua assimilazione in una sorta di rito antropofagico».

³¹ Lo scampanio si riferisce al momento in cui nella mente del protagonista si forma compiutamente l'idea del delitto. Può essere interessante confrontare con un analogo passo dello stevensoniano *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), quando Jekyll, guardando la propria mano diventata «mostruosa», scopre di essersi trasformato in Hyde senza necessità della pozione, comprendendo quindi quanto la componente negativa, violenta e puramente istintuale, della sua psiche abbia preso il sopravvento: «I must have stared upon it for near half a minute, sunk as I was in the mere stupidity of wonder, before terror woke up in my breast as sudden and startling as the crash of cymbals. [...] Yes, I had gone to bed Henry Jekyll, I had awakened Edward Hyde» (Stevenson 2019: 49). Analogamente, una spia sonora avverte della mutazione, che è ritorno a una parte primordiale dell'essere; nella poetica di Landolfi la componente estranea del sé, la «perfida bestia», «il ritorno dell'animale rimosso», «la materia innominata che alberga in ogni individuo», «l'indicibile, l'inammissibile, l'inaudito» (Terrile 2021: 259, 270, 273).

³² Cecchini fa riferimento ai racconti landolfiani *Maria Giuseppa* (1937) e *La spada* (1942), oltre a *La muta*: nei

Un'ulteriore conferma può giungere dal confronto con un celebre racconto di Poe, che similmente descrive l'omicidio di un disabile, apparentemente ingiustificato ma accuratamente esposto al lettore nelle sue ragioni dal narratore autodiegetico: *The Tell-Tale Heart* (1843), conosciuto dal pubblico italiano come *Il cuore rivelatore*³³. Com'è noto, un giovane è ossessionato dall'occhio di un vecchio, con cui vive in casa; persona mite, con il quale il protagonista sembra avere in sé un ottimo rapporto. Ma l'anziano possiede «a pale blue eye, with a film over it» (Poe / Kennedy 2006: 21), quindi un organo non funzionante, occhio con cataratta quasi o del tutto cieco; l'uomo fra l'altro è di età molto avanzata e debole, si muove con difficoltà e sarà facilmente ucciso dal giovane. L'impulso omicida scatta dunque di fronte a una fragilità – la vista diminuita o assente – che viene interpretata come superiore abilità, perché il folle assassino si sente perseguitato da uno sguardo inquisitorio, che nella realtà non può esistere; allo stesso modo il cinquantenne landolfiano è tormentato da un mutismo assordante, che sente la necessità di interrompere. In Poe chiaramente le due parti dimidiate dell'assassino, la violenza oscura e la coscienza censoria, si rispecchiano nel corpo del vecchio (vittima dell'impulso brutale) e nel suo occhio (lo sguardo critico e sanzionante), e il cuore rivelatore che batte nella conclusione della storia è il suo stesso³⁴; nel racconto italiano analogamente il corpo della muta esprime l'impulso erotico, mentre la sua bocca cucita la negazione dello stesso, perché rende la giovane non trascrivibile e non dominabile attraverso lo scambio comunicativo, conducendo all'inevitabile atto brutale. In entrambe le narrazioni carnefice e vittima sono interconnessi, come chiaramente si afferma in Landolfi: «Mia preda? Ero io la sua, e non la sua, di qualcuno o qualcosa che ambedue ci sovrastava e travolgeva e determinava nelle nostre sorti, nella nostra vicendevole ed unica sorte...» (Landolfi 1998: 32)³⁵.

