

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 47, 2025

---

## «Come fossi stata una candela con due stoppini». *Precarietà e volontà nell'opera di Michela Murgia*

«As if I had been a candle with two wicks». *Precariousness and will in Michela Murgia's works*

GIANPAOLO ALTAMURA

---

### ABSTRACT

La categoria di «letteratura precaria», formulata da Alessandro Giammei per definire il valore politico di un romanzo come *Il mondo deve sapere*, sembra particolarmente adatta a illustrare la peculiare “mobilità” di Michela Murgia: la sua inquietudine, la sua disponibilità al cambiamento come forma strutturale dell'esistenza, la sua attitudine a esporsi e a sperimentarsi continuamente nel nuovo, fuori dalle zone di comfort. L'opera – e l'esistenza – della scrittrice risulta attraversata ubiquitariamente da un'idea di trasformazione e di pluralità, ma è il concetto di “volontà” il “motore immobile” di questa visione dinamica del mondo. Da cattolica femminista, Murgia concepisce infatti la volontà come una forza generativa, trasformativa, che permea la realtà e la modifica, performativamente. «Chiamatelo pensiero magico – afferma l'autrice in *Ricordatemi come vi pare* – ma la convinzione che le persone possano influenzare la loro realtà attraverso la pura volontà esiste da secoli. Tutto ciò che produce cambiamento è reale».

PAROLE CHIAVE: volontà, precarietà, cambiamento, pensiero magico.

The category of «precarious literature», formulated by Alessandro Giammei to define the political value of the novel *Il mondo deve sapere*, seems particularly suitable to illustrate the peculiar “mobility” of Michela Murgia: her restlessness, her openness to change as a structural form of existence, her aptitude to expose herself and continually experiment with the new, outside of her comfort zones. The writer's work – and her very existence – is ubiquitously permeated by an idea of transformation and plurality, but the concept of “will” is the *primum movens* of her dynamic vision of the world. As a Catholic feminist, Murgia conceives the will as a generative, transformative force that permeates reality and modifies it performatively. «Call it magical thinking», says the author in *Ricordatemi come vi pare*, «but the belief that people can influence their reality through pure will has existed for centuries. Anything that produces change is real».

Keywords: volunty, precariety, change, magical thinking.

---

### AUTORE

Gianpaolo Altamura è ricercatore in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” e docente di materie letterarie presso lo stesso ateneo. I suoi interessi di studio si concentrano in particolare su autori come Pasolini, Malaparte, Eco, Tondelli, Penna, Fallaci, Celati, Murgia, Saviano,

*sui quali ha scritto saggi pubblicati in volumi e riviste a carattere nazionale e internazionale. Nel 2023 ha pubblicato la monografia Scrittori senza quiete. Da Pasolini a Saviano. È anche autore de L'opera che brucia. La riscrittura permanente di Petrolio (2014) e coautore di Sandro Penna. Il dolce rumore della vita (2022).  
gianpaolo.altamura@uniba.it*

*Ricordatemi come vi pare*, memoir postumo di Michela Murgia pubblicato nell'aprile del 2024, si apre con un'epigrafe tratta da *Osservazioni sul piano sequenza*, celebre saggio sul cinema del 1967 in cui Pasolini riflette sulla morte come «fulmineo montaggio della vita».

Finché io non sarò morto nessuno potrà garantire di conoscermi veramente, cioè di poter dare un senso alla mia azione, che dunque, in quanto momento linguistico, è mal decifrabile. È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso*.<sup>1</sup>

La tesi pasoliniana è che la morte “organizzi” quella congerie inarticolata di eventi parziali e indeterminati che è la nostra vita. Da questo punto di vista, essa è molto simile a ciò che è il montaggio nel cinema, cioè un fattore estetico-formale che raccorda in una unità superiore il materiale filmico, rendendolo comprensibile allo spettatore: la morte, come il montaggio, permette di cogliere le cose nella loro globalità significativa. La riflessione della scrittrice sarda si avvicina molto, in questo passaggio, alla suggestione di Pasolini:

La morte ha un potenziale enorme. È una specie di lente d'ingrandimento gigantesca che mette a fuoco la transizione. [...] L'idea della morte ha uno dei più alti coefficienti di trasformazione concepibili.<sup>2</sup>

In questo senso, si può affermare che la morte sia in Murgia allo stesso tempo un filtro tematico e un agente modellante dell'opera – che ne è, di contro, una sorta di annuncio, di prefigurazione, in un senso quasi auerbachiano.<sup>3</sup> Non è un caso che, nel paragrafo *Come i romanzi, le vite si leggono dalla fine*, dialogando con l'editor einaudiano Beppe Cottafavi, l'autrice rifletta:

Tu mi dici che tutto il ciclo della mia narrativa, da *Accabadora* a *Tre ciotole*, sembra oggi un annuncio di questa fine imminente. Sono sbalordita, perché non ci avevo

---

<sup>1</sup> P. P. PASOLINI, *Osservazioni sul piano sequenza*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2008, vol. 1, p. 1560. C.v.o dell'autore.

<sup>2</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare. In memoria di me*, Einaudi, Milano 2024, p. 16.

