

Daniela Bini. Portrait of the Artist and His Mother in the Twentieth-Century Italian Culture

Elena Fumi

Volume 43, numéro 2, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1100499ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i2.41161>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (imprimé)

2293-7382 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Fumi, E. (2022). Compte rendu de [Daniela Bini. Portrait of the Artist and His Mother in the Twentieth-Century Italian Culture]. *Quaderni d'Italianistica*, 43(2), 228–230. <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i2.41161>

© Elena Fumi, 2023



Cet article est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Daniela Bini. *Portrait of the Artist and His Mother in the Twentieth-Century Italian Culture*. Teaneck, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2021. Pp. 237. ISBN 9781683932574.

Una provocazione: Daniela Bini dice esplicitamente, alla fine della parte generale dell'introduzione, che "I was also inspired by my somewhat mischievous desire to reveal the weaknesses of artists who have long been studied and praised. (Yes, they are all males). This is the ultimate reason for this book" (12).

Come nella migliore delle tradizioni femministe, Bini parte da sé, dalla sua storia personale, dal suo rapporto con gli uomini della sua vita e in particolare con i figli, costruendo una specie di antifrasi alla sua stessa tesi: nell'esplorare i difetti della società italiana studiata nelle sue radici familiari e familiste (costeggiando quindi il genere dello studio sociologico o usando l'arte come *ancilla sociologiae*), e in particolare nel rapporto delle madri con i figli maschi, Bini si dichiara felice di essere sfuggita a quei condizionamenti lasciando l'Italia ancora giovane, ma poi dedica il libro ai suoi figli: "I remain an Italian mother, and this culture is still part of me. My relations with my children, female as well as male, have been a constant concern. Have I been too concerned? Yes, I wrote this book in part to exorcise my own demons..." (x).

Il volume si compone di sei capitoli, quattro letterari (anche se con elementi di analisi figurative nei casi di Carlo Levi e Dino Buzzati) e due cinematografici. Il primo capitolo, "Maternity and Sexuality: Pirandello's Constant Obsessions," affronta la dicotomia madre/donna erotica (tipica "Catholic dichotomy," dice Bini stessa a pagina 14), ed evidenzia come l'adorazione della figura materna sia connessa alla paura del sesso, in particolare del desiderio sessuale femminile, considerato maligno. Il capitolo nasce da letture pirandelliane estensive e approfondite: Bini offre esempi tratti da molte novelle meno note e lega le tematiche evidenziate a elementi della vita dell'autore, convinta che molte sue opere trovino ispirazione in eventi biografici. Il corpo femminile sarebbe per l'uomo Pirandello sorgente di grande disagio proprio per paura del sesso, che verrebbe sublimato nell'unica maternità che del sesso può fare a meno: quella artistica.

"Pasolini's Poetry: A Dialogue with the Mother," il secondo capitolo del volume, partendo dall'analisi di liriche esplicitamente dedicate al rapporto madre-figlio, valorizza la produzione poetica che per Pasolini occuperebbe un posto sacro, poiché il linguaggio poetico è lingua arcaica, in cui si realizza l'unione madre-figlio. L'uso dell'*enjambement* come segno di scissione interiore (61) o della punteggiatura per isolare la "religione" posta fra "caos" e "una luce di bene" (in

“Appendice alla ‘Religione’: Una luce,” analizzata alle pagine 66–67) sono segnali del conflitto fra “a profound love for an immutable past and the Marxist urge for social change” (61).

“In Pasolini, the figure of the mother in her original purity and authenticity finds a parallel in his love for primitive society untouched by civilization”: è l’attrazione per una società primitiva che costituisce il nesso individuato da Bini per passare da Pasolini a Levi, di cui evidenzia, nel capitolo “Carlo Levi and the Great Mother,” l’irresistibile attaccamento “to the pre-historical phase of mankind” (14).

L’impegno politico e sociale di Levi sarebbe nato da una consapevole e razionale decisione volta a controbilanciare la costante attrazione e spinta verso l’origine, l’*indistinto originario* (termine coniato in *Paura della libertà*). Ci sarebbe stato qui lo spazio per un’interessante analisi matteblanchiana o orlandiana, che Bini sceglie di non esplorare. Si addentra invece nell’analisi di numerose opere pittoriche, convinta che la pittura consenta a Levi il viaggio cui aspira nell’arcaico, nel primordiale (88). È un peccato che alcune delle analisi più interessanti siano di opere non presenti nel Photospread (89), anche se è vero che oggi si può trovare quasi tutto online.

Il capitolo su Buzzati (“Dino Buzzati: the Mother and the Witches”) è il più lungo e assume una funzione di centralità nel testo. Qui Bini riprende l’opposizione madre santa/donna erotica-prostituta, analizzando in particolare *Un amore* e i suoi elementi di “parataxis with little or no punctuation” o di “stream of consciousness” in cui Antonio “gushes out a jumble of thoughts, feelings, and comments” (120), dando per scontato che il protagonista sia Buzzati stesso o al massimo una sua controfigura: “All incomplete sentences, made of subordinate clauses that keep the syntax suspended in the expectation of a conclusion, an independent clause, which will never arrive, and that reveal Antonio/Buzzati’s profound ignorance of the experience he is living” (119).

Uno spazio molto ampio viene dedicato ai disegni e alle opere pittoriche di Buzzati, nella convinzione che lì egli potesse esprimersi più liberamente non essendo quella la sua professione, e in particolare a *Poema a fumetti*, effettivamente un’opera molto interessante nel suo anticipare il genere del *graphic novel* tanto di moda oggi.

Gli ultimi due capitoli, come si è detto, non sono più letterari ma cinematografici: nel primo (“Fellini, or Cinema as Woman”) Bini considera “mother in a metaphorical sense” (145), avvicinandola all’“indistinto originario” di Levi ed evidenzia quanto diversa sia la donna che l’uomo Fellini ha scelto come moglie/

compagna di vita rispetto a quelle che rende protagoniste dei suoi film, a sottolineare una spaccatura interiore fra desiderio erotico e affidabilità materna.

“Filming the *Vitelloni*,” infine, sembra voler fare da ponte fra le specifiche analisi singole e la tesi della conclusione. È una cavalcata attraverso i decenni della seconda metà del Novecento italiano usando il cinema come cartina di tornasole per mostrare che la figura del “vitellone,” “considered a cultural construct of the economic boom of the 1950s,” può anche essere considerata come “the product of an obsessive relationship between mothers and sons” (16).

Nell’epilogo Bini attribuisce un valore più ampio alla sua indagine: i maschi mammoni sono la spia di un paese non ancora civile (“The fear of women is still with Italians today”, 212), del suo familismo e inesistente rapporto con l’autorità statale e le istituzioni: “from *mammismo* to *familism* and from familismo to *clientelismo*” (213), “the unresolved southern question and the power of the Church are two major causes of this *arretratezza culturale*” (213).

Bini chiude il cerchio di un libro molto ambizioso con una nuova provocazione/speranza: “As intelligent and honest Italian youth tend in increasing numbers to leave the old country that offers them no opportunity, it just might be from outside, from the new immigrants, that change could come” (214).

ELENA FUMI

Independent scholar