Questo «qualcosa o qualcuno», lasciato nel vago, è invece ampiamente definito da Poe in un altro racconto, di poco successivo al *Cuore rivelatore*, *The Imp of the Perverse* (1845), *Il demone della perversità*, storia di un giovane che ha ucciso un benefattore in perfetta salute mentale, solo perché vittima del “demone della perversità”, «volontà precisa e consapevole di compiere il male» (Anelli 2007: 140); si tratta della freudiana «pulsione di morte», distruttiva e autodistruttiva, che Etienne Boillet (2006: 2) individua anche nelle narrazioni di Landolfi. Entrambi gli assassini si discolpano invocando questa “superiore necessità”, che scatta di fronte a un corpo disabile visto fantasmaticamente come animato da una misteriosa capacità, poiché la sua semplice vista richiama l'imperfezione e la carenza che i protagonisti avvertono dentro di sé, attivando un impulso violento teso in realtà a tacitare l'orrore che li possiede.

Un elemento ben presente ne *La muta*, di cui non vi è traccia nel racconto americano, è il sangue, *leit-motiv* della narrazione ben prima dell'esplosione finale, in cui il rosso liquido inzuppa interamente il lenzuolo e ricopre il corpo della ragazza: al primo incontro con l'adolescente il protagonista avverte «una fontana di sangue dentro di me» (Landolfi 1998: 17); riflettendo sul suo mutismo ci informa del «lago di sangue bollente nel mio cuore» (Landolfi 1998: 27).

Il motivo del cuore come raccapricciante ossessione che spinge all'omicidio è presente in un racconto di Giuseppe Bevione, *L'ossessione rossa* (1906)³⁶, che mostra non pochi punti di

primi due, comunque, le donne fatte oggetto della violenza del narratore non sono disabili, anche se Maria Giuseppa è particolarmente brutta e anziana; non entra quindi in gioco la tematica dello svantaggio fisico.

³³ La precisione con cui il protagonista landolfiano descrive la sua attrazione per il corpo della muta ricorda la puntigliosità con cui il personaggio di Poe racconta dettagliatamente la repulsione per l'occhio dell'anziano. La critica non sembra aver notato i punti di contatto fra i due testi, per quanto «[l']ammirazione di Landolfi verso Poe è un dato comprovato da numerose fonti testuali» (Paolini / Valenti 2022: 77).

³⁴ «[L']occhio è la forma data da Poe alla perversità, ovvero all'irriducibile ambiguità e duplicità della natura umana; attraverso questa immagine, lo scrittore stabilisce un efficace gioco di parole tra il termine eye, da lui significativamente utilizzato nella forma singolare, e il pronome di prima persona I, per cui “l'occhio di avvoltoio” dell'anziana vittima, la cui identità rimane avvolta nel mistero, può essere interpretato come lo sguardo censore della coscienza che scruta l'io malvagio del carnefice e che cerca di far luce su ciò che quest'ultimo vorrebbe tener nascosto» (Anelli 2007: 143).

³⁵ Secondo Boillet (2006: 8) l'omicidio nasce proprio da questa spinta all'identificazione, quindi dalla volontà di colmare la separazione con il corpo femminile, seguendo il «mito di una pulsione sessuale, o almeno sessualizzata, che si trasforma in una pulsione distruttiva la quale porta infine alla mutilazione».

³⁶ Il racconto è pubblicato in *La Lettura* n. 2, febbraio 1906, pp. 118-125, con i disegni di Antonio Augusto

tangenza a *La muta*, forse quindi noto a Landolfi, per quanto non si abbiano testimonianze in merito. In entrambe le vicende l'assassino è una persona che non mostra segni palesi di squilibrio. In Bevione, si tratta del «vicino della porta accanto. Precisamente, è il nostro insospettabile barbiere di fiducia [...] che agisce spinto da un raptus irresistibile, uccidendo la prima vittima che gli capiti a tiro: in questo caso, nientemeno che un indifeso paralitico» (Foni 2007: 88). Il disabile, il duca Ippolito Murge che, ancora prima di essere confinato su una sedia a rotelle aveva acceso il desiderio del folle per il suo fisico in ottima salute, sanguigno, dalle mucose «di un rosso assoluto» (Bevione 2009: 407), suscita poi la furia omicida perché vulnerabile in seguito alla malattia, e colto dal barbiere in un momento di solitudine, che gli permette di attuare senza rischi un vero e proprio scuoiamento. L'arma del delitto è quasi la stessa, un rasoio professionale per Bevione, una lametta da barba usata in Landolfi; il momento è favorito dall'arrendevolezza degli uccisi, che pongono assoluta fiducia nei loro torturatori; anche le motivazioni sono analoghe, poiché la fissazione ematica ne *L'ossessione rossa* nasce da un vissuto infantile di dolore, privazioni e violenza – morti i genitori, il protagonista vive con la matrigna che lo percuote e gli impedisce di frequentare la scuola, sottraendogli il piacere della conoscenza –, l'attrazione per la perfezione della muta dall'avvertimento inconscio della propria imperfezione.