<sup>3</sup> Si allude in particolare ai concetti di “figuralità” e di “compimento” elaborati da Erich Auerbach. Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Milano, Einaudi 2000.

pensato né tantomeno lo avevo progettato, anche se mi ero già ammalata di tumore dieci anni fa. Certo, ho maturato presto la convinzione che non sarei invecchiata. Ai miei figli l'ho sempre detto: morirò giovane, preparatevi. Loro mi attribuiscono una sorta di pensiero magico.<sup>4</sup>

È sintomatico a questo proposito il fatto che i due libri postumi della scrittrice sarda, *Dare la vita* e *Ricordatemi come vi pare*,<sup>5</sup> non siano altro che delle riflessioni speculari sul nascere e sul morire, sull'inizio e sulla fine della vita. Approssimandosi al limite estremo della propria esistenza, Murgia sente il bisogno di chiudere il cerchio affrontando per l'ultima volta – in maniera testamentaria – il discorso sulle soglie stesse della vita. Questa idea di circolarità e di ritorno può essere rintracciata già in *Accabadora* nella metafora dell'“ultima madre”.

– Sei nata tu forse da sola Maria? Sei uscita con le tue forze dal ventre di tua madre? O sei nata con l'aiuto di qualcuno come tutti i vivi? [...] Altri hanno deciso per te allora, e altri decideranno quando servirà di farlo. Non c'è nessun vivo che arrivi al suo giorno senza aver avuto padri e madri ad ogni angolo di strada, Maria, dovresti saperlo più di tutti [...] Anche io avevo la mia parte da fare e l'ho fatta.

– E quale parte era?

– L'ultima. Io sono stata l'ultima madre che alcuni hanno visto.<sup>6</sup>

È il presente che ricapitola il passato, il “dopo” che ristrutturava il “prima” – non il contrario. La funzione attivatrice della morte è correlata strettamente, in Murgia come in Pasolini, alla categoria decisiva di “azione”: «l'uomo – si legge ancora in *Osservazioni sul piano sequenza* – si esprime soprattutto attraverso l'azione – e non in

---

<sup>4</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 16.

<sup>5</sup> In *Dare la vita* Murgia sottopone a critica la visione patriarcale che la società contemporanea ha del ruolo della donna e della maternità. Persino la morte in rapporto al femminile è interpretata secondo questo *bias*: nel 2010, invitata da Ritanna Armeni a contribuire al “vocabolario” femminista *Parola di donna*, Murgia sceglie di scrivere proprio di quest'argomento. L'idea centrale del suo intervento è che, pur essendo ormai superato il modello tradizionale della *mater familias*, non sono venuti ancora meno nella nostra società i compiti e gli ambiti, pratici e affettivi, a cui la donna è vincolata, ovvero la cura, la relazione, la responsabilità, la riproduzione sociale. Tra questi vi è anche una malintesa concezione di “custodia” della vita, che la relega nella posizione di generatrice, ma, di contro, anche di spettatrice della vita e della morte altrui, secondo un'iconografia culturale invalsa da millenni, dalla Venere di Willendorf a Maria di Nazareth. La donna assiste, non agisce, è soggetto passivo e ancillare, mai attivo o protagonista, anche di fronte alla morte: «per la donna la morte non è un luogo vivibile in prima persona, perché è ancora lo spazio della cura di qualcun altro. [...] Dopo aver lottato per non farci obbligare alla vita, la prossima battaglia sarà riprenderci la morte, la nostra». M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 205.

<sup>6</sup> M. MURGIA, *Accabadora*, Einaudi, Milano 2009, p. 117.

una mera accezione pragmatica – perché è con essa che modifica la realtà e incide nello spirito. Ma questa sua azione manca di unità, ossia di senso, *finché essa non è compiuta*».<sup>7</sup> Morte e azione – e, analogamente, vita e opera – sono come il *recto* e il *verso* di un foglio, legate da un rapporto di corrispondenza che si potrebbe definire figurale: la morte è allora un compimento della vita, perché mette nella giusta prospettiva le “opere”, le azioni, che l’hanno caratterizzata.

Sotto questo aspetto, scrivere è per Murgia un modo di “annunciare” la morte, prepararla in un certo senso, ma anche un tentativo di rubarle spazio e tempo, di imprimere un segno nel mondo, lasciare una eredità. È una sorta di “protesi” dell’azione, perché la sua energia gestuale, la sua forza «verticale»,<sup>8</sup> è capace di instaurare un rapporto competitivo, agonistico, con la realtà alla quale si riferisce, ingaggiando con essa una sorta di corpo a corpo. Ne sia prova il riscontro non solo editoriale, ma pragmatico, politico, ottenuto da un romanzo come *Il mondo deve sapere*, in cui la scrittrice denuncia i sistemi di lavoro degradanti del call center in cui è stata impiegata per qualche mese, che in seguito al clamore suscitato è stato poi costretto a chiudere. Osserva Murgia:

Incidere su quella realtà con i miei scritti [...] mi ha fatto capire che avevo un potere che non avevo riconosciuto fino ad allora, che potevo usarlo per migliorare il mio mondo e pure la vita di qualcun altro [...]. Il mondo, addirittura? Un po’ da mitomane, vero? Certo è che quella piccola realtà è cambiata. E allora perché non provare a cambiarla tutta, la realtà? Che mestiere faccio? La mitomane.<sup>9</sup>

Da questo punto di vista, si potrebbe inquadrare l’opera di Michela Murgia nella categoria della «saggistica politica d’emergenza»,<sup>10</sup> con cui Berardinelli ha definito la scrittura polemica dell’ultimo Pasolini. I suoi tratti distintivi sembrano essere l’urgenza espressiva e la capacità di chiamare in causa il lettore, provocarlo, indurlo a una reazione: prerogative, queste, tipiche di una ideologia “vocale” che con la sua parola schietta e cursoria, votata alla *parresia*, è in grado di mettere a fuoco i propri obiettivi con grande chiarezza. L’autrice è convinta, d’altra parte, che dare i nomi

---

<sup>7</sup> P. P. PASOLINI, *Osservazioni sul piano sequenza* cit., p. 1560. C.vo dell’autore.

<sup>8</sup> Sull’idea di «forza verticale» e «rigenerante» della letteratura cfr. soprattutto C. BENEDETTI, *Disumane lettere: indagini sulla cultura della nostra epoca*, Laterza, Roma-Bari 2011 e ID., *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

<sup>9</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 72.

<sup>10</sup> A. BERARDINELLI, *Prefazione*, in P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1990, pp. XII.

alle cose sia un «gesto eminentemente politico», da cui «derivano poi le interpretazioni della realtà».<sup>11</sup> L'orizzonte della sua scrittura è sociale e civile, più che letterario in senso stretto, rifiutando il mito “romantico” della scrittura come atto solitario, sacrale, praticato nella “torre d'avorio”. Nella società moderna, avverte Murgia,

una simile solitudine non si dà più. Quando si servono [...] dei mezzi social, gli scrittori e le scrittrici sono sempre influencer, cioè persone che esercitano un'influenza. E allo stesso tempo subiscono l'influenza di chi legge e commenta quello che condividono: perfetti sconosciuti che possono dirti la cosa che ti illumina e ti scioglie il nodo che tu, da solo, non riusciresti a sciogliere.<sup>12</sup>

La letteratura ha dunque per Michela Murgia una natura intimamente dialogica e interattiva, che nasce “in rete” e implica *in re ipsa* il coinvolgimento dell'altro, la propensione a «immaginare la transizione delle parole come una relazione, come la ricerca di un orecchio capace di ascoltare un'altra anima che vibra di un senso di restituzione».<sup>13</sup> Non si tratta solo di una richiesta di cooperazione finalizzata al “completamento” dell'opera, come teorizzato da Eco,<sup>14</sup> ma anche e soprattutto di un «reagire e rispondere alla voce dell'altro»<sup>15</sup> per cercare di operare un cambiamento nella comunità – dimensione in cui Murgia crede fermamente.

Se il senso della militanza si esprime verticalmente, nel rapporto immediato con la società, nella sua capacità di mozione, la “topografia” intellettuale della Murgia è consacrata invece a un'idea di orizzontalità. La sua attitudine è infatti sempre inquieta, quasi *borderline*, incline al differimento e alla trasgressione, sia dei codici linguistici, di genere, mediali, sia delle convenzioni culturali, sociali, etico-morali. Scrivere significa combattere la sclerotizzazione del discorso, creare un “terzo spazio” in cui pensare “a voce alta”, senza perdere mai di vista le modulazioni dell'attualità. È un'attività dinamica, sempre “in pensiero”, anche quando si sviluppa su direzioni apparentemente precostituite, “a tesi”: in Murgia non è importante soltanto cosa

---

<sup>11</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 74.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>14</sup> Sulla nozione echiana di “opera aperta” e sulla teoria della cooperazione interpretativa tra autore e lettore cfr. in particolare U. ECO, *Opera aperta*, La nave di Teseo, Milano 2023, *Id.*, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, La nave di Teseo, Milano 2018 e *Id.*, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, La nave di Teseo, Milano 2000.

<sup>15</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 134. La scrittrice insiste in più sedi, peraltro, sull'importanza crescente e paradigmatica del lavoro collettivo, citando in particolare lo studio di Domenico De Masi sulle esperienze di creatività *d'équipe* nella società moderna, tra il 1850 e il 1950. Cfr. D. DE MASI, *L'emozione e la regola. L'organizzazione dei gruppi creativi*, Rizzoli, Milano 2005.

viene detto, ma anche come questo viene elaborato, il processo polemico mediante cui si giunge, abduktivamente, a nuove articolazioni della conoscenza.

«La cifra della mia scrittura è il disorientamento di chi mi segue»,<sup>16</sup> avverte del resto la scrittrice, che concepisce quasi tutti i suoi libri come atti di straniamento e di «interruzione, un modo per fare attrito. L'idea non è mai stata quella di consolare chi mi leggeva, di non creargli problemi. Al contrario, ho sempre voluto scardinare le certezze, rompere gli equilibri, guastare». <sup>17</sup> In questa prospettiva devono essere letti *pamphlet* come *Ave Mary*, *Futuro interiore* o ancora *God Save the Queer*, efficaci e spiazzanti nella loro volontà di “decostruire” il senso comune. Lo scrittore non è chiamato tanto a rappresentare l'epoca in cui vive, ma a verificarla, a problematizzarne i limiti, sapendo che resterà sempre una dismisura, una sproporzione da curare, che si porranno sempre ostacoli al suo sguardo, resistenze all'interpretazione.