In ultima analisi, il corpo disabile deve essere eliminato perché possiede (o si crede possieda) qualcosa che il sedicente “normale” non ha e che si vuole ottenere con la forza, per cancellare la mancanza, il desiderio, o anche il timore di avere dentro di sé, magari rivolta contro di sé, tale superiore abilità: acutezza della percezione (Poe), sangue/forza vitale (Bevione), inarrivabile armonia (Landolfi). Nell'io diviso degli assassini, il disabile è l'ombra junghiana che non si riesce ad assimilare alla propria personalità; la si proietta dunque nel corpo *altro*, menomato, segnato, come tale eliminabile per qualche misterioso disegno superiore, che richiama l'idea del *modèle maléfique* di Gardou (2006: 37), dello svantaggio come castigo divino, una costruzione mitologica molto comoda per occultare la propria incapacità/disabilità³⁷.

Completamente differente, per tematiche e tono – dal drammatico/filosofico al grottesco, è il racconto lungo *Le due zittelle*³⁸: qui la muta è una donna anziana, progressivamente «in uno stato di semiparalisi che le blocca del tutto la parola e quasi del tutto i movimenti» (Serafini 2010: 281). Nonostante le sue difficoltà, tyranneggia le due figlie *zittelle* conducendole quasi all'afasia, poiché da un lato il mutismo le dona la capacità di indovinare il pensiero degli altri, dall'altro l'induce a intervenire sonoramente nel mondo delle sue interlocutrici, battendosi continuamente sul petto in segno di diniego (Serafini 2010: 283). Le figlie hanno allevato una scimmia, Tombo, che alla morte della madre si lancia in comportamenti irriverenti, fuggendo di notte verso il vicino convento e mimando oscenamente all'altare il rito della messa; scoperto, l'animale è processato e condannato a morte. Emblemi della donna silenziata, come ci induce a credere in una nota del racconto lo stesso autore, – «zittella» [...] diminutivo di «zitta», anziché di «zita» (Landolfi 2021: 64) – le due mature sorelle non sono certamente mute, ma la minorazione della madre è effettiva e ha, fatto inusuale, un carattere prepotente, nonché un effetto contagioso, riducendo al silenzio le componenti del suo piccolo nucleo familiare. In questa generale oppressione viene coinvolto persino l'altro “muto” della storia, la scimmia Tombo, che incarna le istanze repressive

Rubino. Oggi si può leggere nella raccolta *Ottocento nero italiano*, a cura di Claudio Gallo e Fabrizio Foni (Bevione 2009: 401-414). Giuseppe Bevione (1879-1976), avvocato e giornalista, diresse il quotidiano *Il Secolo*. Nella scheda introduttiva al racconto (Gallo / Foni 2009: 400), in considerazione dei soggiorni londinesi dell'autore si ipotizza un'influenza dei *penny dreadfuls*, in particolare per la figura di *Sweeney Todd*.

³⁷ I corpi del duca e della muta, ridotti a un ammasso di carne sanguinolenta, sono deformati, reificati, ma anche spettacolarizzati, perché esposti allo sguardo desiderante e ammirato dei loro assassini durante il rituale macabro. Come per i *freaks*, la deviazione dalla norma del loro fisico scempiato e degradato incarna l'alterità che i loro spettatori, i folli protagonisti, cercano di allontanare da sé: «The freaks simultaneously testified to the physical and ideological normalcy of the spectator and witnessed the implicit agreement assigning a coercive deviance to the spectacle. This determining relation between observer and observed was mutually defining and yet unreciprocal, as it imposed on the freak the silence, anonymity, and passivity characteristic of objectification» (Garland Thomson 1997: 62).