Da questa consapevolezza del limite nasce l'impegno come scelta intellettuale: guardo quel che vedo, penso, testimonio, confronto, correggo, guardo ancora, penso ulteriormente, vedo di più, testimonio di nuovo e così via. L'intellettuale, con la sua testimonianza, aspira così a divenire motore storico: ha l'ambizione colossale di cambiare la realtà a cui è relativo. La racconto, questa realtà, ma non per fotografarla: perché voglio che muti. La dico, perché guardarla ha mutato me.<sup>18</sup>

Chi scrive non è una creatura sedentaria, stanziale, ma un camminante, un *viator*, qualcuno che deve sempre ricalibrare la propria posizione sulle mappe della realtà per non perdere il senso della propria funzione. Pare calzante, in proposito, la categoria di «letteratura precaria»,<sup>19</sup> formulata da Alessandro Giammei – curatore di molte opere di Michela Murgia, nonché suo primo *fillus de anima* – per definire il valore politico di un romanzo come *Il mondo deve sapere*, ma funzionale, a nostro avviso, per illustrare la peculiare “mobilità” di Michela Murgia, la sua disponibilità alla transizione e al cambiamento come forme strutturali dell'esistenza, la sua attitudine a esporsi e a sperimentarsi continuamente nel nuovo, fuori dalle zone di comfort.

---

<sup>16</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 88.

<sup>17</sup> Ivi, p. 86.

<sup>18</sup> Ivi, p. 80.

<sup>19</sup> A. GIAMMEI, cit. in M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 121.

Se dovessi definire cos'è un intellettuale rispetto al suo tempo, direi proprio che è questo: una persona che ha trovato un metodo per osservare qualunque realtà sperimenti e può restituirne una lettura complessa, purché dichiari esplicitamente o implicitamente da che punto di osservazione lo sta facendo. Dichiarare il punto di vista è un rischio: implica la consapevolezza che la tua lettura della realtà sia allo stesso tempo assoluta e parziale [...]. Assoluta perché ne sei testimone, e puoi garantirne la verità. Parziale perché i testimoni vedono sempre solo un pezzo di quello che c'è.<sup>20</sup>

L'intento programmatico di aderire continuamente alla realtà comporta tuttavia anche un altro rischio collaterale: quello di dover accettare la sua velocità, il suo ritmo vertiginoso, trovandosi spesso a inseguirla, ad aumentare le "frequenze", come un ciclista in salita. Forse per questo motivo, nota Giammei, i libri dell'autrice sono tutti piuttosto brevi e densi: si tratta quasi di semilavorati, di dispositivi esteticamente perfettibili, in cui però risuona forte e cristallina la sua voce, la sua intensità, la sua urgenza di dire. La loro bellezza risiede anche, in buona parte, nella loro capacità di conservare la "temperatura di produzione", la temperie emotiva nella quale sono stati generati. Michela Murgia è

un'autrice che i libri te li lancia mentre ancora li sta scrivendo: che ti chiede di prenderli al volo, addirittura di finirli tu. Non ho mai visto alcuna mano digitare più velocemente delle sue, capaci di impastare più che premere i tasti [...] e poi farne del pane. [...]. La voce di Michela è il contrario della sua tastiera: apparentemente calma e mai del tutto rassicurante, apollinea anche nel fragore di un comizio, ordinata come la sequenza dei gesti con cui un ceccchino assembla la propria arma, inesauribile.<sup>21</sup>

Da questa vivida suggestione si possono trarre due immagini speculari e ugualmente autentiche della scrittrice: quella del "ceccchino" e quella dell'"impastatrice". Se sulla prima non è necessario soffermarsi, talmente evidente e riconosciuto è il potere deflagrante, polarizzante, della sua parola e del suo "corpo" (qualità che la avvicina molto, come si vedrà, a un intellettuale come Saviano), la seconda può offrire a nostro giudizio alcuni interessanti spunti di riflessione. Scrivere è quasi "impastare", lavorare una materia prima fragrante, un gesto che suggerisce un senso di intimità e di calore, un'idea di nutrimento, anche quando questo scrivere sia in realtà urticante. Viene da pensare, in proposito, alla funzione essenziale del cibo nell'opera

---

<sup>20</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 80.

<sup>21</sup> A. GIAMMEI, *Coda*, in M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 320.



della Murgia e a quanto siano frequenti nei suoi romanzi le *ekphrasis* alimentari, che spesso introducono o accompagnano momenti di epifania e di agnizione. Si pensi alla corona rituale di pane che la protagonista di *Accabadora* Maria spezza nel tentativo di emulare la sorella sposa Bonacatta davanti allo specchio, nella camera da letto dei genitori piena di dolci nuziali; al sugo che la stessa sta preparando poco prima di scoprire che Tzia Bonaria, sua madre d'anima, è in realtà l'accabadora di Soreni, o al furto di mandorle che Maria, ancora bambina, compie alle spalle della stessa, sanzionato con una reprimenda dalle sfumature vagamente filosofiche – sulle cui implicazioni a breve torneremo.