³⁸ Il lavoro cronologicamente precede *La muta* di molti anni, essendo stato pubblicato nel '45 in sei puntate su *Il Mondo*, e poi in volume per Bompiani nel 1946.

delle zittelle – la volontà irrisoria, la blasfemia come critica alle istituzioni (Debenedetti 1963: 222); è vero che l'animale viene ucciso dopo il decesso della madre, ma ciò è ancora più significativo, poiché dimostra quanto il potere ammutolente della donna, la sua volontà di sopprimere la voce potenzialmente trasgressiva delle figlie, funzioni anche nel momento in cui non è più fisicamente presente nell'abitazione.

5. Conclusione

Maria Messina, forte di una sofferta esperienza biografica, elabora dall'interno la parabola del personaggio muto femminile, narrando un vissuto di umiliazione ed esclusione che non vede possibilità di riscatto, rispecchiando la chiusura e l'arretratezza di un corpo sociale ancora non in grado di accettare alcuna deviazione dalla norma; per Boito e Pirandello, meno drammaticamente, la disabilità dell'uomo pone un limite che è stimolo allo sviluppo creativo di una scrittura quale mezzo espressivo più efficace rispetto alla (sopravalutata) oralità, indicando una concezione già moderna e complessa dell'atto comunicativo e una visione positiva dello svantaggio come opportunità di crescita. Landolfi esplora invece il lato oscuro della disabilità, rifiutata dai normali – o presunti tali – poiché incarna un'alterità che i "sani" temono di trovare in sé; o invece tracotante, prevaricatrice, intenta a spegnere ogni voce dissidente.

In tutte queste diverse forme, che non pretendono di esaurire il tema del mutismo letterario per il periodo considerato – fra Ottocento e la prima metà del Novecento – si riscontra un dato comune, la presenza pervasiva della violenza, della volontà di dominio, del disprezzo, a conferma di quanto la presenza del disabile, mai pienamente accettata, crei tensione e scontri; d'altra parte, lo stesso discorso critico sulla disabilità letteraria presenta deviazioni dal tema principale, sfumando spesso nel metaforico e nell'allegorico, quasi non ci riesca ancora a confrontare con le problematiche di corpi *diversi*, ma certamente non minori, ai quali sarebbe quindi opportuno dedicare una maggiore attenzione.

Riferimenti bibliografici

- Adriano, Federica (2008-2009): *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento*, tesi di dottorato inedita, Università di Sassari.
- Anelli, Sara (2007): «Edgard Allan Poe e la "perversità": tra orrore e razionalità», in M. Bellini (a c. di), *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Napoli, ScriptaWeb, pp. 125-148.
- Angelini, Franca (1976): «"Si gira...": l'ideologia della macchina in Pirandello», in E. Lauletta (a c. di), *Il romanzo di Pirandello*, Palermo, Palumbo, pp. 143-160.
- Angelini, Franca (1990): *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia, Marsilio.
- Barbarulli, Clotilde / Brandi, Luciana (1996): *I colori del silenzio. Strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*, Ferrara, Tufani.
- Bevione, Giuseppe (2009): «L'ossessione rossa», in C. Gallo, F. Foni (a c. di), *Ottocento nero italiano. Narrativa fantastica e crudele*, Milano, Aragno, pp. 401-414.
- Bocci, Fabio / Straniero, Alessandra (2020): «Introduzione», in F. Bocci, A. M. Straniero (a c. di), *Altri corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità*, Roma, Roma TrE-Press, pp. 9-11.
- Boito, Arrigo (1920): «Il trapezio», in *Novelle e riviste drammatiche*, a c. di G. Brognoligo, Napoli, Ricciardi, pp. 57-119.
- Boillet, Etienne (2006): «Il caso e la fatalità nelle opere di Tommaso Landolfi», *Diario perpetuo. Bollettino del Centro Studi Landolfiani*, XI, pp. 21-48, <<https://hal.science/hal-01444296/document>>.
- Borjan, Etami (2006): «Il cinema secondo Pirandello», *Dalla letteratura al film (e ritorno). Romanica Olomucensia*, XVI, pp. 161-169.
- Bourdieu, Pierre (2019): *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli.
- Camus, Albert (1957): «Les Muets», in *L'exil et le royaume*, Paris, Gallimard, pp. 75-97.

- Carlino, Matteo (1999): «L'apologo della "Muta"», in I. Landolfi (a c. di), *La liquida vertigine. Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi*, Firenze, Olschki, pp. 25-34.
- Cecchini, Leonardo (2001): «Parlare Per Le Notti». *Il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press.
- Cesaretti, Enrico (2011): «Una finestra sul buio: note sull'immaginario della ferita in Tommaso Landolfi», *Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea*, 47, pp. 33-46.
- Cescon, Roberto (2020): *Disabile chi? La vulnerabilità del corpo che tace*, Milano, Mimesis.
- Cheyne, Ria (2019): *Disability, Literature, Genre: Representation and Affect in Contemporary Fiction*, Liverpool, Liverpool UP.
- Comoy Fusaro, Edwige (2007): *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella letteratura italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa.
- Crotti, Ilaria / Ricorda, Ricciarda (1992): *Scapigliatura e dintorni*, Padova, Piccin.
- De Bon, Sara (2018-2019): *La differenza di genere nella disabilità: una doppia discriminazione per le donne disabili*, tesi di dottorato inedita, Università Ca' Foscari, Venezia.
- Debenedetti, Giacomo (1963): «Il "rouge et noir" di Landolfi», in *Intermezzo*, Milano, Il Saggiatore, pp. 215-225.
- Debenedetti, Giacomo (1971): *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti.
- Di Giovanna, Maria (1989): *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*, Napoli, Federico & Ardia.
- Di Giovanna, Maria (1990): «La testimone indignata e le trappole del sistema. Il percorso narrativo di Maria Messina», in D. Corona (a c. di), *Donne e scrittura. Atti del seminario internazionale (Palermo, 9-11 giugno 1988)*, Palermo, La Luna, pp. 337-345.
- Delvecchio, Darwine (2016): «Una lettura del racconto *La muta* di Tommaso Landolfi», *Nuova corrente*, 157:1, pp. 119-133.
- Ferroni, Giulio (1994): «Introduzione» a L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Firenze, Giunti, pp. vii-xxxvi.
- Filkenstein, Victor (1980): *Attitudes and Disabled People. Issue for discussion*, New York, World Rehabilitation Fund.
- Foni, Fabrizio (2007): *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Latina, Tunué.
- Foucault, Michel (1972): *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Torino, Einaudi.
- Freud, Sigmund ([1919] 1991): «Il perturbante», in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. S. Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 269-307.
- Gallo, Claudio / Foni, Fabrizio (2009) (a c. di), *Ottocento nero italiano. Narrativa fantastica e crudele*, Milano, Aragno.
- Ganeri, Margherita (2001): *Pirandello romanziere*, Cosenza, Rubbettino.
- Gardou, Charles (2006): «Handicap, corps blessé et cultures», *Recherches en psychanalyse*, 2:6, pp. 29-40.
- Garland Thomson, Rosemary (1997): *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York, Columbia University Press.
- Giuman, Marco (2015): «"Ho incatenato lingue ostili e bocche nemiche". Magia, parola e silenzio nel culto romano di Tacita Muta», in A. Cannas, T. Cossu, M. Giuman, R. Ladogana (a c. di), *Frontiere sonore: silenzi, sguardi, gesti e parole. Medea. Rivista di Studi Interculturali*, 1:1, pp. 301-322. <https://dx.doi.org/10.13125/medea-1.1>
- Gochin Raffaelli, Lara (2002): «Shades of ambiguity: Maria Messina's writing during the Fascist era», *Italian Studies in Southern Africa*, XV:1, pp. 59-69.
- Gochin Raffaelli, Lara (2009): «Tradition and progress, future and past in the novels of Maria Messina», *Italian Studies in Southern Africa*, 1, pp. 20-54.
- Goffmann, Erving (1963): *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York, Simon & Schuster.