– Ti ho picchiato perché mi hai detto una bugia. Le mandorle si ricomprano, ma alla bugia non c'è rimedio. Ogni volta che apri bocca per parlare, ricordati che è con la parola che Dio ha creato il mondo.<sup>22</sup>

Anche la sequenza successiva, in cui Bonaria e Maria si riconciliano, contiene una epifania-*madeleine* alimentare:

Maria uscì dalla stanza mano nella mano con la vecchia, trovando la casa invasa dal profumo intenso dei dolci ormai cotti, messi ad asciugare sulle graticelle come mattonelle scure. Per anni avrebbe associato il profumo dei pabassinos appena fatti a quel ricordo [...].<sup>23</sup>

Volendo allontanarsi da *Accabadora*, l'elenco potrebbe agevolmente continuare con *Chirù*, nel quale il risotto agli asparagi che la protagonista Eleonora si accinge a mangiare in un caffè romano raggiunge «la temperatura ideale»<sup>24</sup> proprio nel momento in cui l'ex figlioccio le sta passando accanto, fingendo di non riconoscerla; o, ancora, con le porzioni di «riso bollito e scondito»<sup>25</sup> che la protagonista di *Tre ciotole* – chiara proiezione dell'autrice – si prepara ogni giorno, parte della dieta “zen” iniziata dopo aver ricevuto una diagnosi di cancro. Proprio in quest'ultimo racconto troviamo un dettaglio che, a nostro giudizio, può fungere da “spia” per identificare –

---

<sup>22</sup> M. MURGIA, *Accabadora* cit., p. 111.

<sup>23</sup> Ivi, p. 112. È interessante in proposito notare la differenza sostanziale tra questo ricordo “dolce” e “profumato”, legato a un insegnamento morale, e la memoria della squallida “parodia” di torta fatta di «fango e formiche vive» che la piccola Maria, seduta per terra, sta preparando mentre Bonaria si accinge a prenderla in affidamento dalla sua famiglia naturale. Ivi, p. 3.

<sup>24</sup> M. MURGIA, *Chirù*, Einaudi, Milano 2015, p. 177.

<sup>25</sup> M. MURGIA, *Tre ciotole. Rituali per un anno di crisi*, Einaudi, Milano 2023, p. 13.

sia pure attraverso lo schermo della *fiction* – una struttura fondamentale della poetica di Michela Murgia. Quando il medico rivela alla paziente la diagnosi, questa reagisce assumendo subito su di sé la colpa e chiedendosi se avrebbe potuto gestirsi meglio in passato, soprattutto sotto il profilo alimentare, per salvaguardare la propria salute. A quel punto però il medico replica: «non credo si possa definire la questione in termini di sbagli suoi. Gli organismi sofisticati sono più soggetti a fare errori. È il sistema che ogni tanto si ingarbuglia, la volontà non c'entra».<sup>26</sup> Il medico pronuncia, con intuito maieutico, la parola “volontà” perché comprende come essa sia il “convitato di pietra” della conversazione. L'estemporaneità di quest'occorrenza, benché in chiave “negativa”, è un indizio della centralità che il concetto di volontà riveste nel pensiero della cattolica femminista Murgia, inteso come una forza interiore che si estrinseca nella realtà, producendo un effetto concreto su di essa. «Chiamatelo pensiero magico, ma la convinzione che le persone possano influenzare la loro realtà attraverso la pura volontà esiste da secoli. Tutto ciò che produce cambiamento è reale»,<sup>27</sup> assicura la scrittrice, che si interroga in questi termini a proposito della propria famiglia *queer*:

Che cosa significano virtuale e reale per la nostra famiglia? [...] La famiglia esiste soltanto perché ci crediamo e credendoci la nominiamo e rendiamo attuale. È un atto sicuramente spirituale, un atto di aldilà, nel senso che è un atto ulteriore rispetto alla tangibilità del reale. [...] Dare i nomi alle cose aiuta a vederle.<sup>28</sup>

Questa visione “psicagogica” e trasformativa della volontà – che getta probabilmente le radici nel luogo teologico cristiano-cattolico della trasfigurazione, del cambiamento carismatico – si incrocia con i concetti di identità performativa e di *queerness* elaborati da teoriche come Butler, De Lauretis, Kosofsky Sedgwick,<sup>29</sup> permeando tutti gli ambiti dell'esistenza, in primis quello affettivo-relazionale. Afferma Murgia:

Il primo marcatore della *queerness* è la generazione di volontà, la capacità non di “ri-prodursi”, banalmente animalesco o industriale, capitalista, consumistico, ma

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 27.

<sup>27</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare cit.*, p. 72.

<sup>28</sup> Ivi, p. 74.

<sup>29</sup> Su questi concetti cfr. almeno J. BUTLER, *Theorist Judith Butler Explains How Behavior Creates Gender: A Short Introduction to “Gender Performativity”*, in “Open Culture”, <https://www.openculture.com/2018/02/judith-butler-on-gender-performativity.html> (url consultato il 5/11/2024); E. KOSOFKY SEDGWICK, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, Carocci, Roma 2011 e T. DE LAURETIS, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999.

quella di moltiplicarsi, un verbo che relega il sangue a una delle possibilità di essere e restare umani, ma non l'unica e forse alla fine neanche la migliore possibile.<sup>30</sup>

La convinzione che sia possibile “moltiplicare” la propria dimensione familiare su una base intenzionale ed elettiva trova probabilmente il suo fondamento originario in un evento avvenuto nella prima gioventù di Michela Murgia, che all'età di diciotto anni si è allontanata dalla famiglia naturale per diventare *filla de anima* di una zia materna. Questa seconda affiliazione – un fenomeno per nulla inconsueto nella cultura sarda e di tutto il Sud Italia fino a pochi decenni fa<sup>31</sup> – ha segnato una vera e propria diacronia nella coscienza dell'autrice, influenzandone *ab imo* non soltanto l'idea di famiglia, società, cittadinanza, ma anche quella di persona, di identità, di fede.

Nell'opera narrativa essa si esprime – tramite le *dramatis personae* – soprattutto come principio «di liberazione e di indipendenza»,<sup>32</sup> che interrompe la meccanicità delle leggi di natura e l'ontologia dei legami di sangue suggerendo percorsi di autodeterminazione. Questa condizione però non assume mai un valore apodittico, ma dialettico, perché viene sottoposta a costante vaglio critico dall'autrice. In *Accabadora* la decisione di Tzia Bonaria di prendere Maria Listru come *filla de anima* assume ad esempio un valore mitopoietico, quasi tragico, perché mette la ragazza di fronte a un dilemma quasi insolvibile, che le impone di scegliere tra libertà e destino. In *Chirù*, pure, le dinamiche della maternità d'elezione sono analizzate in maniera obiettiva e problematica, portandone alla luce i lati più insidiosi e in ombra. La scelta di Eleonora di diventare madre putativa del giovane violinista Chirù è, infatti, dettata da un'oscura attrazione, che mescola all'amore platonico il desiderio erotico, istituendo un equilibrio precario che alla fine, fatalmente, si spezzerà: «Sapevo di essere un insieme di queste cose, ma allo stesso tempo non ne ero alcuna pienamente. Proprio su quell'incompiutezza si reggeva l'equilibrio che rendeva possibile l'affiancamento»,<sup>33</sup> riflette Eleonora. In ogni caso, la genitorialità “logica” – opposta a quella biologica – deve fondarsi su un'etica del dono e della gratuità, nonché su una continua attenzione e manutenzione, per non degradarsi a istanza banale, meccanica: d'altra parte, considera Eleonora, le relazioni affettive non possono essere costruite

<sup>30</sup> M. MURGIA, *Dare la vita* cit., p. 63.

<sup>31</sup> Sulla tradizione dei “figli di anima” in ambito sardo si veda L. PORRU, *I figli a cui viene chiesto di nascere. I “fillus de anima” tra pratica sociale, storia e letteratura*, in “Nuova rivista di storia della medicina”, anno II (LI), n. 1. Sul fenomeno dell'adozione d'anima in generale si consulti almeno lo studio di M. C. ROSSI, *Storie di affetti nel Medioevo: figli adottivi, “figli d'anima”, figli spirituali*, <https://www.academia.edu/> (url consultato il 10/11/2024).

<sup>32</sup> M. MURGIA, *Dare la vita* cit., p. 53.

<sup>33</sup> M. MURGIA, *Chirù* cit., p. 106.

«sull'asse della sola volontà»,<sup>34</sup> altrimenti si riducono a puri «accidenti, una di quelle cose che nella vita semplicemente accadono per uno scivolo del caso».<sup>35</sup>

Il discorso sulla volontà in Murgia non si declina solo nello spazio dell'affettività, ma, a tutto raggio, anche in quello socio-antropologico, intersecandosi con la questione dell'identità geografico-culturale, della "sardità". Ne *L'incontro* la comunità di Crabas (anagramma della natia Cabras) è agitata da forti dissidi interni dopo essere stata suddivisa dal vescovo in due parrocchie, ma questi vengono sanati grazie al gesto di "disobbedienza civile" di tre ragazzini, che prendono l'iniziativa di riunire le due processioni pasquali in una sola, sovvertendo così la logica binaria e divisiva degli adulti. Il loro è un vero percorso di crescita morale, una sorta di *Bildung*, poiché nella prima parte del racconto si erano fatti notare per aver dato fuoco a un nido di topi – metafora camusiana sia del "male oscuro" che sta per colpire la città sia dell'altro misconosciuto e odiato –, finendo per devastare le palme del giardino della chiesa.