- Grue, Jan (2015): «The problem of the supercrip: Representation and misrepresentation of disability», in T. Shakespeare (a c. di), *Disability Research Today: International Perspectives*, New York/London, Routledge, pp. 204-218.
- Guglielmi, Guido (1993): «La poetica di Landolfi», in *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, vol. II, pp. 38-58.
- Hunt, Paul (1966): «A critical condition», in P. Hunt (a c. di), *Stigma: The Experience of Disability*, London, Geoffrey Chapman, pp. 145-159.
- Kroha, Lucienne / Haedrich, Alexandra (2000): «Modernity and gender-role conflict in Maria Messina», in V. Jones, A. L. Lepschy (a c. di), *With a Pen in her Hand. Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond*, Leeds, The Society for Italian Studies, pp. 63-75.
- La Grotteria, Giusi (2022): *Les femmes dans l'œuvre de Maria Messina: figures de passage de la Sicile au continent*, Paris, Garnier.
- Landolfi, Tommaso (1998): «La muta», in *Tre racconti*, Milano, Adelphi, pp. 11-46.
- Landolfi, Tommaso (2021): *Le due zittelle*, Milano, Adelphi.
- Lorenzetti, Sara (2022): «Chiocciola e non gallina: la rappresentazione della disabilità ne *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini», in D. De Liso, V. Merola, F. Millefiorini, F. Pierangeli (a c. di), *Oltre il limite. Letteratura e disabilità*, Napoli, Paolo Loffredo, pp. 159-172.
- Magistro, Elise (1996): «Narrative voice and the regional experience: Redefining female images in the works of Maria Messina», in M. O. Marotti (a c. di), *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present. Revising the Canon*, University Park, Pennsylvania State University Press, pp. 111-128.
- Magistro, Elise (2007): «Afterwords», in M. Messina (a c. di), *Behind Closed Doors: Her Father's House and Other Stories of Sicily*, New York, The Feminist Press at CUNY, pp. 161-192.
- Manotta, Marco (1998): *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori.
- Martinelli, Luciana (1992): *Lo specchio magico: immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Dedalo.
- Messina, Annie (1988): «Introduzione» a M. Messina, *Piccoli gorghi*, Palermo, Sellerio, pp. 11-15.
- Messina, Maria (1988): «Ciancianedda», in *Piccoli gorghi*, Palermo, Sellerio, pp. 188-200.
- Millefiorini, Federica (2010): «E, quasi incredula, mi aprivo alla speranza». *Percorsi di letteratura della disabilità*, Milano, EDUcatt.
- Millefiorini, Federica (2022): «Introduzione», in D. De Liso, V. Merola, F. Millefiorini, F. Pierangeli (a c. di), *Oltre il limite. Letteratura e disabilità*, Napoli, Paolo Loffredo, pp. 11-20.
- Mintz, Susannah B. (2007): *Unruly Bodies. Life Writing by Women with Disabilities*, Chapel Hill (NC), The University of North Carolina Press.
- Moca, Matteo (2017): *Tra parola e silenzio. Landolfi, Perec, Beckett*, Napoli, La scuola di Pitagora.
- Muscariello Mariella (1994): «Vicoli, gorghi e case: reclusione e/o identità nella narrativa di Maria Messina», in E. Genevois (a c. di), *Les femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés. Chroniques Italiennes*, 39:40, pp. 329-346.
- Oliver, Mike (1981): «A new model of the social work role in relation to disability», in J. Campling (ed.), *The Handicapped Person: A New Perspective for Social Workers*. London, RADAR, pp. 19-32.
- Oliver, Mike (1983): *Social Work with Disabled People*, London, Red Globe Press.
- Oliver, Mike 1990: *The Politics of Disablement*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Oliver Mike (1996): *Understanding Disability: From Theory to Practice*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Oliver, Mike (2004): «The social model in action: If I had a hammer?», in C. Barnes, G. Mercer (eds.), *Implementing the Social Model of Disability: Theory and Research*, Leeds, the Disability Press, pp. 18-32.
- Pacelli, Silvia (2022): «Disability representation and children's literature: The supercrip rhetoric», *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, X:1, pp. 283-290.
- Paolini, Ivan / Valenti, Alessandro (2022): «“La persona fuggente”: Tommaso Landolfi e la tradizione del gotico anglofono», *Spettri, assenze, memorie. Il fantasma nella letteratura contemporanea. Quaderni del PENS*, 5, pp. 71-82.