In *Viaggio in Sardegna* Murgia ironizza sull'orgoglio e la testardaggine dei propri conterranei, nella fattispecie gli abitanti della Barbagia, che sono stati capaci di «fermare il tempo con la sola volontà»,<sup>36</sup> istituendo una storia altra rispetto a quella del Continente. «La categoria dell'alterità è consapevolmente presente nei sardi come elemento proprio della loro identità»,<sup>37</sup> annota l'autrice. La Sardegna è una terra che già solo con la sua forma geografica, intervallo di terra e mare, coste e interno, educa, come direbbe Franco Cassano, alla contemplazione dei limiti e alla percezione della dismisura.<sup>38</sup> È proprio uno dei suoi simboli distintivi, il nuraghe, a fornire un importante motivo di riflessione. Queste torri infatti sono state concepite non come architetture bastanti a se stesse, ma come un sistema reticolare e solidale, «in modo che da una tu ne possa vedere almeno altre due, così che se uno non ti vede, almeno ti vede l'altro»:<sup>39</sup> in caso di minacce o imprevisti, il nuraghe più vicino poteva segnalare agli altri il pericolo, e così via.

«La storia dei nuraghes restituisce l'idea che due non basta»,<sup>40</sup> osserva la scrittrice. Insegna che nessuna entità è una monade, un ente puro e incorrotto, smascherando la «natura fittizia»<sup>41</sup> di una identità assoluta e monolitica. Ogni appartenenza,

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 119.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> M. MURGIA, *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede*, Einaudi, Milano 2014, p. 20.

<sup>37</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 171.

<sup>38</sup> Il riferimento è all'importante saggio di F. CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 2005.

<sup>39</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 174.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> M. MURGIA, *Futuro interiore*, Einaudi, Milano 2016, p. 30.

al contrario, assomiglia – come viene detto della fede in *God Save the Queer* – a «qualcosa di rotto, o meglio con-diviso, frammenti che devono essere associati ad altri frammenti per riconquistare l'interezza».<sup>42</sup> L'identità, sia essa di genere, religiosa, civile, nazionale, è per Murgia una sfera composita, screziata, che, come suggerito in *Futuro interiore* (libro scritto negli anni rampanti dell'ondata populista-sovranaista), dovrebbe basarsi su un'istanza di autoriconoscimento, su uno «*ius voluntatis*»<sup>43</sup> che salda tra loro componenti eterogenee, in maniera performativa.

In questa logica potrebbe acquistare una nuova attrattiva anche il termine “con-fine”, che etimologicamente non indica un muro o un filo spinato che sbarrava l'accesso, ma il luogo simbolico in cui si è destinati a “finire insieme”, un punto dove i limiti di ciascuno si danno appuntamento per riconoscersi a vicenda. [...] i confini dell'identità non ci circondano: ci attraversano.<sup>44</sup>

Ciò vale per la stessa formazione dell'autrice, che mescola in modo peculiare tre differenti marche identitarie/culturali: l'indipendentismo sardo, il cattolicesimo e il femminismo.<sup>45</sup> Ognuna di esse tuttavia è impura, segna come uno scarto rispetto alla propria matrice, è eterodossa rispetto al proprio modello di partenza. Questo movimento di lato consente però alla scrittrice di guardare le cose “di traverso”, dal margine, sconvolgendo le normali griglie percettive. È ciò che Murgia chiama l'«incrocio degli occhi»,<sup>46</sup> un modo euristico che consiste nel sovrapporre, come fanno spesso i bambini, al piano dell'osservazione diretto e frontale un piano di osservazione sfasato, strabico, che «consente di vedere oltre i moduli iniziali».<sup>47</sup> Tale metodo, chiarisce Murgia, ha una natura esegetica, affinata negli anni di studio della Bibbia, che è «la gabbia più strutturata e duratura di tutte»,<sup>48</sup> ma nella sua “classicità” rende possibili infinite riletture, potendo essere «smontata e rimontata in modo liberatorio»<sup>49</sup> alla ricerca di nuovi significati e sfumature. Il Vangelo, soggiunge la scrittrice, è «davvero il libro più influente della mia vita» perché è uno strumento «per leggere tutta la realtà, un'altra lente d'ingrandimento».<sup>50</sup>

<sup>42</sup> M. MURGIA, *God save the queer. Catechismo femminista*, Einaudi, Milano 2022, p. 34.

<sup>43</sup> M. MURGIA, *Futuro interiore* cit., p. 30.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Cfr. M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 183.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 208.

Questa tendenza a destrutturare e ristrutturare in forme nuove il senso non è il segno di una psicologia pulsionale, che indulge a impulsi aggressivi, distruttivi, anzi è una fuga dalla fissità delle significazioni, una cura rispetto alla “necrosi” intellettuale. La teologa femminista Marinella Perroni, vera e propria “fautrice” della saldatura cattolicesimo-*queerness* in Michela Murgia, ritiene che la scrittrice sarda liberi il *queer* dalla propria funzione descrittiva per restituirgli «quell’ampiezza di campo semantico che consente di farne una qualifica decisiva del pensare, anche del pensare teologico».<sup>51</sup> Come la dottrina teologica, la *queerness* è «una pratica della soglia»,<sup>52</sup> che «accoglie il cambiamento come strutturale»,<sup>53</sup> riconoscendo la natura mutevole e provvisoria delle cose, la loro pluralità. Ciò vale non solo sul piano valoriale e filosofico, ma anche su quello esistenziale: basti pensare alla disponibilità al cambiamento e alla precarietà, anche lavorativa, di cui Michela Murgia ha dato prova nella sua vita.

Per la maggior parte del tempo [...] non ho fatto la scrittrice, ho fatto altre cose. Ho lavorato, ho rotto le scatole, ho lottato. La scrittura è stata un mezzo per cercare strumenti di cambiamento nei punti in cui la realtà che abitavo era per me scomoda, inospitale o invivibile.<sup>54</sup>

Nel pensiero della scrittrice la *queerness* ha inoltre una precisa funzione diagnostica, in quanto segnala da una posizione di assoluta alterità, dunque in maniera radicale, che

il problema di fondo è proprio la normalità in sé, e che nulla in realtà si definisce del tutto in termini binari di qua o di là rispetto a un confine invalicabile [...]. La nostra stessa esistenza è legata al rifiuto di qualsiasi definizione che non sia praticata attraverso la non-definizione, il dubbio, la domanda. Questo non significa vivere in negazione; significa invece accettare che l’indeterminatezza, quando è programmatica e vissuta in riflessiva condivisione, sia una condizione di libertà.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> M. PERRONI, *Postfazione*, in M. MURGIA, *God Save the Queer* cit., p. 140.

<sup>52</sup> M. MURGIA, *Dare la vita* cit., p. 62.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 56.

<sup>55</sup> M. MURGIA, *Dare la vita* cit., p. 37.

La *queerness* è in altri termini una strategia di affermazione del potere “scandaloso” dei margini, una critica in atto della fissità identitaria, secondo una logica obliqua, intersezionale. In questo senso, non si tratta di una semplice istanza di genere, ma di un’arma politica a tutti gli effetti, un “significante” flessibile e multiforme mediante il quale sfidare ciò che Quijano ha definito «colonialità del potere»,<sup>56</sup> cioè la tendenza sistemica dell’*establishment* a imporre modelli di esistenza conformi, egemonizzare tutti gli aspetti dell’umano, “razzializzando” ogni altra forma identitaria.

Contro questa natura “onnivora” del potere, l’ultima soglia di resistenza non è tanto la parola, quanto, semioticamente, il corpo, che – Murgia ne è convinta – diviene

uno strumento di lotta, di attrazione, di repulsione, di sfida, anche la pietra dello scandalo: questo è un tema che discuto sempre con Roberto Saviano. Lui lo patisce terribilmente, l’ho patito anch’io, ma non so se si possa evitarlo rimanendo fedeli a se stessi: non so se si può scendere. Però da quella posizione vale la parola del Vangelo di Giovanni. Da lì, dalla mia croce, attirerò tutti.<sup>57</sup>

Il compito dell’intellettuale è guardare il “punto nero”, indicare la ferita. Come dice Agamben, «contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio [...], colui che sa vedere questa oscurità, che è in grado di scrivere intingendo la penna nella tenebra del presente».<sup>58</sup> L’unico modo che egli ha di appartenere alla propria epoca è essere inattuale, intempestivo, praticare gradi di disarmonia, non adeguarsi alle sue “pretese”, d/eludere le attese: «ma, proprio [...] attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo».<sup>59</sup>

Negli ultimi mesi della sua vita, Michela Murgia era cosciente del fatto che il suo impegno era divenuto ciò che McLuhan avrebbe forse chiamato un «medium surriscaldato».<sup>60</sup> Nelle ultime battute di *Ricordatemi come vi pare* la scrittrice sembra rivendicare il bisogno di tacere, praticare un margine di silenzio, in cui a parlare è la sola presenza, amplificata dalla funzione “prospettivizzante” della morte come «fulmineo montaggio della vita».

<sup>56</sup> Cfr. A. QUIJANO, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, in E. LANDER, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Clacso, Buenos Aires 2000, pp. 201-246.

<sup>57</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare* cit., p. 113.

<sup>58</sup> G. AGAMBEN, *Che cos’è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2008, p. 14.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 1986, in particolare il capitolo *Il capovolgimento del medium surriscaldato*, pp. 53-61.

A cinquantun anni mi sento come se avessi bruciato troppo. Troppo ossigeno. Troppo tempo. Troppa energia. Come fossi stata una candela con due stoppini. Mi chiedo se quello che mi sta succedendo non abbia a che fare col fatto che ho bruciato troppo. Se bruci tanto, fai tanta luce. [...] Ora è come se la mia voce riverberasse una eco che continua a risuonare anche se io non sto più parlando. Perché ho generato un'identificazione tra quello che dicevo e quello che ero. [...] Posso ora permettermi l'egemonia del silenzio perché ho parlato per anni, moltissimo.<sup>61</sup>

Come ha scritto Pasolini a pochi giorni dalla sua morte in una celebre lettera "luterana" rivolta a Italo Calvino, «bisogna aver molto parlato per poter tacere».<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> M. MURGIA, *Ricordatemi come vi pare cit.*, pp. 316-317.

<sup>62</sup> P. P. PASOLINI, *Lettera luterana a Italo Calvino*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 701.