- Parodo, Ciro (2015): «Angerona e il silenzio del confine. Tempi e spazi liminari di una dea romana muta», in A. Cannas, T. Cossu, M. Giuman, R. Ladogana (a c. di), *Frontiere sonore: silenzi, sguardi, gesti e parole. Medea. Rivista di Studi Interculturali*, 1:1, pp. 325-345. <https://dx.doi.org/10.13125/medea-1.1>
- Pausini, Cristina (2001): *Le briciole della letteratura: le novelle e i romanzi di Maria Messina*, Bologna, Clueb.
- Pirandello, Luigi (1925): *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori.
- Poe, Edgar Allan / Kennedy, J. Gerald (2006): *The Portable Edgar Allan Poe*, New York, Penguin Books.
- Pontiggia, Giovanni (2000): *Nati due volte*, Milano, Mondadori.
- Porciani, Elena (2007): «Mutismo», in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a c. di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, Utet, pp. 1581-1583.
- Priore, Alessandra (2022): «Significati, vissuti e narrazioni del corpo nella disabilità», *Formazione & Insegnamento*, XX:1, pp. 314-321.
- Rosa, Giovanna (1997): *La narrativa degli Scapigliati*, Bari, Laterza.
- Sapegno, Maria Serena (2012): «Sulla soglia: la narrativa di Maria Messina», *Altrelettere*, marzo, pp. 1-22, <www.altrelettere.uzh.ch/article/view/al_uzh-3/304>.
- Sciascia, Leonardo (1981): «Nota», in Maria Messina, *Casa paterna*, Palermo, Sellerio, pp. 57-63.
- Serafini, Carlo (2010): «“In molte parole / Tacque”. *Le due zittelle* e *La muta* di Tommaso Landolfi: ipotesi di lettura», in S. Cirillo (a c. di), *Cento anni di Landolfi. Atti del convegno, Roma, 7-8 maggio 2008*, Roma, Bulzoni, pp. 91-103.
- Stasi, Beatrice (2012): «*Veniamo al fatto, signori miei!*». *Trame pirandelliane dai «Quaderni di Serafino Gubbio» a «Ciascuno a suo modo»*, Bari, Progedit.
- Stevenson, Robert Louis (2019): *The Strange Case Of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, lulu.com.
- Straniero, Alessandra M. (2020): «Dal deforme al supercrip. La costruzione/rappresentazione sociale dei corpi con disabilità», in F. Bocci, A. M. Straniero (a c. di), *Altri corpi. Visioni e rappresentazioni della (e incursioni sulla) disabilità e diversità*, Roma, Roma TrE-Press, pp. 57-90.
- Terrile, Cristina (2021): «“La perfida bestia, si capisce, è la coscienza, colla sua brigata”. Tommaso Landolfi nelle regioni dell’indicibile», *Between*, XI:21, maggio, pp. 259- 279.
- Trama, Paolo (2006): *Animali e fantasmi della scrittura: saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno.