

Mariella Muscariello

*Anime sole*

Donne e scrittura tra Otto e Novecento

Libreria Dante & Descartes

## INDICE

*A mio figlio Gianmarco*

Introduzione	p. 9
Donna e pseudonimia tra Otto e Novecento	
Donne e scrittura	
Il romanzo di un "esclusa": <i>Marza</i> di Giselda Fojanesi	21
Neera e l'autobiografia impura	45
Vicoli, gorgi e case: reclusione e/o identità nella narrazione di Maria Messina	69
Donne personaggio	
Un "intrusa" nei <i>Vicerè</i> : il romanzo di Matilde Transiti dell'anima. La protagonista de <i>Il maggio</i> di Luigi Pirandello	93 111
Indice dei nomi	125

© 2002 *Edizioni Dante & Descartes* di Raunondo Di Maio  
via Mezzocannone, 75 - 80134 Napoli - tel. 081.551.53.68

[www.dantedescartes.it](http://www.dantedescartes.it)

e-mail: [editoria@dantedescartes.it](mailto:editoria@dantedescartes.it)

in copertina: litografia del 1896, anonima  
grafica *Pasquale Longella*

ISBN 88-88142-31-2

INTRODUZIONE

Una Casa - cos'è? Tanto sicura - solida  
Un rifugio protetto dal Vento  
Camminando a occhi bassi - in silenzio  
Ci eclissiamo dietro gli scuri

Ma il cuore è sul punto d' esplodere  
La mente scricchiola nel silenzio compatto  
E le finestre s'involano dalle stanze mute  
E i muri crollano - tutti insieme -

Antonia S. Byatt, *Possessione*

In apertura al suggestivo saggio su *Stendhal pseudonimo*, Starobinski scrive: «Un uomo che si maschera o si ammantava di uno pseudonimo, si rifiuta a noi. Ecco perché ne diffidiamo e tentiamo di smascherarlo, volendo sapere da chi cerca di nascondersi, di quale Potere ha paura, di fronte a quale sguardo si sente arrossire; e inoltre, com'è il suo volto se ha ritenuto di dovere nascondersi. E a queste domande se ne aggiunge poi un'altra: cosa vuol dire il nuovo volto di cui si fregia, che senso dà ai suoi comportamenti mascherati, quale personaggio sta ora simulando, dopo aver dissimulato quello che voleva far scomparire».

È cercando di dare delle risposte a questi interrogativi, che intendiamo prendere l'abbrivio per spiegare il fenomeno dilagante della pseudonimia che accompagnò, dagli anni '70-'80 dell'Ottocento oltre le soglie del Novecento, la massiccia presenza di voci femminili nel circuito letterario e giornalistico italiano.

La donna scrittrice di quale Potere aveva allora paura, di fronte a quale sguardo si sentiva arrossire? La risposta chiara, inequivocabile ce la offrono, con gli stili differenti che le contraddistinguono, Grazia Deledda e la Marchesa Colombi. In *Cosima*, autobiografia postuma della scrittrice sarda pubblicata nel 1936 a puntate sulla "Nuova Antologia" con il titolo disambiguante di *Cosima (quasi Grazia)*, si legge: «Presto arrivarono le bozze di stampa del romanzo. [...] Le

tenne lì, trovando buffo e quasi allucinante quel trasformarsi del suo lavoro. Il suo nome, in cima, sovrastante al titolo, le dava quasi soggezione: le pareva fosse troppo esposto alla curiosità del lettore<sup>7</sup>. E la Marchesa Colombi, nella prefazione al suo galateo, *La gente per bene*, scriveva: «Una cosa che mi ha sempre ispirato uno spavento indicibile, e mi ha preservato dal peccato capitale... di far genere i torchi, è la critica. L'idea di quei giudici ignoti, che sezionano un lavoro, lo tagliano, lo spolpano, lo analizzano, lo lambiccano sotto gli occhi dell'autore, senza commuoversi menomamente allo strazio del suo cuore paterno, mi mette nello stato di sgomento d'un povero scolarotto, il quale deve esporre la sua *pagina* il giorno degli esami, ad una commissione esaminatrice, che non si compone dei suoi maestri, che gli è affatto ignota, che egli considera come un tribunale venerabile e pauroso»<sup>8</sup>.

Dunque, da una parte un pudore diffuso, generalizzato, un bisogno istintivo di tutelare la propria intimità dalle invasioni degli sguardi esterni, dall'altra l'individuazione di una controparte, il giudizio critico, capace, per il potere che la società letteraria gli conferisce, di determinare il futuro di chi scrive, di deviarne o interromperne il corso. È un dato incontestabile, infatti, che la critica coeva o ignora la produzione femminile, o tentò di arginarne la portata allertando la confraternita maschile contro il minaccioso «pericolo roseo»<sup>9</sup>, o, se fu invece interressata al fenomeno, come lo furono Capuana e Croce, fu sempre tentata di spiegare i risultati felici della parola femminile come il frutto di un «temperamento virile»<sup>5</sup>.

Ragioni dell'anima e motivazioni d'ordine sociologico cooperarono ad indurre il bisogno di una maschera, volontariamente calcata, con la quale, attenuata o neutralizzata la forza ostacolante del pregiudizio, provare ad attraversare un campo, quello della letteratura, da tempo interdetto. Disposte a trasgredire le limitazioni imposte da un sistema culturale che aveva consentito loro solo di scrivere lettere, diari, di son-dare i territori dell'inimito senza mai valicare i confini, queste donne invadono gli spazi della finzione con un'azione libertaria — il rifiuto del patronimico — che equivale ad una fuga da un'identità avvertita come

una chiusura e diffusamente considerata come subalterna<sup>6</sup>.

Ma qual era il vero volto di questa schiera di escluse? Si tratta, in massima parte di signore e signorine dalla scarsa istruzione scolastica, costrette, nelle angustie di case paterne o di dimore coniugali, a vivere esistenze grigie, monotone, a volte moleste; solitarie, isolate, alimentano il proprio «cuore» e la propria immaginazione con letture multiple, disordinate, soprattutto di romanzi, disponendosi, dunque, ad una sorta di bovarismo intellettuale che le porta naturalmente a sognare l'avventura letteraria<sup>7</sup>. «Cosima aveva una gran voglia di *saper*: più che i giocattoli l'attravavano i quaderni; e la lavagna della classe, con quei segni bianchi che la maestra vi tracciava, e che aveva per lei il fascino di una finestra aperta sull'azzurro scuro d'una notte stellata», scriveva la Deledda<sup>8</sup>; e della scrittura, o meglio della passione della scrittura come «la chiave di un'uscita segreta», le donne raccontano di continuo, nelle autobiografie come nei loro mondi fantastici<sup>9</sup>. Scrivere, è, dunque, un atto di insubordinazione, un atto rivoluzionario; per procedere bisogna reinventarsi, trasformarsi e lo pseudonimo soccorre all'occorrenza.

Quali erano le aree privilegiate di prelievo? Neera, Marchesa Colombi, Bruno Sperani, Regina di Luanto, Contessa Lara, Willy Dias, Jolanda, Cordelia, optano o per un nome maschile — un'indiscutibile *passioni* — o per un nome letterario che, cancellando dalla propria carta d'identità i segni visibili di un'esclusione, vi imprime, invece, l'impronta indelebile di una tautologica inclusione. Battezzare un eroe, è, si sa, nella maggior parte dei casi, predisporlo ad un desuno, soprattutto quando il nome scelto è attinto da una tradizione<sup>10</sup>. Allo stesso modo l'opzione per un eteronimo d'autore non è semplice gioco onomastico, quanto piuttosto libertà di darsi un volto riconoscibile, di predisporsi, per sé, un destino letterario. Facciamo qualche esempio. È da una commedia di Paolo Ferrari, *La satira e Parini*<sup>11</sup>, che Maria Antonietta Tornabuoni prelevò, volgendolo al femminile, lo pseudonimo di Marchesa Colombi, evidentemente adatto al progetto di una scrittura — quella delle rubriche femminili come quella dei romanzi — sempre

ironica, didattica, socialmente atteggiata; se Evelina Cattermole, *belle dame sans merci* nella vita e audace scrittrice di «pagine di vibrazione erotica»<sup>12</sup>, così amò raffigurarsi: «Son li dinanzi a lei dotti fascicoli, / Un trapunto di seta a cui lavora, / E giornali di mode: un adorabile / Miscuglio di poeta e di signora»<sup>13</sup>, non stupisce che le sue preferenze siano andate al byroniano conte di Lara, prototipo di *homme fatal*, in cui «apparivano» per ammissione del suo stesso autore «inesplicabilmente commisti, molto di amabile e molto di odioso, molto di attraente e molto di temibile»<sup>14</sup>; infine in *Una giovinezza del secolo XIX*, tardiva autobiografia di Neera, al secolo Anna Radius Zuccari, leggiamo: «Eccomi alla fine della mia vita di fanciulla, Neera non è ancor nata, quantunque il bellissimo nome scorto in un libro scolastico delle Odi di Orazio mi avesse già colpita in modo straordinario e così tenace che allora, più tardi, velli scegliere uno pseudonimo non tentai neppure di cercarne un altro; per il momento solo l'armonico congiungimento delle sillabe mi attrasse, stringendomi nel fascino di una nota musicale, ben lungi dal sospettare che una nota personalità fosse già sorta in me»<sup>15</sup>, una personalità che, in perfetta concordanza con la seduttiva fanciulla oraziana «dalla bella voce»<sup>16</sup>, avrebbe poi nel tempo maturato una propria idea dell'arte, così sintetizzata: «[...] non preoccupatevi del metodo. Aprite il vostro cuore come gli antichi esponevano le arpie colie al cozzo dei venti, e lasciatelo cantare, lasciatelo gridare»<sup>17</sup>.

Indiziario, nella maggior parte dei casi, dello stile che si intende adottare, lo pseudonimo, può, lo si è visto, anche contenere inconsapevoli presagi di una fisionomia letteraria a venire.

Esemplare è in questo senso il caso di Sibilla Aleramo. Se sua fu la scelta del cognome — un ossequio al Carducci ed alle proprie radici piemontesi (nella poesia *Piemonte* il «vate» definiva il Monferrato «l'esultante di castella e vigne suol di Aleramo») — il nome dell'inquietante profetessa invasata dal dio Apollo, le fu dato invece da Giovanni Cena che nella poesia *Sibilla* aveva scritto: «Io la scopersi e la chiamai Sibilla [...] Io non son che la sua buona novella. Palpita in lei l'umanità futura»<sup>18</sup>. Rina Faccio l'accettò di buon grado, come pure aveva accettato i

tagli, le amputazioni, le «uncinate» che Cena aveva inferto al manoscritto di *Una donna*<sup>19</sup>, senza sapere, o forse inconsapevolmente avvertendo, che nessun altro pseudonimo avrebbe potuto alludere, meglio di così, alla misura scandalosa, rivoluzionaria di un libro che, in tempi non sospetti, osava «rompere pubblicamente il modello ottocentesco dell'abnegazione materna» e rinnovare gli stereotipi letterari al femminile, sostituendo all'abusato «cuore» come centro della narrazione, la «sacralità» della propria «coscienza»<sup>20</sup>.

Ma la pregnanza semantica degli pseudonimi travalica gli *identikit* e le biografie, per fertilizzare, sotto forma di immagini ricorrenti, le strutture narrative di romanzi e novelle. Vogliamo dire che nell'immitazione delle scrittrici tra Otto e Novecento — delle molte con pseudonimo, ma anche di quelle che non ne fecero ricorso — circolano, potremmo dire ossessivamente, alcuni *topoi* che con la pseudonimia intrattengono significative relazioni.

Primo, fra tutti, è più evidente, quello della *clausura*. Portoni sprangati, finestre chiuse sul mondo circoscrivono i perimetri della clausrofobia dove si consumano le esistenze immobili di reclusi, di Teresa, protagonista dell'omonimo romanzo di Neera, che, confinata nel «gineceo» della casa paterna, «preferiva starsene nella sua triste nicchia, lavorando e guardando la neve [...] Guardava allora più intensamente il velo bianco che le stava davanti, e le alte muraglie e il cielo con una fissità prolungata e distratta che le faceva intravedere lontani orizzonti, indeterminati»<sup>21</sup>, o delle malnate eroine di Maria Messina per le quali la figura cupa, contorta, paralizzante di un gorgo è costantemente adibita ad esemplarne i destini braccati.

E poi, il motivo del *doppio*. Sia che sostanzi l'intera superficie dell'intreccio come il romanzo *Maria* di Giselda Fojanesi, storia di due donne fisicamente identiche, ma intellettualmente e caratterialmente agli antipodi, sia che costituisca un tratto fondante della personalità femminile che è in scena — «Voleva e non voleva quasi che, per uno strano fenomeno di sdoppiamento, possedesse le caratteristiche distinte di due esseri differenti, riuniti in una persona sola, i quali sempre

contrariamente pensavano, sempre in modo diverso volevano agire», scriveva Regina di Luanto a proposito di Eva, protagonista di *Salomandra*<sup>22</sup> — la topica del *double*, cifra distintiva di una personalità scissa, agisce in sinergia con la necessità storica, per una donna che scrive, di operare una schizofrenica separazione tra lo pubblico e lo privato. L'effetto era quello di rassicurare la critica, anche quella più disponibile all'ascolto delle voci femminili, evidentemente non disposta a credere che anche per una donna scrivere significava soprattutto essere e che per lei il rapporto tra patronimico e pseudonimo non era di disgiunzione, ma piuttosto di perfetta equazione.

E, per concludere, il tema del *teatro*, uno dei fondali privilegiati su cui le scrittrici ottonevcentesche scelgono di far muovere i propri personaggi: dal *café-abbaitant* di *Marion*, romanzo autobiografico di Annie Vivanti che riscrive i propri esordi nella storia macabro-sentimentale del rapporto speculare di due fanciulle, Marion e Anna (un sottile gioco onomastico: la Vivanti adoperò per un periodo lo pseudonimo di George Marion e Anna sta per Annie)<sup>23</sup>; al circo dove si esibisce Leona, l'appassionata cavallerizza di *Innamorata*, il romanzo del 1892 di Contessa Lara, al palcoscenico che fa da sfondo al lungo monologo dell'anonima attrice protagonista di *Anna sola* di Neera, «clowns, saltimbanchi, pierrot, ballerine più o meno esotiche e stravaganti» invadono, per dirla con Portinari, poesie e romanzi<sup>24</sup>.

In *J'égite*, articolata analisi del paratesto, Gérard Genette conclude il suo discorso sull'uso dello pseudonimo con un rilievo che citiamo per intero, perché sarebbe suonato alle orecchie delle nostre scrittrici, avvezze alle stroncature impietose della critica, come un indiretto ma gradito riconoscimento: «Prima di lasciare la piatuca dello pseudonimato avevo in mente di ricordare anche che la sua area di applicazione, nelle arti, è essenzialmente circoscritta a due attività: la letteratura e, molto meno, il teatro (i nomi di attori), allargata oggi al campo più vasto dello *show business*. Ecco fatto. Pensavo inoltre che mi sarei stupito di questo fatto e che avrei cercato le ragioni di tale privilegio: perché così pochi musicisti, pittori, architetti? Ma al punto in cui siamo arrivati questo sbalordimento sarebbe un

po' troppo artificioso: il piacere della maschera e dello specchio, l'esibizionismo sviato, l'istrionismo controllato, tutto questo si unisce nello pseudonimo al piacere dell'invenzione, del prestito, della metamorfosi verbale, del feticismo onomastico. Ovviamente lo pseudonimo è già un'attività poetica, qualcosa di simile a un'opera. Se sapete cambiare di nome, sapete scrivere»<sup>25</sup>.

- <sup>1</sup> J. Starobinski, *Stendhal pseudonimo*, in *L'occhio inventivo. Studi su Cornuille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it. di G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975, p. 161.
- <sup>2</sup> G. Deledda, *Cosima*, Milano, Mondadori, 1947, p. 101. Ai tempi dei suoi esordi letterari anche la Deledda ricorse ad esotici pseudonimi come Ilia di Sant'Ismael e Aman della Rupe. Che il pudore funzionasse per le scrittrici tra Otto e Novecento da incentivo alla cancellazione del patronimico era convinta anche Matilde Serao quando scriveva: «Volere o non volere, la donna è sempre un po' umida — le ragioni non servono — ha scorno di rivelarsi e bene per sé le acute e sottili osservazioni, le sfumature del sentimento, le cognizioni del cuore, se queste parole vanno bene insieme. Tutto questo si perde, perché ci vuole un pochino di coraggio a firmare in disteso anche la più piccola verità: invece sotto la salvaguardia del nomignolo, le confessioni si fanno adito, si espandono, si moltiplicano con la massima soddisfazione dei signori uomini, che vedono esser questo l'unico mezzo per saperne qualche cosa di più sulle signore donne», M. Serao, *Pseudonimo*, in *Del vero*, Milano, Perussia e Quadno, 1879, p. 23.
- <sup>3</sup> Marchesa Colombi, *Introduzione a La gente per bene. Leggi di convenienza sociale*, Torino, presso La Direzione del Giornale delle donne, 1877, p. 2.
- <sup>4</sup> L. Zucconi, *Il percolo rosa*, in "Corriere della Sera", 24 marzo 1911. Al provocatorio articolo rispose Lia Morpurgo con *La rosa speranza* sul "Corriere della Sera" del 29 marzo 1911.
- <sup>5</sup> «Ah! Come diavolo dobbiamo fare noi altri scrittori maschili, se gli scrittori femminili ci tolgono il mestiere di mano e fanno assai meglio di noi? Quello che più mi piace nel vostro libro è la *nota maschile* che vi si sente. Brava davvero! Dalla *Regalina* a questo *Manto dell'anima*, che bel salto», lettera di Luigi Capuana a Neera del 15 luglio 1885, in *Appuntate ad A. Arslan, Luigi Capuana e Neera: corrispondenza inedita 1881-1885*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, V. Firenze, Olschki, 1983, p. 185; «Le sue difese di quel che altri vorrebbe allontanare come sensualità, di ciò che si vorrebbe reprimere come irruenza di passione e di volontà, di ciò che si considera come egoismo dello scienziato e dell'artista, e simili, sono quanto coraggiose altrettanto vere; e in esse, e in quella sua accettazione della vita intera, la scrittrice femminile si dimostra pensatore virile», B. Croce, *Premessa a Neera, Una giovinezza del secolo XIX*, Milano, Cogliati, 1919, ora in Neera, *Romanzi e racconti italiani dell'Ottocento*, a cura di B. Croce, Milano, Garzanti, s.d., p. 947.
- <sup>6</sup> Che i moti della maschera e della clausura siano perfettamente sovrapponibili alla pseudonimia, lo afferma Starobinski nel già citato saggio alle pp. 167-8.
- <sup>7</sup> Cfr. in merito P. Zambon, *Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento: Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo*, in *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 125-54.
- <sup>8</sup> G. Deledda, *op. cit.*, p. 47.

<sup>9</sup> Si veda G. Livi, *Potenza del modello, incertezza della scrittura*, in AA.VV., *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, Chroniques italiennes, nn. 39/40, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1994, p. 95.

<sup>10</sup> Si veda F. Ferrucci, *Il battesimo dell'eroe*, in *Letteratura italiana. Le questioni*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 887-901.

<sup>11</sup> Commedia di Paolo Ferrari rappresentata per la prima volta nel 1856.

<sup>12</sup> G. Morandini, *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani, 1997, p. 201.

<sup>13</sup> Contessa Lara, *Piave*, in *Versi*, parte V, Napoli, Bideri, 1892, p. 12.

<sup>14</sup> G. Byron, *Lara*, in *Opere complete*, trad. it. di G. Gazzino, Napoli, Bideri, 1900, p. 213.

<sup>15</sup> Neera, *Una giovinezza del secolo XIX*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 126.

<sup>16</sup> «Argutac [...] Neeraten», Orazio, *Carmina*, III, 14, v. 21.

<sup>17</sup> Neera, *Amma sola*, in "Nuova Antologia", anno XXIX, vol. LI, 1° giugno 1894, p. 445.

<sup>18</sup> G. Cena, *Sibilla*, in *Homo*, Roma, Nuova Antologia, s. a., p. 39.

<sup>19</sup> Sullo pseudonimo di Sibilla Aleramo si vedano R. Guerricchio, *Siora di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, p. 79 e soprattutto F. Angelini, *Un nome e una donna*, in AA.VV., *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di A. Buttafuoco e M. Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 64-72.

<sup>20</sup> Sulla svolta che il romanzo *Una donna* imprime alla scrittura femminile agli inizi del Novecento, si veda G. Livi, *op. cit.*, pp. 99-101.

<sup>21</sup> Neera, *Teresa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 34.

<sup>22</sup> Regina di Luanto, *Salammbadè*, Torino-Roma, Roux, 1892, p. 38.

<sup>23</sup> Riportiamo dal testo un lungo dialogo tra Maron e Mano, un giovane poeta, che è a tal proposito esemplare, dal momento che sembra confermare che il motivo del doppio come gioco onomastico è una cifra disoniva del romanzo della Vivanti: «Cosa fate? — chiese ella a un tratto [...] — Scrivo versi, disse — Che versi? — chiese lei — Versi in rima. Poeste. — E a che cosa servono? — A nulla — diss'egli — Allora perché le scrivete? — Non lo so. Non posso farne a meno — disse il giovane. Poi, come vide ch'essa non capiva, soggiunse: — Come cantereste voi, quando anche foste rinchiusa in casa, e nessuno vi udisse. [...] Ella lo fissava coi grandi occhi serri. Guardava i foli capelli, ricciuti, e la fronte bassa, gli occhi un poco arrossati come se non avesse dormito bene, e poi la bocca dalle curve morbide; e le mani, magri lunghe, sottili e pallide come quelle d'una donna. — Come vi chiamate? — chiese la ragazza finalmente — Mano Sivon. E tu? — Ella alzò gli occhi pieni di sorpresa a quella interrogazione. — Ah, è vero! Il tuo nome lo dovrei sapere, — si corresse egli, framhendendo lo sguardo crucciato di lei. — Non offenderli, lo so, lo so! Ero distratto. Ti chiami "Manon"? quasi come me, e vero?», A. Vivanti, *Manon*, Milano, Quinuen, 1921, pp. 35-6.

<sup>24</sup> F. Portinari, *La macchina delle sorprese*, in *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, p. 187.

<sup>25</sup> G. Genette, *Séglie. I dintorni del testo*, trad. it. di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 53.



DONNE E SCRITTURA

1. Presente nelle storie letterarie solo in margine alle biografie di Mario Rapisardi e di Giovanni Verga, per essere stata dell'uno moglie infelice<sup>1</sup>, dell'altro compagna innamorata ma insoddisfatta<sup>2</sup>. Giselda Fojanesi fu anche autrice di bozzetti, novelle e di un romanzo, *Marla*, edito da Brigola nel 1883<sup>3</sup>.

Un anno fatidico nella sua storia di donna, perché fu appunto nel dicembre dell'83 che, in seguito alla scoperta di una lettera di Verga<sup>4</sup>, il marito, che pure l'aveva più volte tradita con maschile disinvoltura, la scacciò di casa, mentre la suocera, Maria Patti, che sempre aveva mal sopportato la sua presenza, era ben felice di liberarsi della fiorentina, della *straniera* — come era solita chiamarla — che sconvolgeva con i suoi atteggiamenti contenutisti le ataviche convenzioni della provincia catanese<sup>5</sup>. Uno scandalo di cui si parlò nei salotti alla moda e nelle cronache mondane, dal quale, come avverte un suo scrupoloso biografo, non uscì «dimezzata»<sup>6</sup>, nuscendo con volitiva tenacia a farsi spazio nel mondo del lavoro e della cultura. Abilitata all'insegnamento presso l'Istituto di Studi superiori di Firenze, la Fojanesi ebbe infatti una luminosa carriera nella Pubblica Istruzione fino alla nomina nel 1906 di Ispettrice degli Educandati femminili di Milano. Romantica, «sensitiva»<sup>7</sup>, eppure dotata di un forte temperamento, Giselda Fojanesi fu però percepita da chi le era più vicino come una personalità bifronte, come un io scisso difficilmente riconponibile. Sembra infatti che Rapisardi a lei si sia ispirato nel mettere in versi nel suo *Lucifero* le due immagini di Ebe, mitica personificazione della Giovinezza, «serva» della «famiglia divina», e di Isolina, la romanuca fanciulla suicida per amore<sup>8</sup>.

Della prima scriveva:

V'è una pianta gentil, ch'alma e guiva / Di bei fiori non è, non è di foglie /  
Ma al tocco sol, come se fosse viva, / Tutta in sé si restringe, e si raccoglie; /  
Nome il volgo le dà di sensitiva, / E senso di pudor certo essa accoglie, /  
Chè tutto, che del Sol si scalda al raggio, / Ha virtude d'amor, senso e lin-  
guaggio. / Tal diviene la fanciulla [...].<sup>9</sup>

della seconda raccontava:

Un giorno, ci vide / La belta d'Isolina. Era straniera / Agli occhi suoi quella  
belta; straniera / Quella terra ai suoi passi; a ogni vivente / Cosa straniero il  
suo pensiero; ma in core / Da gran tempo sedegli, ospite ignota, / Quella  
forma leggiadra<sup>10</sup>.

Non diversamente Contessa Lara, nel sonetto *Giselda*:

Nel mio cammin cui tante hanno affollate / Varie figure che ritrovar vortei,  
Non ho la mente nè il pensier posato / Su figurina che somigli a lei. / Tutta  
moderna. / Il volto incipriato, i fianchi stretti da un grembiule, i bei / Capelli  
in trecce, il fascino celato / Ne lo splendor dei neri occhioni ebrei; / Il garbo  
ugual con che traccia un bozzetto / E fa de i panni da surar la lista, / Ordina  
un pranzo o un abito in merletto, / Formano insieme un tal accordo strano/  
Di donnina di casa e dama e arusta, / Che a disegnarla ci si prova invano<sup>11</sup>.

Giselda fu, sin da giovanissima, un'accanita lettrice di classici della letteratura nostrana, ma anche delle novità del mercato librario; amava Flaubert, Zola, Maupassant (che era in grado di leggere in lingua originale)<sup>12</sup>, ma fu anche fortemente attratta da *Malombra* se in una lettera del settembre 1881 Rapisardi scriveva all'amico Capuana: «Giselda legge *Malombra*; e benché zolista sfegatata, rimane proprio ammirata e incantata di quest'opera, in cui si intreccia in sì strana guisa e con tanta maestria il reale e il fantastico. Si lagna solo di certe parole e di non poche frasi, che a lei, toscana, non paiono di buona lega»<sup>13</sup>. E dopo Fogazzaro leggeva Cherbulez, il cui romanzo, *Le Conte Kosta*, fu un'indubbia fonte testuale a cui lo scrittore vicentino attinse per raccontare i casi occorsi alla «bellissima, demoniaca, ribelle fin nel nome, Marina di Malombra»<sup>14</sup>. Sedotta parimenti dal nascente romanzo psicologico come dai modelli del realismo europeo, sembra quasi che nel costruire la trama del suo unico romanzo, *Marta* — scritto sul motivo inquietante e letterariamente fertile del doppio — abbia funzionalizzato la conoscenza dell'uno e degli altri alla sublimazione letteraria della propria intimità lacerata.

Per questa autobiografia intima allestisce un intreccio farraginoso: il racconto primo narra della relazione sentimentale di Maria con il marchese Sergardi, marito di Laura, una donna frivola che ha con la protagonista una incredibile somiglianza fisica. Il loro è un amore tempestoso che finisce quando Giorgio Sergardi viene a sapere dalla moglie morente che sta per dargli un figlio. Il racconto secondo, la storia pregressa di Maria, di una sua prima delusione sentimentale — l'ambizione di diventare un famoso musicista spinge il fidanzato Ugo ad abbandonarla — e di un conseguente fallimentare matrimonio coll'anziano duca Della Valle, è sviluppato in un'ampia analessi, essendo narrato dalla stessa Maria alla Sergardi alla quale presta delle lezioni di pianoforte.

Tutta la storia è affidata ad un narratore onnisciente che predilige dunque la temporalità non lineare del ricordo, mentre l'attacco *in medias res* mette subito faccia a faccia, nello spazio lussuoso di un salotto *à la page*, Maria, giovane maestra di musica, ed il suo doppio, la marchesa Laura Sergardi:

Fu il caso, il solo caso, che fece incontrare quelle due donne, che non si erano mai vedute e che sembravano sorelle? Per certo non potremmo affermarlo.

Il fatto incontrastabile si è, che quando la marchesa Laura Sergardi entro nel salotto, tutti furono colpiti dalla grande somiglianza che vi era fra l'elegante, bella e gaia paurizia e la modesta, malinconica e taciturna maestra di musica<sup>15</sup>.

Ma il loro soma e soprattutto il loro volto, «da superficie del nostro corpo più esposta al continuo lavoro di "attribuzione di senso" da parte di chi lo osserva»<sup>16</sup>, sottoposti allo sguardo attento del narratore, tradiscono sottili ma significative differenze che cominciano a raccontare le storie antinomiche di due anime, una leggera nella sua solare trasparenza, l'altra inquieta nelle sue oscure tenebrosità:

Bisognava guardarle con grande attenzione per scorgere talune leggere sfumature che le rendevano differenti: avevano la stessa statura alta, flessibile, slanciata, benché nella marchesa vi fosse un po' più di rotondità nelle forme; i capelli neri ed ondeggianti non differivano che nell'acconciatura; gli occhi

pure neri, grandi in ambedue; se non che, guardandoli fissi, non si scopriva in quelli della Sergardi che della vivacità: erano limpidi, franchi, non nascondevano nulla, mentre che quei della Maria erano profondi, malinconici, misteriosi. La loro carnagione aveva quella tinta piacevole che è propria delle creature, quel colore perla che non è né bianco, né bruno, ma un tono tutto eguale, pallido, senza sfumature, che fa risaltare le labbra rosee, gli occhi ed i capelli oscuri. Sotto il pallore sano della marchesa però traspariva una leggiera tinta incarnata, che le dava la freschezza della rosa tè; nella giovane artista invece il pallore era più opaco, più freddo. Insomma nella prima si vedeva una bellezza fresca, allegra, spensierata, dove ancora il sentimento non aveva lasciato le sue tracce indelebili, mentre nell'altra era sparsa una mesuzia che rivelava vasi dalla lentezza dei movimenti, dalle vibrazioni della voce e dagli sguardi profondi<sup>17</sup>.

Sfruttando appieno le potenzialità indiziarie del cromatismo descrittivo, la voce narrante allunga le distanze tra le due *silboettes*, evidentemente pertinenti agli spazi antitetici della socialità e dell'esclusione, della salute e della malattia, dell'apparenza e dell'essenza, sicché il corpo della Sergardi, udito a semplice involucro, sembra svolgere la funzione di significante del significato affidato alla complessa interonità di Maria Bardi<sup>18</sup>. Esemplare è, in merito, la preferenza accordata dall'una alla città di Milano, dall'altra a quella di Firenze, rispettivamente capitali del benessere e dell'arte:

- Lei non è di Firenze, eh?
- No, signora - rispose la Maria con un certo tremolio nella voce - sono di Milano.
- Che bella città! Quanto mi piace! Ci passai lo scorso carnevale, e non ne sarei venuta più via; ne restai proprio incantata.
- Credo che Firenze - riprese a dire la Bardi con voce più ferma - non abbia nulla da invidiare a Milano; anzi, se devo dirlo schiettamente il mio parere, io la preferisco. Qua si vive in un ambiente più calmo, più sereno, più artistico. I monumenti grandiosi ed innumerevoli, i palazzi neri, alti, antichi, le magnifiche chiese ci fanno rivivere nel passato, richiamandoci alla memoria quei grandi artisti che per tanto tempo vi si sono succeduti, lasciando l'impronta del genio loro in opere colossali. Non si fa un passo senza scoprire una gloriosa reliquia.
- Sì, si, sarà tutto vero - la interruppe la marchesa, spalancando gli occhi

come una che cerchi di afferrare bene il senso ascoso delle parole - ma io preferisco Milano... Non ci saranno memorie, né rovine... Parlo per me... Io non sono che una povera mondana<sup>19</sup>.

Appiattita sulla temporalità rassicurante di un eterno presente, Laura Sergardi è stata come sottratta al logorio psico-fisico degli orologi, come un «fanciullo malavvezo»<sup>20</sup> che tanto i genitori quanto il marito difendono dalle esperienze importune dell'esistenza, sicché «attraversava la vita per un sentiero facile e piano, tutto cosperso di rose e profumi, senza neppur sopporre le spine ed i triboli che laceravano l'anima delle persone che l'attorniano»<sup>21</sup>.

Al contrario, la temporalità - quella della natura, ma anche e soprattutto quella delle esperienze emotive e sentimentali - ha segnato visibilmente la fisionomia di Maria e le passioni, capaci di «imprimere segni indelebili sul volto»<sup>22</sup>, hanno trovato fertile terreno in un temperamento geneticamente predisposto ad una sensibilità patologicamente ricettiva:

Ella aveva forse ereditato dalla madre quella incontentabilità di carattere, quella irrequietezza smaniaosa che fin dall'infanzia erasi rivelata in lei. Principiò a vivere intellettualmente nell'età in cui le altre fanciulle sogliono baloccarsi e non aver altro mondo che quello delle loro bambole. Di un temperamento nervoso, magra, s'impresionava delle più piccole cose, era capace di star male per dei giorni al menomo rimprovero che le fosse diretto, e di venirle la febbre se per caso vedesse tirare il collo ad un pollo, tanto che il padre soleva chiamarla *la sensitiva*<sup>23</sup>.

Quando compare sulla scena del racconto, il suo insistito pallore, il «leggero tremolio delle labbra», le vibrazioni della voce e le «mani bianche come la cera» che scorrono sui tasti del pianoforte<sup>24</sup> sono altrettanti segni, divenuti nel tempo indelebili, di un rapporto dinamico instauratosi tra il suo corpo e la sua anima. Un'anima, quella di Maria, nutritasi del culto dell'arte - «era nata artista come il padre, possedeva il senso del bello»<sup>25</sup> -, un culto che moltiplica le inquietudini, disseminando dentro e sopra di lei le marche di un'individualità tra-

vagliata, inappagata, soggetta alle sistole e alle diastole di una romantica impressionabilità.

A confermare il loro disporsi sugli opposti assi cronologici del presente e del passato, contribuiscono le loro discordanti letture. Mentre la Sergardi riempiva «i pochi momenti che restavano [...] disoccupati [...] consultando qualche giornale di Parigi o leggiucchiando uno degli ultimi romanzi pubblicati»<sup>26</sup>, la Bardi «si piacque nella lettura di poemi cavallereschi, di leggende fantastiche, e divorò tutti i libri di questo genere che le capitavano sotto le mani, formandosi un mondo che non aveva nulla di reale e di umano, e nel quale essa si cullava dolcemente: viveva in pieno medioevo, non sognando altro che tornei, castellane, principi incogniti e guerrieri combattenti coi colori delle loro dame pronti a morire per un bacio o per un fiore»<sup>27</sup>. La letteratura, per l'una, svogliato passatempo nelle pause della mondanità, è invece, per l'altra, bovanistico alimento di un'immaginazione in effervescenza, abile a sostituire alla monotonia ed alla prevedibilità dell'esistenza le estasi sognate dell'immaginazione:

Prefriva quasi al trovarsi con lui, lo star sola a fantasticare; e a poco a poco, con la sua fantasia ardente ed esagerata, arrivò a creare un romanzo di cui Ugo era, senza saperlo, l'eroe»<sup>28</sup>

La trama, che affida al caso la sua morfologia, fa sì che queste due donne, «qualmente belle di corpo e tanto dissimili nel morale»<sup>29</sup>, si conoscano dopo che Maria ha dato inizio ad una relazione amorosa con il marchese Sergardi, marito di Laura.

La conoscenza di lui, avvenuta per un fatale disegno del destino, sembra sviluppare il modello base individuato da Jean Rousset nelle scene del primo incontro nel romanzo: «D'emblée se détachent les indicateurs de *temps* [...] et surtout de *lien*; j'ai déjà signalé la préférence souvent et logiquement accordée à un cadre de fête, de cérémonie, de rassemblement public, sans qu'il y ait rien là d'exclusif; ce peut être toute intersection entre un suite et un autre, entre un dedans et un dehors: seuil, fenêtre, passage, carrefour, etc...»<sup>30</sup>. È proprio nello

scompartimento di un treno — uno spazio tipico del perturbante ottocentesco<sup>31</sup> — che i due si incontrano, sicché l'angustia del luogo consente che «des partenaïres», posti l'uno di fronte all'altro, possano osservarsi indisturbati e che le «*portraits*» del marchese emerga attraverso lo sguardo attento di Maria:

Quando da Milano ella era venuta a Firenze, successe una cosa curiosa. Fermatosi il treno alla stazione di Pistoia, era salito nello stesso carrozzone un giovane che le si era seduto di faccia.

Quell'uomo colpiva per l'artusca ed armoniosa eleganza delle forme e per la nobile ed intelligente espressione della fisionomia. La Bardi noto involontariamente tutto questo<sup>32</sup>.

Un ritratto «simplement esquissé» ma che apparenta subito, per l'accento posto sull'«artistico» equilibrio tra bellezza esteriore e nobiltà interiore, il marchese Segardi a Maria, ad indizio di una «affinità elettiva» che di qui a poco legherà drammaticamente le loro esistenze. Se questi sono gli elementi statici pertinenti alla «*mise en place*», Rousset non manca di rilevare alcuni elementi dinamici che appartengono alla «*mise en scène*», «*activement intégrés au mouvement narratif*», e che sono «*l'effet, l'échange, le franchissement*»<sup>33</sup>. Per quanto riguarda le prime due categorie, si legga il brano seguente:

[...] e guardandola più attentamente attraverso al velo crespo che le copriva la faccia, non poté nascondere un atto di stupore che pareva aumentasse quanto più i suoi occhi erano fissi su di lei. [...] Finalmente l'incognito, accorgendosi di aver tirato troppo in lungo il suo esame, rivolse alla Bardi queste parole impresse di una squisita cortesia:

— La prego, signora, a voler scusare il modo veramente poco urbano col quale mi son permesso di guardarla; ma lei assomiglia così straordinariamente ad una persona ch'io conosco, da farmi stare in dubbio per un momento se io mi trovassi dinanzi a quella o ad una signora a me sconosciuta<sup>34</sup>.

Una straniante sensazione di *déjà vu* che, per effetto della somiglianza, spinge il personaggio ad operare una fusione dei due volti femminili, a farsi portatore di un effetto di *Verdichtung* non onirica che

anticipa, come vedremo, la ben più sofferta sovrapposizione delle immagini che sul finale del romanzo il marchese metterà in atto.

Ma è soprattutto la modalità del contatto che precede lo scambio verbale a farsi interessante per le valenze metaforiche che nasconde:

Riabbassando gli occhi [Maria] si accorse che le era caduto un guanto; mentre si chinava per raccogliarlo, il giovane allora sopraggiunto aveva fatto lo stesso movimento, e le teste loro si erano trovate così vicine, che mancò poco non si urtassero<sup>5</sup>.

Andando anche al di là delle indicazioni che il testo offre, si può ricordare che nel dizionario dei simboli la testa rappresenta «*lo spirito nel suo manifestarsi, in relazione al corpo che è una manifestazione della materia*»<sup>6</sup>. L'accostamento delle loro teste sembra dunque un indizio predittivo di una passione amorosa che si sostanzierà di qui a poco di insistite sintonie intellettuali, tanto che il contatto involontario sembra anticipare l'intervento del narratore quando affermerà che «l'anima sua e quella di Giorgio erano troppo uguali, s'intendevano troppo da non presentire da un momento all'altro lo scoppio della divina scintilla che le avrebbe unite e confuse in una sola»<sup>7</sup>. Non è forse un caso che il marchese, scultore dilettante, faccia con la creta un busto dell'amata, emblematica sin d'ora di una persona desiderata per il fascino destabilizzante della sua interiorità:

Una sera il marchese entrò in casa della Maria con un involto di creta nascosto sotto il mantello. Lì per lì improvvisò con un leggio di musica un cavalletto; trasse di tasca le stecche per modellare e preparò tutto per farle il ritratto. Doveva essere un busto molto più piccolo del vero, un gringillo, una cosa da *étagère* da eseguirsi in alabastrò, che secondo lui sarebbe riuscita una meraviglia di finezza. [...] Il lavoro riusciva un po' difficile perché fatto di sera. Si dovette non solo toglier la ventola al lume, ma accenderne altri, e il salotino, per il solito quasi oscuro, fu mondato di luce<sup>8</sup>.

2. È indubbio che sull'eroina della Fojanesi e sulla sua storia gravino i modelli flaubertiani di *Madame Bovary* e dell'*Educazione sentimentale*. Il

bovarismo di Maria non si esaurisce, infatti, nella sua adolescenziale capacità – complice la lettura di romanzi – di trasfigurazione del reale. Come la protagonista flaubertiana, Maria è, infatti, di continuo soggetta ad antitesi termiche – caldo/freddo, pallore/rossore<sup>9</sup> – che mediano le sue alterne, spesso compresenti, reazioni emotive. Secondo Starobinski, dette antitesi «sono tanto più importanti quanto più implicano, da un lato la *sema* circostante (esterna, secondo il ritmo delle stagioni; interna secondo la temperatura delle camere, il fuoco nel camino...); e dall'altro tutta una serie di *valor simbolici* legati alla retorica amorosa»<sup>10</sup>. Emblematico è al riguardo l'episodio in cui Enrico Binori, scapestrato nipote del duca Della Valle, attenta alla fedeltà di Maria, una scena di seduzione in cui davanti alla fiamma scoppiettante di un camino gli ardori del giovane libertino vengono spenti dall'altera genialità della donna che, benché attratta dalla sua esuberanza, è nondimeno risoluta a non farsi irretire:

La giornata era piovosa e triste; la stanza un po' oscura; nel camino scoppiettava una bella fiamma che si rifletteva sopra metà del viso della Maria, illuminandolo di un colore acceso, mentre l'altra metà che vedeva Enrico restava pallidissima. [...] Il Binori si avanzava sempre e stava già per prenderla fra le braccia, e sporgeva il viso infiammato per baciarla. Il soffio cocente che le sfiorò il viso risvegliò nella Maria una forza di cui non si credeva capace: indignata, furibonda di quella brutalità, gli saettò uno sguardo così terribile, e lo arrestò con gesto tanto minaccioso, ch'ei credette di essere stato schiaffeggiato. Le legna che bruciavano nel camino mandarono uno schianto così forte, che tutti e due si voltarono bruscamente credendo d'essere sorpresi. Con questo movimento Enrico s'era scostato dalla Maria, che pallida ed altera, col respiro affannoso, ma con la testa alta, gli passò dinanzi ed uscì dalla stanza, senza ch'egli avesse il coraggio di fare un solo tentativo per trattenerla<sup>11</sup>.

Quella di Maria è una storia di educazione sentimentale che si sostanzia, come il canone richiede, insieme di mobilità e di interiorità<sup>12</sup>. Molte sono le «dimore narrate» nel romanzo, che scandendo la temporalità del racconto, accompagnano per stadi successivi un io in trasformazione.

In principio è la casa paterna, il "nido", lo spazio di una «dolce intimità» dove le è consentito di «sognare in pace»<sup>43</sup>, uno spazio che, perché violato dalla sfrontata invadenza del reale — l'abbandono improvviso di Ugo in cerca di gloria —, si dispone a divenire la postazione da cui dare inizio ad una serie di transiti, altrettante esperienze affettive e di vita. Con l'anima offesa, rinserrata nel perimetro cautelativo della propria stanza — «Stette per due giorni chiusa in camera sua, senza voler prendere alcun nutrimento, ed in una assoluta immobilità»<sup>44</sup> —, spezzatosi irreversibilmente il tempo dell'idillio, Maria decide, con l'indeterminatezza e per il bisogno di socializzazione tipiche della gioventù, di andare ai bagni di Viareggio, «contenta di questa determinazione come era sempre quando si trattava di cambiamento e di moto: con la sua continua irrequietezza, con quel non so che, che la spingeva verso il vago e l'indefinito, desiderava il movimento, la vista di luoghi e di persone nuove, come se una forza irresistibile ed ignota la spingesse ad andare in traccia di qualche cosa che non arrivava a poter raggiungere»<sup>45</sup>.

Poi, è la dimora coniugale sulla cui descrizione si addensa una tale griglia di indizi predittivi che val la pena di citarla per esteso:

Finalmente la carrozza barcollando si fermò dinanzi ad un gran palazzo antico, nero e di triste apparenza.

Al colpo secco del pesante martello fu spalancata l'enorme porta dal vecchio portinaio vestuto di una livrea della quale non si poteva a prima vista riconoscere il colore, ma dopo un più attento esame si affacciava all'immaginazione l'idea che potesse esser stato turchino ai bei tempi ormai un po' remota della sua gioventù. [...] La duchessa sentì scorrersi un brivido freddo per le ossa e fu presa da una specie di paura quando udì il rumore cupo della porta che si chiudeva dietro di loro, e si vide dinanzi una scala larga, quasi oscura. Se in quel momento ella avesse dato retta al suo istinto, avrebbe fatto riaprire quella porta e sarebbe scappata via, così grande era lo sgomento di cui si sentiva invasa l'anima. Seguita dal marito, principio a salir le scale pian piano, come se fosse stanchissima o volesse ritardare quanto più poteva il momento di incontrarsi in un pericolo; giacché il suo cuore aveva ora trisu presentimenti. Attraversarono diverse stanze tutte grandi, fredde, senza incontrar anima viva: regnava per tutto un silenzio di cattivo augurio»<sup>46</sup>.

Mentre la livrea stenta del vecchio portinaio appartiene al campo che Francesco Orlando, nella sua classificazione degli oggetti desueti che affollano le pagine dei romanzi dell'Otto-Novecento, ha opportunamente definito del «desolato-sconnesso»<sup>47</sup>, le scale oscure e minacciose che Maria, timorosa, sale, pertengono a quel regime notturno dell'intimità di cui parla Durand<sup>48</sup> che in questo caso lascia presentire le offese e le violazioni che la sua anima innocente sarà di qui a poco costretta a subire. Se è vero che «la casa raddoppia, iperdetermina la personalità di chi l'abita»<sup>49</sup>, il «salotto dove si riconosceva l'avanzo di un certo lusso, benché i mobili ne fossero antichi e le stoffe scolorite»<sup>50</sup> è un *analogon* dell'immagine con cui, in cima alle scale, entra in scena la cognata di Maria, la terribile signorina Della Valle:

Portava un vestito di seta bigia, se non tagliato sull'ultimo figurino, abbastanza elegante, e non privo di una certa pretensione giovanile, nonostante il bravo mezzo secolo che chi lo indossava avesse sulle spalle»<sup>51</sup>.

L'atmosfera mortuaria che si respira nella casa è come duplicata dalla raffigurazione della stanza assegnatale dove «un odore disgustoso di tanfo» aleggia su di un arredamento frusto in cui campeggiano pomposamente «una sagrestia, ed un ingnocchiatoio», ad indicare metaforicamente il destino di reclusa che l'attende<sup>52</sup>. La *révère* della casa nata trova qui la sua massima espansione. Il buio, il silenzio, la faticosa che la circondano non può non evocarle, in dissolvenza incrociata, la solarità confortante della sua «cameretta di Milano», «quel piccolo nido che aveva adornato di tante cosette graziose, di tanti oggetti cari, dei quali sentiva ora tutta la mancanza»<sup>53</sup>. Chiusa tra le mura del palazzo maritale come dentro un sepolcro, Maria ne uscirà una prima volta per accorrere al capezzale del padre morente e poi, definitivamente, in seguito all'accusa ingiusta di adulterio perpetrata ai suoi danni dalla cognata.

Libera, dopo che la «porta pesante» del palazzo Della Valle si richiude dietro di lei<sup>54</sup>, Maria, giunta a Firenze, prende in affitto una casa mobiliata in via Solferino. All'ampiezza perturbante del vecchio

palazzo di Urbino sotterra uno spazio miniaturizzato, «gaio e pieno di luce»<sup>55</sup>, nel cui salotto «le magnifiche foglie che guarnivano alcune giardinere, e altre galanterie, rivelavano il fine senso artistico, e gli usi delicati della donna che colà abitava»<sup>56</sup>. È il luogo simbolico di una raggiunta autonomia — «era sola, libera, padrona di sé»<sup>57</sup> —, ma anche l'*intérieur* in cui vivere l'esperienza trasgressiva dell'adulterio, sicché il profumo di «onestà e di schiettezza» che li si respira è, non a caso, inquinato da «due piccoli stivaletti schizzati di fango» che ne alterano significativamente il lindore:

Giorgio entrava nella camera della Maria per la prima volta: nel respirare quell'aria tepida ov'erano confusi i sottili e penetranti profumi di aceto, di violetta e di cipria, egli provò una sensazione di debolezza e di lassitudine; sentì stringersi le tempie, e la fronte bagnarglisi d'un sudorino freddo. I suoi occhi si posarono sopra il lettuccio bianchissimo e fresco, che un lume posto sopra ad un tavolino in faccia rischiara tutto quanto. Le cortine leggere e trasparenti rialzate da quella parte gli lasciarono scorgere il guanciale su cui era rimasta l'impronta della testa di lei. Due piccoli suvaletti caduti là sulla pedana mostravano i loro tacchi alti e rotondi schizzati di fango<sup>58</sup>.

Il radicamento dell'io nella dimora è tale che l'esilio del soggetto ne trasforma sostanzialmente i connotati. Si veda come appare la casa di Maria a Giorgio dopo che la donna, in virtù di una promessa fatta alla moglie di lui, l'abbandona frettolosamente:

Vollì entrare a forza in quelle stanze e vedere [...] Dio mio, che effetto mi fecero quelle camere, tutte in disordine, sottosopra e piene di polvere!... Come erano brutte, prive di te, del tuo profumo e spoglie di tutti quegli oggetti che ti appartenevano e che le avevano trasformate! Mi sentii dare una soretta al cuore a quello spettacolo; dovetti appoggiarmi per non cadere<sup>59</sup>.

Ammalatasi, Maria si rifugia in una casa di campagna tra Monza e Milano. Qui, dove aleggia «un profumo di rose soavissimo» e si odono solo i gorgheggi di un canatino e il «canto dei contadini che ritornavano dai loro lavori», Maria, più prossima alla natura, in volontario esilio dal consorzio civile, dalle sue convenzioni e dalle sue geometrie, può

prestare ascolto ai dettami dell'istinto, inabissarsi nei vortici della passione — solitamente interdetti all'universo maschile arroccato nella sua logica razionale — e cedere all'ineluttabilità del *désir*.

Un viaggio a Napoli accompagna la trasformazione di Maria in amante pubblicamente esibita e «un quartiere bellissimo posto sul Corso Vittorio Emanuele» ospita la coppia disposta a sperimentare i ritmi ripetitivi della convivenza. La valenza simbolica del mare è come duplicata dall'immagine del «vago profilo dell'isola di Capri» che si scorge dalla terrazza<sup>60</sup> e che sembra alludere all'imminente conquista di una sofferta autonomia. Di qui a poco, infatti, la relazione di Giorgio e Maria, sottoposta alle usure del quotidiano e profondamente scossa dalla notizia dell'incipiente paternità di lui, volgerà al suo termine e Maria, ritrovata la propria identità — la marchesa Sergardi, suo inquietante doppio, muore e lei non ha più bisogno di Giorgio per esistere — torna nella casa di campagna vicina alla dimora paterna dove trova nell'accudimento dei poveri e nelle pratiche religiose la propria dimensione. Un epilogo campagnolo che il testo aveva predisposto affiancando alla protagonista il personaggio di Teresa, la balia fedele. Personaggio prelevato dal racconto rusticale, Teresa, di estrazione contadina, è «economa, onesta, ordinata, di niente incresciosa», «di carattere buono, gioviale, sereno [...] non si impensieriva mai di nulla; piena sempre di ripiegghi, trovava tutto facile ed accomodabile. Ognora dell'istesso umore, faceva piacere a veder la sua bella faccia colorita ed aperta e la sua bocca sorridente»<sup>61</sup>. Personificazione rassicurante della salute, ella accompagna Maria nelle sue peregrinazioni funzionando sempre da antitodo alle malinconie ed alle ubbie della sua anima ammalata, sicché la sua presenza nel testo si fa particolarmente significativa quando, a chiusura di racconto, la protagonista si integra nello scenario bucolico, eletto a sua estrema dimora, uniformando i propri comportamenti all'umanitarismo filantropico divulgato dai racconti di Francesco Dall'Ongaro e Caterina Percoto<sup>62</sup>:

E dopo degli anni chi potrebbe riconoscere in questa bella ed imponente signora, dall'occhio dolce e tranquillo, l'irrequieta, l'appassionata ed ardente Maria



Bardi duchessa Della Valle? Eppure è proprio lei che, vestita di un semplice vestito nero, con un velo in testa, un libro da messa in mano ed una borsa di marocchino infilata in un braccio, compare sulla porta di una casetta nuova, modesta ed elegante che sorge sulla via che da Milano conduce a Monza, e si muove verso una donna che, canticchiando una vecchia canzone lombarda, sciorina la bianchera sul piazzale che divide la casa dal giardinetto.

Al leggero scricchiolio dei passi sulla ghiaia, quella donna si volta, e potresti allora agevolmente ravvisare la faccia aperta e gioviale della Teresa, nonostante che i capelli le siano diventati quasi tutti bianchi, ed abbia qualche dente di meno.

Nello scorgere la sua Maria, le si illumina il volto di un tal sorriso che dice eloquentemente quanto sia sempre grande il suo affetto per lei.

— Teresa — le dice Maria con accento dolce ed affettuoso — vado alla messa che ho sentito suonar or ora; se il signor curato venisse prima del mio ritorno, fagli le mie scuse, e tiengli compagnia finché io venga, perché dopo la messa voglio andare a veder come sta il vecchio Luigi, poveretto, e poi portar qualche cosuccia alla Carolina che mi han detto aver avuto un bel maschio nella nottata. Addio, dunque: ti raccomando il signor curato<sup>65</sup>.

3. È indubbio che il registro su cui è scritto il romanzo sia quello melodrammatico. Un primo indicatore è la presenza costante della musica che accompagna, appunto come un *refrain*, i passaggi dell'intreccio. Il padre di Maria è maestro di musica, lei stessa dà lezioni di pianoforte, Ugo, il primo innamorato, diviene un famoso direttore d'orchestra ed è la musica, «mezzana d'amore»<sup>64</sup>, a presiedere alle vertigini sentimentali dei due protagonisti. Dietro i gesti e l'eloquio a tratti iperboliche si nasconde, come dettano le caratteristiche del genere, «un'intensa conflittualità emotiva ed etica basata sulla lotta manichea fra il bene e il male», fra l'ordine e la trasgressione. La polarità del doppio messo in scena — la moglie e l'amante — rimanda, infatti, a «rapporti psichici fondamentali e forze morali di respiro cosmico»<sup>65</sup>. Solo che qui, nel romanzo della Foianesi, non a caso, i bordi sono più sfumati, lo scontro si relativizza, sicché il bene ed il male si scambiano di posto e non è dato al lettore di discernere con chiarezza chi sia la vittima e chi il carnefice<sup>66</sup>. Laura, la moglie offesa, è infatti colpevole di essere solo un «oggetto di lusso»<sup>67</sup> e dunque di rendere il marito particolarmente vul-

nerabile al fascino fatale di Maria che aggiunge alla bellezza fisica dell'altra la ricchezza seducente di un mondo interiore; Maria, d'altra parte, è tormentata da un destino di solitudine che rende la sua relazione con Giorgio accettabile come una sorta di adeguato risarcimento. Significativo è, in proposito, il comportamento delle due donne nella scena esagitata dell'agnizione, quando Laura capisce che Maria è l'amante di suo marito:

Dette queste parole, cadde sfinita, spossata, sul tappeto, ai piedi di Laura.

Questa, vedendola in quello stato, non poté trattenersi dal fare un movimento verso di lei per cercare di sollevarla, e per uno di quegli slanci d'espansione comuni alle anime belle come alle deboli, quelle due donne si trovarono nelle braccia l'una dell'altra.

In quell'impeto di tenerezza, che a sangue freddo non avrebbe saputo spiegarci, la Maria si rafferimò sempre più nella idea di sacrificare il suo amore, la vita della sua vita, a quella donna che spingeva la sua generosità fino al punto, non solo di ascoltarla senza indrizzarle dure parole, ma di stringerla fra le braccia<sup>68</sup>.

e, in modo ancora più eloquente:

È stato scritto che: *una donna non accetta da un'altra donna il cuore del proprio marito*; può darsi che ciò sia vero generalmente, come è vero altresì che il caso ed i caratteri possono dare una smentita a questa asserzione. Infatti, la Sergardi, di natura debole e leggiera, di una intelligenza ristretta, sentiva senza rivoltarsi la superiorità che la Maria aveva su di lei; anzi rimaneva disarmata, e perdonava l'ingiuria che le era stata fatta, ed accoglieva con animo benigno i conforti che le venivano da quella stessa persona che l'aveva offesa<sup>69</sup>.

Accade anche, in seguito, che per la logica della trama le due donne si scambieranno le proprie immagini sicché Maria, solitamente austera, smetterà il suo vestito scuro e si abbiglierà alla moda per brillare nell'alta società partenopea<sup>70</sup>, mentre la malattia stenderà sul volto gaio e colorito della Sergardi il pallore che nella rivale era un segno inalterabile del suo «ideale "poetico"»<sup>71</sup>, e di qui, dal significativo uso di un cromatismo chiaroscurale, il passo verso la ricomposizione dell'unità è

breve. Al capezzale di Laura agonizzante, infatti, avviene, attraverso lo sguardo incredulo di Enrico, il fenomeno della *Vendichtung* per cui il significativo e significativo, prima scissi in due antitetici *silbonettes* femminili, si fondono, in ottemperanza al canone del fantastico-psicologico, in un'inquietante e minacciosa *reductio ad unum*:

Ei camminava come un automa attraverso a quelle stanze che gli erano famigliarissime, senza veder nulla; ad un tratto non disunse più, si scosse e capi d'essere entrato in una stanza quasi al buio; la prima cosa che lo colpì furono dei gemiti e dei singulti soffocati.

Allora vide due forme come fantasmi che gli parve si contorcessero disperatamente, e che stendessero le braccia minacciose verso di lui per maledirlo. Rabbriviti, e sentì drizzargli i capelli sulla testa! Volse uno sguardo pauroso sul letto che gli era dinanzi, e solo dopo alcuni istanti poté distinguere, sprofondata sul bianco cuscino, una giovine testa morente<sup>2</sup>.

Nel percorso dell'intreccio — un viaggio alla ricerca del proprio io sottoposto ad allarmante scissione — c'è una tappa che appartiene però non alla forma dell'autobiografia intima, quanto piuttosto all'autobiografia vissuta<sup>3</sup>. Ci riferiamo all'episodio del breve quanto infelice matrimonio di Maria con il duca Della Valle. Le consonanze di questa storia con la vita coniugale con il Rapisardi ed i suoi esiti disastrosi e fin troppo palese: il duca è malaticcio come lo era il "vate" catanese; nelle ostilità della cognata che considera Maria «un'intrusa» di cui libertarsi<sup>4</sup> sono adombrate le angherie a cui la madre di Rapisardi sottopose la nuora, la «stranità»; e, soprattutto, in entrambi i casi, nella realtà come nella finzione, è una lettera capitata accidentalmente nelle mani di Eleonora Della Valle e di Maria Patti a far scoppiare lo scandalo e a determinare la tempestosa fine delle unioni infelici di Maria e della Fojanesi. Non stupisce che la scrittrice fiorentina abbia sentito l'urgenza di trasfigurare in forma di romanzo un avvenimento così centrale nella propria vita da trasformargliela radicalmente; stupisce invece che la missiva verghiana fosse del dicembre 1883, mentre il romanzo fu edito da Brigola nei primi dello stesso anno. Siamo dunque di fronte ad un caso in cui non è la vita a fornire materiale alla let-

teratura, quanto è l'immaginario a suggerire soluzioni all'esistenza, per cui è legittimo ipotizzare che Giselda abbia volutamente fatto trovare la lettera incriminata, probabilmente per uscire da una situazione matrimoniale fattasi nel tempo insostenibile. A sostegno di questa tesi c'è un'altra lettera, spedita da Giselda all'amica Maria Aradas Bruno, che aveva consegnato alla suocera il pacco di giornali con l'infuocata missiva verghiana, alla quale la Fojanesi scriveva: «Che cosa avrai detto, come avrai spiegato il mio silenzio? La catastrofe fu così turbinosa, così improvvisa, che mi tolse perfino la possibilità d'agire e di pensare. Questa settimana sarà indimenticabile nella mia vita. Non credere già che io sia pentita di quel che ho fatto, né sgomenta; cosa fatta capo ha, forse tutto il male non viene per nuocere [...] Guarda bene che io fin dal primo momento dichiarai che tu non sapevi nulla, che io t'avevo pregato di farmi avere quella sola lettera in cui trattava l'affare della pubblicazione del mio volume di novelle... Intanto, cara Maria tu sei l'unica a conoscere questo mio segreto, e tu scongiuro per il bene che m'hai voluto, e che spero mi vorrai ancora, di tenerlo celato, poiché disgraziatamente io non sarò in una posizione indipendente, ma dovrò lavorare per vivere, tu conosci le ipocrisie del mondo»<sup>5</sup>. Come che sia, da quel momento Giselda fu, per la ristretta società catanese e per il più ampio mondo letterario, la grande "esclusa". La capillare biografia di Marise Farnetani Del Soldato, qui più volte citata, ha riproposto l'ipotesi, sulla base di ricordi di famiglia, che sia stata la sua vicenda ad ispirare allo scrittore agrigentino la storia de *L'esclusa*<sup>6</sup>. Proprio in merito a congetture di questo tipo ed alla suddetta biografia, Giancarlo Mazzacurati, raffinato lettore del romanzo pirandelliano, scriveva a proposito dell'*Esclusa* che «quanto alle possibili "fonti", ribadito che ci convincono di più quelle letterarie (e in particolare il modello di Capuana, da *Giacinta a Ribrezzo*, fino a *Profumo*, del '91), tra quelle di cronaca dovremo pur ricordare che è vecchia voce quella di un Pirandello colpito dalla figura di Giselda Fojanesi, maestra toscana trasferita da giovanissima a Catania, dove sposò il poeta Mario Rapisardi e fu amata da Giovanni Verga»<sup>7</sup>. Ma è ponendoci in quest'ottica, nel

ritenere fondata una ricerca dei modelli narrativi affidandosi alle biblioteche reali o possibili degli autori, che *Maria*, un romanzo mediocre e pressoché sconosciuto, potrebbe rientrare, in forza delle evidenti somiglianze di un suo frammento nodale con le vicende occorse alla giovane maestra pirandelliana, nell'albero genealogico dell'*Esclusa*. Solo che Giselda Fojanesi si era limitata, nella riscrittura intenzionalmente melodrammatica delle proprie esperienze di vita, a mettere in scena, col microracconto della duchessa Della Valle, un incunabolo di "straniera", di eroina in ingiusto esilio, per la quale, però, non poté predisporre, sprovvista com'era dello strumento epistemologico e stilistico dell'"umorismo", immeritati quanto paradossali indennizzi.

## NOTE

<sup>1</sup> Giselda Fojanesi sposò Mario Rapisardi, più anziano di sette anni, nel gennaio 1871. Le biografie più recenti ed accreditate sono concordanti nel descrivere con dovizia di particolari gli sconcerti provati dalla giovane sposa già all'atto del suo ingresso in casa Rapisardi. Si vedano, in proposito e per tutte le notizie e gli aneddoti sulla sua vita, S. Catalano, *Una vita tormentata. Mario Rapisardi e Giselda Fojanesi*, Catania, Editrice «La Tecnica della Scuola», 1991 e M. Farnetani Del Soldato, *Giselda Fojanesi Rapisardi ovvero "L'esclusa" di Pirandello*, Firenze, Arnaud, 1992.

<sup>2</sup> «Furono due personalità [Rapisardi e Verga] profondamente diverse ma simili come due gocce d'acqua nei confronti di Giselda, che pur amandola appassionatamente non seppero difenderla, Rapisardi dalla propria vulnerabilità in campo femminile e dall'odio tribale della madre, Verga dal proprio egoismo di celibe che lo accompagnerà fino alla morte», M. Farnetani Del Soldato, *op. cit.*, p. 167.

<sup>3</sup> Il romanzo (d'ora innanzi M) fu pubblicato nei primi del 1883 (Brigola di G. Otuno e C. ed è da questa edizione che citeremo). Ne è prova una lettera di raccomandazione del 22 gennaio dello stesso anno a Luigi Capuana, con la quale Verga gli sollecitava una recensione al volume, ora in G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 204-5. Precedentemente la Fojanesi aveva partecipato con *Frammento* (che peraltro è un'antecezione di un episodio di *Maria*) al volume collettaneo *Catania-Cataniccola* (Catania, Giannotta, 1881); aveva poi pubblicato (con lo pseudonimo di Gigi) sul "Fanfulla della domenica" del 14 giugno 1881 il racconto *Post-scriptum*; sempre sul "Fanfulla della domenica" del settembre 1882 la novella *Amore campagnolo*; in seguito avrebbe pubblicato *Correzione materna* (Milano, P. Carrara, 1885), *Cose che succedono. Racconti* (Bologna, Zanichelli, 1886), *Metere. Racconti* (Bologna, Zanichelli, 1891), *Tombolina. Racconti per bambini* (Milano, P. Carrara, 1896), *Memorie di Collegio* (Firenze, Bemporad, 1898), *In Taormina e in Siracusa. Novelle campagnole* (Catania, Giannotta, 1914).

<sup>4</sup> La lettera, del 14 dicembre 1883, si apriva con «Cara, cara, tu sei la donna come l'avrei sognata io, l'amica, la sorella, l'amante, tutto» e si chiudeva con «Addio. Ti bacio sul viso, sugli occhi, sulla bocca così, così a lungo, prenditi l'anima mia, tuo...», ora in S. Catalano, *op. cit.*, p. 156.

<sup>5</sup> La Farnetani Del Soldato, pronipote della Fojanesi, è evidentemente a conoscenza di aneddoti di famiglia di cui riempie la sua biografia. Si veda quanto scrive in proposito: «La prima uscita a teatro fu drammatica, verso una Giselda elegantissima con indosso finalmente uno dei suoi abiti da teatro, si puntarono tutti gli sguardi binocoli occhietti della Catania provinciale. Giselda, per nulla imbarazzata si godeva il suo trionfo, forse sorrideva, quando Mario torvo, senza una parola, ammantò la moglie come un anuco cavaliere e lasciarono il palco. I catanesi si volsero al sipario perché aveva inizio l'opera, ma della cosa

si parlò molto durante l'intervallo nel ridotto. Fu anche adombrata la simbologia fra il matrimonio di quella giovane nordica e il titolo dell'opera rappresentata quella sera: *La forza del destino*. C'era la gelosia della suocera, classica, ma stravolta come tutte le manifestazioni di quel clima, come le rose enormi del giardino del Gattopardo o i profumi sconsciati che facevano impazzire Bendicò. Non perdonava alla nuora di averle rubato l'amore del figlio, del tempo che passava con lui nello studio a leggere e conversare, non le perdonava neppure di farsi amare. Non sopportava che leggesse la corrispondenza di Mario, biasciando che da loro le donne non lo facevano al che Giselda, da maledetta toscana rispose: "sfido io, non sanno leggerci!". Sabba d'invettive», *op. cit.*, p. 113.

<sup>6</sup> «Di più, nel quadro esistenziale, seppur con la determinazione di cui fu sempre portatrice, dopo un periodo grigio — di finzione e di sottomissione —, emergere per affermare una personalità femminile che si realizzava a livelli più alti, con maggiore autonomia. Insomma, dopo la separazione traumatica del dicembre 1883, non rimase 'dimezzata', come sarebbe accaduto ad una casalinga di quell'epoca», S. Catalano, *op. cit.*, p. 169.

<sup>7</sup> Si veda M. Farnetani Del Soldato, *op. cit.*, pp. 109 e 134.

<sup>8</sup> Ivi, p. 136.

<sup>9</sup> M. Rapisardi, *Lucifero*, Milano, Brigola, 1877, p. 93.

<sup>10</sup> Ivi, p. 132.

<sup>11</sup> Contessa Lara, al secolo Evelina Cattermole, fu amica della Fojanesi e amante di Rapisardi. Il sonetto *Giselda* è nel suo *E ancora vers*, Firenze, Oscar Sersale e C., 1886, p. 18.

<sup>12</sup> M. Farnetani Del Soldato, *op. cit.*, p. 134.

<sup>13</sup> Ora ivi, p. 130.

<sup>14</sup> V. Branca, *Introduzione* a A. Fogazzaro, *Malombra*, Milano, Rizzoli, 1982, p. VII.

<sup>15</sup> M., p. 5.

<sup>16</sup> P. Magli, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani, 1995, p. 12.

<sup>17</sup> M., pp. 5-6.

<sup>18</sup> È lo stesso rapporto che lega il binomio Anna/Annette in *Une ressemblance di Gualdo*, come ha rilevato ed analizzato V. RODA in *Homo duplex. Scoppiamenti dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 105-27. Illuminante è, in merito, il brano seguente: «Egli [Giorgio] aveva ritrovato nella Mana quella bellezza, quella regolarità di linee che lo avevano già colpito in un'altra donna; quando, più giovane ed ingannato dal senso artistico che lo dominava interamente, egli aveva creduto che la sola forma potesse essere sufficiente ad appagarlo, ed in questa credenza non aveva indietreggiato a legare il suo avvenire, senza cercare più in là. Ora egli ritrovava quella stessa bellezza non più sola, ma unita con quelle don dell'intelletto, che il suo cuore appassionato ed il suo ingegno superiore gli avevano in breve fatto pur troppo sentire necessari in un amore profondo e durevole», M., p. 202.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 10-1.

<sup>20</sup> Ivi, p. 24.

<sup>21</sup> Ivi, p. 264.

<sup>22</sup> P. Magli, *op. cit.*, p. 333.

<sup>23</sup> M., p. 33.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 14-5.

<sup>25</sup> Ivi, p. 33.

<sup>26</sup> Ivi, p. 262.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 35-6.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 40-1.

<sup>29</sup> Ivi, p. 202.

<sup>30</sup> J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, p. 41.

<sup>31</sup> Sul treno come immagine del perturbante nella storia della cultura e nella letteratura si vedano: W. Schivelbush, *Storia dei viaggi in ferrovia*, trad. it. di C. Viglietto, Torino, Einaudi, 1988 e R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.

<sup>32</sup> M., p. 171.

<sup>33</sup> J. Rousset, *op. cit.*, pp. 42-6.

<sup>34</sup> M., p. 172.

<sup>35</sup> Ivi, p. 171.

<sup>36</sup> J. Chevalier — A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, ed. it. a cura di I. Sordi, Milano, Rizzoli, 1986, p. 468.

<sup>37</sup> M., p. 205. Non stupisce che, in linea con gli statuu del romanzo fantastico-psicologico di fine secolo, il narratore si dilunghi, per spiegare l'attrazione fatale tra Giorgio e Mana, sugli effetti del magnetismo: «È un fenomeno veramente inesplicabile quello del potere che certe persone esercitano su di noi in modo strano, togliendoci, cioè la facoltà di dir bene e con garbo anche la cosa più semplice. Ci troviamo dinanzi a loro impacciati, goffi e a disagio; appena siamo liberati da quella specie di magnetismo, respiniamo meglio e ci sentiamo alleggeriti da un peso enorme. Con altre, invece, anche senza essere naturalmente molto facondi, lo diventiamo: le idee ci si fanno più chiare e nette, la parola scorre facile e spontanea, le immagini si succedono, e una certa aria tepida e dolce d'inimità n'avvolge e ne riscalda piacevolmente. Se quelle spontanee e facili conversazioni potessero rimanere impresse, avremmo delle pagine stupende, e come nessun abile scrittore potrà mai scrivere. Ciò crediamo provenga da una corrente di magnetismo a noi ignota fra due o più persone. Il sentire inteso e partecipate le nostre idee, esse acquistano una forma ed un colore evidenti e poenco. Questo era accaduto alla Mana...», ivi, pp. 196-7. Sull'argomento si veda U. Olivieri, *Il romanzo interiore. Parafrasiologia del personaggio nel romanzo tra fine '800 e inizio '900*, in AA.VV., *Raccontare l'interiorità. Transcodificazione. Personaggi e scenari*, a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994, pp. 221-40.

<sup>38</sup> M., pp. 252-3.

<sup>39</sup> «Gli occhi ardenti della Maria erano senza lacume: il suo viso, bianco e sereno», M, p. 307. Per le occorrenze delle gradazioni termiche si vedano le pp. 45, 58, 60-1, 73, 98, 115, 119, 126, 130, 140-1, 149, 152, 154, 162, 181-2, 190, 193, 204, 213, 217-23, 227, 310, 329, 331, 350, 352, 361 del romanzo.

<sup>40</sup> J. Starobinski, *La scala delle temperature. Saggio su Madame Bovary*, trad. it. di C. Gazzelli, Genova, Il melangolo, 1984, p. 17.

<sup>41</sup> M, p. 130.

<sup>42</sup> Si veda, per gli statuti del *Bildungsroman*, F. Moretto, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, soprattutto le pp. 9-26.

<sup>43</sup> M, p. 38.

<sup>44</sup> Ivi, p. 44.

<sup>45</sup> Ivi, p. 49.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 77-8.

<sup>47</sup> Si veda F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Roma, relique, rarità, robaccia, luoghi abitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 351-64.

<sup>48</sup> Si veda G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1983, pp. 193 sgg.

<sup>49</sup> Ivi, p. 244. Su questo tema si veda anche G. Rubino, *Per giungere alla dimora*, in AA.VV., *Dimore narrative. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 13-44.

<sup>50</sup> M, p. 78.

<sup>51</sup> Ivi, pp. 78-9.

<sup>52</sup> «Vi si respirava un odore disgustoso di tainfo, come suol esser sempre nei luoghi disabitati e tenuti usualmente chiusi [...] Guardò allora in giro, e alla poca luce del crepuscolo vide un vecchio tappeto a grandi fiori rossi su fondo nero che ricopriva il pavimento; un gran letto di legno, parato di cortine scure eguali alle tende e alle portiere, occupava il centro di una parete. Due mobili antichi, ai quali sarebbe stato difficile il dare un nome, erano appoggiati all'altra parete in facci; dei seggioloni a braccioli adattati per una sagrestia, ed un ingnocchiato, sopra il quale erano appesi un crocifisso d'argento ed una piletta d'acqua santa, formavano tutta la mobilia e gli ornamenti di quella stanza, che invece di sembrar la camera di una donna giovane ed elegante, si sarebbe presa per quella di una austera e rigida canonichessa del secolo passato», ivi, pp. 81-2. Questa lunga citazione potrebbe confortare l'ipotesi che dentro la storia della protagonista agisca anche un codice "materno", alluso già nella scelta del suo nome che dà poi il titolo al romanzo. Inoltre, dentro il *Bildungsroman* messo in scena la protagonista vive anche una sorta di conversione religiosa; se, infatti, nel capitolo decimo si legge: «La Maria non era religiosa, anzi, uno dei suoi tormenti maggiori era stato quello dell'essere obbligata a compiere ufficialmente le pratiche esterne del rito cattolico insieme col marito e colla cognata» (ivi, p. 179), sul finale, come si vedrà, Maria è ritratta nell'atto di recarsi in chiesa per assistere alla messa.

<sup>53</sup> M, p. 82.

<sup>54</sup> «E quando, rannicchiata in un angolo della antica e barcollante carrozza che doveva condurla alla stazione, ella sentì il rumore della porta pesante che si richiudeva dietro di lei, provò un misto di sollievo e di benessere assai diverso dallo sgomento provato molto tempo innanzi nel sentirsi chiudere per la prima volta. Respirò più liberamente, come se le avessero tolto un gran peso di sul petto; e senza volerlo, una voce interna le sussurrò pian piano che sarebbe pur stata la gran bella cosa di non sentir mai più il cupo fracasso di quella porta», ivi, pp. 145-6.

<sup>55</sup> Ivi, p. 177.

<sup>56</sup> Ivi, p. 194.

<sup>57</sup> Ivi, p. 181.

<sup>58</sup> Ivi, p. 238. L'immagine è significativamente insuita: «Era doloroso per Giorgio d'incontrarla per via in alcuni giorni di pioggia, carica d'involti di musica, reggendo con una mano l'ombrello, col suo modesto vestito corto, dal quale le escivano fuori i piedini calzati di suvalerti un po' grossi, tutti bagnati e schizzati di fango, mentre lui trovavasi comodamente sdraiato nel suo caldo ed elegante coupé», ivi, p. 256.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 303-4.

<sup>60</sup> «Arrivati colà, cercarono un'abitazione lontana dal frastuono e dal chiasso, e scelsero per questo un quartiere bellissimo posto sul Corso Vittorio Emanuele, diu cui balconi si scorgeva il mare, e il vago profilo dell'isola di Capri», ivi, p. 314.

<sup>61</sup> Ivi, p. 175.

<sup>62</sup> Teresa Fojanesi, la madre di Giselda, era legata da profonda amicizia a Maria Dall'Ongaro, madre dello scrittore che ebbe un ruolo notevole nell'affidamento a Giselda dell'incarico dell'insegnamento dell'italiano presso un collegio di Catania, incarico che le fu fatale perché le consentì di conoscere sia Verga che Rapisardi; tra tutte loro conobbe anche Caterina Percoto che frequentava casa Dall'Ongaro (si confronti M. Farnetani Del Soldato, *op. cit.*, p. 158). D'altra parte riflessi delle tematiche campagnole nella scrittura della Fojanesi sono evidenti in una cospicua parte delle sue raccolte di novelle precedentemente citate.

<sup>63</sup> M, pp. 365-6.

<sup>64</sup> «Passavano molte ore insieme suonando, e la musica fu la mezzana del loro amore: mezzana pericolosa ed allettatrice col suo divino linguaggio, che gustavano tutti e due coll'anima», ivi, p. 39. La musica è un ulteriore filamento che lega il romanzo a *Malombra*.

<sup>65</sup> P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. di D. Fink, Parma, Pratiche, 1985, p. 29.

<sup>66</sup> Che il punto di vista del narratore coincida con una visione relativista della dicotomia colpevolezza/innocenza sembra trovare conferma dal racconto delle — potremmo dire — pirandelliane, diverse interpretazioni che gli estranei danno della coppia Giorgio-Maria giunta a Napoli: «Una sera che i nostri giovani incogniti erano al teatro, parve dirsi darsi un poco il velo misterioso che li avvolgeva: si principiarono a proficere dei nomi: uno

disse ch'erano il marchese e la marchesa Sergardi, che questa era ammalata e che i medici le avevano ordinato l'aria di Napoli. Un altro raccontava d'aver incontrato più d'una volta la signora per Firenze, sola e senza apparenza del lusso che ora la circondava. Altri diceva ch'ella era una milanese, donna capricciosissima, che giovinetta aveva voluto sposare un vecchio ricco per diventare duchessa, e che poi annoiata se n'era fuggita con un amante giovane. Insomma, era una quantità di asserzioni l'una diversa dall'altra, in ciascuna delle quali si riscontrava però un lembo di verità», M, pp. 299-300.

<sup>68</sup> «Quando t'incontrai, uscito da una crisi tremenda, ma ultima. La mia pazienza, la mia fiducia erano finite. Ero stato costretto a deporre il pensiero d'una corrispondenza intellettuale con colei che spensieratamente io avevo fatto la compagna della mia esistenza, e che da quel giorno non sarebbe stata per me che un oggetto di lusso...», ivi, p. 243.

<sup>69</sup> Ivi, pp. 288-9.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 290-1.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 333-4.

<sup>72</sup> «La moribonda non fece alcun movimento: bianca come la cera, con gli occhi chiusi, le labbra livide, il naso affilato e trasparente, sarebbe parsa già morta, se non le fosse rimasto il respiro irregolare ed affannoso ad indicare che ancora era in lei un filo di vita», ivi, p. 361. È J. Starobinski (in *La scala delle temperature*, cit., p. 21) a parlare di «ideale "poetico"» del pallore.

<sup>73</sup> M, pp. 360-1.

<sup>74</sup> Non manca nella compagine del romanzo anche quello che potremmo definire autobiografismo dell'immaginazione. Ci riferiamo ai prelievi evidenti che la Fojanesi attua dalle proprie letture; inequivocabile sembra, infatti, il calco di alcune scene napoletane — Giorgio, ormai annoiato esce da solo, lasciando Maria in una cupa disperazione — da *Una pecatrice* di Verga.

<sup>75</sup> «In una parola, in famiglia essa non aveva voce in capitolo: era là come un ospite importuna, verso cui non si avevano i riguardi per non farle capire quanto fosse poco gradita. Inoltre, con la scusa che non conosceva gli usi e il modo di vivere dell'alta classe nella quale era un'intrusa, che mancava di finezze e cose simili, impresse del più gran disprezzo, si cercava di contrariarla in tutti i suoi gusti e di opprimela in ogni modo», M, p. 103.

<sup>76</sup> Lettera da Firenze del 25 dicembre 1883, ora in M. Farnetani *Del Soldato*, op. cit., p. 145.

<sup>77</sup> Il primo ad avanzare questa ipotesi è stato Nino Borsellino in *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 1987, p. 28. Dal volume della Farnetani si vedano in particolare le ultime pagine del volume (pp. 215-8) dove si racconta dell'amicizia di Pirandello con uno zio dell'autrice e della possibilità che lo scrittore agrigentino sia potuto venire a conoscenza di parucolati della vicenda Fojanesi-Rapisardi che gli avrebbero ispirato la trama del suo primo romanzo.

<sup>78</sup> G. Mazzacurati, *Introduzione* a L. Pirandello, *L'eschista*, a cura dello stesso, Einaudi, Torino 1995, p. XLIX.

Superando le resistenze di un temperamento riluttante alla pubblicità, nel 1917 Neera si risolveva a scrivere le proprie memorie che, con il titolo paradigmatico, di vaga matrice demussetiana, *Una giovinezza del secolo XIX*, furono pubblicate postume nel 1919<sup>1</sup>. Ci aveva già provato precedentemente quando nel 1891 dedicò a Luigi Capuana le sue *Confessioni letterarie* premettendole alla seconda edizione de *Il castigo*<sup>2</sup>; solo che, in fase di rendiconti e consuntivi, l'essenzialità di quel primo tentativo cedeva il passo alla commemorazione diffusa e distesa sicché, quanto nelle *Confessioni* era alluso o appena abbozzato trovava poi, in *Una giovinezza*, un suo più articolato ed analitico sviluppo.

Tanto nella minuta quanto nella bella copia — questo sembra essere infatti il rapporto tra le due scritture, come di uno schema, per così dire, che poi, nel tempo, si fa racconto — Neera fa precedere alla narrazione del suo passato una sorta di discolora per essere caduta nella tentazione, a suo dire, caparbia e strisciante, di scrivere di sé, di infrangere una convenzione narrativa a cui da tempo aveva abituato i propri lettori — raccontare storie fittizie di personaggi immaginari — per stringere con il pubblico un patto autobiografico<sup>3</sup>. Annoverate, quindi, le attenuanti — la malattia fisica che richiede occupazioni leggere come il ricordo, la moda del documento umano, la persuasione dell'effetto simpatetico e consolatorio dei libri autobiografici<sup>4</sup> — ed assunte le vesti di protagonista di una storia vera, Neera disegnava, per quanto nel tempo hanno inteso ed intendono decifrare i messaggi dissimulati e leggere quelli manifesti della parola femminile, una mappa con cui orientarsi in un viaggio testuale che per la molteplicità delle tappe — novelle e romanzi, testi teorici e divulgativi, poesie<sup>5</sup> — si configura come uno dei più impervi nel panorama della letteratura muliebree del secondo Ottocento.

È dunque nei toni rilassati ed illanguiditi del ricordo che Neera ripercorreva gli smarrimenti dell'infanzia e gli sconceri dell'adolescenza.

scenza, ridava voce e vita a personaggi, episodi ed affetti trascorsi; disegnava i tragitti incerti di una formazione culturale esitante ed improbabile; esponeva idee sull'uomo e il mondo, sulla donna e la natura, ma soprattutto definiva il carattere doppio e contraddittorio della sua personalità, scissa tra la monotonia di un'esistenza regolare vissuta nel silenzio, consumata tra sopraggi e lavori a maglia, e le delizie di una fantasia inesauribile sempre pronta ad inventarsi mondi possibili, a sovrapporre al tedio uniforme del qui ed ora l'intrigante varietà del sogno e dell'altrove<sup>6</sup>. Che il motivo del doppio con tutte le sue potenziali articolazioni metaforiche — l'«anima e la vita», il «dentro e il fuori» — sia figura emblematica dell'universo narrativo di Neera è stato già puntualmente rilevato<sup>7</sup>; ma qui ci preme prendere le mosse da un'antonomia esibita in apertura ad *Una giovinezza* quando, distinguendo tra scrittura autobiografica e racconto, Neera assicurava:

Il volo mi ha portata lontana; io volevo dire appena che non mi sembra conforme al vero la taccia di egoismo fatta ad uno scrittore che parla in persona prima. A ben riguardare è questa la forma d'arte più sincera di tutte quando lo scrittore è sincero, il resto è maschera, finzione, artificio<sup>8</sup>.

Dunque sincerità *versus* impostura, memoria *versus* romanzo. Come dire che Anna Radice Zuccari è altro da Neera e che la parola sibrata del ricordo non ha legami con la voce instancabile della fantasia? È in effetti quanto indurrebbe a credere un'altra dichiarazione della scrittrice milanese quando, per motivare la sua scelta di ricorrere ad uno pseudonimo, scriveva:

Non ho mai compreso la vanità letteraria, anzi il mio orrore della notorietà era così forte, che allorché mi trovai al punto di scendere nell'arena presunta pseudonimo, colla ferma convinzione di innalzare una barriera inaccessibile fra me e l'opera mia<sup>9</sup>.

E Luigi Capuana, il suo critico più affettuoso e devoto, affermava di rincalzo:

Il pseudonimo di una signora, soprattutto, significa: Badate! Io voglio essere

due persone: una la donna — fanciulla, madre di famiglia, zitellona — che vive per parenti e per gli amici, che non isdegna nessuno dei suoi doveri domestici [...] l'altra la scrittrice che mette fuori ogni anno dei volumi composti non si sa quando nei momenti rubati al sonno e alle preoccupazioni della vita giornaliera: È di questa, soltanto di questa, cioè dei suoi libri che il pubblico e la critica debbono interessarsi, caso ne valgano il pregio. Fra quei libri e la mia persona separazione perfetta. Le mie fantasie divertono? I miei racconti commuovono? Non cercate altro<sup>10</sup>.

Se così è, allora bisogna credere che l'io autentico di Neera coincide con il patronimico, che questa autenticità si risolve in un ruolo essenzialmente familiare e che sia la propria identità di prolifica artigiana di tele romanzesche a dover essere tenuta a distanza e, perché no, nascosta dietro la maschera protettiva di un nome letterario di orazione memoria<sup>11</sup>. In questo caso la scelta dello pseudonimo non aggiungerebbe nulla a quel fenomeno ricorrente nel secondo Ottocento di cui si è parlato per cui una costellazione di scrittrici si ammantava, per poter brillare, di un nome d'arte; sicché il ritratto di Neera rientrerebbe in un più diffuso pudore generazionale atto a velare la propria presenza nel territorio della letteratura di preminente monopolio maschile. Ma, resi sospettosi dalla condizione posta da Neera — l'autobiografia è «forma d'arte più sincera [...] quando lo scrittore è sincero» — e decisi a contravvenire all'invito di Capuana — «Non cercate altro» — proviamo ad avventurarci in un'analisi comparata delle pagine autobiografiche e di un romanzo, *Terza*<sup>12</sup>, per verificare se, veramente, i frammenti della memoria — «i fiori del ricamo staccati dal canovaccio logoro di una vecchia tappezzeria»<sup>13</sup>, per citare una metafora adoperata da Neera, di marca squisitamente femminile<sup>14</sup> — non invadano anche gli spazi della fantasia, o se, al contrario, il vissuto, sapientemente occultato dagli artifici dell'immaginario, non sia già scritto qui, in un libro composto all'ombra della finzione. Se questa seconda ipotesi troverà conferma, allora dovremo ammettere che il nome fittizio di Neera non è tanto una maschera posticcia per esibire un'identità accessoria, un argine frapposto tra il pubblico e il privato, quanto piuttosto un travestimento del suo io più profondo che intende, così, sottrarsi alle

invidenze sfrontate degli occhi del mondo. In tal caso Neera dimostrerà di possedere in larga misura una qualità che Amiel indicava come virtù essenzialmente muliebre e che la protagonista di *Anima sola*, trasparente portavoce dei pensieri di Neera, citerà come un modello di comportamento a cui si è sempre, fedelmente, attenuta: «È precisamente l'istinto femminile, la protezione del sentimento; nascondere le esperienze personali e conservare il silenzio sui migliori segreti»<sup>15</sup>.

Nelle pagine di *Una giovinezza* leggiamo:

Non ho mai avuto l'abitudine di tenere un giornale. Dando vita ai tanti personaggi della mia fantasia non pensavo a scrivere di me per me: molto meno per il pubblico. Tuttavia, qualche volta, ricovocando la mia giovinezza, la trovo così diversa da quella delle fanciulle d'oggi, che mi avveniva di riguardarla non più come cosa mia, ma come buon soggetto di romanzo psicologico cambiando nomi, luoghi, fatti. E però neanche questo miscuglio di vero e di falso mi accontentava, perchè il solo pregio di un libro, di un libro visuro, soggiungo, la sua sola ragione di essere, è l'assoluta sincerità. [...] Parlavo una volta di questa tentazione delle memorie con Gustavo Botta [...]. Manifestandogli le mie utubanze, conclusi con una ragione che mi parve la più convincente di tutte: essere cioè la mia vita così spoglia di avvenimenti di rilievo che non avrei saputo da qual parte rifarmi per darle un qualche interesse. Gustavo Botta rispose: la storia di un'anima è sempre interessante e per quanto ella sia modesta vorrà credersi meno interessante della sua *Teresa*? Li per li la ragione mi parve buona. Se *Teresa*, che è la più umile fra le eroine dei miei romanzi, ottenne forse il maggiore successo, potevo scendere in lizza anch'io con qualche speranza. Ci pensai un giorno o due, poi il tempo passò e non ne feci nulla<sup>16</sup>.

Dietro la palese preoccupazione che la sua vita, priva com'è delle malie e degli incantamenti dei mondi fantastici, non si presti a divenire buon soggetto letterario, si legge in filigrana un altro messaggio: che cioè la biografia di Neera, seppure affine alla vicenda di *Teresa* per essere entrambe storia semplice di un'anima, è ancora un libro a venire. Un messaggio che l'analisi che ci apprestiamo a compiere sul romanzo intende contraddire se è vero che il testo dell'86 risulterà per molti

versi speculari all'indole dell'autrice ed omologo ad alcuni frammenti della sua vita vissuta. È vero, *Teresa*, al pari dell'esistenza di Anna Radius, non presenta avvenimenti di rilievo, è, per dirla con Barthes, un romanzo "indiziale", d'atmosfera, più che "funzionale", di accadimenti<sup>17</sup>, ma è, soprattutto nella sua costruzione, un testo doppio e contraddittorio come discorde è il temperamento di chi scrive. Scrittura naturalistica per una netta preminenza della rappresentazione sul commento, per l'antispiritualismo che la percorre<sup>18</sup>, per il gusto cromatico dei quadri di provincia<sup>19</sup>, è, però, anche intrisa di simboli, indulge a tratti ad un linguaggio espressionistico e non disdegna di ricorrere ad una *mise en abyme*, dal forte valore di emblema<sup>20</sup>, per dare forza alla tenue ma disperata storia di un amore contrastato. Infatti. La vicenda del *Rigoletto*, alla cui rappresentazione Teresina assiste in una delle poche pause concessale dai ritmi monotoni di un'esistenza reclusa, miniaturizza, anticipandone gli esiti, le avventure del romanzo: imperniata sul triangolo padre, figlia, innamorato, in cui si riconoscono pure i principali ruoli attanziali del romanzo, essa è anche il racconto drammatico della contrapposizione tra un sentire al femminile intenso e romantico e perciò disposto al sacrificio totale di sé ed un modello libertino e superficiale di comportamento maschile. Come spettatrice Teresina riesce a coniugare percezione estetica ed immedesimazione emotiva e sentimentale, avvertendo nel destino di Gilda come il presagio di accadimenti futuri:

La passione intensa di quel dramma d'amore trovava una corrispondenza segreta ed inima nell'anima della fanciulla, a cui l'amore si era rivelato come una sofferenza. Le potenti creazioni di Rigoletto e del duca, la soave figura di Gilda erano più che personaggi: erano sentimenti, erano passioni incarnate, e la grandiosità terribile ed umana di tutto quel lavoro si ripercoteva in ogni sua fibra [...]. Ella fuse, nel suo pensiero, il proprio amore coll'amore di Gilda [...]. Da quella sera [...] Pensò all'amore vago, misterioso, sterminato: a tutto un mondo tumultuante, non ancora interamente rivelato, ma che le si svolgeva a gradi, con bagliori improvvisi, con rapide ferite, con intuizioni meravigliose, poggiando fra la canzone beffarda del duca e il rantolo di Gilda morente...<sup>21</sup>.



L'epilogo della storia d'amore di Teresina e di Egidio Orlandi sarà il progressivo isterilimento della fanciulla in zitella — una variante, nelle idee di Neera sulla donna e la sua missione di madre, della morte<sup>22</sup> —, anticipato anch'esso in alcuni simboli naturali che accompagnano, come un *refrain*, l'infecconda attesa di Teresina. Un giardino ed un orto delimitano lo spazio in cui Teresina si aggira nel tentativo di rendere fertile un terreno che «si rifiuta alla vegetazione». Ma, avverte la voce narranta, «solamente in un angolo, un fico, l'albero delle piante sterili, innalzava le sue ramificazioni nodose fin oltre il muro di cinta» e «un getanio notturno» — che nel sistema di simboli naturali adoperati da Neera sta a significare l'amore infecondo<sup>23</sup> — «ancinchiava a schudere il suo calice dai colori ingrati, dal profumo inebbricante»<sup>24</sup>.

Ma le contraddizioni di Teresina non si esauriscono nell'incongruo intreccio di simboli all'interno della superficie di un testo d'impianto largamente naturalistico. Dalla lettura dei numerosi epistolari di Neera con scrittori coevi<sup>25</sup> emerge chiaramente come, pur distinguendo un modo femminile ed uno maschile di approccio alla letteratura — più sentimentale ed istintivo il primo, più intellettuale e cerebrale il secondo<sup>26</sup> —, Neera si sia provata, per così dire, ad invadere il campo avverso, ora cimentandosi in generi non praticati da donne — quello umoristico, per esempio<sup>27</sup> —, ora dimostrando di possedere, a parere di Verga e Capuana, «ingegno virile»<sup>28</sup>. Nella stesura di *Teresa* scrittura femminile e scrittura maschile coabitano: se Guido Menasci, noto critico della «Nuova Antologia» ravvisava nei «graziosi atteggiamenti del pensiero, nelle raffinatezze del sentimento, nella tepida atmosfera d'affetto e di tenerezza che s'insinua nelle frasi e fa carezzevoli le parole, nella novità delle immagini e nell'associazione strana ma aggraziata di alcune idee» le qualità muliebri della prosa di Neera<sup>29</sup>, essa nondimeno è attraversata da vistose tracce di cultura letteraria. Ad esempio Baldacci, nella prefazione all'edizione Einaudi del romanzo, ha scorto nelle scene che descrivono il ritorno del fratello Carlino a casa ed il suo incontro con Teresa, gli echi dei primi capitoli delle *Confessioni di un ita-*

liano — un libro che, avverte Baldacci, faceva parte con certezza della biblioteca di Neera — soprattutto per l'accento posto su di «una dimensione della sessualità», rimasta per lungo tempo, dopo Nievo, «inesplorata»<sup>30</sup>. Vorremmo aggiungere che di nieviana memoria è non solo la scelta del nome Carlino, ma anche il finale del romanzo, quando Teresa, come già Pisana, partirà per soccorrere l'amante lontano, ormai solo, povero e ammalato. E non basta. Sia nelle *Confessioni letterarie* che in *Una giovinezza* Neera parla di *Storia di una capinera* di Giovanni Verga, racconto di una monacazione forzata, come del testo che le ha regalato, certo per un'indubbia affinità tra il destino di reclusa della protagonista verghiana e la segregazione a cui Neera fu sottoposta negli anni giovanili a Casalmaggiore, vissuti tra silenzi claustrali e preghiere vespertine, le prime e più intense emozioni<sup>31</sup>. Riverberi di questo romanzo lambiscono la compagine di *Teresa*: per lei, come già per Maria la Capinera e per Neera stessa, una finestra funziona da emblematico e contraddittorio limite tra il dentro ed il fuori, tra l'intensità di un'esistenza interiore che è anche una clausura alla vita e le male e gli incantamenti del mondo che pure producono straniamento e dolore<sup>32</sup>; e la scena del ballo di Teresina a Marciana quando prova, danzando con Cecchino, i primi turbamenti di una sensualità nascente<sup>33</sup>, è un ricalco della festa sull'aria a Monte Ilice quando Maria, dal contatto fisico con Nino Valentini, scopre gli imbarazzi di una femminilità negata<sup>34</sup>.

L'antitesi del maschile e del femminile è parsa ad Anna Folli il motivo genetico e di fondo di tutto il testo in oggetto, atto peraltro a produrre due serie binarie di significati contrastanti: se Teresa è la vita interna, l'immobilità, la presenza, Egidio è la vita esterna, il movimento e l'assenza<sup>35</sup>. Basta leggere la descrizione dei due spazi in cui la famiglia Caccia — il padre di Teresa e Carlino, il fratello, da una parte, Teresina e la madre dall'altra — trascorre la propria giornata, per avere conferma che è su questa antinomia, all'apparenza irriducibile<sup>36</sup>, che la scrittura trova la sua organizzazione.

Lo studio e il gineceo sono due stanze, precisa Neera, dal «mobilio

simile»: solo che, «nella camera bislunga, scura e triste» in cui le donne cuciono, ripassano il bucato, tengono i conti della spesa, un cantonale ha sostituito la pomposa libreria e calze incominciate, gomitolì, fasce distese, giocattoli usati, quaderni e pannolini, surrogano l'assoluta mancanza di carte scritte e stampate, di calamai e di penne di cui lo stanziano dei signori Caccia sembra abbondare<sup>37</sup>. Ma è soprattutto ad un quadro appeso alla parete maggiore del gineceo che la voce narrante sembra affidare il messaggio cifrato del destino della protagonista, che è un destino tutto al femminile:

Ciò che dominava e schiacciava questo modesto arredamento borghese, era un gran quadro appeso alla parete maggiore; quadro massiccio, dello spessore di un palmo, entro cui si nascondevano i segreti di una meccanica ingenua, destinata a mettere in moto contemporaneamente le braccia di un mulino a vento, l'asinello del mignato e l'orologio incastonato nel campanile.

Orologio e asinello erano fermi da gran tempo, ma il mulino continuava ad agitarsi, come un fantasma irrequieto, le sue scarse braccia in mezzo agli alberti del cartone dipinto, che formavano lo sfondo del paesaggio<sup>38</sup>.

Dunque, l'orologio, l'asino, il mulino a vento. In un romanzo in cui «il tempo ciclico quotidiano [...] scorre inavvertito»<sup>39</sup> e le stagioni che si succedono sembrano non apportare nessuna sostanziale variazione in un mondo, come quello di Teresa, affetto dalla stessa malattia della provincia, da una «calma di cronico rassegnato» — sono queste le parole che Neera adopera per dare l'immagine di inerzia ed immutabilità dello scenario prescelto<sup>40</sup> — non stupisce che l'orologio e l'asino, simboli del movimento nel tempo e nello spazio e dunque della trasformazione, si siano arrestati e che solo un mulino a vento di donchiscottesca memoria — dunque l'immaginazione, l'ideale, per adoperare una parola-chiave del dizionario di Neera<sup>41</sup> — continui a vivere, appunto come un fantasma irrequieto. È quanto accadrà a Teresa, un personaggio immobile per dirla con Lotman, che non muta cioè stato nel corso del racconto<sup>42</sup>, ma scosso interiormente dai fremiti e dai sussulti di una passione d'eccezione.

Questi, dunque, i più vistosi contrasti di un romanzo dove, tranne un finale che a molti è sembrato improbabile ed inverosimile, *tout se tient*. Resta ora da ripercorrere la trama delle occorrenze memoriali per accertare che, sull'asse verità/funzione, *Una giovinezza* e *Teresa* non si dispongono ai punti estremi.

Innumerevoli sono gli episodi che travestono in forma di romanzo avvenimenti e personaggi della vita; ma ora, più che analizzare puntualmente tutte le coincidenze del narrato col vissuto, è sufficiente provare ad enumerarle, per focalizzare poi il discorso su di un tema, la scrittura, che, occultato ed obliquo, si annida tanto nell'autobiografia quanto in *Teresa* in maniera così massiccia e significativa da dare ragione a Baldacci quando afferma che l'arte di Neera «non sta nella parola, ma nei silenzi, nelle pause tra parola e parola» e che «i suoi significati più densi si annidano», conseguentemente nella «sottoconversazione»<sup>43</sup>.

Teresina somiglia a Neera: come lei non è bella<sup>44</sup>, ha anch'essa una vibrante vita intima che contrasta con la monotonia delle sue giornate<sup>45</sup>; una forte attitudine al sogno, che si identifica per entrambe nelle fantasie sfrenate delle *Mille e una notti*<sup>46</sup>, segna profondamente la diversità del loro temperamento<sup>47</sup>; la provincia soffocante di Casalmaggiore è lo scenario unico che inibisce l'espansione di sé; il sistema di relazioni familiari, sebbene invertito dai meccanismi trasfiguranti dell'immaginazione — il mito del padre subisce un vistoso ridimensionamento e la persona carismatica di Fermo Zuccari viene rivestita degli abiti meschini di Prospero Caccia<sup>48</sup>, mentre la sofferta mancanza della figura materna è sublimata nella presenza costantemente affettuosa della signora Soave<sup>49</sup> —, è comunque soffocante e centrale nel destino tanto di Teresa quanto di Neera; nella realtà come nella finzione, l'avvenire, l'«indomani» — per citare il titolo di un romanzo di Neera a lei molto caro<sup>50</sup> — riguarda esclusivamente i maschi, i fratelli di Neera e Carlino, liberi, grazie al loro sesso, di costruirsi un futuro diverso<sup>51</sup>. Così schegge di vita vissuta e persone amate, recuperate in *Una giovinezza* dalla forza usurciva della memoria, erano anticipate già trent'anni prima,

nell'esile trama di un romanzo di successo; l'inondazione del Po con cui si apre *Teresa*<sup>52</sup>, il suo viaggio in carrozza verso Marcara<sup>53</sup>, le serate trascorse nel gioco della tombola<sup>54</sup>, gli imbarazzi del vestiaro per il debutto in società<sup>55</sup> e poi ancora la zia Rosa, delicata *silbonette* letteraria della buona zia Carolina<sup>56</sup>, sono alcune delle esperienze e degli affetti comuni a queste due primedonne che, non a caso, un'unica voce narrante, quella di Neera, identifica in Generentola, prototipo di una repressa ed inopinata femminilità<sup>57</sup>. La carica commemorativa di *Una giovinezza*, tutta concentrata com'è nel recupero delle età dell'infanzia e della adolescenza, si interrompe proprio agli esordi di una carriera letteraria che, iniziata per soddisfare un bisogno personale, quello della parola, costretta e compressa nelle maglie serrate di un'educazione borghese, diventerà poi mestiere. Memoria, dunque, non di un approdo ma di un processo di formazione<sup>58</sup> — si potrebbe leggerle infatti come una sorta di *Bildungsroman* in cui la *quête* riguarda, appunto, la parola e le prove da superare consistono negli intralci dell'ignoranza e del pregiudizio — esse sono, a ben guardare, un lungo discorso sulla scrittura, sul suo senso e sulla sua funzione.

Dalla prima frase scritta sul legno di una gelosia — «Ho nove anni, sono brutta. La mamma mi sgrida sempre»<sup>59</sup> — alla matura consapevolezza di aver ottenuto dalla vita il «dono di amare e pensare e avere nelle mani un strumento per esprimere tutto ciò»<sup>60</sup>; sia che ricordi le sue disarticolate letture<sup>61</sup>, o che rammenti le storie di famiglia ascoltate dalla voce della zia Margherita<sup>62</sup>; sia che descriva il fascino sottile di un epistolario ritrovato, le letterine eleganti che la mamma scriveva su fogli arabescati<sup>63</sup>, o rivada colla mente alle serate trascorse declamando l'appendice letteraria del «Pungolo»<sup>64</sup>. Neera racconta sempre, nella conversazione come nella «sottoconversazione», il suo rapporto con la scrittura. È così che la parola, chiave dorata che apre le porte del sogno, valvola di sfogo<sup>65</sup>, atto d'amore ed occasione per essere amata<sup>66</sup>, assurge al ruolo di protagonista indiscussa della storia di un'anima per la quale scrivere è essere.

Ad una lettura superficiale sembrerebbe che nella storia asfittica di

*Teresa* non ci sia spazio per un racconto della scrittura. Ma a ben guardare non è così. Sono infatti le lettere di Egidio a mettere in movimento una macchina narrativa che nella lentezza dei suoi movimenti mima compiutamente la monotonia di una vicenda di rassegnazione; è la scrittura, e più precisamente la scrittura epistolare a funzionare, per Teresa, da contraltare fantastico ai grugiori del reale, sicché la borsetta nera del procaccio nasconde, per lei, «un mondo di sensazioni, la vita lontana, i fili simpatici che uniscono gli assenti, il principio di storie future, l'ultima parola di cento storie passate», insomma «l'ignoto, il desiderato», il *rêve*:

Il procaccio, appoggiato al muro, sceglieva intanto le lettere, cavandole dal fondo della sacca: lettere larghe, colla soprascritta breve, chiara, a caratteri allungati, commerciali; lettere bianche linde, accurate, scritte su falsanga, col francobollo simmetrico, come sogliono mandarle le educande; lettere chiuse in una busta inglese, di carta consistente, color perla, profumate, misteriose; lettere con inchiostro violetto, scritte bene, a larga iniziale dorata, corrispondenza da donna a donna; grosse lettere mal piegate, coll'inchiostro diluato, con tracce di mani poco pulite, due righe di soprascritta e quattro errori. E la falange delle cartoline scritte verticalmente, orizzontalmente, diagonalmente; moltissimo, molto, poco, pochissimo, quasi nulla, una parola; le circolari, gli annunci, gli opuscoli — tutto passava rapidamente sotto la mano esperta del procaccio....<sup>67</sup>

Nelle *Confessioni letterarie* Neera ammetterà il suo disinteresse, polemicamente antiflaubertiano, per la forma — un limite della sua prosa per i critici a lei contemporanei come per quelli a venire<sup>68</sup> — giustificandolo sia con le letture disordinate e disorientanti, sia con la convinzione personale che, in fatto di letteratura, le idee contino più dello stile<sup>69</sup>. Così leggiamo che per Teresa rispondere alle missive dell'innamorato lontano «non era un piccolo pensiero. Ella si sapeva illetterata, ignorante d'ogni artificio di stile, e temeva di fare cattiva figura: si limitava quindi alla coniugazione del verbo amare in tutti i tempi. La sua maggiore gioia consisteva nello scrivere: "Mio diletto Egidio" — in alto — e sotto: "fedele Teresina"»<sup>70</sup>. Non è così per Egidio Orlandi —

né, sottolineiamo, poteva essere altrimenti in un romanzo organizzato, come si è detto, sulla contrapposizione del maschile al femminile — che, benché destinato all'attività forense, s'improvvisa giornalista:

Al caffè, Orlandi si trovava spesso coi relatori del "Presente". Impegnavano discussioni d'arte e di politica, leggevano le bozze, improvvisavano un articolo sull'angolo del tavolino. Orlandi si pose a scrivere anche lui, per curiosità, per millanteria, volendo mostrare che non è in fin dei conti una cosa difficile.

Cambiò l'ostera dove pranzava per abitudine; andò all'*Aquila* insieme ai giornalisti; quella società gli piaceva ogni giorno di più. Si sennuava nato per le battaglie della penna, per le emozioni della pubblicità<sup>71</sup>.

Se si aggiunge che Teresa legge romanzi in due momenti nodali della sua vicenda interiore — quando comincia ad amare e ad avvertire la propria sessualità —, sicché la lettura svolge per lei la doppia funzione di allentamento dell'immaginazione e di coscienza, in questo caso, allarmante di sé<sup>72</sup>, la mappa dei riscontri di una presenza significativa della scrittura come tema del testo può dirsi compiuta, ma soprattutto compiuto è il percorso di ricerca di un sistema di assonanze che legghi la parola romanzesca alla voce autobiografica.

Le riserve avanzate in apertura sull'opposizione esibita tra la sincerità delle memorie e le menzogne della fantasia si sono ora tramutate in certezza: se tra i testi analizzati è attivo un gioco di specchi, per cui il narrato riscrive il vissuto e *le Journal intime* non è esente da qualche ambiguità e falsificazione, allora i rapporti tra *Una giovinezza* e *Teresa* non sono di esclusione ma piuttosto di reciproca implicazione. Le scritture di Neera diventano *la* scrittura, costantemente e volutamente articolata nei modi enigmatici di un'autobiografia impura e l'opposizione Neera/Anna Radius Zuccari si converte, necessariamente, in equazione.

Ricomposta, dunque, una personalità scissa in un'identità complessa, lo pseudonimo perde la sua funzione di prestanome ad un'immagine pubblica e accidentale per acquistare il valore di schermo difensivo di una soggettività in conflitto tra l'urgenza di esprimersi e la necessità di

preservarsi. Perché sotto la carica confessionale della pagina — specchio destinato al riverbero pubblico di un'esperienza esistenziale —, che incatena la componente femminile della sua ideologia letteraria, Neera nasconde, in virtù di una trama di reucenze e rimozioni che la complicano, l'ambizione — maschile, secondo la schematica dicotomia di archetipi da noi adottati — di praticare la scrittura nella sua assolutezza, come un universo autonomo e magari alternativo alle pressioni del vivere<sup>73</sup>.

Nel 1894, dunque tra *Teresa* e *Una giovinezza*, Neera scriveva *Anna sola*, racconto in prima persona di un'attrice di successo che, nell'affidare alle pagine di un «libro bianco» la storia della propria vita interiore, finiva per offrire della recitazione un'immagine perfettamente speculare alla letteratura, essendo entrambe arti della parola e della maschera<sup>74</sup>. Come già accennato, Starobinski nel suo saggio su Stendhal assicura che quello della maschera — come del resto della clausura, non a caso un *leit-motiv* della narrativa di Neera<sup>75</sup> — è un motivo sovrapponibile alla pseudonimia, dai forti legami con l'individualismo ed il narcisismo della vita personale, tale da consentire, a chi se ne appropria, «di prender possesso di un'interiorità di cui è il solo ad avere diritto di sguardo e rendere, così, più profonda la sua solitudine e farne un rifugio inviolabile»<sup>76</sup>. È proprio il monologo di *Anna sola*, un testo dove le valenze memoriali sono tanto evidenti e provocatorie che si può, senza rischio di incorrere in un vizio di interpretazione, darle per scontate, che offre una conferma alla nostra ipotesi di lettura circa l'impossibilità di separare sensibilità e scrittura, io e parola, patrimonico e pseudonimo. È accogliendo dunque l'invito dell'anonima narratrice di *Anna sola* — «Sì, davvero, la mia vita l'ho scritta nel piccolo libro bianco. Cercate di capirla»<sup>77</sup> — che riportiamo, per concludere, un brano tra i più significativi, per il nostro discorso, del bizarro romanzo di un'autobiografista ad oltranza<sup>78</sup>:

Il mio successo, è pur d'uopo riconoscerlo, lo devo a questa intensità di vita tacehuesa, a questa partecipazione solitaria e gelosa di ciò che Amiel chiama con tanta efficacia il mistero. Fino dai miei primi passi sulla scena, avevo adottato per divisa il verso di un poeta ignoto e profondo:

*Tous entendent ma voix, nul ne verta mes pleurs*

Invano il pubblico pettegolo e la critica superficiale hanno voluto scoprire la mia individualità nei diversi personaggi che rappresentavo; ho custodito bene il mio segreto, i miei sentimenti e le mie esperienze [...] Ma soffermatevi ancora, vi prego, al significato di quel bellissimo verso: «la mia voce sarà intesa da tutti e nessuno vedrà il mio pianto». Non è questo il segreto delle opere d'arte che scuotono le anime? Il pubblico crede alla storiella che il poeta gli racconta, si commuove per Margherita, per Ermengarda, per Eloïsa, che non sono mai esistite, che importa? Che importa il nome quando la fiamma è rovente e brucia dove tocca? I più furbi pensano: in questi personaggi l'autore ha rappresentato se stesso; e cercano i parucolari, gli accessori di sfondo, si smarriscono nella parola, nei piccoli ripieghi di forma, ignorando la lunga e profonda elaborazione arcaica, dove dallo spozializio fra la sensazione e l'arte, nasce, non diversamente di qualunque altra fecondazione, un frutto che la gente può ammirare o biasimare, qualche rara volta intendere, spiegare completamente mai. Un piccolo critico oscuro disse una volta: «Come si capisce che recita per sé!» Voleva farmi un complimento o un'offesa? Non mi sono mai curata di saperlo, ma comunque, egli disse una grande verità. Entrai nell'arte drammatica per soddisfare un-bisogno dell'anima mia; avrei preferito di essere poeta o prosatore, se queste cose si potessero scegliere; ho preso la voce di quelli che sapevano meglio parlare alla mia intelligenza, non avendo un'intelligenza propria da comunicare altrui, e siccome conservavo sul palcoscenico lo stesso soggettivismo spontaneo, siccome non ho mai veduto il pubblico, non l'ho mai guardato, non ho mai pianto né riso per esso, sebbene sparsi lacrime mie davanti a migliaia di persone, così sola e così lontana da loro che un chiostro non mi avrebbe protetta meglio, fu dappertutto una meraviglia. Si attribui ad uno studio eccezionale una forma eccezionale di sensibilità, e il trionfo mi giunse tanto inaspettato che stentai ad abituararmi<sup>7</sup>.

Accettiamo pure di sentirci piccoli critici oscuri e superficiali a patto, però, di aver detto, se non una grande, una qualche verità.

## NOTE

<sup>1</sup> Incompiuta per la morte dell'autrice avvenuta nel 1917, *Una giovinezza del secolo XIX* (d'ora innanzi UG) fu poi pubblicata con la prefazione di B. Croce. Per le citazioni dal testo si è qui adoperata la già citata edizione Feltrinelli 1980.

<sup>2</sup> Neera, *Confessioni letterarie*. A Luigi Capuana (d'ora innanzi CL), ora in *Le idee di una donna e Confessioni letterarie*, a cura di F. Sanvitale, Firenze, Vallecchi, 1977.

<sup>3</sup> Si parafrasa, qui, il titolo del testo di P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, trad. it. di F. Santoni, Bologna, Il Mulino, 1986, a cui si rinvia per un'ampia trattazione del genere.

<sup>4</sup> «Sono memore che già da qualche tempo volevo mettere insieme, non perché abbiano alcun valore, ma perché in questa voga di documenti umani, qual più qual meno autentici, la narrazione schietta dello svolgimento di un pensiero in un dato ambiente potrebbe interessare gli studiosi di psicologia, quale voi siete appunto. [...] Una seconda ragione mi spinge e mi decide a questa specie di autobiografia, ed è che sono ammalata, che il medico mi vieta assolutamente le occupazioni del pensiero, che, non potendo per ora accingermi allo studio faticoso degli altri, mi ripiego su me stessa per trovare una occupazione leggera, un lavoro di poca fatica, com'è quello del ricordare», CL, p. 3. e in UG, p. 13: «Così, conclude un altro pensatore, i libri autobiografici, colla forza espressiva delle cose individualmente vissute, illuminano circoli di vite più ampie, danno la voce a più vaste anime che non sanno parlare».

<sup>5</sup> Per una bibliografia esauriente delle opere della scrittrice milanese si rimanda alla voce *Neera*, a cura di A. Arslan, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. III, Torino, UTET, 1986, pp. 242-4.

<sup>6</sup> «Leggere, scrivere, pensare: ecco il riassunto della mia giovinezza. Erano le sole gioie che avevo alla mia portata e le prendevo avidamente. [...] Lavoravo moltissimo. Vi assicuro che ho fatto più orli e soprappiù io, che non dieci ragazze del giorno d'oggi. Le calze poi non si contano [...]. Ma appunto questo lavoro monotono, sedentario, favoriva lo squilibrio delle mie facoltà; si che nel fisico conducevo l'esistenza di una vecchierella, e l'immaginazione, raccogliendo tutte le forze della giovinezza, mi abituava a quel fenomeno dello sdoppiamento che dà tanta intensità al sentire, ma che mina l'organismo nelle sue molle più vitali», CL, p. 9.

<sup>7</sup> Cfr. A. Folli, *Postilla: «Je ne suis pas une dilettante»*, in Neera, *Monastero e altre ricordi*, a cura di A. Arslan e A. Folli, Milano, Scheiwiller, 1987, pp. 19-20.

<sup>8</sup> UG, pp. 12-3.

<sup>9</sup> CL, p. 34.

<sup>10</sup> L. Capuana, *Neera*, in *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988, p. 86.

<sup>11</sup> Cfr. *supra*, p. 12 e si legga anche: «Fu tuttavia in quel tempo che leggendo una Ode di Orazio a Neera, restai fortemente impressionata da questo nome e lo ritenni dentro di me, quasi presaga dell'avvenire; mentre ero affascinata dalla bellezza dei

versi che danno principio all'ode: Era la notte e nel sereno cielo / fra le stelle minor splende la luna», CL, p. 32.

<sup>12</sup> Pubblicato nel 1886, *Teresa* (d'ora innanzi T) fu il romanzo che decretò il successo di Neera (si legga in proposito UG, p. 124). Per le citazioni dal testo si è qui adoperata l'edizione Tomo, Einaudi, 1976, a cura di L. Baldacci, precedentemente segnalata.

<sup>13</sup> Neera, *Anna sola*, in "Nuova Antologia", anno XXIX, vol. LI, 15 maggio 1894, p. 258.

<sup>14</sup> Sull'uso della tessitura e del ricamo come metafora della scrittura femminile tra '800 e '900, cfr. P. Zambon, *Leggere per scrivere*, cit., pp. 146-8.

<sup>15</sup> Neera, *Anna sola*, in "Nuova Antologia", cit., 1° giugno 1894, p. 446.

<sup>16</sup> UG, pp. 10-1.

<sup>17</sup> Cfr. R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, trad. it. di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri, Milano, Bompiani, 1969, pp. 17-22.

<sup>18</sup> Cfr. L. Baldacci, *Nota introduttiva* a Neera, *Teresa*, cit., pp. v-xii.

<sup>19</sup> Si veda l'insistenza, soprattutto nel 1° capitolo, sui toni del grigio al nero per dipingere lo scenario di Casal maggiore, o la tavolozza di colori impiegata nel 3° capitolo per fotografare, attraverso lo sguardo di Teresa alla finestra, le abitazioni dei vicini.

<sup>20</sup> Sull'uso e la funzione della *mise en abyme* si confronta J. Ricardou, *L'ordine e la disaffezione e altri saggi di teoria del romanzo*, trad. it. di R. Rossi, Cosenza, Lencini, 1976, pp. 143-73 e soprattutto L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, trad. it. di B. Concolino Mancini, Parma, Praeche, 1994.

<sup>21</sup> T, pp. 64-5.

<sup>22</sup> Si legga, in proposito, l'articolo *Voci e zittelle*, in Neera, *Le idee di una donna*, cit., pp. 82-7.

<sup>23</sup> Esemplare c, al riguardo, l'episodio raccontato in *Anna sola* dell'amore tacito tra la protagonista ed il giovanetto selvatico e scontroso che trova, nel linguaggio simbolico di un geranio notturno, lo strumento per esprimersi (Neera, *Anna sola*, in "Nuova Antologia", cit., 1° giugno 1894, pp. 453-8.

<sup>24</sup> Cfr. T, pp. 37 e 195.

<sup>25</sup> A. Arslan-R. Verdirame, *Giovanni Verga e Neera: un carteggio (con due lettere di Eleonora Duse)*, in "Quaderni di filologia e letteratura siciliana", 5, 1978, pp. 27-42; A. Arslan, *Marietta e Neera: un curioso scambio di lettere*, in "Forum italicum", XVI, 1982, pp. 113-8; A. Arslan-R. Verdirame, *Neera e De Roberto*, in "Archivio storico per la Sicilia orientale", LXXXVIII, 1982, pp. 249-70; A. Arslan, *Lungi Capuana e Neera: corrispondenza inedita 1881-1885*, cit., pp. 161-85; A. Arslan-M. Ganazzoli, *Neera e Paolo Mantegazza: storia di una collaborazione (con 32 lettere inedite)*, in "La rassegna della letteratura italiana", LXXXVII, gennaio-agosto 1983, pp. 102-24; A. Arslan, *L'archivio inedito della corrispondenza di Neera*, in AA.VV., *La corrispondenza (Edition, fonctions, significac-*

tion), 1, Actes du Colloque franco-italien, Aix-en Provence, 1984, pp. 217-23; A. Arslan, *Neera e il giornalismo napoletano: corrispondenze inedite con Roberto Bracco, Federico Verdinola e Martin Cafiero*, in AA.VV., *Atté dell'XI Congresso AISSLI*, Napoli, Loffredo, 1985, pp. 589-99; A. Arslan, *Un'amicizia tra letterate. Vittoria Agnoletti e Neera*, in "Quaderni veneti", 8, 1988, pp. 35-74; A. Arslan-A. Folli, *Il concetto che ne informa: Benedetto Croce e Neera. Corrispondenza (1903-1917)*, Napoli, Esi, 1989; A. Arslan-P. Zambon, *Il sogno aristocratico. Angiola Orvieto e Neera. Corrispondenza 1889-1917*, Milano, Guerini e Associati, 1990; *Neera-Maria Moretti. Il sogno borghese. Corrispondenza 1910-1914*, a cura di P. Zambon e C. Pegoraro, Milano, Guerini e Associati, 1996.

<sup>26</sup> A proposito di *Anna sola*, A. Folli (in *Le arpe colte. Lettera di Neera*, in "La rassegna della letteratura italiana", 1, 1987, pp. 98-120, ora in *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Alerama. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, pp. 61-87) scrive: «La strada che sceglie e quella di attecchire, per parlare "... non colle parole mie, delle quali non riuscì ad essere mai padrona, ma con le parole degli uomini d'ingegno, dei poeti, degli eroi...". [...] Qui è il nucleo di quella tanto discussa convinzione di Neera che le donne non hanno diritto all'attività intellettuale. Nata da donna ignorante, la fanciulla ignara cerca e trova "per svelamento subitaneo", poiché soltanto il silenzio può esprimere l'eccesso, le parole femminili - e la cultura - non esistono. Che cosa può essere l'arte per questo tipo, lo fa dire chiaramente: "Sì, lo ripeto, non c'è altro da fare per l'arte; piangere lagrime vive e scrivere e dipingere e parlare con esse"» (p. 64). Al recente volume della Folli si rimanda per una suggestiva analisi di alcune delle più significative scritture del periodo qui in oggetto.

<sup>27</sup> «[...] vorrei richiamare la sua attenzione sopra una specialità del mio temperamento letterario che ritengo un caso unico fra le donne: intendo quella attitudine paricolare dello spirito che si chiama più o meno appropriatamente umorismo. Io almeno non ricordo di avere trovato mai nulla di ciò nei libri femminili: né la Sand, né la Eliot colle altre scrittrici inglesi, né la nostra Serao. L'umorismo non è, pare, dote femminile. Strano che lo abbia io che ci tengo tanto ad essere donna e niente altro che donna! Può darsi anche che mi sbaglio; ma appunto la prego di osservare se trova traccia di questo umorismo nelle cinque novelline e bozzette che le invio; forse lo avrà già avvertito in *Una passione* col tipo dello zio Remo e di Rosaura. No?...». A. Arslan-A. Folli, *Il concetto che ne informa*, cit., pp. 58-9 (lettera da Milano a Benedetto Croce del 3-11-1904); cfr. anche UG, p. 123.

<sup>28</sup> Di Capuana si è già detto; più o meno negli stessi termini Verga affermava: «Genülistissima Signora, e stavo per dire confratello, tanto Ella ha delle qualità virili nella nostra arte difficile, in cui tanti rinomatissimi portano la gonnella», A. Arslan-R. Verdirame, *Giovanni Verga e Neera*, cit., p. 36 (lettera da Milano del 9-6-1884).

<sup>29</sup> G. Menasci, *Neera*, in "Nuova Antologia", anno XXXVI, vol. CLXXIX, 16 settembre 1901, p. 267.

<sup>30</sup> Cfr. L. Baldacci, *Nota introduttiva*, cit., p. ix.

<sup>31</sup> Cfr. UG, p. 126 e CL, pp. 17-8.

<sup>35</sup> Sulla finestra come metafora ricorrente nell'opera di Neera cfr. A. Folli, *Postilla: «Je ne suis pas une dilettante»*, cit., pp. 19-20; per la presenza dello stesso motivo in *Storia di una capinera* si vedano V. Roda, *La finestra della capinera*, in "Studi e problemi di critica testuale", vol. n. 58, aprile 1999, pp. 103-33 e i nostri *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 113 e 116 e *Gli inganni della scienza. Percorsi verghiani*, Napoli, Liguori 2001, pp. 45-6.

<sup>36</sup> «Teresina, che non aveva mai ballato in vita sua, si sentì dare un tuffo nel sangue. Certamente era felice, ma avrebbe voluto nascondersi a tutti gli sguardi, si poca aveva sicurezza in sé, e tanto timore di comparire goffa e screanzata. All'entrare in sala [...] ella provò un momento di vergine. Non vide nessuno, non guardò niente; a passi da sonnambula raggiunse l'angolo più buio; e c'era una seggiolina umile, dimenticata nel vano della finestra, dove aveva servito per appendere una coperta bianca a guisa di cortinaggio.

Teresina sedette là, e vi rimase come inchiodata. [...]

– Non balla?

A poco a poco Teresina rinveniva dal suo stupore, e gli occhi riprendevano a veder chiaro. Il signor Cecchino aveva un modo di parlare mellifluo, se ne stava chino davanti con tanto rispetto, ch'ella ebbe una lontana intuizione di fargli piacere ad accettare le sue cortesie

– Non ho mai ballato.

– Non sa ballare?

– Oh! A scuola... oppure colle mie sorelline...

– Ma è la stessa cosa. Mi favorisca un giro; sono persuaso che lei balla divinamente. [...]

– Temo in abbia a girare la testa...

– Niente paura; ho il braccio saldo, con me non può cadere.

E per darle subito una prova della sua forza, le recinse la vita stretta.

Teresina ripiombò nel buio. Non aveva più coscienza di se stessa, grava, grava, accolta dalle quattro candele che le sembravano girandole abbaglianti, sentendo nel fianco il carico di confetti che Cecchino aveva in tasca, non osando dirgli di tenerla meno serrata.

– È stanca?

Monza; ma non ebbe il coraggio di confessarlo, inebbrata dal moto, dalla musica saltellante, dal calore di quel corpo stretto al suo, e dall'odore di gelsomini, acuosissimo, che emanavano i capelli del suo ballerino.

– Lei balla da angelo.

– Per fortuna l'organetto cesso di suonare; Teresina cadde sulla prima sedia, rossa in viso come una brace.

La seconda, la terza volta che ballò con Cecchino, non aveva più tanta soggezione; ma il turbamento cresceva. In fine della serata era giunta al punto da non potergli parlare senza che le tremasse la voce», T, pp. 51-3.

<sup>37</sup> «L'altra sera i signori Valennum portarono il loro armonium. [...] Ballarono tutti

[...] Dopo che Giuditta ebbe finito di ballare il signor Nino venne ad invitarmi. Io mi sentivo ardere il viso e avrei voluto trovarmi cento piedi sotterra. Balbettavo, non sapevo che dire. [...] Tentai inutilmente far comprendere che non sapevo ballare affatto, che non mi avevano insegnato neanche codesto; il signor Nino s'impegnò di dirmi lui; non ci vedevo più, provavo le vertigini, sentivo un ronzio alle orecchie, e le gambe mi tremavano. Mi lasciai condurre, mi lasciai trascinare senza sapere io stessa quello che facessero di me [...]. Eppure... allorché egli mi prese per la mano... allorché mi passò il braccio attorno alla vita... mi parve che la sua mano ardesse, che mi bruciasse il sangue in tutte le vene, che mi facesse scorrere un'onda di gelo sino al cuore... Ma nello stesso tempo parvemi che mi confortasse. Il cuore mi si spezzava sentendo battere quell'altro cuore contro il mio! [...] ma in seguito ti confesso che quella musica, quei volti allegri, le parole che egli mi sussurrava all'orecchio per rincorarmi, la sua mano che stringeva la mia, fecero quasi svanire il mio turbamento, anche dirci la vergogna... [...] Quasi quasi mi parve d'esser felice... [...] Son sicuro che egli non volle farmi ballare per ridere di me... ma la sua intenzione era di farmi piacere... E difatti è stato troppo buono per me, per una povera educanda che non sapeva muoversi, che inciampava ad ogni passo, che soffriva di capogiro...», G. Verga, *Storia di una capinera*, in *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, vol. II, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 17-8.

<sup>38</sup> Cfr. A. Folli, *Penne leggere*, cit., pp. 71-2.

<sup>39</sup> Ma la fantasia di una possibile sintesi dei contrari – il maschile e il femminile – nel segno della letteratura, doveva però sedurre il narratore se nell'universo dei personaggi di contorno di *Teresa* veniva dato un rilievo particolare a Calliope, una figura fortemente simbolica sin dal nome che, prefigurando un tipo umano e letterario molto caro alla scrittrice milanese – la donna *unimarted* di cui Teresa è la più riuscita personificazione – sembra anche raccogliere in sé gli attributi nei quali Neera andava riconoscendo le qualità dominanti del fare poetico: Calliope è, infatti, mistero e natura, delirio e passione, ma soprattutto di lei si dice che «era stata bella, di una bellezza virile e forte», che il suo era un corpo da «amazzone», che «quando si copriva il capo, lo faceva con un cappello da uomo, nero, ampio», rifiutando di esaltare le sue grazie muliebri con «trine, nastri, gioielli» (T, p. 26).

<sup>40</sup> Cfr. T, pp. 30-2.

<sup>41</sup> Ivi, p. 32.

<sup>42</sup> A. Folli, *Penne leggere*, cit., p. 73.

<sup>43</sup> «Lo sgomento dell'inondazione era passato. Il paese riprendeva a poco a poco la sua calma di cronico rassegnato, cui non sorride nulla nell'avvenire», T, p. 21.

<sup>44</sup> Così affermava, rivolgendosi a Luigi Capuana: «Ma poiché [...] c'è pur qualcuno che mi accetta come sono, per quei pochi conuocò a scrivere – e meglio ancora che per quei pochi, per l'unico, divino, che mi ispira – quegli che, amico mio, non so chiamare diversamente di così: *L'idale nel reale*», CL, p. 34.

<sup>42</sup> Cfr. J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1976, pp. 282-8.

<sup>43</sup> Cfr. L. Baldacci, *op. cit.*, p. XI.

<sup>44</sup> Cfr. UG, p. 19 e T, p. 48.

<sup>45</sup> Cfr. UG, pp. 94-6 ed T, p. 85.

<sup>46</sup> Cfr. UG, p. 32; CL, pp. 8 e 21-2; T, pp. 70-1.

<sup>47</sup> UG, p. 94; T, p. 78.

<sup>48</sup> Sulla figura di Ferruccio Zuccani cfr. UG, pp. 82 sgg. e CL, pp. 15 sgg. Si veda anche, in proposito, E. Piombo, *Neera e le implicazioni del mito del padre: simboli e metafore di una personalità dissociata*, in "The Canadian Journal of Italian Studies", 13, 1990. Significativi sono, invece, gli aggettivi adoperati nella descrizione del rapporto del signor Caccia con la famiglia, che tradiscono il giudizio negativo del narratore sul personaggio, T, pp. 30-3.

<sup>49</sup> In UG si legge: «La morte di mia madre volta una pagina della mia vita. Chiude un periodo della mia umile storia e la figura più augusta di tutte doveva restare nel mio cervello immaturo come in una forma evanescente, una pallida donna, della quale non ricordo né lo sguardo né la voce» (p. 43). Intenso è, al contrario, il rapporto che lega Teresa alla madre: «Teresina passava molte ore al suo fianco [...] L'accordo misterioso e simpatico che aveva sempre unite madre e figlia, si faceva più sensibile in quel ravvicinamento delle loro tristezze, in quel duplice tramonto delle illusioni e della vita. Continuavano a parlarsi poco; ma qualche volta le loro mani si cercavano, stringendosi con una scossa muta. La signora Soave non aveva mai più parlato a Teresina dell'Orlandi; non le aveva mai chiesto nulla; eppure Teresina, guardando gli occhi della madre, vi leggeva un immenso compattamento, una tenerezza infinita, tutta fatta di perdono e di amore» (T, p. 177).

<sup>50</sup> Va ricordata, a proposito dell'*Indomani* (1889), la strenua difesa che Neera fece del suo romanzo per sottrarlo ai tagli che Georges Hécèle intendeva apportarvi per la traduzione francese. Si veda, in proposito, A. Folli, *Postilla: «Je ne suis pas une dilettante»*, cit., p. 19; A. Arslan-A. Folli, *Introduzione a Il cancellato che ne informo*, cit., pp. 43-46 e A. Folli, *Penne leggere*, cit., pp. 67-71.

<sup>51</sup> Cfr. UG, p. 97; T, p. 31.

<sup>52</sup> UG, p. 71; T, pp. 3-11.

<sup>53</sup> Si legga T, pp. 40-1 e si confronti con il racconto del viaggio in diligenza in UG, pp. 73-5.

<sup>54</sup> Il gioco della tombola è un supplizio tanto per Neera quanto per Teresa, cfr. UG, p. 123 e T, p. 61.

<sup>55</sup> UG, pp. 105-106 e T, p. 61.

<sup>56</sup> UG, pp. 27 sgg. e T, pp. 38 sgg.

<sup>57</sup> E infatti con il nome di Cenerentola che Neera chiama se stessa nei propri ricordi così come aveva fatto a più riprese con il personaggio di Teresa. Cfr. UG, p. 127 e T, pp. 83 e 113.

<sup>58</sup> Cfr. P. Zambon, *Leggere per scrivere*, cit., pp. 290-1.

<sup>59</sup> UG, p. 20.

<sup>60</sup> Ivi, p. 143.

<sup>61</sup> «Libri cattivi in vendita non ne leggevo, ma inutili quasi tutti e nocivi in rapporto a quelli che dovevo poi scrivere io stessa, presi a casaccio, mi traviarono nella lingua, nello stile, in tutto ciò che dovrebbe formare il buon scrittore. Ma di ciò allora non mi curavo affatto, paga di poter dare attraverso alle pagine di quei volumi uno sguardo nel mondo che non conoscevo», ivi, p. 105.

<sup>62</sup> Ivi, pp. 63 sgg.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 21 e 145-8.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 126-7.

<sup>65</sup> «Continuavo a scrivere, erano questi i momenti più belli della mia giornata, una valvola per mezzo della quale sfogavo pensieri, desideri, impianti; ed era anche una base di conversazione perché tenevo circolo tutte le sere coi personaggi delle mie novelle, dei miei romanzi e vivevo insieme ad essi come se fossero persone reali. I piaceri della fantasia hanno sui piaceri del senso questo grande vantaggio di non trovare ostacoli alla libera espansione; la fantasia non conosce limiti né leggi; il suo dominio oltrepassa lo spazio, stringe in un solo amplesso il passato e l'avvenire, forza i cancelli del regno della Morte», ivi, pp. 122-3.

<sup>66</sup> «E sarò io tanto ingrata da dimenticare l'argomento più persuasivo, l'amore dei miei lettori? Tra le soddisfazioni più vive della mia carriera letteraria devo pure annoverare la larga onda di simpatia che mi venne, non dalla critica ufficiale, ma dal mondo ignorato, invisibile e lontano delle anime che mi amarono attraverso l'anima mia. Sapere che qualcuno dei miei libri ha asciugato delle vere lagrime e qualche altro diede ala di fede a coscienze turbate, è tale profonda contentezza da giustificare l'opera e compensarla al di là di ogni speranza», ivi, pp. 13-4; o ancora: «Lasciatemi questa ultima illusione, cara fra tutte, di credere che nei tempi che verranno, qualche solitario, qualche ingenuo sentimentale, qualche innamorato (se ve ne saranno ancora) trovando sulle bancarelle delle fiere uno scupato volume di *Anima sola* o di *Teresa*, dell'*Indomani* o di *Vecchia casa*, di *Duella d'anime* o di *Rego d'amore* sarà tentato di leggere questo autore sconosciuto e, forse, lo amerà per la misteriosa corrispondenza delle anime che sopravvivevano alla distruzione della materia e si incontrano nel tempo e nello spazio», ivi, p. 15.

<sup>67</sup> T, p. 25.

<sup>68</sup> Così Croce: «Non preoccupatevi del metodo. Aprite il vostro cuore come gli animali espongono le arpe colte al cozzo dei venti e lasciatelo cantare, lasciatelo gridare»: così si fa consigliare la donna di *Anima sola*. E tale può dirsi che sia l'arte di Neera, nel suo valore come nella sua debolezza. L'arpa colta, in balia dei venti, canta, ma talvolta senecchia e silbilla [...]. Senonché, molto spesso, la scrittura sembra che abbia fretta; la narrazione non procede ritmicamente; di tanto in tanto precipita vertiginosa: si seguono allora pagine e pagi-



ne i cui capiversi principiano monotonamente con verbi al tempo passato: "Ella aveva...". "Incominciava...", "Pensò...", "Credette...", "Accadeva..." e simili; quasi ad indicare la linea di uno svolgimento che dovrebbe essere poi esattamente disegnato, e resta così in alleanza. [...] E la fretta o la negligenza si propaga per tutte le parti dei suoi libri, si sente nel periodare, nella lingua assai scorretta e imprecisa, e cosparsa di vocaboli e frasi che non sono ardimenti, ma vere e proprie trascuranze, perché usati a casaccio», B. Croce, *Neera*, in *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, volume III, Bari, Laterza, 1915, pp. 132-3.

Così Baldacci: «Resterebbe da chiederci il perché della scarsa fortuna di Neera [...] Limitiamoci a *Teresa* [...] Anche *Teresa* è un libro scritto male. La lingua di Neera è neutra. Non ha neppure la patina regionale che ha per esempio quella del De Marchi. È la lingua del giornalismo rosa, tra la precisione notarile e la goffa galante-ria. Raramente, anche nei suoi dialoghi, si recupera l'eco della parola parlata. E una lingua imparata dai gazzettieri, dalle traduzioni dal francese e dall'inglese che sapiano di gazzetta, di resoconto mondano. Sia pur molto raramente, ci s'imbatte perfino in qualche vera e propria sgrammaticatura [...] *Teresa* appare come un libro scritto da una coscienza atustica eccezionalmente sicura, anche se non da un'esecuzione atustica di pari sicurezza. Per queste ragioni Neera offre ben poco agli strumenti critici oggi in uso. Diciamo meglio che essa vi si sottrae», *op. cit.*, pp. XI-XII.

«La forma, dico il vero, non è mai stata la mia maggiore preoccupazione. Ora lo diventa, ma per servire meglio il pensiero. Non posso essere dell'opinione di Flaubert, per il quale la forma era tutto. [...] Che cos'è la forma senza l'idea? E appunto la carne senza l'anima. Vi dirò ancora [...] che giudico la forma come il processo di imbalsamazione, ma occorre sempre un corpo da poter imbalsamare. Rispettabili pedanti, grammatici, filologi, cercatori del pelo nell'ovo, rispetto le vostre imbalsamazioni, non posso tuttavia mettermi in adorazione davanti a un vaso d'accollo fenico. Sarebbe un gusto da farmacista. Dice Flaubert nella sua corrispondenza con Sand, che egli cercava di pensar bene al solo scopo di scrivere bene. Ecco uno scopo che mi lascia piuttosto fredda. Se tento di scrivere bene è per esprimere bene il mio pensiero. Effettivamente, la mia passione, il mio diletto, la mia idealità è lo spirito, non la lettera. Il momento bello per me non è quando scrivo, ma quando penso. Infine, scrivo quando ho pensato; ma non mi succede mai di *pensare a scrivere*», CL, p. 26. Una posizione che, nel tempo, Neera correggerà se in UG scrive: «Data la mia ignoranza la questione della forma non esisteva per me. [...] Molto tardi e per opera di alcuni pochi critici, che non finirò mai di ringraziare, incominciai a preoccuparmi della forma. Non studiai ancora, la sola parola studio mi accapponava la pelle, ma mi guardai intorno, osservai, cercando di formarmi un gusto più fine, più esigente; compresi a poco a poco quanto l'agguiatezza del periodo e la scelta delle parole aggiungano forza all'idea e sono arrivata al punto di prendere un vero diletto a vagliare i vocaboli e sentirmi quasi felice quando ne scopro uno nuovo. Che se talvolta l'antica pigrizia mi arretra sopra una frase fatta, tentando persuadermi dell'impossibilità

di uscirne in altro modo, allora dò a me stessa questa strigliatura: "Manzoni, D'Annunzio, tutti coloro che sanno scrivere la troverebbero la frase giusta, la frase unica: dunque c'è, se c'è, bisogna cercarla!"» (pp. 119-20).

<sup>70</sup> T, p. 114.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 141-2.

<sup>72</sup> «Tutte queste fantasmagorie la tenevano molto occupata, cambiavano affatto l'ordine delle sue idee. Cominciò in quel torno a leggere qualche romanzo sotto l'occhio indulgente della mamma:

— Non c'è nulla di vero, sai? Diceva languidamente la signora Soave — la vita non è come la descrivono nei libri; ma alla tua età leggevo volentieri anch'io. Cose di gioventù», ivi, pp. 59-60. Poi, in concomitanza con i turbamenti provati per il giovane dottore che cura le sue convulsioni nervose, leggiamo: «In quei giorni, per una combinazione, avendo suo padre acquistata, senza guardarla, una partita di libri vecchi, ella pose le mani sopra un libriccino gualcito. Il titolo l'invitò a leggere le prime pagine, e poi continuò meravigliata, ansiosa; passando dalla sorpresa alla indignazione, fino a un feroco diletto, fino alla nausea a più ributtante. Restò immobile, col sangue che le formicolava nelle vene, con una fiamma sulle gote, il palato arido, le fauci ingrossate, gli occhi vitrei. Non aveva mai udito né immaginato niente di simile [...] Il suo pensiero era colpito, macchiato irrimediabilmente. Per quanto facesse non poteva togliersi il ricordo delle pagine lette; ed era un ricordo amaro, come di medicina che torni a gola. E venivano, non cercate, le riflessioni, i confronti, le induzioni. Cento cose rimaste oscure fino allora le si chiarivano spietatamente; non poteva più dubitare, non poteva più illudersi. Quelle spiegazioni crudeli erano la sola risposta ch'ella trovava alla sua lunga, insoddisfatta curiosità di fanciulla. Quelle pagine stampate, che non volavano come le parole, che non svanivano come i sorrisi, che ella aveva distrutte in un esemplare ma che esistevano in mille altri, quelle pagine infami erano un documento della misera umana, della sua propria misera. Un libro osceno le dava la chiave del mistero ch'ella aveva ricercato invano; ch'ella aveva interrogato nei fremiti paurosi e pudibondi di se stessa, nelle recenze maligne degli altri», ivi, pp. 191-2.

<sup>73</sup> Una distinzione, questa, del maschile dal femminile, che ci è stata suggerita da quanto afferma M. Mercier a proposito della scrittura, sviluppando un pensiero di Simone de Beauvoir: «Di qui la necessaria discrezione [del romanzo], visto che viene a scorrere parallelamente alla vita, sulla quale si innesta senza, peraltro, mai potere né dove- re soppiantarla: come osserva Simone de Beauvoir: "In principio facevo affidamento sulla vita, colta nella sua immediatezza, mentre, sempre all'inizio, Sartre si appoggiava allo scrivere"», M. Mercier, *Il romanzo al femminile*, trad. it. di P. Baldan, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 255-6.

<sup>74</sup> La tentazione di associare la scrittura alla recitazione doveva essere costante in Neera se qualche anno più tardi, in un articolo sulla "Nuova Antologia" dove discuteva della donna scrittrice, affermava: «A scrivere per sé ogni donna intelligente

Nella premessa a *Pirandello o la stanza della tortura* — raffinata e suggestiva lettura del teatro pirandelliano come spazio claustrofobico scelto da personaggi disposti, pur di esistere, ai massacci inquisitori della riflessione — Giovanni Macchia scrive: «Sarà anche per questo se forse nessun altro autore teatrale del Novecento ha dato alla scenografia, nelle infinite, accurate, soffocanti didascalie, tanta importanza quanta ne dette Pirandello. E a nessun regista sarà consentito disfarne. Il luogo (qui, ora) non può essere cancellato. Esso deve imporre la sua densità, il suo spessore, deve resistere più del personaggio che dentro è rinchiuso. Anche nelle novelle e nei romanzi si aggrano, come mosche in una bottiglia, infinite serie di claustrum».

Variando alcuni termini — bisogna sostituire, infatti, scenario a scenografia, descrizioni o commenti a didascalie — questo frammento di ermeneutica pirandelliana potrebbe funzionare da abbrivio all'analisi che qui si intende avviare della narrativa di Maria Messina.

La misura scandalosa di questa che può certamente apparire come un'indebita appropriazione, come l'eretico accostamento di sacro e di profano — Pirandello e Maria Messina, un autore "maggiore" ad una scrittrice "minore" — si riduce notevolmente se si confrontano le date — la breve ma intensa attività letteraria della Messina va dagli esordi novellistici di *Pettini-fini* del 1909 al romanzo *L'amore negato* del 1928 e coincide dunque, quasi perfettamente, con i tempi della scrittura drammaturgica di Pirandello — e se, come è giusto che sia, si concede il dovuto credito alle sottili indicazioni di Leonardo Sciascia che ha avuto il merito, per i tipi della Sellerio, di sottrarre la Messina alle zone d'ombra della storia letteraria<sup>76</sup>. Se infatti Borgese aveva giustamente individuato in Verga e nel verismo i modelli più facilmente riconoscibili nei soggetti — la vita siciliana — e nel metodo — «quella lindura d'ordine e di stile donde traspare la coscienza di non mentire» — prediletti dalla Messina<sup>77</sup>, Sciascia ha parlato, per così dire, di una costellazione archeologica che

nasce a meraviglia. Scrivere per il pubblico invece e tutt'altra cosa: ed è cosa difficilissima che non si insegna e non si impara, ed anche quando la si sa è traditrice delle sue promesse. Guardiamo bene quante signore recitano in casa propria per i loro amici o altrove in serate di beneficenza ci meravigliano per la grazia, l'efficacia, il calore della loro recitazione e ci sembra che non avrebbero da far altro che salire il piano di un vero palcoscenico per essere paragonate alle attrici più in voga. Ma ci inganniamo. Portate fuori dal loro ambiente, dal circolo ossequioso che le sorregge, dalla limitazione della loro parte, dall'eccitamento artificiale, dalla sicurezza che qualunque cosa accada non rischiano nulla in quella posta e che resteranno anche dopo le signore di prima: cambiati tutti gli accessori, i retroscena, il lavoro, e il pubblico, e lo scopo, vorrei vedere quante fra esse si salverebbero». Neera, *La donna scrittrice*, in "Nuova Antologia", anno XXXVIII, vol. CXCII, 16 novembre 1903, p. 312.

<sup>76</sup> Esemplare è in merito la novella *Monastero*, di evidente ascendenza verghiana, che ora dà il titolo alla già citata silloge di piccole storie accomunate dal tema della clausura alla vita, corredata oltre che dalla più volte menzionata *Postilla* di A. Folli, dall'interessante introduzione di A. Arslan, *Solitudine del cuore e solitudine della strada*, pp. 9-17 (ora in *Dante, Nash-Marschall*, Milano, Guerini e Associati, 1998, pp. 109-15). Anche a questo volume si rimanda per una ricca panoramica sulla scrittura femminile tra Otto e Novecento.

<sup>77</sup> J. Starobinski, *Stendhal pseudonimo*, cit., pp. 167-8.

<sup>78</sup> Neera, *Anna sola*, in "Nuova Antologia", cit., 15 giugno 1894, p. 673.

<sup>79</sup> «Qual è il segreto della scrittura? La sappiamo sincera: pertanto la critica giunge alle stesse conclusioni sue e accetta come spiegazione queste sue parole che si riferiscono anche alla prima attività letteraria, a quei fantastici e inediti romanzi dell'adolescenza, come possono adattarsi alle ultime e più perfette manifestazioni dell'ingegno: "Mi addentrai in quell'esame continuo del cuore umano dove un intuito felice mi rischiava quasi magicamente gli abissi... entrando risolutamente nella personalità del mio interlocutore, tentavo con uno sforzo di tutti i nervi di rendermi esatto conto di ogni sua sensazione, di non esser più io, ma lui. Non mi bastava di udire, di raccogliere, volevo penetrare nell'anima di chi aveva parlato, soffrire e gioire come lui...". La sensazione altrui, è così fatta propria: per modo che quando la persona presa a studiare, a scrutare — a rivivere sarebbe la parola adatta — avrà parte in un dei racconti di Neera, si esprimerà con sincerità d'accento quasi autobiografico». G. Menasci, *op. cit.*, p. 268.

<sup>80</sup> Neera, *Anna sola*, in "Nuova Antologia", cit., 1° giugno 1894, pp. 446-7.

percorso di vita che, derogando al *topos* del viaggio come trasformazione ed esperienza, aspira all'indefettibile e rassicurante costanza della ripetitività:

Poi Mariano restò solo. Si guardò intorno con trepida curiosità. Il tavolino era coperto dal tappeto orientale, verde coi fili dorati; lì aveva fatto i primi com-piti; si scorgeva ancora qualche macchia d'inchiostro, lavata e sbiadita. Sull'uscio chiuso vide un'immagine incollata: c'era sempre stata. Ogni cosa era al suo posto, come prima, come sempre... Quasi che ieri egli avesse lasciato la casa e oggi vi fosse tornato. E i lunghi anni del seminario? Gli pareva di aver sognato un sogno cupo, angoscioso, e d'essersi improvvisamente svegliato. Ritrovandosi nella propria cameretta di fanciullo, la vita del seminario svaniva in un ricordo già lontano, di un tempo già lontano. Pensò che la sua vita era trascorsa in un breve cerchio aperto che ad un capo portava la par-tenza pel seminario, all'altro il ritorno... Due capi che ora si richiudevano. La sua vita era chiusa in quel cerchio... Finita. Le cose erano le stesse, ma lui no; non doveva essere lo stesso<sup>10</sup>.

I segni visibili e tangibili – la cameretta, il tavolo, le macchie d'inchiostro, l'immagine inchiodata all'uscio – sopravvivono all'inconsistente fluidità e labilità del tempo ridotto nei ritmi contratti ed irregolari del sogno, così come, nelle storie della Messina, sembra quasi che sia il tempo del racconto – un tempo iterativo, stagnante, uggioso<sup>11</sup> – a svolgere, rispetto alla descrizione, un ruolo secondario e ancillare o a trovare nella *minutia* più che nella *digesta* la sua più persuasiva rappresentazione<sup>12</sup>; l'eroe è un eroe immobile nonostante l'avvenuto cambiamento di stato da fanciullo a prete, perché perfettamente coincidente, «per propria essenza con l'ambiente che lo circonda»<sup>13</sup> ed è perciò che il cerchio con il quale emblemizza a se stesso la propria storia, non può prevedere, al proprio interno, la linea potenzialmente evolutiva con la quale Juri Lotman rappresenta, nell'immagine circolare del testo come spazio, la possibilità offerta dall'intreccio al personaggio di divenire altro da sé<sup>14</sup>.

Significativa variante del cerchio è il gorgo. *Leit-motiv* di una scrittura impegnata ad allestire scenari asfittici e mortiferi, la metafora del

sembra presiedere alla scrittura di Maria Messina ed i nomi di Katherine Mansfield, di Cechov e soprattutto di Pirandello arricchiscono, problematizzandolo, il quadro di riferimento<sup>4</sup>.

Ma perché tra le tante suggestioni che lo studio di Macchia dispensa abbiamo scelto proprio quel passo e non un altro? Perché c'è un'immagine che conclude il pensiero del critico – i personaggi «come mosche che si agitano in una bottiglia» – che per associazione ci ha ricordato un'immagine analoga, ad alto tasso di significazione, che Maria Messina ha inserito in sordina, com'è suo stile, nel quadro cupo ed asfittico della *Casa nel vicolo*: «Si sentiva distinto il ronzio d'una mosca che si sbatteva contro i vetri aperti cercando invano l'uscita [...]»<sup>5</sup>.

È una microsequenza descrittiva all'apparenza estranea alla scena che si sta svolgendo – Nicolina stira e don Lucio Carmine, il cognato-carceriere, le si pianta davanti «con le gambe larghe [...] come un enorme compasso»<sup>6</sup> – eppure fortemente allusiva e perentoria alla storia di segregazione a cui le due sorelle, Nicolina ed Antonietta, braccate in ruoli prefissati ed inamovibili, non sanno o non vogliono sottrarsi. Una metafora, per così dire, obliqua, perché l'attenzione del narratore incentrata sull'ineffabile lotta della mosca contro i vetri chiusi di una finestra – e di finestre serrate sul mondo sono pieni i palcoscenici di Maria Messina<sup>7</sup> – costringe il lettore ad un atto di cooperazione interpretativa che consiste, spostando lo sguardo, nel sovrapporre l'immagine dell'insetto rinchiuso alla donna intrappolata nelle maglie della proterva seduzione di don Lucio che non ammette repliche né prevede dinieghi di cui quell'«enorme compasso», nella sua «vitrea fissità»<sup>8</sup>, nella forma sferica, occlusa che inevitabilmente prefigura, è esemplare presagio.

Il cerchio, nel quale Georges Poulet ha ravvisato la forma geometrica che più di ogni altra disegna le metamorfosi a cui l'umanità, come «coscienza dello spazio e del tempo», è necessariamente soggetta nella storia della cultura, compare, con ossessiva ricorsività, nei testi della Messina<sup>9</sup>.

I pensieri angosciosi di Mariano, prete per forza e per convenzione, sintetizzano in un'immagine spaziale, allarmante nella sua rigidità, un

gogo soccorre all'occorrenza sia quando è ostentata nel referente topico del Tronto che inghiotte in silenzio Pierino, il ragazzo minorato de *L'amore negato*<sup>15</sup>, sia quando è il personaggio a farvi ricorso per sintetizzare, appunto in un simbolo sferico ed occluso, la propria disperata coscienza del reale: «Ma poi tutto era tornato come prima, peggio di prima, come un'acqua paludosa che, agitata, s'intorba e poi ricompone la sua melma in fondo in fondo»<sup>16</sup>, come a dire che l'esistenza — come il tempo del racconto — si risolve tutta nella spossante ripetizione di gesti, comportamenti, abitudini e che la durata, in quanto monotona stabilità, plumbea perseveranza, ha la meglio sui non sempre prevedibili ritmi della vita, sulla libertà degli accadimenti possibili.

Da queste premesse — le concordanze con alcuni *topoi* del teatro pirandelliano e la disposizione metaforizzante di un linguaggio indubbiamente atteggiato a riprodurre realisticamente ambienti e personaggi — discende probabilmente la cura che la Messina riserva alla rappresentazione degli spazi — all'allesamento scenico, per intenderci — che, peraltro, sottintendono alla loro ostensiva fisicità, i sensi umbratili dell'emblema.

Sia che dia voce, nelle novelle, ad «intuizioni sentimentali» o che dia corpo, nei romanzi, «allo sviluppo dialettico e necessario dei temi ideologici» (per adoperare i termini della disunzione moraviana tra forma breve e forma lunga del narrare<sup>17</sup>), sempre la Messina affolla la pagina di luoghi e di oggetti che raccontano, più degli stessi personaggi e delle loro storie, l'ambiguo ed irrisolto rapporto di maschere affette dalle sindromi contrarie della claustrofobia e della claustrofilia con l'ordine e con la libertà. E non solo. Qui, nei desolati mondi fittizi della Messina, lo spazio racconta le emozioni, sostanzia i punti di vista, funziona, in una costellazione di cronotopi, da «centro organizzativo dei principali eventi d'intreccio»<sup>18</sup>, è, in definitiva, la lingua scelta perché un «quadro del mondo» trovi la sua più compiuta realizzazione.

La semiotica statica degli interni racconta in prima istanza le nevrosi domestiche e coniugali, perché il filo rosso che lega tra di loro le novelle della Messina e queste agli affreschi distesi dei romanzi, è pro-

prio il tema della famiglia e del matrimonio<sup>19</sup>. Istituzioni demandate alla conservazione di un ordine sociale, esse braccano, con i ritmi ed i ruoli coatti che impongono, il soggetto, costringendolo di continuo a ridurre e contrarre l'espansione del proprio essere nel mondo.

Vicoli «bu ed angusti»<sup>20</sup> costeggiano le case paterne e maritali per preservarle dalle invadenze sfrontate ed abbaglianti dell'orizzonte potenziando, per reazione, nel personaggio, l'attività risarcitiva dell'immaginazione e della memoria:

La vista che offriva l'alto balcone era chiusa, quasi soffocata, tra il vicolo, che a quell'ora pareva fondo e cupo come un pozzo vuoto, e la gran distesa di tetti rossicci e borrhaccini su cui gravava un cielo basso e scolorato. Nicolina curava in fretta, senza alzare gli occhi: sentiva, come se la respirasse con l'aria, la monotonia del limitato paesaggio. Senza volerlo, indugava a pensare alla casa di Sant'Agata; rivedeva il balconcino di ferro arrugginito, spalancato sui campi, davanti al cielo libero che pareva mescolare le sue nubi col mare, lontano lontano<sup>21</sup>.

È insomma quanto Bachelard, nella *Poetica dello spazio*, individua come un carattere precipuo del rapporto ancestrale, filiale potremmo dire, tra individuo e casa d'origine: «Quando si sogna la casa natale, nell'estrema profondità della *rêverie*, si partecipa a quel calore originario, alla materia ben temperata del paradiso materiale»<sup>22</sup>.

Solarità e luminosità distinguono, nelle pagine della Messina, le case evocate dalle abitazioni gelide, funeree del vissuto<sup>23</sup>, ma basta che l'intreccio accorci le distanze spazio-temporali tra questi luoghi e chi le sogna, perché la casa nata perdga le caratteristiche di «nido» protettivo e salvifico, capace di garantire l'integrità e l'identità dell'io<sup>24</sup>.

È quanto accade a Vanna, protagonista di *Casa paterna*, in fuga dal marito ma anche da Roma, dagli spazi metropolitani per lei incontrabili e stranianti<sup>25</sup> — e l'immagine di città della Messina, per adoperare il titolo di un affascinante saggio di Walter Benjamin<sup>26</sup>, meriterebbe un articolato discorso<sup>27</sup> —, che non trova più in seno alla propria famiglia, gerarchicamente e rigidamente ordinata, un posto per sé. Un'esclusa,

dunque, che misura la portata della propria estraneità di ribelle agli obblighi coniugali dalle stanze ormai occupate, dalla diversa disposizione degli ambienti e delle camere e che così sintetizza, in parole e pensieri, la sua, ormai irreversibile, solitudine: «Credimi, la nostra casa è cambiata...»; e poi: «E nel profondo del cuore sentiva che la casa paterna, mutata, trasformata, la respingeva da sé, a poco a poco»<sup>28</sup>.

Nella casistica cronotopica allestita da Bachun la soglia compare come un'immagine «di alta intensità valutativo-emozionale», peraltro, avverte Bachun, «associata al momento della svolta nella vita, della crisi, della decisione che muta il corso di un'esistenza (o dell'incertezza, del timore di superare una soglia)»<sup>29</sup>. È senza dubbio quest'ultimo significato metafonico – l'incertezza, il timore del superamento – quello che più si addice alle soglie che compaiono nell'universo narrativo della Messina. In *La Merica*, la protagonista Catena, impedita da un'infirmità agli occhi a seguire il marito emigrante e rosa dal tarlo della gelosia, «passava le intere giornate accoccolata sull'uscio»<sup>30</sup>. Luogo per eccellenza dell'attesa, la soglia si carica qui di più complessi significati perché un narratore attento a selezionare i fondali adatti alle proprie maschere ha evidentemente inteso concretizzare nello spazio di confine tra la casa ed il fuori la sospensione d'identità di un personaggio che, tragicamente, non può più riconoscersi nell'interno una volta rassicurante della dimora coniugale, ma nondimeno è terrorizzato dalle insidie destabilizzanti dell'«altrove».

Nessuna via di scampo, dunque, per i personaggi della Messina. Che restino o provino ad andar via, il loro percorso non segue mai sentieri rettilinei ma si perde e si ingolfava in volute opprimenti, in spirali senza uscita. Infatti. Le case paterne e quelle coniugali non descrivono qui spazi alternativi, opposte possibilità, positive e negative, di vita e di destino. Il loro è un rapporto osmotico, di totale omogeneità, al punto che la distanza che le separa altro non è che il perimetro di un'unica, imm modificabile clausura; zittelle, vedove o maritate, le donne di Maria Messina sembrano muoversi su di un unico scenario, sugli sfondi cupi di case senza sole, dagli spazi vincolanti, troppo ampi o

troppo esigui, inesorabilmente sottratti all'aria, come inaccessibili all'esterno. A Rosalia, nubile per necessità perché costretta a rinunciare al matrimonio per sostenere, con il suo lavoro, la propria famiglia, «da casa [...] sembrava troppo grande, troppo fredda [...] E quand'era chiusa nella scuola, fra le sue bambine, che fra una lezione e l'altra cinguettavano come cingallegre, la prendeva con violenza un'ardente, insaziabile voglia dell'aria libera, del cielo aperto»<sup>31</sup>; così per la 'Nciòcola, giovane vedova di *Oggi a me, domani a te*, «quello star serrata in casa, vestuta di nero, le metteva la simania dell'aria e della luce»<sup>32</sup>, mentre la segregazione che Graziano, il marito adultero, impone a Cianciana è scritta nell'«uscio chiuso» e nella «panchetta messa sotto la grata» che la donna addita come l'«unico spazio a lei riservato»<sup>33</sup>.

Può accadere, come avviene nella paradossale situazione narrata in *La porta chiusa*, che la casa non si limiti ad adombrare il carcere e la prigione, ma diventi, *font-cour*, una cella in cui rinchiodare una moglie scomoda. Tenuta sotto chiave dal marito nella camera da letto con la motivazione che non le venga, a lei malata di cuore, il desiderio di salire le scale che portano in cucina, donna Ienna «provava una specie di sgomento come se il marito la tenesse carcerata [...]»<sup>34</sup>. Un giorno, approfittando di una disattenzione del marito – don Menu esce di casa dimenticando di chiudere la stanza di lei – e trovandosi sola in casa, la donna sale ai piani superiori dove l'attende uno spettacolo inaspettato. Lo stravolgimento dei ruoli – donna Ienna è tenuta in segregazione perché don Menu e la serva Salvatura possano vivere in libertà la loro relazione – trapela nella deformazione e nell'alterazione degli spazi noti. La «sua bella cucina piena di luce [...] la saletta da pranzo ch'era stata la sua reggia...», sono ora sporche e impolverate, ingombre di roba inutile: «rami erano scuri [...] la cannella, le borchie di ottone, annerite, impatinate, l'ammattionato qua e là unto...», mentre la camera di Salvatura che donna Ienna si aspetta sudicia come un letamaio, ora adibita ad alcova, reca i segni sublimanti dell'idillio amoroso:

Resto sulla soglia come pietrificata. Lì tutto appariva lindo, in ordine, quasi

abbellito. C'era lo specchio grande che prima stava nella salotta e donna Ienna non s'era neanche accorta che mancasse; sul letto la coperta di lana gialla che donna Ienna sapeva ben custodita nella *corriola* fra i mozziconi di sigaro; nel mezzo della camera, una piccola tavola apparecchiata con due piatti, con due bicchieri, con due posate [...]. Sulla tavola c'erano anche due graziose coselline di pasta, come le manipolava lei prima, ogni volta che si faceva il pane. Figuravano due lettere; e una, attorcigliata a serpentello, pareva una "esse"<sup>35</sup>.

Per un narratore borghese del secolo XIX intento a raccontare la forza trasgressiva dell'adulterio, la scoperta di donna Ienna avrebbe senz'altro costituito il punto di massima tensione dell'intriccio, la *Spannung*, per dirla in termini narratologici, dopo la quale qualcosa, necessariamente, sarebbe mutato nei rapporti di cui il sistema dei personaggi si sostanzia<sup>36</sup>. Ma per Maria Messina, delicata e sommissa narratrice di maschere sociali, partecipe di quella "rivoluzione copernicana" di marca novecentesca che trasforma l'eroe in mattonetta, sostituisce all'azione la paralisi, alle certezze l'inquietudine, ad Oreste Amleto — per dirla con Pirandello —, tutto rimane immutato<sup>37</sup>. La rabbia, la disperazione, la volontà di rivolta di donna Ienna simuonono nell'immobilità e nell'afasia; impedisce al proprio corpo ogni reazione — trattiene le braccia che vorrebbero distruggere ogni cosa, «tiene il cuore con le due mani, sotto lo scialle pesante», risponde al marito mentendo e a monosillabi —, sceglie dunque di diventare, come don Menu e Salvatura, un'impietosa carceriera della propria anima, perché fuori di lì, da quella stanza dove si perpetra la sua tortura, c'è l'ignoto, forse, la totale dispersione di sé:

Rimandava a poi, a domani. Non poteva dir di più perché si sentiva male. Non poteva rispondere con le parole che le salivano alla gola, perché dicendo: — io sol, — non doveva continuare a vivere come ieri, come l'altro ieri<sup>38</sup>.

È per questa stessa ragione che Nicolina della *Casa nel vicolo* rimane «attaccata alla casa come il fitto lichene che s'attacca allo scoglio e non lo lascia respirare»<sup>39</sup>. Eppure nella casa del cognato dove le mura trucidano solitudine, tristezza, malinconia e rancore<sup>40</sup>, Nicolina si muove

come un personaggio braccato a cui l'unica via di fuga consentita è una finestra tonda della sua camera in piccionaia — quasi un grande occhio spalancato sul mondo — attraverso la quale osservate «il rosseggiare dei tetti e la mutevole fuga della nuvolaglia grigia e rosa nel cielo»<sup>41</sup>.

È qui, in questo romanzo del '21 in cui una scrittura più matura e consapevole dà miglior prova di sé, che il tema della clausura dilaga, si espande a macchia d'olio, invadendo il linguaggio e l'intriccio, i personaggi e gli oggetti, sicché il racconto, con un movimento centripeto, al pari di un gorgo, sembra designare cerchi concentrici sempre più serati, dai quali non si può evadere se non con la morte<sup>42</sup>. In questa casa «regolata come un orologio»<sup>43</sup> dalla maniacale disposizione di don Lucio all'abitudine, il tempo del racconto coincide in gran parte con i ritmi lenti, estenuanti, dei piccoli gesti, delle minute incombenze quotidiane: rassettare, stirare, preparare la limonata per don Lucio, imburragli il pane a colazione, pettinargli i capelli con l'acqua Migone. La scrittura della Messina indugia sui dettagli, è lenta, pacata come le scene di vita che narra e si ritma perfettamente sulle cadenze torpide, sui *refrains* ossessivi di un interno piccolo-borghese. Ma è soprattutto una casa in cui «lo spirito di stupida amministrazione» di don Lucio, il costante controllo che esercita su quanti lo circondano, si leggono nelle cassette, negli scatolini, negli astucci che racchiudono gli utensili necessari ai suoi riti giornalieri, sicché lo «stanzino di don Lucio» e poi gli armadietti in esso contenuti, e quindi i cassetti di cui questi si compongono e infine le scatole e le scatoline qui riposte, costituiscono, metaforicamente, il «centro d'ordine» con cui don Lucio «protegge tutta la casa» dai rischi di ogni possibile disordine<sup>44</sup>. È d'altra parte lo stesso narratore ad indicare i termini per una lettura simbolica degli arredi quando avverte che «così, come teneva in ordine i conti e gli oggetti d'uso, don Lucio teneva sistemate le proprie abitudini. La vita era divisa anch'essa — come lo stanzino e come i registri —, in tante parti, ognuna delle quali conteneva un'occupazione, un'abitudine, un bisogno. Per lui non c'erano lati oscuri o incerti dell'avvenire»<sup>45</sup>. Accade così, in linea

con questa esplicita disposizione ad operare slittamenti semantici dei segni testuali dagli oggetti alle persone, dalle cose ai snimenti, dall'aver l'essere e viceversa, che per visualizzare l'ostilità dei rapporti tra le due sorelle protagoniste, costrette a convivere in un unico spazio ad entrambe necessario sebbene per entrambe soffocante, la Messina faccia ricorso ad un'immagine — Nicolina ed Antonietta «come due paia di forbici chiuse dentro una stessa guaina»<sup>46</sup> — che a queste regole della scrittura sembra alla perfezione uniformarsi.

Al già citato volume di Francesco Orlando, *Gli oggetti desinati nelle immagini della letteratura*, la narrativa di Maria Messina avrebbe di certo offerto un cospicuo materiale da schedare e da analizzare. Una varietà infinita di cose «più o meno *mitili* o *mescolite*» affolla le case della Messina, anche se non mancano, là dove l'effetto realistico intende avere il meglio su quello suggestivo-simbolico, oggetti funzionali<sup>47</sup>. Stoffe dai colori suntuosi, poltrone logore e consunte, salottini *Kirsch*, abiti fuori moda<sup>48</sup> — tutte cose concrete che nell'albero semantico di Orlando affirebbero probabilmente alle voci del logoro-realistico e del desolato-sconnesso<sup>49</sup> — circostanziano nei mondi fittizi della Messina quel ritorno del represso antifunzionale che, per seguire il discorso di Orlando, altro non è che uno dei modi con cui la letteratura attua «il riscatto in eufonia artusca del penoso e del brutto»<sup>50</sup>. Tra tutti questi arredi ce n'è uno in particolare che compare con significativa insistenza nei *décors* della Messina, ed è la cassapanca; un'immagine letteraria che tanto per Bachelard quanto per Orlando — dal punto di vista tanto di una critica fenomenologica quanto di un approccio psicanalitico — svolge la funzione metaforica di un grande scrigno in cui rinchiudere i segreti della vita intima<sup>51</sup>. Nelle case della Messina cassapanche e cassettoni restano perlopiù costantemente chiusi, probabilmente a ribadire la costante tematica della clausura, o, più sottilmente, a connotare un'intimità implosiva a cui è interdetta ogni espansione e confronto con l'esterno. Ma qualche volta può anche accadere che vengano aperti. Vanni, protagonista della novella *Le scarpe*, prende dalla cassapanca una «camicia pulita, di quelle vecchie» e vi trova, ina-

spettatamente, le scarpe da sposa che avrebbero dovute essere di Maredda, la fidanzata che, quando Vanni era emigrato in America, ha scelto di legarsi ad un altro<sup>52</sup>, mentre Ciancianedda, la moglie tradita, «cavò uno *scappulari* vecchio dalla cassapanca dove custodiva l'abito da sposa con la macchia grande che pareva sangue», una macchia di vino fatta il giorno delle nozze e che allora le apparve come un sinistro presagio<sup>53</sup>. L'associazione più immediata che queste robe — una camicia vecchia, scarpe mai usate, un abito da sposa corrotto nel suo primigenio candore — attivano è con i campi semantici del logorio, dell'alterazione e della virtualità, tutti evidentemente atunenti al deterioramento ed alla morte. Forse che non sono proprio queste le caratteristiche della vita intima dei personaggi della Messina? Zitelles invecchiate anzitempo<sup>54</sup>, fanciulle impedito nella propria crescita affettiva e culturale — ed in questo senso i titoli oltre che le storie dei due romanzi *Un fiore che non fiori* e *Prima vera senza sole* sono emblematici —, malmaritate corose nel corpo e nella mente<sup>55</sup>, in una parola tutta una galleria di *soffertes* femminili che intrattengono, con la vita, un rapporto funereo. La cassapanca è dunque una bara. E questi personaggi per così dire devitalizzati, come reagiscono agli oggetti nuovi e belli che possono invadere i loro spazi? Il più delle volte con il panico, con l'allarmata sensazione di una irreversibile perdita di punte di riferimento, di una sottrazione del noto, del familiare, in una parola della frantumazione della propria identità<sup>56</sup>. Ma può anche succedere, come avviene nella novella *Gli ospiti*, che i gingilli superflui ma nuovi e belli che zia Fifina — una «cutrettolà» la definisce il narratore, in quanto capace di una scelta di vita libera e mobile<sup>57</sup> — porta con sé per abbellire la squallida camera riservata nella casa del fratello — una casa in cui, per sua stessa affermazione, «da vecchiezza piglia avanti tempo, per contagio»<sup>58</sup> — seducano la nipote Lucia, perché segni tangibili dell'imprevisto, del disordine, dell'emancipazione di cui zia Fifina e suo marito sono gli affascinanti prototipi. A lei, a Lucia, una «marmottà», per adoperare le voci del bestiario allestito dalla Messina a connotare tipi e comportamenti<sup>59</sup>, manca il coraggio di evadere dalla dimora paterna, da una

clausura tanto invasiva da estendersi anche agli oggetti, corrompendone le caratteristiche originarie. Andando via senza riuscire a portare con sé la nipote, schiava dei divieti e degli umori paterni, zia Fifina le regala una delle sue «bazzecole» e Lucia, scrive la Messina, «collocò il piccolo portafiori sul marmo deserto del suo cassettoni; e quel gingillo che in camera di zia Fifina pareva tanto grazioso, su quel mobile apparve sperduto, fuor di posto, come un bottone dorato su una mantellina»<sup>60</sup>.

Il brano si conclude con un paragone — «come un bottone dorato su una mantellina» — che, come è evidente, si basa sull'associazione di un oggetto d'arredamento ad un abito. Un'associazione prevedibile per un lettore abituale della Messina se, come si è detto, l'abbigliamento presenta sempre al suo apparire alcuni tratti peculiari dell'arredamento — il logorio, la desuetudine — e coopera all'immagine letteraria dell'antifunzionale qu'allestita. Ma il paragone è peraltro uno stilema prediletto, largamente adoperato dalla Messina. La figura della similitudine, «fodata sulla percezione statica delle affinità (e delle differenze) che legano due entità»<sup>61</sup>, abbonda nelle sue pagine quasi a scandire coerentemente, si direbbe, la messa in scena di quelle atmosfere inerti di cui sin qui si è parlato. Ma c'è di più. Ad altissima frequenza i paragoni a cui la Messina fa ricorso per raccontare i punti di vista, le idee, i meccanismi percettivi dei propri personaggi, accostano individui ed oggetti domestici a riprova che gli interni, con tutto ciò che presuppongono e contengono, costituiscono senza dubbio la chiave di lettura più adatta a penetrare il senso della sua narrativa: «Tu non sai niente perché stai sempre chiusa in casa, come un fiore di cera sotto la campana»<sup>62</sup>; o ancora: «*Les femmes savantes* sono mobili di stucco falso»<sup>63</sup>; o, invertendo i termini, l'America è, per gli emigranti, «terra incantata che se li tirava come una malafemmina»<sup>64</sup>.

Resta da vedere in che modo la casa, in qualità di cronotopo, organizza gli intrecci della Messina.

Ridotti ad una sintesi estrema, tanto il *plot* del romanzo *Alla deriva* quanto quello de *L'amore negato* sono descrivibili nella successione,

sulle scene del racconto, di tre case e nei rapporti di opposizione e di conflitto che tra esse si stabiliscono. La storia d'amore tra Simonetta Montebello e Marcello Scalia si snoda, in effetti, attraverso tre macrosequenze — innamoramento, matrimonio e suo fallimento — che coincidono perfettamente con gli *habitat* differenziali che ad esse fanno da sfondo. Villa Molly, ampia dimora dei Montebello, la modesta casa d'origine di Marcello e l'appartamento coniugale traducono negli spazi misurabili di un interno, rispettivamente, la città, il paese e la provincia che raccontano, in diacronia, il tempo delle emozioni, dell'idillio e dell'infelicità. L'insuccesso del matrimonio, in gran parte imputabile alla diversa estrazione sociale dei due protagonisti, è in realtà annunciato sin dall'inizio, nella cura con cui il narratore accosta, per conto suo, la descrizione dei fasti di Villa Molly e quella degli squallori e delle miserie della camera di Marcello, studente in trasferta<sup>65</sup>. Ma fin tanto che la prossemica testuale avvicina i personaggi negli spazi alternativi delle case nate, il fascino del lusso per l'uno e quello della semplicità per l'altra funzionano senza dubbio da collante; i problemi iniziano a sorgere sulla e nella casa coniugale allestita in una piccola città di provincia che sembra contenere quanto di negativo vi è tanto nella metropoli quanto nella campagna: «Non aveva ancora fatto esperienza della petegola città di provincia, che raduna tutti i disagi morali di un villaggio e le ricercatezze materiali delle capitali»<sup>66</sup>. I progetti in contrasto di Simonetta e Marcello — lei sogna una «casa di bambola», lui una dimora spartana<sup>67</sup> — finiscono, in concreto, per arredare un interno, per così dire, schizofrenico, distonico, in cui superfluo e necessario si confondono e sovrappongono ed in cui, soprattutto, l'intolleranza di lui verso la disposizione della moglie al lusso collide con gli imbarazzi di lei per le modestie che la circondano e che Simonetta tenta, con arte squisitamente femminile, di nascondere raffinandole<sup>68</sup>.

Se un romanzo dell'incomunicabilità — è questo, infatti, il tema dominante di *Alla deriva* — si esprime soprattutto nelle divergenze degli spazi, sono sempre questi a raccontare, ne *L'amore negato*, un dramma della solitudine. Anche qui tre grandi nuclei narrativi. In apertura, una famiglia allo



sbando: un padre malato e costretto all'inazione, una madre provata, un figlio minorato, due sorelle, Miriam e Severa, diverse, l'una dai sogni modesti, dalle attese quasi inesistenti, l'altra impegnata con rabbia a sottrarsi al destino di "vinta" a cui la dispone, geneticamente, l'appartenenza ad una razza di perdenti. La camera data a pignore alla signorina Corinna, maestra di scuola, è il segno più appariscente, per dirlo con Orlando, del «declassamento» della famiglia e, più sottilmente, della «perdita di dignità privata» che la promiscuità, la «contiguità indiscreta», comportano<sup>69</sup>. Contro tutto questo lotta Severa. La seconda macrosequenza coincide infatti con la sua suosa ristrutturazione dei piani superiori che Severa ha avuto in eredità dalla vecchia proprietaria e con l'ulteriore degrado del resto della famiglia, retrocesso nelle camere più buie e nascoste perché l'immagine pubblica di Severa, decisa a diventare una modista di fama, non subisca, dall'umiltà dei parenti, alcun offuscamento. La bancarotta degli affari e degli affetti — Severa è abbandonata dalle facoltose clienti indignate dalla sua protervia e ama, non riamata, un suo giovane ragioniere — trasforma di segno il suo spazio vitale e l'ampiezza della sua abitazione, prima indizio di una personalità in espansione, diviene, drammaticamente, la traccia vistosa del totale smarrimento di sé — Severa sfiora la follia — e della sua irrisarcibile solitudine. L'epilogo della storia — il fallimento di ogni progetto di forzatura del «cerchio pesante e grigio» che «stringeva le anime della famiglia in mezzo alla quale viveva»<sup>70</sup> — è ancora una volta affidato alla simbologia degli interni. Mentre Severa infatti è costretta, per bisogno e per paura, a dare in affitto il piano superiore, la madre e Miriam, ormai sole dopo la morte del padre e di Pierino, abitano una piccola casa in periferia «linda, ariosa» dove è possibile concentrare gli affetti ed arginare i sogni e nella quale la presenza di Severa, un minaccioso potenziale eversivo, crea disagio ed imbarazzo<sup>71</sup>.

Giacomo Debenedetti, maestro nel leggere il sistema di simboli sottesi alla scrittura letteraria, ci ha insegnato che un'opera può contenere una serie di presagi, di «rivelazioni anticipate» della carriera di un autore<sup>72</sup>. Le scarse notizie sulla vita di Maria Messina si interrompono all'altezza della grave malattia che la colpì nel pieno della produttività:

la sclerosi multipla. Sappiamo che scrivere fu, per Maria Messina, una «liberazione», lo strumento con cui dar voce alla «sua ribellione appassionata contro la condizione della donna in quell'epoca e in quell'ambiente», e dunque, anche contro la propria, personale condizione di «ragazza, condannata al ricamo e alle lezioni di pianoforte» in una «casa senza gioia»<sup>73</sup>. La malattia le impedì, progressivamente, anche di scrivere, condannandola, tragicamente, alla paralisi ed all'afasia, ad una sorte di funesta immobilità e di coazione a tacere che aveva già siglato, del tutto involontariamente, il destino fatale di tante sue maschere. Fu così che il silenzio forzato di Maria Messina comportò, per le spietate leggi del mercato letterario, il silenzio della critica su di lei. Ma le si farebbe torto se tutta l'*imagery* da lei allestita nelle novelle e nei romanzi venisse letta solo alla luce dei casi personali. Recuperata di recente all'interesse del pubblico, riscattata al dibattito letterario<sup>74</sup>, è giusto che ella rientri anche nei discorsi intorno alla storia delle idee e della cultura del primo Novecento italiano.

In una lettera a Verga del 13 luglio 1914, Maria Messina scriveva: «Mio padre è nato ad Alimèna: à molti, moltissimi parenti sparsi un po' per tutta la Sicilia. La famiglia di mia madre [...] era di Prizzi. La mia sicilianità s'è dunque alimentata nelle più profonde radici dell'animo mio: sicilianità di razza, di nascita e di sentimenti, di cui vado orgogliosa»<sup>75</sup>. Una sicilianità che però, in termini culturali, significava emarginazione, separazione, lontananza geografica e culturale dagli spazi in cui si produceva e consumava letteratura. Firenze, Milano, Roma, l'Europa furono le tappe che concessero a Verga, Capuana, De Roberto e Pirandello, seppure correndo il rischio dello scacco e dell'«agorafobia»<sup>76</sup>, di provare ad evadere, non solo fisicamente, dall'isola e ad esorcizzare la diffidenza genetica verso ciò che c'era al di là del mare<sup>77</sup>. Anche Maria Messina andò via, viaggiò; ma Ascoli Piceno, Arezzo e Napoli, dove in successione si stabilì con la propria famiglia, non erano certo le capitali «bacologiche», la «grand'aria» che Verga descriveva con entusiasmo all'amico Capuana<sup>78</sup>. Non già itinerari successivi verso la sprovincializzazione, gli spostamenti della Messina non furo-

no che tristi traslochi di casa in casa, in una ossessiva, ripetitiva perlostrazione di una dimensione tutta interna di vita. Con i suoi compagni di cordata condivideva le origini e la passione per la scrittura, ma a lei, in quanto donna, erano interdette, come a tanti suoi personaggi, l'avventura e la mobilità.

L'immagine dell'isola — una miscela di solarità e di riparo, di pulsioni e contrazioni — adoperata da diverse prospettive critiche come la più congrua a rappresentare iconograficamente le forme narrative di alcuni autori siciliani tra Otto e Novecento, non è forse sufficiente per Mana Messina<sup>7</sup>. A sintetizzare con la forza di un emblema i suoi mondi narrativi soccorre certo con più pertinenza la figura cupa, torta, paralizzante di un gorgo, evidentemente più consona, nei movimenti concentrati dei suoi vortici che peraltro non offrono alcuna via di fuga, a riprodurre la doppia clausura a cui una scrittura siciliana è per di più al femminile era, senza scampo, destinata.

## NOTE

<sup>1</sup> G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1986, p. 14.

<sup>2</sup> M. Messina, *Pettini-fini ed altre novelle*, Milano-Palermo, Sándron, 1909 (ora in *Piccoli gorgbi*, Palermo, Sellerto, 1988, che comprende anche i racconti omonimi di *Piccoli gorgbi* del 1911 e la raccolta de *Le bricole del destino* del 1918); *L'amore negato* (d'ora innanzi AN), Milano, Ceschina, 1928 (ora Palermo, Sellerto, 1993); *Personaggi*, Milano, Vallardi, 1922 (ora Palermo, Sellerto, 1998) e *Dopo l'inverno*, a cura di R. Schoell-Dombrowsky, Palermo, Sellerto 1998 (che comprende cinque novelle mai prima pubblicate in volume e apparse su "La Donna" del 1912 e 1913 e sulla "Nuova Antologia" del 1923 e 1927). La Sellerto aveva già pubblicato nel 1981 *Casa paterna* (che proponeva, con tre novelle tratte da *Piccoli gorgbi* e *Le bricole del destino*, un assaggio della narrativa di Mana Messina); nel 1982 *La casa nel vicolo* (Milano, Treves, 1921); mentre è del 1989 l'edizione di *Genite che passa* (che accorpa due raccolte del 1921, *Il gurgoglio* e *Ragazze siciliane*). Le citazioni dai testi sono tratte dalle edizioni Sellerto; per *La casa nel vicolo* (d'ora innanzi CV) si cita dalla quarta edizione del 1992.

<sup>3</sup> G.A. Borgese, *Una scalara di Verga*, in *La vita e il libro*, Terza serie, Bologna, Zanichelli, 1928, p. 166.

<sup>4</sup> Nella *Nota* che accompagna la terza edizione Sellerto (1990) di *Casa paterna*, a proposito di alcuni racconti pubblicati dalla Messina dopo le recensioni di Borgese che insieme ai meriti rilevava, nella scrittrice, un troppo rigido ossequio al modello verghiano che le impediva di sondare «altri orizzonti», Leonardo Sciascia scrive: «C'è anzi, quantitativamente e in qualità, il preciso disvelarsi di quello stesso orizzonte umano e sociale che inestaurabilmente, già da prima, Pirandello veniva cogliendo e consegnava alle *Novelle per un anno* e a romanzi come *L'architetto*: la piccola e infima borghesia siciliana e, dentro l'angustia e lo spento grugore di una tal classe, la soffocata e angosciante condizione della donna. Come, appunto, in Pirandello: ma vissuta più dall'interno, con una sensività più pronta ed accorata. Da far pensare a Ceccov più che a Verga; e nel nome di Ceccov, vero maestro ad entrambe, alla sua coetanea Katherine Mansfield» (pp. 60-1). Sull'argomento si veda anche G. Finocchiaro Chimiri, *Una Mansfield siciliana?*, in "La Sicilia", 10 agosto 1981.

<sup>5</sup> CV, p. 68.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Si veda CV, pp. 10-1, 22, 53; AN, pp. 60, 80, 112-3; *La porta chiusa* in *Piccoli gorgbi*, cit., pp. 174 e 176, per fare qualche esempio. È significativo che per i personaggi della Messina ciò che accade al di là di una finestra presenti caratteri opposti a quanto avviene nella casa; qui tutto è ripetizione, lì nulla «si ripete sempre alla stessa maniera» (AN, p. 13).

<sup>8</sup> Si veda B. Basile, *Lo specchio e la finestra ne "Gli indifferenti" di A. Moravia*, in

AA.VV., *Dal "Novecento" a Moravia*, a cura di E. Raumondi e B. Basile, Bologna, Il Mulino, 1979, p. 286 e, dello stesso, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pascale*, Bologna, Patron, 1982.

<sup>9</sup> G. Poulet, *Prefazione a Le metamorfosi del cerchio*, trad. it. di G. Boggiolo, Milano, Rizzoli, 1971, p. 10.

<sup>10</sup> *Il prete nuoto*, in *Piccoli gorgbi*, cit., p. 204.

<sup>11</sup> «Sempre, sempre così uguali e pesanti scorrevan le ore nella casa del vicolo: oppure: «Il tempo passava lenissimamente» (CV, pp. 121 e 134); «Le ore della mattinata, certe volte, parevano assai lunghe» (AN, p. 14); o ancora: «Oggi come ieri, domani come oggi. Il tempo immutabile, e una ruota enorme che schiaccia sempre qualcuno, nel girare su se stessa all'infinito» (*Un fiore che non fiorì*, Milano, Treves, 1923, p. 135).

<sup>12</sup> Si allude qui al saggio di G. Genette, *Frontiere del racconto*, in *Figure II. La parola letteraria*, trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1972. Si vedano in particolare le pagine relative ai rapporti tra narrazione e descrizione, pp. 24-34.

<sup>13</sup> J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit., p. 283.

<sup>14</sup> Il riferimento è, oltre al già citato *La struttura del testo poetico*, anche a *Tipologia della cultura*, trad. it. di M. Barbato Faccani, R. Faccani, M. Marzaduri, S. Molinari, Milano, Bompiani, 1975, dello stesso autore.

<sup>15</sup> Si veda AN, pp. 96-9.

<sup>16</sup> *La fatica di vivere*, in *Piccoli gorgbi*, cit., p. 224.

<sup>17</sup> Si veda, per intero, A. Moravia, *Racconto e romanzo*, in *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 161-6. Sulla distinzione tra forma breve e forma lunga del narrare si legga anche P. De Meijer, *La prosa narrativa moderna*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Le forme del testo II. La prosa*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 782-91.

<sup>18</sup> M. Bachun, *Erotica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, p. 397.

<sup>19</sup> Che le "storie di famiglia" e il "romanzo coniugale" costituiscono un capitolo interessante della narrativa novecentesca, lo afferma G. Debenedetti in *Il romanzo del Novecento. Quaderni mediti*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 494-7.

<sup>20</sup> *Lo scialle*, in *Piccoli gorgbi*, cit., p. 156. L'irrisolto oscillare dei personaggi della Messima tra le sofferenze della reclusione ed il bisogno ad ogni costo di un'identità, carica anche il vicolo di una doppia valenza: solitamente percepito come limite estremo della gabbia, esso, però, come nella novella *L'amentata* (in *Conte che passa*, cit., pp. 71-7), può anche, metaforicamente, farsi trappola in cui smarrire il proprio io socialmente riconosciuto e rispetto alla quale le stanze della casa paterna funzionano da via di fuga, da sospirato perché tranquillizzante riparo.

<sup>21</sup> CV, p. 9.

<sup>22</sup> G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1993, p. 35.

<sup>23</sup> Si vedano, ad esempio, AN, pp. 225 e 230; *La fatica di vivere*, cit., pp. 36 e 117; *Alla deriva*, Milano, Treves, 1920, pp. 142-4.

<sup>24</sup> Sulla casa come rifugio si veda G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 115-28.

<sup>25</sup> Cfr. *Casa paterna*, cit., pp. 162-3.

<sup>26</sup> W. Benjamin, *Immagine di città*, trad. it. di M. Bertolini, Torino, Einaudi 1971.

<sup>27</sup> Accenniamo di scorcio al fatto che anche la città, come il vicolo, riveste un doppio significato. Solitamente spazio in cui l'io può smarrirsi («Ebbero una confusa penosa impressione della città intraveduta appena. La città (piena di strade affollate nelle quali ci stringiamo a don Lucio per non perderci, di gente che non conosceremo forse mai, che non farà mai un sorriso festoso...»), la città rimase lontana, ignota, quasi paurosa», CV, p. 37; (ma si veda anche *Un fiore che non fiorì*, cit., p. 17); Essa può, però, in un complesso gioco di punti di vista, essere vissuta e percepita dal personaggio come luminosa alternativa alle tette malinconie del paese e, contemporaneamente, funzionare per i co-protagonisti sia da valida ragione per estromettere dalla comunità chi ha osato valicare i limiti del proprio ambiente, sia da trappola — allo stesso modo del vicolo — con cui alterare, a proprio vantaggio, la carta d'identità di chi è disposto, con fiducia, a lasciarsi condurre oltre la cerchia malevola della terra d'origine (cfr. *Lo scialle*, cit., pp. 154-8).

<sup>28</sup> *Casa paterna*, cit., pp. 166 e 169.

<sup>29</sup> M. Bachun, *op. cit.*, pp. 395-6.

<sup>30</sup> *La Mèrta*, in *Piccoli gorgbi*, cit., p. 137. E poco prima (p. 135), con una leggera variante: «Passava le sue giornate accoccolata sullo scalino davanti l'uscio».

<sup>31</sup> *L'ora che passa*, in *Piccoli gorgbi*, cit., p. 111.

<sup>32</sup> *Oggi a me, domani a te*, ivi, p. 100.

<sup>33</sup> *Ciancanelidda*, ivi, p. 194.

<sup>34</sup> *La porta chiusa*, cit., p. 176.

<sup>35</sup> Ivi, p. 179. Per tutta la macrosequenza descritta si rinvia alle pagine 177-8.

<sup>36</sup> Si veda, in proposito, T. Tanner, *L'adultera nel romanzo. Contratto e trasgressione*, trad. it. di G. Pomata, Genova, Marietti, 1990.

<sup>37</sup> Si allude al capitolo XII, *L'occhio e Pipitino*, del *Fu Mattha Pascal* di Pirandello. Per una suggestiva analisi dei discorsi di Anselmo Paleari e, attraverso essi, di alcune forme narrative del Novecento, si rimanda a G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, specialmente alle pagine 228 sgg.

<sup>38</sup> *La porta chiusa*, cit., p. 181; il racconto delle reazioni di donna Ienna inizia, però, a pagina 179.

<sup>39</sup> CV, p. 106. E la stessa Nicolina a chiarire le ragioni della sua dipendenza dalla clausura: «— No. Non potevo andarmene. Non potevo uscire da questa casa maledetta dal Signore. Io sarei andata via come un corpo senz'anima. Andarmene! Come un cenno logoro che non serve più! Come un limone spremuto che si butta in mezzo alla strada! Mia madre mi aveva affidata a te. Dovevo tornare avvilita, quando non avrei saputo fingere, di già vecchia senza aver vissuto la mia parte di vita. Essa mi avrebbe guardata con i suoi poveri occhi stanchi di piangere per piangere

altre lacrime più cocenti. E i fratelli? Come mi avrebbero accolta? E Caterina? Caterina non conosce il male e non ha pietà di quelli che cadono» (pp. 86-7).

<sup>40</sup> Si vedano le pagine 21, 36, 39, 99, a conferma di come tra l'*inténeur* e le emozioni si stabilisca uno stretto e reciproco rapporto.

<sup>41</sup> Ivi, p. 75.

<sup>42</sup> Alessio, figlio di Antonietta e di don Lucio Carmine, il personaggio che, senza contraddizioni, aborre il potere paterno e sogna la libertà, troverà solo nel suicidio una via di scampo. È significativo che il ragazzo si uccida nel grande palazzo del suo compagno di scuola, il figlio del barone Rossi, un padre che accoglieva indulgente ogni piccola confidenza, che dolcemente s'interessava dei libri, degli amici, delle scappatelle, di tutte le cose belle e brutte che formavano l'esistenza del figlio» (ivi, p. 106).

<sup>43</sup> Ivi, p. 146.

<sup>44</sup> E Bachelard a parlare dell'armadio e dei cassetto come concretizzazione dello «spirito di stupida amministrazione» e come «centro d'ordine» (op. cit., pp. 102 sgg.). Esempi sono, in merito, i due brani seguenti: «Ecco la vaschetta di cristallo che conteneva il sapone profumato, la spugna, lo spazzolino. Ecco la graziosa sfera oblunga. E la misteriosa cassetta di ebano che teneva, sempre chiusa a chiave, sul cassetto. La cassetta color cuoio, coi petuni. La scatolina con la limetta d'acciaio e le forbicine ricurve. E finalmente l'astuccio con l'occorrente per farsi fare la barba in casa ogni tre giorni...» (p. 22); «Aveva una mensolina da posarvi la pipa, il tabacco, i cerini; una cassetta dove custodire le scarpe nuove [...], e una dove riporre le scarpe vecchie; e non gli mancava una scatola tonda per i coltelli, una oblunga per le cravatte... né una scansia per le carte; un armadietto per le chiavi... Le cassette più grandi erano allineate in uno stanzino. Nicolina, spolverando le stanze, ogni mattina dedicava un buon quarto d'ora, alla spolveratura dello "stanzino di don Lucio", dove le cose erano così bene ordinate che a cercare un oggetto di notte, senza lume, si sarebbe trovato con certezza nella tale cassetta, nel tale punto» (pp. 49-50).

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Ivi, p. 79. L'immagine delle forbici nella guaina ritorna in *Prima vera senza sole*, Napoli, Giannini, 1920, p. 93.

<sup>47</sup> Non è un caso che oggetti funzionali ricorrano con una certa frequenza nelle novelle della raccolta *Piccoli gorgi* dove l'effetto Verga è più evidente.

<sup>48</sup> Per esemplificare si vedano i riscontri testuali di *Alla deriva*, cit., p. 11; *La falca di intere*, cit., pp. 226 e 230; *Il poggio e il professore*, in *Gente che passa*, cit., pp. 119-20; CV, pp. 102-3.

<sup>49</sup> Si veda F. Orlando, op. cit., pp. 318-37 e ancora pp. 351-64.

<sup>50</sup> Ivi, p. 14.

<sup>51</sup> Si vedano F. Orlando, op. cit., pp. 23-5 e pp. 146-50; G. Bachelard, op. cit., pp. 99

sgg.

<sup>52</sup> *Le scarpette*, in *Piccoli gorgi*, cit., p. 144.

<sup>53</sup> *Cianciaddda*, cit., p. 199.

<sup>54</sup> Esempio prototipo di donna *unmarrit* e Liberata di *Una giornata di sole*, in *Gente che passa*, cit., pp. 43-7.

<sup>55</sup> Pensiamo, per esempio, alla progressiva degenerazione psico-fisica di Caterina, protagonista di *La Mèna*, descritta alle pagine 130-7.

<sup>56</sup> «Claretta aveva sempre nuovi consigli da dare, modificazioni da proporre. Pettuno alla moda Caterina che guardandosi allo specchio quasi pianse dalla vergogna. Propose che si rinnovasse il parato della stanza da pranzo. Fece portare in soffitta un portacarte di velluto ricamato che da tanti anni piaceva a Demetrio. Volle cambiare la disposizione dei mobili, in salotto. Non le si poteva mai dire di no. In pochi mesi fratello e sorella avevano alterato le proprie abitudini, senza avvedersene. Non sapevano più risolversi a nulla, e ad ogni occasione dicevano: "Aspettuamo Claretta. Vediamo che dice Claretta", Demetrio Carmine, in *Piccoli gorgi*, cit., p. 250.

<sup>57</sup> *Gli ospiti*, in *Piccoli gorgi*, cit., p. 92.

<sup>58</sup> Ivi, p. 91.

<sup>59</sup> Ivi, p. 90.

<sup>60</sup> Ivi, p. 93.

<sup>61</sup> P.M. Bertinetto, «Come vi pare! Le ambiguità di "come" e i rapporti tra *paragone* e *metàfora*», in AA.VV., *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica italiana*, a cura di F. Albano Leoni e M.R. Pigiassco, Roma, Bulzoni, 1979, p. 160.

<sup>62</sup> *Prima vera senza sole*, cit., p. 16.

<sup>63</sup> *Alla deriva*, cit., p. 22.

<sup>64</sup> *La Mèna*, cit., p. 128.

<sup>65</sup> Ripetiamo un brano che sintetizza la netta opposizione delle aree di appartenenza dei due protagonisti: «Rispetto alla esigua mesata che pagava, quella stanzetta senza luce elettrica e senza stufa, era una reggia. Ma se vi fosse entrata la signorina Montebello che corrugava la fronte a pena una piccola volgarità offendeva il suo buon gusto! la signorina Montebello che chiamava tutto "shocking"... Se la signorina Montebello avesse saputo che il Certosino aveva cenato con la tazza di tè russo e i delicati biscotti svizzeri ch'essa gli aveva offerto...», *Alla deriva*, cit., p. 11.

<sup>66</sup> Ivi, p. 72.

<sup>67</sup> «Ma se Simonetta accennava alla casa che li aspettava, coi mobili nuovi nuovi, egli esclamava corrugandosi: - Non avrai mai una casa come tu la immagini ... [-] - Sai come la sognavo io? Piccola. Piccola come una casa giapponese. Con pochi o punti mobili e molti fiori. Non sarà così la nostra casetta? - La tua casetta di sposa sarà proprio così, mia piccola musmè! -»; «- Se potessi - riprese Marcello -, se potessi, io mi fabbricherei una casa in campagna. Ma una vera casa. Non una villa. Rozza, semplice, comoda. Senza decorazioni. Senza neppure uno di quei mobili moderni che traballano se uno vi si appoggia forte! E poi un bell'orto grande, coi

polli e i tacchini! Non altro lusso vorrei che quello dei libri. Una buona libreria. O meglio, una biblioteca», ivi, pp. 53-4 e 62.

<sup>18</sup> «Aveva preparato il Tc con le paste fini. Abbasso le tende verdoline, regolando una discreta penombra. Dispose i fiori sui pochi mobili delle stanze. Marcello sarebbe rimasto sorpreso della bravura della sua mogliettina! Bisognava che Angelo Fiore non riportasse l'impressione di aver veduto una casa poverella», ivi, pp. 103-4.

<sup>19</sup> F. Orlando, *op. cit.*, pp. 132-3.

<sup>20</sup> AN, p. 35.

<sup>21</sup> Si vedano le pagine 125-30.

<sup>22</sup> E quanto G. Debenedetti afferma, analizzando il romanzo *Una peccatrice* di G. Verga e ripercorrendo la storia delle sue edizioni, in *Preziosi del Verga* (in *Saggi 1922-1966*, a cura di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 1982, pp. 207-21).

<sup>23</sup> Si veda l'affettuosa *Introduzione* di Annic Messina a *Piccoli gorgi*, cit., pp. 11-5. È oltremodo significativo che il pianoforte compaia negli scenari della Messina come simbolo di morte: «Presso il pianoforte chiuso, nero e lucido come una bara, c'era solo, in disparte, un invitato», *Rote mare*, in *Genite che passa*, cit., p. 114.

<sup>24</sup> Numerose sono state nell'ultimo decennio le recensioni in Italia e all'estero ai testi della Messina ristampati dalla casa editrice Sellerio. A queste bisogna aggiungere il contributo di M. Maugeri Salerno, *Maria Messina*, in AA.VV., *Letteratura siciliana al femminile: donne scritte e donne personaggi*, a cura di S. Zappulla Muscara, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984, pp. 219-30, il volume di M. Di Giovanna, *La fuga impossibile. Sulla narrazione di Maria Messina*, Napoli, Federico & Ardia, 1989 e di C. Barbarulli - L. Brandi, *I colori del silenzio: strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*, Ferrara, Tufani, 1996.

<sup>25</sup> G. Garra Agosta, *Un idillio letterario mediterraneo* (*Lettere inedite di Maria Messina a Giovanni Verga*), Introduzione di C. Greco Lanza, Catania, Greco, 1979, p. 50.

<sup>26</sup> Di claustrofobia e agorafobia come esiti sintomatici del contraddittorio rapporto che Verga intrattene con la città ed il continente parla G. Debenedetti in *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti* (Milano, Garzanti, 1976, pp. 154 sgg.)

<sup>27</sup> Si veda in merito A.L. de Castris, *I siciliani e la letteratura*, in AA.VV., *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, Palermo, Palumbo, 1975, pp. 307-40.

<sup>28</sup> Così Verga scriveva da Milano a Capuana il 13 marzo 1874: «Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria, come me, e per noi altri infermi di mente e di nervi la grand'aria è la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con se e con gli altri, se vuoi pur così. Tutto quello che tu senti ribollire dentro di te irromperà improvviso, vigoroso, fecondo appena sarai in mezzo ai combattenti di tutte le passioni e di tutti i partiti. Costa tu ti atrofizzi. Vedi che per essere nella capitale baciogica io me la cavo per bene», G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 51-2.

<sup>29</sup> Si veda G. Macchia, *op. cit.*, pp. 21-26 e M. Muscarello, *Le passioni della scrittura*, cit., pp. 181 sgg.

## DONNE PERSONAGGIO

La storia del giardino degli Uzeda alla villa del Belvedere, un avvicinarsi nel tempo di potature ed innesti in funzione dell'utile ed a scapito del bello, sembra riscrivere sinteticamente e per metafora la vicenda dei Francalanza, una casta chiusa eppure disposta, per via esogamica, alle infiltrazioni fin tanto che assicurino un congruo tornaconto<sup>1</sup>.

Un tempo, sotto il principe Giacomo XIII, questo era quasi tutto un giardino veramente signorile; amante dei fiori, il principe aveva sostenuto per essi una delle tante spese folli che erano state causa della sua rovina: aveva fatto scavare un pozzo, per trovare l'acqua, a traverso le secolari lave del Mongibello, fino alla profondità di cento canne [...]. Trovata finalmente l'acqua, che un bindolo tirava su, egli giudicò che la cultura della vigna poteva vantaggiosamente esser sostituita da quella degli agrumi: quindi stradicò, in quel tratto del podere non ancora trasformato in giardino, tutte quante le viti per piantare aranci e limoni [...]. Ma, venuta donna Teresa, ogni cosa fu messa nuovamente sossopra. I fiori essendo «roba che non si mangia» rose e gelsomini furono divelti, i pilastri ridotti a mattoni, la serra trasformata in istalla per muli; e il vino avendo maggior prezzo degli agrumi, i bei piedi d'aranci e di limoni tirati su con tanta fatica furono sacrificati alle viti [...]. Ora, appena giunto, il principe ricominciava anche qui l'opera innovatrice iniziata al palazzo. Per verità, egli non toccava il podere, giudicando, come la madre, che le rose tiscucce arrampicate sull'inferriata e sui muri della villa bastassero per godimento della vista e dell'olfatto, e che i cavoli, le lattughe e le cipolle stessero molto meglio nelle antiche aiuole fiorite: ma, chiamati i manovali, ordinò che buttassero giù muri, e dividessero stanze, e condannassero porte e forassero nuove finestre<sup>2</sup>.

La parabola del matrimonio di Matilde Palmi, sposa ripudiata di Raumondo, principe di Lumera, sembra rispettare le pratiche botaniche dei Viceré.

Figlia di «un barone da dieci scudi<sup>3</sup>» di cui «il Mugnòs non faceva e non poteva fare la più lontana menzione<sup>4</sup>», viene scelta, in ragione della sua inferiorità, come nuora da donna Teresa perché «fosse sotto-

messa dinanzi al beniamino come una schiava dinanzi al padrone<sup>4</sup>; ma in quanto «gramigna» dei nobili falsi<sup>5</sup> è destinata, poi, come erba dannosa alla purezza delle colture, ad essere usurpata.

Un'intrusa, dunque, agli occhi di tutti gli Uzeda, che andrà, per la logica del racconto, ad ingrossare le fila di che tra il 1879 ed il 1893, tra Capuana e Pirandello, si aggirano con diverse fisionomie ma con invariata pregnanza di un simbolo etnico-culturale, nell'immaginario narrativo dei romanzieri siciliani di fine Ottocento<sup>6</sup>.

Il grado di diversità di Matilde Palimi — perché si sa che solo ciò che è altro s'intrude — si misura soprattutto in rapporto alle strutture del racconto, rispetto alle quali il suo personaggio sembra procedere per scarti successivi.

Qual è, in prima istanza, per così dire, l'estrazione letteraria di Matilde? Si sa che il suo profilo, appena abbozzato nell'epilogo fallimentare del suo sballato matrimonio, si era già stagiato nelle prime pagine dell'*Illusione*, voluminoso romanzo psicologico, dove, in deroga alle norme biologiche dell'ereditarietà previste dalla scrittura per ciclo che di fatto De Roberto avrebbe poi realizzato, si raccontavano i turbamenti e le frenesie amorose di Teresa Uzeda-Duffredi, figlia, appunto, di Matilde e di Raimondo<sup>7</sup>.

Calato nei *Vicari* senza alterare «la scala delle sue temperature», il personaggio di Matilde collide con gli spazi algi del potere, contrasta l'albagia secolare degli Uzeda con una ingenta remissività ed insinua nella pluridiscorsività corposamente rissosa dei Francalanza «da voce del cuore offeso, della passione tradita». In virtù della sua appartenenza ad un'altra stirpe, quella delle eroine romantiche ammalate «di cuore e di immaginazione», Matilde infatti si ritaglia nell'intreccio delle bieche ed impoetiche patologie degli Uzeda uno spazio tutto suo che presenta i caratteri strutturali di «un romanzo nel romanzo»<sup>8</sup>.

Era già capitato a Zola con l'idillio di Miette e Silvière nella *Fortune des Rougon* e a Verga con la storia di Isabella nel *Mastro-don Gesualdo* di cedere, in presenza della passione d'amore, alla tentazione di un improvviso cambiamento di registro che strideva palesemente con la

più generale intonazione del detratto<sup>11</sup>. La vicenda di Matilde, invece, non è avvertita come una nota stonata e, crediamo, non solo perché De Roberto adotta procedimenti di straniamento del lessico sentimentale di continuo risucchiato nel «contesto vocale e strutturale realistico»<sup>12</sup>, quanto perché sotto l'aspetto funzionale essa mantiene un legame semanticamente forte con la finzione nella quale è inserita.

È dunque forse possibile che il romanzo di Matilde funga da specchio del racconto, presenti i tratti di una *mise en abyme*? Madrignani avverte che *I Vicari*, definiti dal suo stesso autore un romanzo di costume, «si trasforma in un romanzo politico *su generis* [...] che si interroga non sui programmi, o sulle finalità di una certa politica, ma sulla natura, sui principi che guidano ogni possibile politica»<sup>13</sup>. Ora, il principio che regola il comportamento politico degli Uzeda, l'unico praticato dentro e fuori la cerchia familiare, è la sopraffazione — la *libido dominandi*, per dirla con Natale Tedesco<sup>14</sup> — che là dove si manifesta come un bisogno incoercibile, sconfina nell'ossessione e nella follia. È emblematica in questo senso la passione maniacale di don Ferdinando per la ricostruzione di teatri della guerra dove, ad ogni vittoria della parte avversa corrisponde, simmetricamente, un infuriare dei sintomi patologici che lo affliggono:

Comprata una carta del Reno, passava le sue giornate a piantar spilloni in tutti i posti francesi e spilli piccole nei prussiani: col bollettino della guerra alla mano, studiava le operazioni degli eserciti, mutava di posto i segni secondo i mutamenti reali, e a misura che le spilli si avanzavano, e gli spilloni retrocedevano, la sua malatua s'inaspriva<sup>15</sup>.

Ci vorrà del tempo perché De Roberto dica, senza la mediazione della finzione romanzesca, la sua sulla «moralità ed immoralità» della guerra<sup>16</sup>; ora, nel '94, mentre *I Vicari* raccontano al vasto pubblico del romanzo i conflitti che accompagnarono in terra di Sicilia i moti unitari, il criticismo di De Roberto si va esercitando su di un'altra delle pulsioni umane, l'amore, vivisezionato con acribia scientifica. Il trattato *L'amore. Fisiologia, psicologia, morale*, pubblicato nel '95 ma già da

tempo in gestazione<sup>17</sup>, nell'intento di dimostrare l'evanescenza del sentimento romanucamente inteso a favore dell'evidenza fisiologica dell'eros, stabiliva alcune costanti sopravvissute all'ottica relativistica che lo invadeva, che creavano un inedito corto circuito tra piacere e potere. Se infatti la passione erotica si sostanzia di contrasti irrisarcibili — tra *autonomia* e *soggezione*, *senso* e *sentimento*, *egoismo* e *altruismo*, *uomini* e *donne*<sup>18</sup> — e se, in molti casi, sconfina nella morbosità e nella patologia<sup>19</sup>, allora la sua essenza collude per molti versi con la natura conflittuale ed alterata della sopraffazione. L'amaro consuntivo della «critica dell'amore» era che, in forza dei «contrasti, gli antagonismi, le incompatibilità, le disuguaglianze, in mezzo ai quali si dibatte, l'amore è passione esageratrice [...] illusione, allucinazione [...] fede nelle chimere»<sup>20</sup>. Ma per De Roberto quella di illusione è un'immagine molto più ampia se nel 1891 scriveva a Ferdinando Di Giorgi:

L'illusione, nel mio concetto è, va bene, l'amore; ma, più che l'amore, è la stessa vita, l'esistenza [...] La mia protagonista vive unicamente per l'amore, gli altri vivono per l'amore, per gli affari, per il potere, per l'arte, per tante altre cose; ma il significato *ultimo* che io avevo cercato di dare al mio libro, è questo: che *tutta* l'esistenza umana, più che i *momenti* dell'attività di ciascuno, si risolve in un'*illusione*»<sup>21</sup>

Anche la scrittura privata e confidenziale ci induce, nello scetticismo totalizzante che proclamiamo, a negare ai trasporti del sentimento e ad alcune ambizioni umane — gli affari, il potere — quintessenze alternative, sollecitandoci perciò a sovrapporli anche nella decifrazione di un mondo fituzio, quello dei *Viceré*, in cui, pur con diverse proporzioni, essi convivono. Se dunque in qualche modo nelle idee di De Roberto amore e politica possono coincidere, proviamo a rileggere la vicenda di Matilde, all'apparenza la più lontana dai fondali della storia che si agitano dietro le scene di vita domestica dei principi di Fracalanza<sup>22</sup>, come la miniaturizzazione, sul piano dell'intimo, degli eventi pubblici e degli scacchi storici contro cui *I Viceré* intendevano, con ironia, polemizzare. Se questa ipotesi interpretativa risultasse non

del tutto destituita di fondamento, allora il breve romanzo di Matilde Palmi, in qualità di *mise en abyme* generalizzante — per adoperare la terminologia di Lucien Dällenbach — realizzerebbe all'interno del microcosmo nel quale è inserita un'«espansione semantica» che la risarcirebbe, in termini di senso, dell'«inferiorità di taglia» che contraddistingue ogni microcosmo della finzione<sup>23</sup>.

È indubbio, come afferma Spinazzola, che De Roberto formalizza nei *Viceré* «il rinvio costante dal piano storico sociale allo psicologico esistenziale attraverso procedimenti atti a ricondurre i ritmi di fluidità narrativa più sbrigliati entro un gioco di simmetrie, rispondenze, chiaroscuri, calcolato con arte ingegneresca»<sup>24</sup>, ma qui l'ipotesi è che bisogna spingersi oltre le *mutirae* e i personaggi cerniera che legano il dramma coniugale di Matilde alla continuità del testo, per rintracciare invece gli «indici di riflessività» del racconto primo nel racconto secondo, i soli necessari ad adibire la vicenda della contessa Palmi a specchio in cui si rifrange la storia narrata<sup>25</sup>; e la storia narrata è quella del fallimento della rivoluzione risorgimentale, dell'infondamento della borghesia in cui si impaludò ogni fermento progressista, il romanzo di Matilde deve recarne i segni.

A monte è lo stato di famiglia della protagonista a suggerire una lettura simbolica. Suo padre è Gaetano Palmi, «barone contadino», «antico liberale»<sup>26</sup>. Generoso e passionale, è l'unico personaggio maschile positivo cui fa da *pendant*, sul piano della Storia, l'immagine di Garibaldi che a qualcuno è apparsa come calata nella saga delle avidità vicereali con «commossa, nostalgica ammirazione»<sup>27</sup>. Nativo di Milazzo — anche la toponomastica testuale insinua meccanismi associativi — è lui ad aprire con Raimondo degli Uzeda incompensabili ostilità. All'imperialismo degli umori e delle sensazioni e all'abitudine aristocratica al dispendio e all'azzardo, due regole a cui il rampollo prediletto di donna Teresa si attiene scrupolosamente, il senatore Palmi contrappone il primato dei valori e dei sentimenti e la pratica borghese dell'accumulo e della prudenza<sup>28</sup>, sicché il lessico marziale significativamente presente nella storia pubblica e privata degli Uzeda collabo-



ra con frequenza anche al racconto dei loro per nulla pacifici rapporti. Infatti. Attenta sempre a che «tra il padre e il marito» non «scoppiasse la guerra»<sup>27</sup>, Matilde svolge tra le parti in lotta, fra reticenze e dissimulazioni, un sofferto ruolo diplomatico<sup>28</sup>, per farsi poi, in ragione dei suoi geni contaminanti, l'avversario che tutta la stirpe dei Francalanza si accanisce a debellare. Ma non è solo, però, la sua mappa cromosomica a condannarla ad un destino di esclusa. La sua *silhouette* prelevata dall'*image* romantica contiene, in forza dell'emotività e della disponibilità sentimentale implicite al modello di afferenza, un potenziale eversivo troppo pericoloso per un sistema familiare, come quello degli Uzeda, regolato sull'arida razionalità delle pulsioni egocentriche. Di qui la necessità di renderla inoffensiva fino a disfarsene. E la tattica con cui questi sono soliti averla vinta su chi attenta alla loro persistenza e longevità sulle scene pubbliche e negli interni del palazzo è, non a caso, sempre la stessa. Si tratta di cercare alleanze, di perpetrare inganni e finzioni, per soverchiare il nemico e poi invaderlo, perché la «vecchia razza» monopolizzi le scene del racconto e le ribalte della politica<sup>29</sup>. Così fanno con Garibaldi e il nuovo Stato, così fanno con Matilde.

In apertura è don Blasco, il più fervente partigiano dell'immobilismo politico, il suo più scoperto avversario. Le urla del monaco iracondo contro «la villana ch'è venuta a ficcarsi» dentro il palazzo dei Francalanza<sup>32</sup> anticipano, riflettendolo, «il cupo silenzio, più terribile delle grida» con cui reagisce alla presenza oltraggiosa dei garibaldini acquartierati nel convento dei Padri Cappuccini<sup>33</sup>; poi, a poco a poco, le lusinghe degli interessi personali vincono le deboli resistenze dei pochi Uzeda resistenti all'attacco e la complicità al misfatto, l'unica a loro consentita, li rende uniti e compatti a danno dell'*intrusa*. Più procede il racconto della tresca di Raimondo con Isabella Fersa, più la rifrazione del racconto della Storia nel romanzo di Matilde lascia tracce sparse che val la pena, sinteticamente, seguire.

Anche in questo caso è tutto un apparato di metafore belliche ad essere utilizzato per descrivere i primi approcci tra gli amanti: Pasqua-

lino Riso, il cocchiere del principe di Lumera adibito a messaggero d'amore, «di piantone all'angolo di casa Fersa, correva al Casino dei Nobili ad avvertire il padrone, che aveva messo lì il suo quartier generale, delle uscite di donna Isabella: così egli la seguiva egualmente da per tutto» e se «tutti gli Uzeda pareva si fossero dati la voce per proteggere e secondare quei due»<sup>34</sup>, a Matilde ogni azione a lei rivolta le appare come «un'altra congrua sempre più stretta» ordita dalla nobile famiglia «in odio all'intrusa»<sup>35</sup>. E, per rimanere sul piano delle rifrazioni linguistiche, si legga, per esempio, il discorso che Pasqualino Riso, nell'intento di guadagnare il favore dell'opinione pubblica alla causa del padrone, tiene ad anonimi astanti:

Pasqualino Riso, reduce da Firenze, col padrone, fu assediato di domande [...] E nelle pornerie, nelle stalle, nei caffè dei cocchieri, nelle anticamere della parentela, diede tutte le spiegazioni desiderate. Bisognava esser fatti di stucco per resistere! [...] Gli uomini, si sa, non possono star sempre cuciti alle gonne delle mogli, e il conuno non aveva fatto più di quel che fanno tutti i mariti. Le donne accorte, quelle che hanno due dita di cervello, capiscono queste cose, chiudono un occhio e fanno la volontà di Dio. Invece, quella santa cristiana della contessina, dopo d'aver promesso d'essere ragionevole, aveva cominciato da capo; ma come? peggio di prima! [...] E gli strepiti per la passeggiata alle *Cassine*? Il conuno, che usciva a cavallo, ci trovava donna Isabella in carrozza e, naturale! si fermava a salutarla; giusto in quel punto: ci aff-ciuff, chi spuntava? la carrozza della padrona! [...] La sera, poi, a casa, un inferno! E il povero conuno: santa pazienza, autammi tu! [...] Perché il più curioso, signori miei, era questo: che la contessa, mentre faceva la gelosa, si divertiva anche lei in società! Non che fosse successo niente; in coscienza, questo non si poteva dire, né il padrone sarebbe restato con le mani a cintola, se mai! ma bisognava vedere che smania di andare ai balli, al teatro; che sfarzo di abiti quando riceveva tanti uomini, tanti scapoli, un certo conte Rossi, fra gli altri, il padrone di casa...<sup>36</sup>

Con la voce modulata sulla retorica accattivante della persuasione — un impasto di interrogative retoriche ed enfatiche risposte, gradualità di toni ed epidittiche argomentazioni — Riso altera la realtà dell'adulterio, fino ad offrire alla curiosità del pubblico una giustificante versione dei

fatti in cui i ruoli tra colpevoli ed innocenti vengono proditoriamente invertiti. In tal modo il suo «discorso-arringa» previene l'essenza tendenziosa dei comizi di Consalvo che di qui a poco trascriveranno nella prosa aulica di un Uzeda la freddezza di calcolo e l'irriverente cinismo che ora si annida nel registro basso del pettegolezzo e dell'ingiuria<sup>37</sup>.

Se è vero che nei *Vicerè* la voce narrante sceglie di «regredire» al livello di «un infieriore» che narra con «toni volgari e strani» vicende locali ed eventi nazionali con il programmatico intento di convertire in «parodia rancorosa» l'attesa apologa dei vincitori, è forse, qui, nell'«ottica dal basso» che bisogna addentrarsi per cercare se l'ipotesi di lettura da noi avviata trova conferme nello sguardo obliquo di un narratore dissidente<sup>38</sup>.

È senza dubbio nella folla che esso si annida. Personaggio anonimo ma nondimeno funzionale all'intrigo dei *Vicerè*, la folla funge da spettatore interno degli accidenti domestici dei Francalanza, nonché da attore coinvolto nei processi della Storia. Attraverso una lente bifocale che le consente di osservare nitidamente ciò che è vicino — gli affari di cuore degli Uzeda — e ciò che è lontano — gli affari della politica sabauda — essa finisce per sovrapporsi e per confonderli dopo che, sottoposti ad ingrandimento i primi e a miniaturizzazione i secondi, le due immagini finiscono necessariamente per coincidere. Quando Raimondo ed Isabella sono colti in flagrante adulterio da donna Mara Fersa e lo scandalo diviene pubblico, «tutta la città discuteva, commentava, giudicava ogni notizia relativa al fatto, appassionandosi più che per una caduta di regno<sup>39</sup>»; poi, «quando in città si seppe che il conte Raimondo era piovuto da Firenze in casa Uzeda, ospite inatteso, solo, senza bagagli, con un sacco da notte dove aveva ficcato appena la poca biancheria occorrente in viaggio, fu un sussurro generale, uno scambio di commenti, di supposizioni, di domande curiose ed insistenti come per un grave avvenimento pubblico<sup>40</sup>»; mentre la notizia che i due amanti vanno ad alloggiare, «come fossero marito e moglie», in un albergo di Catania mentre infuria la sommossa popolare è tale che di fronte ad essa «tutt'a un tratto Garibaldi e Rattazzi, Roma e Aspromonte passarono in seconda linea<sup>41</sup>».

Segnali minimi e contrassegni più appannascenti attraversano anche la trama.

Nella «lettera anonima» con cui il barone Palmi è messo a conoscenza delle intemperanze erotiche del genero, si riverberano «fogli anonimi» che, nei fermenti della Rivoluzione, attentano alla credibilità politica del duca d'Oragua<sup>42</sup>; così come la strategia di infida mediazione che Benedetto Giulente, marito di Lucrezia, appronta per ottenere, su ordine del duca d'Oragua, lo sgombero di Garibaldi da Catania, era già stata puntualmente adoperata nelle subdole manovre con cui lo stesso Giulente, per ingraziarsi donna Ferdinanda, aveva fornito agli Uzeda gli strumenti adatti all'annullamento del matrimonio con cui estirpare dal loro albero genealogico Matilde, l'*intrusa*. Uguale è il mezzo — il discorso pubblico, giuridico su un fronte, politico sull'altro — e identica è la reazione al malfatto, perché la «segreta soggezione» che lo «impaccia» verso Matilde, «come se fosse già complice della trama ordita contro la poveretta», lascia presagire il ritegno che gli farà evitare, dopo il suo occulto tradimento degli ideali, un incontro con il Generale<sup>43</sup>.

I segnali di riflessività del racconto della Storia nel romanzo di Matilde, rintracciati nell'ordito dei *Vicerè*, crediamo possano consentire, senza timore di superare i limiti imposti all'interpretazione, un'equazione tra la bancarotta del Risorgimento ed il fallimento di un matrimonio.

Si sa che il triste epilogo del romanzo di Matilde è la malattia e poi la morte sopraggiunta dopo l'annullamento del suo matrimonio. Le poche sequenze che narrano della malattia coincidono, nel modello di sopraffazione individuato nei *Vicerè* — accerchiamento del nemico, inganno, invasione, estromissione — con il penultimo anello della strategia di attacco, cioè con l'invasione. La metamorfosi fisica di Matilde è il segnale, nonché di una sofferenza amorosa, del contagio avvenuto tra «l'istinto del potere» e «l'istinto del piacere» che accomuna, sotto il segno della «monomania», «carnefici e vittime, colpevoli e innocenti<sup>44</sup>», la degenerazione del suo soma — «il petto che le si affonda, le spalle incurvate, gli occhi incavati, accerchiati di livido<sup>45</sup>» — la apparenta tanto

più alla nobile famiglia ed alle sue brutture, quanto più questa è sul punto di vincerla. Specularmente, nel romanzo di Consalvo — il personaggio e la vicenda sui quali più che altrove si condensa il punto di vista sulla Storia di un narratore "antistorico" — il veloce apprendistato al trasformismo del più giovane rampollo degli Uzeda azzera le virtualità innovative e progressive del nuovo Stato, perpetuando il dominio politico di una classe, proprio in virtù della sua refrattarietà alla degenerazione. «No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa», afferma Consalvo in chiusura di romanzo, a garantire la costanza di un potere ostinato, pervicace<sup>6</sup>. Nei fatti, nella Storia, sono state invece la rivoluzione liberale, l'Italia post-unitaria a mostrare, come Matilde Palmi, i segni della corruzione.

Ritorniamo a Lucien Dällenbach, che assegna alle *miser en abyme* generalizzanti — categoria nella quale ci è sembrato che la microstoria della contessa di Milazzo potesse essere inclusa — la proficua funzione di una pluralizzazione del senso e di un superamento del macrocosmo che le contiene a cui, pure, si sovrappongono.

Se la pluralizzazione del senso è implicita nella «commutazione isotopica» dal pubblico al privato che consente di compumere in un'unica spirale di imputazione e vilipendio i fantasmi dell'eros e gli inganni della Storia, il superamento del macrocosmo, l'«espansione semantica» messa in atto dal racconto miniaturizzato, sta proprio nell'aver simbolicamente prefigurato, nella patologia di Matilde, gli sconquassi della Storia. Per trovarne la rappresentazione nel racconto primo, bisogna superare le frontiere imposte all'universo ossessivo dei *Viceré* e leggere le prime pagine dell'*Impero* che del romanzo del '94 era la programmata continuazione:

Quando Ranaldi si affacciò al parapetto della tribuna, appoggiandovi la destra armata del cannone, l'aula era spopolata [...]. L'impressione non era stata tuttavia tanto forte da impedirgli di notare l'angustia, la bruttezza e l'oscurità dei luoghi. Sapeva che l'entrata nobile serviva ai soli onorevoli e che alle tribune s'andava per altre vie; nondimeno anche queste avrebbero potuto essere lucide e decorose. I primi tratti della scala da lui salita erano invece

così bui, che ad un punto egli aveva dovuto accendere uno zolfanello per non urtare contro il muro; più su il gas illuminava l'anticamera e il corridoio, piccoli, storti e ignobili come gli accessi d'un teatro di terz'ordine; salendo l'ultima rampa della scaletta di legno, ereta, stretta e posuocca, gli era parso di arrampicarsi su per uno studio di fotografo<sup>7</sup>.

La disponibilità al simbolo di un erede del Naturalismo affida ai «corridoi piccoli, storti, ignobili», alla «bruttezza e oscurità» dei luoghi d'accesso al Parlamento, il compito di anticipare allusivamente la storia di corruzione che sta per iniziare, ma che la decadenza fisica di un'eroina romantica aveva già preannunciato nello spazio significativamente miniaturizzato di una storia secondaria.

<sup>1</sup> Scrive infatti V. Spinazzola (in *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti 1990, p. 118): «In effetti la famiglia Uzeda appare rappresentata come un microcosmo compatto, molto diffidente nei confronti degli estranei, che pure lo penetrano per via matrimoniale. I suoi membri vi trovano protezione e ne attingono alimento energetico; ma la sua stessa indole di entità chiusa, per non dire concentrazione, fa sì che al suo interno tutte le tensioni interpersonali si arroventino».

<sup>2</sup> F. De Roberto, *I Viceré* (d'ora innanzi VR), in *Romanzi novelle e saggi*, a cura di C. A. Madignani, Milano, Mondadori 1993, pp. 559-60.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 514.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 513. A pensarlo è donna Ferdinanda, particolarmente accanita contro Matilde l'intrusa, alla quale riserva in più occasioni, il suo corrosivo sarcasmo: «Non solamente quella bestia della cognata proteggeva il terzogenito in odio all'erede del titolo, non solamente si metteva sotto i piedi la "legge" che voleva la continuazione del solo ramo diretto; ma gli dava in moglie, chi? Chi, Signore Iddio? Una Palma di Milazzo!... Palma? Donna Ferdinanda non la chiamò mai con questo nome; ma ora Palma, ora Palmò, e le diede come *anna parlante* ora la mezza-canna, che conta appunto quattro palmi, con la quale i rivenduglioli misurano la cotonina; ora due palmi di piedi, che tra quella gente dovevano esser villosi, da quei contadini che erano», *ivi*, p. 515; o ancora: «E come, sfogliando il volume per vedere gli altri scherzi, quelli dei Radali, dei Torrioni, il ragazzo domandava alla zia perché non c'era quello della zia Palmi, la zitellona rispondeva, secco secco: "Lo stampatore dimentico di mettercelo; ma è così: suo padre che, con una zappa in mano, pianta un piede di palma..."», *ivi*, p. 581.

<sup>6</sup> Il riferimento è, ovviamente, alla *Gianita* di Capuana e all'*Esculisa* di Pirandello. Per le concordanze tra i due profili di donna si veda P.M. Sipala, *Da Gianita a L'esculisa*, in *Capuana e Pirandello*, Catania, Bonanno 1974, pp. 17-28. Va inoltre ricordato che G. Verga nei cartoni preparatori della *Duchessa di Leyra* aveva scritto: «Essa è come un'intrusa nella società palermitana, ove pure ha le sue relazioni e le sue parentele» (in F. De Roberto, *La duchessa di Leyra*, ora in *Appendice III* a G. Verga, *Tutti i romanzi*, III, cit., p. 725) e che, come si apprende da una lettera del 7 dicembre 1895 di F. De Roberto a Ferdinando Di Giorgi, anche quest'ultimo aveva in progetto di scrivere un romanzo, poi mai realizzato, dal titolo, appunto, *L'esculisa*: «Verga m'ha narrato il soggetto dell'*Esculisa* e pare anche a me come a lui che il titolo non lo definisca bene. È un bel titolo, l'*Esculisa*, ma non mi pare che risponda al contenuto» (ora in A. Navarria, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta 1974, p. 316). La funzione simbolica di queste *silbonettes* femminili va senza dubbio riferita al senso

di emarginazione culturale che accomuna gli scrittori di Sicilia tra Otto e Novecento, un discorso spesso sotteso se non esplicito alla bibliografia sulla letteratura meridionale. Ci limitiamo a rimandare, per questo, ad alcuni scritti canonici: L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1961; L. Sciascia, *La corda pazza*, Torino, Einaudi 1970; V. Brancati, *Il borghese e l'immensità*, Milano, Bompiani 1973; A. L. de Castris, *op. cit.*, G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, cit.; P.M. Sipala, *Ideologia e letteratura nella Sicilia del primo Novecento*, in *La Sicilia*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi*, a cura di M. Aymard e G. Giarrizzo, Torino, Einaudi 1987, pp. 813-60; G. Bufalino, *La luce e il lutto*, Palermo, Sellerio 1988; R. Contarino, *Il Mezzogiorno e la Sicilia*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III, *L'età contemporanea*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi 1989, pp. 711-89.

<sup>7</sup> *L'illusione* fu pubblicata la prima volta a Milano da Galli nel 1891. Ora si rimanda alla già citata edizione Einaudi alle pp. 3-10.

<sup>8</sup> L'ultima citazione sigla il commento di G. Grana alla scena raccontata nei *Viceré* alle pp. 530-3, in cui mentre gli Uzeda discorrono di guerra e di politica, i pensieri di Matilde divagano, recuperando alla memoria affetti del passato e passioni presenti, in un romantico impasto di trepidazioni e nostalgic. Riportiamo alcuni frammenti dell'analisi di Grana (in *I Viceré e la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milano, Marzorati 1982, pp. 430-1) a supporto delle nostre affermazioni: «Così dal momento che lei fa il suo ingresso nel palazzo, senza minimamente sospettare "le passioni che dividevano quella famiglia", è subito presa nel fuoco di quegli odi, del "sordo astio" che l'accoglie tra gli "Uzeda duri e violenti", si viene modellando nel suo ruolo dolente, in alternativa di "valore" con l'estraneità della grande casa. Le stesse memorie della fanciullezza sognante, dell'inumita domestica "nella grande stanza da pranzo della casa paterna, a Milazzo", tra la mamma "soave ed amara ricordanza", la sorella e "il padre tutto loro, coi pensieri e con le opere; e un costante e quasi superstitioso rispetto per le antiche abitudini, e una pace patrinale, un amore reciproco, una confidenza assoluta", questi ricordi naturalmente affiorano, con effetto di vivo contrasto, davanti al "desco familiare" di questa altra cupa dimora, intorno a cui si raccolgono personaggi "indifferenti od ostili", mentre Raimondo ancora una volta la lascia sola e un "pensiero molesto", come un vago sospetto turba la mente di lei [...]. Quella di Matilde è la voce del cuore offeso, della passione tradita, ma insieme la tesumonia della "inimica" malgradita, che coltiva "indecibilmente fitta nella sua memoria" quella remota alternativa umana al mondo disumano che la circonda, quel ricordo idealizzato di "ineffabile felicità domestica", come nostalgia di una inumita famiglia perduta [...] che è come un rifugio regressivo nell'infanzia protetta».

<sup>9</sup> VR, p. 617.

<sup>10</sup> Scrive infatti Spinazzola (in *Il romanzo antistorico*, cit., p. 135): «Si tratta quasi di un romanzo nel romanzo, a stabilirne la continuità, tra un capitolo e l'altro vengono

instaurate delle *junctions* appariscenti, con una tecnica di ripresa quasi per anadiplosi».

<sup>11</sup> Nonostante fosse stato nell'81 un lettore attento di Zola, Verga non riuscì nell'89 a sottrarsi, per raccontare la storia di Isabella Trao, alle tentazioni liricheggianti ed alle compromissioni romanutche. Aveva infatti scritto a Camerini nel marzo 1881: «Coteste osservazioni che faccio non vogliono dire che io non reputi Zola uno dei più grandi artisti che siano stati mai. A mia volta e isunuvamente, io ho seguito verso di lui il suo metodo d'esame per arrivare a scoprire il mouvo di certe intermitenze nella splendida manifestazione del suo ingegno, di certi svanoni nell'applicazione rigorosa della sua teoria. Ti ricordi di tutto l'idillio tra la Miette e Silvière nella *Fortune des Rougon*? Francamente, e con tutta la schiettezza che si deve a un grande artista come Zola, io lo trovo sbagliato e falso da cima a fondo» (in G. Verga, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimurri, Roma, Bulzoni 1979, p. 108); ma ciò non gli evitò di incorrere negli stessi errori quando si trattò, più tardi, di inframmezzare il romanzo della roba di Gesualdo Motta con la vicenda intrisa di umori e di sensazioni impalpabili di un'eroina in amore. Se ne sarebbe reso conto più tardi quando nell'aprile del '90 scriveva a Guido Mazzoni: «Il soliloquio, chiamiamolo meglio l'intervento del macchinista, non è necessario né sulle scene né nel romanzo. È proprio una concessione che mi rimproveravo, come Lei ha giustamente osservato, quella di palesare a quel modo l'anima d'Isabella, un peccato d'accidia. Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia che è in loro, e come dice Lei stesso, con mia grande soddisfazione, gli accenni qua e là alla poesia delle cose, non voluti, non cercati, riescono più efficaci» (ivi, p. 243). Sul «romanzo di Isabella» e sulle sue implicazioni con la storia a venire della scrittura verghiana si vedano di G. Mazzacurati la *Premessa* e l'*Introduzione* a G. Verga, *Maestro don Gesualdo* (1888) (1889), Torino, Einaudi 1992, pp. VII-XII, l'apparato di note ai capitoli I e II della parte terza del romanzo, nonché il saggio *Un ciclo interrotto: Verga dal "Maestro don Gesualdo" alla "Duchessa di Leyra"*, in "L'asino d'oro", a. II, 4, 1991, pp. 77-89 (ora in *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, a cura di M. Palumbo, Torino, Einaudi, 1998, pp. 69-87), e anche il nostro *I fantasmi della scrittura*. Il marito di Elena e il romanzo impossibile della duchessa di Leyra, ora in *Gli inganni della sceneggiatura*, cit., pp. 59-97.

<sup>12</sup> È questa, infatti, la tesi su cui Grana articola soprattutto le sue analisi sulla "voce" e sul "discorso interiore" nei *Vicere* (op. cit., pp. 279 sgg.)

<sup>13</sup> C.A. Madrignani, *Introduzione* a F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. XXXVI-XXXVII.

<sup>14</sup> N. Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio 1981. Il rinvio è a tutto il capitolo IV, *I Vicere* o *della deformazione espressionistica*, pp. 75-138.

<sup>15</sup> VR, p. 881.

<sup>16</sup> Nel 1919 e nel 1920 avrebbe infatti pubblicato con Treves *All'ombra del canno-*

*ne* e *All'ombra dell'ulivo* in cui sono riuniti contributi critici sulla guerra e sulla pace insieme alla raccolta di novelle *La cocotte* (Milano, Vitagliano 1920).

<sup>17</sup> Milano, Galli 1895.

<sup>18</sup> Scriveva infatti alle pp. 146-7: «Ricapitolando, dunque, e riassumendo questa nostra Critica dell'amore, noi abbiamo visto che vi sono nella passione trouca quattro contrasti. Il primo, tra l'*autonomia* e la *soggezione* dei due amanti, per effetto del quale, l'amore, che dovrebbe essere la *fusionne* di questi due amanti, non è altro che la *tendenza*, tutt'in una volta *inimitabile* e *inappagabile*, alla fusione. Questa tendenza che potrebbe essere unica, costante, reciproca e fidente se i due amanti fossero assortiti in modo che ciascuno di essi non potesse sostituire l'altro con un terzo, è invece *indefinite*, *temporanea*, *unilaterale* e *sopettiva*. Il secondo, tra il *senso* e il *sentimento*; per effetto del quale, l'amore, che dovrebbe essere sempre tanto fisico quanto morale, ora è più spesso è soltanto fisico o più fisico che morale, ora ma meno spesso, soltanto morale o più morale che fisico. Il terzo, tra l'*egoismo* e l'*altruismo*; per effetto del quale l'amore, mentre dovrebbe essere, in ogni amante, l'amore dell'altro, è l'amore di se stesso; ed è l'amore d'un altro mentre dovrebbe essere l'amore di se stesso; e mentre, teoricamente, i due amori dovrebbero avere la stessa forza, l'hanno diversa essendo più costante e più forte l'amore di se stesso. Il quarto, tra *nammi* e *donne* che mentre sono *equivalenti* sono anche *diseguali*; per effetto del quale l'amore, che dovrebbe essere uno scambio di eguali sensazioni e sentimenti, è invece uno scambio diseguale».

<sup>19</sup> Si veda in merito il capitolo V, pp. 322 sgg.

<sup>20</sup> Ivi, p. 335.

<sup>21</sup> Lettera del 18 luglio 1891, ora in F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1731.

<sup>22</sup> Di questo parere è G. Giudice che nell'edizione UTET (1982) de *I Vicere*, scrive: «La controprova dello scacco di De Roberto appena fuori dalla poetica del punto di vista oggettivo, può essere data, negli stessi *Vicere* dall'intrusione nel romanzo di una vicenda che deriva da un codice narrativo diverso, quello psicologico soggettivistico, che riguarda il personaggio di Matilde, che è visto dall'interno (pensieri e sentimenti) ed è narrato secondo il suo stesso punto di vista. Tale personaggio che si trasferisce nei *Vicere* dall'*Illazione*, dove la vicenda è raccontata nell'occhio della protagonista (che è figlia di questa Matilde) soffre di un rigetto strutturale da parte del romanzo che lo esclude da sé e lo manda alla deriva in un limbo extrastrutturale (= per paradosso, i personaggi organici al romanzo si coagulano tutu contro "l'intrusa"; costringendola a una sorte crudelmente masochistica», pp. 14-5. Il critico, poi, rafforzando in nota questa interpretazione, segnalando per Matilde, per la sua storia e il suo linguaggio, l'interferenza di un modello, la protagonista di *Une vie* di Maupassant, scritto, avverte, «secondo altre regole narrative».

<sup>23</sup> Si veda L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 78: «In rapporto alla loro dimensione paradigmatica le *misses en abyme* funzionali sembrano, come le sincedoche, potersi divide-

re in due gruppi: particolarizzanti (modelli ridotti) che compiono e restituiscono il significato della finzione; generalizzanti (trasposizioni), che fanno subire al contesto un'espansione semantica di cui, di per sé, esso non sarebbe stato capace. Compensando la loro inferiorità di taglia per mezzo del loro potere di investimento semantico, queste ultime, in effetti, ci mettono davanti a questo paradosso: microcosmi della finzione, esse si sovrappongono, semanticamente, al macrocosmo che le contiene, lo superano e, in un certo modo, finiscono per inglobarlo a loro volta».

<sup>23</sup> V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 134.

<sup>24</sup> Si veda il capitolo di L. Dällenbach, *Mise en abyme e riflessività*, in *op. cit.*, pp. 55-71.

<sup>25</sup> VR, pp. 764 e 522.

<sup>27</sup> «Il profilo di Garibaldi che "dall'alto della cupola di San Nicola, scrutava spesso la linea dell'orizzonte, col cannocchiale spianato; o, curvo sulle carte, studiava i suoi piani, o riceveva la gente e le commissioni che venivano a trovarlo": pagine assai significative, poiché sono le sole in cui De Roberto abbandona il clima fondamentale dei *Viceré* per rappresentare con commossa, nostalgica ammirazione un ideale di umanità eroica, illuminata dalla luce dell'epopea, quasi della leggenda», V. Spinazzola, *Federico De Roberto e il romanzo*, Milano, Feltrinelli 1961, pp. 156-7. Più sfumata è la lettura che ne fa G. Giudice in *op. cit.*, p. 15: «Convenzionalmente De Roberto salva il personaggio di Garibaldi; ma, se non con intenzione certo con risultato grottesco, ce lo presenta, proprio al di sopra di tutto il resto, con un cannocchiale spianato, sulla specola d'una cupola catanese, a guardare all'orizzonte lontano, mentre sotto di lui ribolle il piccolo confuso mondo della corruzione quotidiana». Opposta è l'interpretazione che ne ha dato Natale Tedesco. Riprendendo le affermazioni di Spinazzola più su riportate, scrive: «Bixio "con un fruscio in mano" e "Garibaldi col cannocchiale spianato" non costituiscono immagini esaltanti di niente [...] La romanica immagine garibaldina è situata nei *Viceré* in un diversissimo contesto [...] Comunque, giova forse avvertire che non s'insiste qui su queste circostanze solo per vagliare quanto De Roberto nella sua rappresentazione sia rimasto fedele alla realtà storica, ma principalmente per ribadire la convinzione che al mondo di questo scrittore è del tutto estranea la possibilità, se non proprio la volontà, di rappresentare episodi e figure che raffigurino ideali patriottici di umanità eroica», *op. cit.*, p. 102.

<sup>28</sup> Giustamente Grana definisce un «insuperabile dislivello "storico"» l'ostacolo oggettivo ad ogni possibile pacifica comunicazione tra il barone Palmi e Raimondo degli Uzeda (in *op. cit.*, pp. 417-8). Esemplare è in merito il brano seguente da VR, pp. 534-5: «Il barone aveva da lui la procura per i criteri e i sistemi antichi, dei quali sapeva la bontà; Raimondo invece, per occupar gli ozii di Milazzo, quando non passava le intere giornate giocando al casino con gli scapati presto conosciuti, si faceva tender conto dal suocero dei suoi provvedimenti, per biasmarli, per suggerir quelli che, a suo giudizio, bisognava adottare. In questa materia, egli dimostrava un'assoluta ignoranza degli affari, una stravaganza di concetti molto simile a quella del fratello Ferdinando: il barone ne rideva, egli se n'aveva a male».

<sup>27</sup> Cfr. VR, p. 626.

<sup>28</sup> «Spesso, in quei dibattuti, alle uscite vivaci di Raimondo il barone faceva un visibile sforzo per contenersi, per non dargli sulla voce; allora Matilde interveniva, mutava soggetto al discorso, componendo il lieve screezio coi sorrisi prodigati egualmente alle due persone che più amava al mondo», *ivi*, p. 535.

<sup>29</sup> Cfr. *ivi*, p. 664.

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, p. 470.

<sup>31</sup> In una lettera del 16 luglio 1891, così scriveva a Ferdinando Di Giorgi: «Ho smessa l'idea di scrivere la *Realità* (almeno per ora) e vo' preparare questi *Viceré*, che sarà un romanzo... come? Non lo so ancora. Ti posso dire soltanto l'idea: la storia d'una gran famiglia, la quale deve essere composta di quattordici o quindici tipi, tra maschi e femmine, uno più forte e stravagante dell'altro. Il primo titolo era *Vechbia ruggin*: ciò u dimostri l'intenzione ultima, che dovrebbe essere il decadimento fisico e morale d'una stirpe esausta. Vedremol», in A. Navarria, *op. cit.*, p. 273.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 621.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 647.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 759-61.

<sup>35</sup> Ci riferiamo al lungo discorso con cui Consalvo presenta il suo programma politico agli elettori del 1° Collegio e che occupa le pp. 1081-91. Scrive a questo proposito V. Spinazzola in *Federico De Roberto e il romanzo*, cit., p. 159: «Il gusto per l'anomalia di linguaggio, per le alterazioni verbali domina tutta l'opera; De Roberto ricrea la prosa scentesca del Mugnòs, rifà il verso ai purismi di don Cono, pone in cartatura le innovazioni grammaticali di don Eugenio, fa posto alla faucosa loquela del popolo lano come alla retorica di Benedetto e di Consalvo: obiettivare il più possibile questa diversità e anzi babele di modi d'espressione era il modo migliore per evocar un mondo popolato di estranei, chiusi l'uno all'altro nella forza del proprio io. I *Viceré* ci offrono uno straordinario quadro delle diverse alterazioni e modulazioni che la lingua nazionale assumeva nei vari strati sociali e gruppi e comunità di parlanti dell'Italia del secondo Ottocento; [...] De Roberto [...] ha preferito che nel suo romanzo si scontrassero, pagina per pagina, l'italiano aulico e i modi di dire vernacoli, la moderna tecnica oratoria dei comizi elettorali e il linguaggio della narrazione patetica tardoromantica: un coraggioso esperimento di oggettivismo linguistico, che può sembrar precorere certe recentissime tendenze della narrazione contemporanea».

<sup>36</sup> Si utilizzano qui le puntuali osservazioni di C.A. Madrignani, *op. cit.*, pp. xxxiii-xxxiv: «Da una parte abbiamo un procedere fritto di avvenimenti familiari e locali ai quali fanno riscontro i grandi eventi nazionali, dall'altro questo procedere che può sembrare cronachistico, tutto intessuto di chiacchiere maligne e sordide, secondo l'ottica dal basso di un metodo narrativo estraniato, matura nel suo corso un implicito disegno di capovolgimento del punto di vista iniziale. Questa storia di una grande famiglia narrata coi toni volgari e strani di un inferiore (e ciò spiega il tono di

parodismo rancoroso che la sostene) si trasforma nel grandioso controcanto, coi suoi toni anepici, delle celebrazioni ufficiali di una classe arrivata al potere, della sua ideologia e della sua filosofia della storia».

<sup>39</sup> Cf. VR, p. 654.

<sup>40</sup> Ivi, p. 698.

<sup>41</sup> Ivi, p. 759.

<sup>42</sup> Si vedano le pp. 639 e 681.

<sup>43</sup> Si vedano in particolare le pp. 736-7 e 755-7.

<sup>44</sup> Così V. Spinazzola, in *Il romanzo antistorico*, cit., p. 77: «La disunzione tra colpevoli e innocenti viene meno, quando sia stato instaurato un rapporto di equivalenza tra carnefici e vittime: le parti lese finiscono anch'esse sul banco degli imputati, per il buon motivo che hanno accettato di farsi torturatrici di se stesse. Sadismo e masochismo si scambiano i ruoli, superfetazioni entrambi di un istinto del piacere che è insieme istinto del potere. Non c'è scampo: la passione vitale conduce sia i personaggi più protervi sia i più languidi a un esito analogo di solitudine arrovellata, sotto il segno dell'incubo, del delirio, della follia. La monomania è il destino dell'individuo: tale è il prezzo necessario per perseguire lo scopo della realizzazione di sé».

<sup>45</sup> «Quando la contessa Matilde tornò, dopo due anni di lontananza, tra i parenti del marito, essi medesimi, alla prima, non la riconobbero. Se era stata sempre pallida e magra, adesso era scurba e scarnita; il petto le si affondava come se qualche male lento e spietato la rodesse, le spalle le s'incurvavano come per il peso degli anni, e gli occhi incavati, accerchiati di livido, lucenu di febbre, dicevano lo strazio di un pensiero cocente, d'una cura affannosa, d'una paura mortale», VR, p. 718.

<sup>46</sup> Il rimando è, ovviamente, al discorso finale di Consalvo con la zia Ferdinanda che occupa le pp. 1099-103 dell'edizione citata. Su di esso e sul trasformismo come prassi comportamentale del rampollo degli Uzeda si veda N. Tedesco, *op. cit.*, pp. 112-6 e 123-7.

<sup>47</sup> F. De Roberto, *L'impero, in Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 1107.

Nell'*Introduzione* all'edizione Einaudi dell'*Escusa*, Giancarlo Mazzacurati scriveva: «Questo già sensibile richiamo dell'«oltre» e dell'«altrove» contribuisce a spiegare perché la prima compiuta «straniera» pirandelliana sia una figura femminile, e perché anche dopo, per limitarsi al ristretto campione dei romanzi, dalla troppo misconosciuta Silvia Roncella di *Suo marito* fino alla Varia Nestoroff dei *Quaderni di Serafino Grubio*, alla donna sia spesso affidata una funzione di confine, verso quell'idea di natura che in Pirandello si identifica col magma ribollente sotto la crosta della normalità e delle repressioni civili, col caos distruttivo e insieme rigeneratore, che periodicamente erompe a svelere l'assuefazione all'ordine artificiale della vita mondana, ai suoi riti, alle sue ipocrite cecità».

Esperto nel cogliere tra le pieghe della scrittura letteraria indizi dai quali partire per costruire, intorno ai testi, discorsi critici sorprendenti e rivelatori come altrettanti *coups de theatre*, a confortare l'idea di un'equazione pirandelliana tra donna e natura, Mazzacurati partiva per Marta Ayala da un'analogia che Gregorio Alvignani, presunto e poi reale amante della protagonista, adoperava per tradurre in un'immagine atmosferica il peso delle istituzioni: «Il diritto del cuore! Sai tu che cosa sono le leggi sopra la natura? Sono la neve che cade addosso ad un vulcano! Avvengono momenti in cui la natura spazza, scuote da sé ogni imposizione, infrange ogni freno sociale e si scopre qual'è; come appunto un vulcano, scoprendo le viscere infocate, liquefa la neve che per tanti inverni si è lasciata cadere addosso». A questo «filamento», qui «occulto ed occultato», accostava, poi, un significativo brano prelevato da un'appendice giornalistica al *Fu Matita Pascal* dal titolo *Il vulcano e la neve*, a suo avviso «parallelo esplicito» tra le basse temperature delle convenzioni sociali e i climi torridi delle ribellioni femminili:

[...] O che davvero, poniamo, una donna non possa amare, neppure per bisogno di tanto in tanto, un'altr'uomo che non sia precisamente suo marito, soltanto perché, sposando, le abbia fatto dire dalla società, ch'ella non deve? Ma la società lo dice, poverina! E colpa sua, se poi la natura se ne ride e non vuol darle retta? Così il vulcano, che si lascia cadere su le spalle per tanu inverni neve e neve e neve, e alla fine si scrolla d'addosso quel gelido mantello e scopre al sole fiere viscere infocate.

In quest'ottica la novella *Il viaggio*, pubblicata per la prima volta su "La lettura" nel 1910<sup>1</sup>, sembra confermare che quel «filamento», predisposto a cooperare con altri alla costruzione di una delle «figure-mito della continuità tra il femminile ed il naturale»<sup>2</sup>, continui a transitare nella scrittura pirandelliana — anche quella novellistica — funzionando in questo caso, conficcato com'è nell'esordio, da allusivo presagio della impreveduta trasformazione della protagonista Adriana Braggi da «personaggio sequestrato»<sup>6</sup> a «persona»<sup>7</sup>. Nell'*inipit* della novella, infatti, si legge:

Da tredici anni Adriana Braggi non usciva più dalla casa anuca, silenziosa come una badia, dove giovinetta era entrata sposa. Non la vedevano più nemmeno dietro le vetrate delle finestre i pochi passanu che di tanto in tanto salivano quell'erta via a struccuolo e mezza dirupata, così solitaria che l'erba vi cresceva tra ciottoli e cespugli<sup>8</sup>.

Una sobria ma allusiva descrizione degli spazi dal momento che la condizione claustrale della protagonista, visibile nel suo sottrarsi agli sguardi del mondo, è come insidiata dallo spazio esterno che circonda la sua prigione dove, ad onta della trascuratezza del luogo e seppur pressata dal peso dei «ciottoli», la natura esplose per partenogenesi, nella spontanea fioritura di cespugli e di erba selvatica.

La proterva gelosia del marito prima, che «l'aveva oppressa e torturata quattr'anni, geloso fin «anche del fratello maggiore» e, poi, morto lui, «i rigidi costum» del paese che «per poco non imponevano alla moglie di seguire nella tomba il marito»<sup>9</sup>, l'avevano costretta a mortificare il proprio corpo ed a comprimere la propria anima in quella casa della «tortura» ove «il tempo pareva stagnasse in un silenzio di

morte»<sup>10</sup>, e dove i sensi, la vista, l'udito, l'olfatto venivano ora anestetizzati ora oltraggiati dai miasmi che l'assediavano. Eppure «nel silenzio immobile, addormentato dal ronzio degli insetti, dal frinirio di qualche grillo», ove «vaporava denso nell'abbagliamento meridiano l'odore di tante erbe appassite, del grassume delle stalle sparso»<sup>11</sup>, Adriana nasconde, dietro la maschera di moglie fedele prima e di vedova devota dopo, una sua istintiva inclinazione alle emozioni che la predispongono a tramutarsi, complice il caso, in personaggio appassionato. L'«umiliazione», il «tribrezzo», lo «sdegno», provati per la grossolana arroganza del marito, convivono nella sua anima offesa in segreto conflitto con il «turbamento indefinibile» per il «rispetto», la «riverenza», in qualche modo risarcitivi, che il cognato Cesare<sup>12</sup>, uomo di mondo «di modi gentili, e nel parlare e nel vestire e in tutti i tratti, d'una squisita signorilità naturale» le riserva<sup>13</sup>. Una ricca vita emouva costretta, però, dal groco delle parti di casa Braggi, a rinserarsi entro i margini di un'anima sola e a predisporre il corpo ad una virulenta somatizzazione dell'inespresso.

Se è vero, come afferma Susan Sontag, che «è generalmente una repressione costante degli istinti» a provocare il cancro e che «una malattia dei polmoni è metaforicamente, una malattia dell'anima»<sup>14</sup>, nessun'altra patologia come il tumore alla pleura che colpisce Adriana poteva, con la sintetica efficacia di un traslato, siglare il destino di un personaggio femminile costretto, per atavica interdizione, a sottrarsi alla forza indomabile degli impulsi naturali.

Ma, al di là del loro valore metaforico, i primi sintomi della malattia sono funzionali ad una brusca interruzione della temporalità ripetitiva del noto, la vita monotona nell'«alta cittaduzza» periodicamente interrotta soltanto dai ritorni di Cesare dai suoi viaggi nel conunente, perché l'inconsueto, l'esperienza unica ed irripetibile di una seppur coatta liberazione ha urgenza di essere raccontata. Allo «sfondo» sotentra il «primo piano» con conseguente variazione dei tempi narrativi<sup>15</sup>, sicché i sommari cedono il posto alle scene dove dialoghi e stralci di monologo interiore si intercalano per tessere la trama di un io che



ora si va staccando sempre più dal proprio quadro d'ambiente per guadagnare la ribalta.

È la necessità di un consulto — un *lopos* di tanta narrativa ottocentesca, dove medici ed ammalati comparivano con significativa frequenza<sup>16</sup> — a rendere urgente la partenza di Adriana in compagnia del cognato, un viaggio inutile sotto il profilo terapeutico, ma altamente proficuo alla conoscenza del mondo e di sé.

La valenza epifanica che Pirandello accorda a questa inattesa esperienza dell'«altrove» è intuibile ancor prima che la protagonista varchi la soglia della «casa antica», quando da Palermo arrivano i vestiti che il cognato Cesare ha ordinato per lei che, avverte il narratore, «dopo tredici anni di clausura, era affatto sprovvista d'abiti per comparire in pubblico e per viaggiare»<sup>17</sup>. Avvezza dai rigori del lutto a nascondere «i bei capeggi castani, non più curati, appena ravviati in due bande e annodati alla nuca» con «un fazzoletto nero»<sup>18</sup>, Adriana di fronte allo «specchio dell'armadio» che le rinvia un'immagine inedita di sé prova «un'impressione violentissima, quasi di vergogna»; e ai figli ed al cognato, «abbagliati da quella trasformazione improvvisa», risponde: «Mi pare d'essere mascherata...»<sup>19</sup>. Difficile sottrarsi alla tentazione di servirsene, seppur liberamente, del principio freudiano della negazione per provare a disvelare il significato latente di questa sequenza. L'affermazione secondo la quale la protagonista abbigliata, seducente, si percepisce come una maschera, affermazione che logicamente implica che l'Adriana consueta, dimessa e trascurata, *non* è una maschera, ci induce, come Freud indicava, a «trascurare la negazione» e a «cogliere il puro contenuto dell'associazione»<sup>20</sup>. Come dire che sotto gli sguardi estasiati di chi la circonda, comincia ad affiorare alla coscienza di Adriana la rappresentazione del proprio volto autentico che una rassegnata accettazione delle norme sociali aveva finora sepolto sotto gli spessi veli della rimozione. Un «desiderio di imbruttimento» che è tutt'uno con la necessità di continuare a sostare negli spazi asfittici della «normalità» e dell'«ordine» e che aveva già assalito Marta Ayala, quando «allontanava lo specchio a bilico che teneva sul tavo-

lino, quasi infastidita della propria immagine, dello splendore intenso degli occhi, delle labbra accese»<sup>21</sup>, da una bellezza, insomma, pericolosa perché capace di «suscitare devianti passioni»<sup>22</sup>.

È con il peso di questo inquietante seppur embrionale disvelamento che Adriana si appresta a partire per un viaggio che si snoda attraverso tre significative tappe — Palermo, Napoli e Venezia — altrettanto, progressive, stazioni dell'anima. È su di esse e sui mezzi di trasporto adoperati per raggiungerle — il treno e il piroscafo — che occorre adesso soffermarsi.

La narrativa pirandelliana è, si sa, affollata di treni intorno ai quali sono già stati costruiti limpidi discorsi critici<sup>23</sup>. Simboli ambigui, avverte Remo Ceserani nel suo *Treni di carta*, per i quali non è consigliabile predisporre strumenti ingenui di lettura<sup>24</sup>.

Nella sua *Storia dei viaggi in ferrovia* Wolfgang Schivelbush avverte che le variazioni a cui la velocità del treno sottopose nell'800 le coordinate spazio-temporali ebbero come effetto immediato la «perdita del paesaggio» e dei sensi atti a percepirlo: «Gli odori, i rumori, o addirittura le sinestisie, che per i viaggiatori contemporanei di Goethe facevano parte dell'itinerario, vengono meno»<sup>25</sup>.

Non è così per Adriana. Il finestrino dello scompartimento le consente per la prima volta di osservare «tanto mondo ignoto» e di attivare freneticamente i sensi e le emozioni che il silenzio severo, le vetrate delle finestre inesorabilmente chiuse della casa maritale erano riusciti ad ottundere; l'abitudine da tempo contratta ad autocensurarsi, a provare vergogna per gli eccessi del proprio sentire stenta a tenere a freno «l'ilarità febbrile dello sguardo», «da meraviglia quasi infantile che le ferveva negli occhi», mentre «il rombar cadenzato delle ruote e quella fuga illusoria di siepi e d'alberi e di colli» le procurano «stormento» e «vertigine»; «un tumulto di sensazioni nuove», un fervore di immaginazione che le permette di penetrare nell'apparizione fugace delle «umili case di un villaggio» per percepire, dolente, la vita angusta dei suoi abitanti. Insomma tutto, dice la voce narrante, «de riempiv[er] gli occhi e le entrav[er] nell'anima»<sup>26</sup>.

Tra i significati simbolici che la cultura ottonevcentesca ha attri-

buito al treno ed alla ferrovia c'è quello di una sua pertinenza con il tema del perturbante<sup>7</sup>. Secondo Freud, per perturbante deve intendersi «un che di familiare alla vita psichica [...] e ad essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione», «qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e che invece è affiorato»<sup>8</sup>. A seguire dunque il padre della psicanalisi, sembrerebbe che nel *Vaggio* pirandelliano non sia tanto «il bello e orribile mostro [...] corusco e fumido come i vulcani» di carducciana memoria<sup>9</sup> a destabilizzare il personaggio, quanto piuttosto gli ulteriori, accelerati passi che, complice l'esperienza odepotica, esso va compiendo verso una ormai inarrestabile riappropriazione della propria clandestina naturalità.

Significativa è in questo senso la breve sosta a Palermo dove Adriana attua tra sé, la città e la natura un rapporto di segrete corrispondenze<sup>10</sup>. Solitamente adibite, la città e la natura, a occupare campi antitetici di significato, esse cooperano, in questo caso, alla descrizione dell'immersione totale del personaggio nella «vita» pirandellianamente intesa come «flusso continuo» ed «indistinto», partecipe dell'«eternità»<sup>11</sup>. Con «sensi commossi ed esaltati quasi per un'ebbrezza divina», tra il cromatismo abbagliante delle strade metropolitane, «l'odore delle alghe che veniva dal mare, il profumo delle zagare che veniva dai giardini»<sup>12</sup>, Adriana sperimenta su di sé il crollo delle sue «forme fittizie» e riesce, seppure per poco, a raggiungere ciò che c'è «sotto gli argini e oltre i limiti»<sup>13</sup>.

Ella senti d'attingere in quel punto quasi l'eternità, d'acquistare una lucida, sconfinata coscienza di tutto, dell'infinito che si nasconde nella profondità dell'anima misteriosa, e d'aver vissuto, e che le poteva bastare, perché era stata in un attimo, in quell'attimo eterna»<sup>14</sup>.

È stato Roberto Alonge a rilevare come tra la visita alla fontana d'Ercole, da cui è stato stralciato il brano precedente (e che chiude l'avventura palermitana), e la decisione di proseguire per mare verso Napoli, il motivo dell'acqua funga da esemplare *liaison*, insieme strutturale e semantica, per poi proseguire il suo transito fin dentro l'epilogo, nell'immagine luttuosa della laguna veneta<sup>15</sup>.

Nel dizionario dei simboli il mare è il «luogo delle trasformazioni e delle rinascite», il tropo di «uno stato transitorio fra le possibilità ancora da realizzare e le realtà già realizzate», la figura dell'«indecisione [...] che può concludersi bene o male», e perciò il simulacro ambivalente della «vita» e della «morte»<sup>16</sup>. Il dramma dei personaggi pirandelliani costretti a scegliere tra la maschera e il volto attende Adriana sul pontile del piroscalo che, separandola dalle coste del paese, la conduce in un più remoto «altrove» dove trovarsi e insieme perdersi. Aleggia sull'intrico di orrore e fascinazione che l'«immensità sterminata del mare» le cagiona – traduzione narrativa del «dissidio fondamentale» tra «claustrrofobia e claustrofilia» che, per Bufalino, «travaglia» la gente di Sicilia<sup>17</sup> – un «oscuro presentimento»: che, cioè, «passando il mare, sarebbe finita per lei»<sup>18</sup>.

La scrittura di Pirandello novelliere, solitamente «opaca, distanziante»<sup>19</sup>, se aveva lasciato trapelare, sin dall'esordio de *Il viaggio*, note visive di un coinvolgimento emotivo, raggiunge adesso, nella zona di frontiera, un alto tasso di figuratività<sup>20</sup> come quando, durante la navigazione, sorge dal mare la luna, «come una lugubre maschera di fuoco che spuntasse minacciosa a spiare in un silenzio spaventevole quei suoi dominii d'acqua; poi a mano a mano schiarendosi, restringendosi precisa nel suo niveo fulgore che allargò il mare in un argenteo palpito senza fine»<sup>21</sup>.

Utilizzando le griglie interpretative approntate da Lotman per leggere i movimenti del personaggio nell'intraccio, si potrebbe affermare che il mare costituisce il «limite», superato il quale l'eroe passa da un «campo», la Sicilia, qui con le sue complesse valenze di spazio della segregazione ma anche della famiglia e degli affetti, ad un «anticampo», il continente, luogo della liberazione degli istinti e della passione d'amore<sup>22</sup>.

Napoli, come prima soglia oltre le colonne d'Ercole che separano l'isola dal resto del mondo, è di questa condizione di libertaria espansione, emblema pregnante.

Nella terza parte di quell'affascinante caleidoscopio napoletano che è *Diadapofis*, alla voce *Denudamento* è scritto: «Napoli denuda. [...] A

Napoli ci si sente spogliati, ridotti alla propria essenza, senza la difesa [...] di maschere sociali, corazze psicologiche, scudi culturali»<sup>43</sup>.

È esattamente quel che accade ad Adriana. Il tempo del racconto, già incalzato dal motivo del viaggio, si converte ora in bergsoniana durata che amalgama e confonde presente, passato e futuro perché gli amanti possano godere del senso di eternità connesso all'appagamento amoroso<sup>44</sup>.

Fu a Napoli, in un attimo, nell'uscire da un caffè-concerto: [...] Fu tutto, l'incendio divampo. Là, al buio, nella vettura che li riconduceva all'albergo, allacciati, colla bocca su la bocca insaziabilmente, si dissero tutto, in pochi momenti, tutto quello che egli or ora, in un attimo, in un lampo, al guizzo di quello sguardo aveva indovinato: tutta la vita di lei in tanu anni di silenzio e di martirio. Ella gli disse come sempre, sempre, senza volerlo, senza saperlo, lo avesse amato; e lui quanto da giovinetta la aveva desiderata, nel sogno di farla sua, così, sual sual Fu un delirio, una frenesia, a cui diedero una violenza lena instancabile la brama di compensarsi in quei pochi giorni sotto la condanna mortale di lei, di tutti quegli anni perduti, di soffocato ardore e di nascosta febbre; il bisogno di accersarsi, di perdersi, di non vedersi quali finora l'uno per l'altra erano stati per tanu anni, nelle composte apparenze oneste, laggiù, nella cittaduzza dai rigidi costumi, per cui quel loro amore, le loro nozze domani sarebbero apparse come un inaudito sacrilegio<sup>45</sup>.

Ancora una volta un significativo cortocircuito sembra verificarsi tra geografia e retorica, tra spazio e stile. Il narratore intento ad osservare, indiscreto, quanto accade nella vettura in corsa sulle strade di Napoli – a sbirciare in uno spazio dell'intimo che percorre, solitario, le vie di una città vulcanica – modula la propria voce sui toni alti dell'enfasi e delle sonorità liriche e parole come «delirio», «frenesia», «brama», «febbre», riemergono dai dizionari impolverati del Romanticismo perché si disegni sulla pagina, per dirla con Starobinski, la «scala delle temperature» di una donna innamorata.

Come «il vulcano, che si lascia cadere sulle spalle per tanti inverni neve e neve e neve, e alla fine si scrolla d'addosso quel gelido mantello e scopre al sole fiere viscere infocate» – per tornare all'appendice

giornalistica *Il vulcano e la neve* da cui abbiamo preso l'abbrivio – ad Adriana, riappropriatasi della sua naturalità, non resta che proseguire il suo «viaggio d'amore, senza ritorno», «cieca, fino alla morte»<sup>46</sup>.

E sceglie Venezia, «superba e malinconica [...] città emergente dalle acque»<sup>47</sup>, come fondatale adatto alla sua uscita di scena. Che la letteratura abbia frequentemente associato la città lagunare al suicidio di eroi infelici è cosa nota. Forse, meno risaputo è che, per pescare nel bacino più prossimo a Pirandello, Capuana, un modello forte per lo scrittore agumentino, inserì nella seconda serie dei suoi *Studi sulla letteratura contemporanea* un'articolata recensione alla *Storia di Venezia nella vita privata* di Molmenti, un libro, secondo il critico, più prossimo alla «biografia» che non alla «storia», dal momento che l'immagine di città che Molmenti restituiva era quella «d'una bellissima donna, e la sua vita di secoli ci presenta tutte le attrattive del romanzo». E poi, per indugiare oltre sui registri della letterarietà, Capuana chiudeva il suo intervento con una poesia di Borghi di cui si doveva di non aver parlato ai suoi lettori, *Tramonto in laguna*, tratta dal volume *In cammina, fantasie di viaggio*, i cui primi versi recitano così: «Dietro Fusina cala il sole; la gondola / presso i sepolcri scivola; lontano / una squilla perduta per l'oceano / vien da Burano. / E tutto parla d'un antico vivere: / un suon d'amor par che dica: "Una volta..." / ah la dolce vision che nelle tenebre / sen va sepolta»<sup>48</sup>.

Ormai prossima a morire, Adriana, scrive Pirandello, «tutta la notte rimase sveglia, con una strana impressione di quel giorno: un giorno di velluto. Il velluto della gondola? Il velluto dell'ombra di certi canali? Chi sa! il velluto della bara»<sup>49</sup>.

Scrivere Paul Ricoeur che le metafore sono indispensabili quando si deve «esplorare un campo referenziale che non è direttamente accessibile, per il quale non esiste caratterizzazione diretta, e che dunque non può essere sottoposto a una descrizione identificante per il tramite di predicati appropriati»<sup>50</sup>, proprio come l'anima e la morte pervicacemente renitenti a lasciarsi fissare nelle forme stabili della parola e della scrittura.

<sup>1</sup> G. Mazzacurati, *Introduzione* a L. Pirandello, *L'eschusa*, a cura dello stesso, Torino, Einaudi, 1995, p. X, ora, con il titolo *Maria Ayala tra xenofilia e xenofobia. Introduzione all'«Eschusa»*, in G. Mazzacurati, *Stagioni dell'epocalisse*, cit., pp. 93-4.

<sup>2</sup> Il brano, presente nell'edizione del 1901, fu poi cancellato nella successiva del 1908. Si veda ora L. Pirandello, *L'eschusa* (1901), in *Appendire* al testo definitivo nell'edizione Einaudi precedentemente citata, parte prima, cap. VII, p. 266.

<sup>3</sup> L'appendice, composta di quattro favolette morali di cui *Il vulcano e la nave* è l'ultima, apparve con il titolo *L'itale e lanterne* (dal «*Commentario postumo di Mattia Pascale*») sul «*Ventesimo*» dell'8 aprile 1906; ora è in *Appendice* a L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993, pp. 298-9. Per l'utilizzo che ne fa Mazzacurati nel suo discorso su Marta Ayala si veda ancora la sua *Introduzione* a *L'eschusa*, cit., pp. X-XI.

<sup>4</sup> Fu poi pubblicata in L. Pirandello, *Terzetti* (Milano, Treves, 1912), successivamente nel XII volume delle *Novelle per un anno* (Firenze, Bemporad, 1928) e nel II volume delle stesse (Milano, Mondadori, 1938), a cura di M. Lo Vecchio-Mustu e A. Sodini.

<sup>5</sup> È un filamento, dicevamo, forse soltanto uno dei tanti che poi si intrecciano a formare queste figure-mito della contiguità tra il femminile e il naturale, nella particolare accezione pirandelliana dell'attributo, attraverso l'intera opera sua, fino all'Ilse dei *Giganti della montagna*, in parte già disegnata in Silvia Roncella: fino cioè alle donne-arte, simboli femminili di un'idea quasi vichiana della poesia come energia elementare, primitiva, [...] e tutte variamente votate alla difesa degli arcaici doni dell'istinto, contro l'universo degli stereotipi e delle riproduzioni meccaniche», G. Mazzacurati, *Introduzione* a *L'eschusa*, cit., pp. XI-XII.

<sup>6</sup> È questo il titolo dell'ultimo capitolo del già citato volume di G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*.

<sup>7</sup> In un'altra nota alla sua *Introduzione* a *L'eschusa* (ecc., cit., p. XIV), dopo aver segnalato alcuni importanti contributi critici che hanno discusso sull'accezione pirandelliana di «persona» e «personaggio», Mazzacurati precisava: «Nella nostra dizione, «persona» è come l'interno ancora informe d'una «matroska», colmo dell'energia vitale e di tutte le potenzialità innate dell'anima, emissione diretta e alito permanente della «natura», costretta ad assumere o a subire la forma storica e in ogni modo circoscritta di un ruolo, di una figura e di un nome».

<sup>8</sup> L. Pirandello, *Il veglio* (d'ora innanzi V), in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, *Premessa* di G. Macchia, vol. III, tomo I, Milano, Mondadori, 1990, p. 211.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 213 e 211.

<sup>10</sup> Ivi, p. 214.

<sup>11</sup> Ivi, p. 212.

<sup>12</sup> «È il turbamento le cresceva, udendo le stridule risate del marito, che di là ascoltava il racconto delle saporite avventure occorse al fratello; diventava sdegnato, ribrezzo poi, la sera, allorché il marito, dopo quei racconti del fratello, veniva a trovarla in camera, acceso, sovraccitato, smanioso. Lo sdegnò, il ribrezzo erano per il marito. E tanto più forte quanto più ella vedeva invece il cognato pieno di rispetto, anzi di riverenza per lei», ivi, p. 215.

<sup>13</sup> «Era di modi gentili, e nel parlare e nel vestire e in tutti i tratti, d'una squisita signorilità naturale, che né il contatto della ruvida gente del paese, né le faccende a cui attecchiva, né le abitudini di rilassata pigrizia, a cui quella vuota e misera vita di provincia induceva per tanti mesi all'anno, avevano potuto mai, non che atrozire, ma neppure alterare d'un poco. Ogni anno, del resto, per parecchi giorni spesso anche per più d'un mese, s'allontanava dalla cittaduzza e dagli affari. Andava a Palermo, a Napoli, a Roma, a Firenze, a Milano, a tuffarsi nella vita, a prendere — com'egli diceva — un bagno di civiltà. Ritornava da quei viaggi ingrovanuto nell'anima e nel corpo», ivi, p. 214.

<sup>14</sup> S. Sontag, *Malattia come metafora. (Aids e cancro)*, trad. it. di E. Capriolo e C. Novella, Torino, Einaudi, 1992, pp. 18 e 23.

<sup>15</sup> Sull'articolazione dei tempi narraui in «primo piano» e «sfondo», si veda H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di M.P. La Valva, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 128 sgg.

<sup>16</sup> Si veda, sull'argomento, il recente B. Montagni, *Angelo consolatore e ammiragliepagnenti. La figura del medico nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1999, v. V, p. 217.

<sup>17</sup> Ivi, p. 211.

<sup>18</sup> «Quando, tutta confusa, accaldata, levò gli occhi e si vide nello specchio dell'armadio, provò un'impressione violentissima, quasi di vergogna. Quell'abito, disegrandole con procacissima eleganza i fianchi e il seno, le dava la sveltezza e l'aria d'una fanciulla. Si sentiva già vecchia: si ritrovò d'un tratto in quello specchio, giovane, bella; un'altra! [...] Restarono anch'essi, i figliuoli abbagliati dapprima da quella trasformazione improvvisa. La mamma cercava di schermirsi, ripetendo: — Ma no, lasciatemi! Ma che! Impossibile! Siete matti? — quando sopravvenne il cognato. Oh, per pietà! Tentò di scappare, di nascondersi, come se egli l'avesse sorpresa nuda. Ma i figliuoli la tenevano; la mostrarono allo zio che rideva di quella vergogna. — Ma se tu sta proprio bene! Disse egli, alla fine, ritornando serio. — Su, lasciatu vedere. Si provò ad alzare il capo. — Mi pare d'essere mascherata...», ivi, pp. 218-9.

<sup>19</sup> S. Freud, *La negazione e altri scritti teorici*, trad. it. di L. Baruffi, R. Colomi, E. Fachinelli, C.L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1981, p. 64.

<sup>20</sup> La citazione è da L. Pirandello, *L'eschusa*, cit., p. 134.

<sup>21</sup> Così scriveva in nota G. Mazzacurati: «Anche questo sottolineato rifiuto dei

propri attributi di donna e del proprio fascino è uno dei sintomi sottili da inseguire nella lenta formazione (e formulazione) di questo personaggio femminile, destinato ad essere forse il solo, di tanta complessità, nella narrazione pirandelliana. È come se proprio nella bellezza e nei desideri che provoca, Marta avesse individuato una fonte di sciagura, un ostacolo per il suo ritorno all'ordine, alla normalità: ancora una maschera, che nega le ragioni autentiche del suo io ferito. Del resto il desiderio di imbruttimento nasce spesso da una memoria oscura o da un timore incombente di violenza: uno sporcarsi per non essere sporcati, per non suscitare devianti passioni, mostruose aggressioni», ivi, pp. 134-5n.

<sup>23</sup> Ci si riferisce in particolare a R. Ceserani, *I luoghi del viaggio e dell'attesa. Il fischio del treno nella città pirandelliana*, in *op. cit.*, pp. 73-81; S. Acocella, *Le immagini del treno nei romanzi di Pirandello: un viaggio sospeso "oltre la morte"*, in "Rivista di studi pirandelliani", Terza serie, nn. 14/15, dicembre 1997, pp. 55-68.

<sup>24</sup> «In molti dei testi che hanno come sfondo o come soggetto il mondo della ferrovia, dei treni, delle stazioni ferroviarie il tessuto assai complesso dei temi e delle immagini e la partitura retorica e formale segnalano una certa problematicità e ambiguità dei messaggi veicolati», R. Ceserani, *op. cit.*, p. 77.

<sup>25</sup> Si veda anche qui W. Schivelbusch, *op. cit.*, pp. 55 sgg.

<sup>26</sup> V. pp. 220-2.

<sup>27</sup> R. Ceserani, *op. cit.*, pp. 82-3.

<sup>28</sup> S. Freud, *Il perturbante*, a cura di C.L. Musatti, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984, p. 55.

<sup>29</sup> G. Carducci, *A Satana*, ora in *Tutte le poesie*, a cura di L. Banfi, Milano, Rizzoli, 1964, p. 376.

<sup>30</sup> È proprio a proposito della visita alla fontana di Ercole a Palermo che M. Argenziano Maggi scrive: «E nella novella emblematicamente intitolata "Il viaggio", Adriana Braggi, lontano dal suo paesello, a Palermo, sotto la spinta d'una morte imminente, durante il viaggio dell'abbandono a se stessa, assapora il contatto diretto con le cose, intreccia un filo di piena corrispondenza con la natura», *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana*, Napoli, Liguori, 1977, p. 32.

<sup>31</sup> L. Pirandello, *Non concludere*, ora in *Appendice IV a AA.VV., Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, p. 438.

<sup>32</sup> V. pp. 222-3.

<sup>33</sup> L. Pirandello, *Non concludere*, cit., p. 439.

<sup>34</sup> V. p. 224.

<sup>35</sup> Si veda R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972, pp. 27-31.

<sup>36</sup> Si veda la voce *Mare* in J. Chevalier - A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 67.

<sup>37</sup> «Capire la Sicilia significa [...] definire il dissidio fondamentale che ci travaglia, l'oscillazione fra claustrofobia e claustrofilia, fra odio e amor di clausura, secondo che ci teni l'espatrio o ci lusinghi l'inimità di una tana, la seduzione di vivere la vita come un vizio solitario. L'insularità, voglio dire, non è segregazione solo geografica,

ma se ne porta dietro altre: della provincia, della famiglia, della stanza, del proprio cuore. Da qui il nostro orgoglio, la diffidenza, il pudore; e il senso di essere diversi», G. Bufalino, *L'isola plurale*, in *op. cit.*, pp. 18-9.

<sup>38</sup> «Poteva ella confessargli l'oscuro presentimento che la angosciava alla vista di quel mare, che cioè, se fosse partita, se si fosse staccata dalle sponde dell'isola che già le parevano tanto lontane dal suo paesello e così nuove; in cui già tanta agitazione, e così strana aveva provato; se con lui si fosse avventurata ancor più lontano, con lui sperduta nella tremenda, misteriosa lontananza di quel mare, non sarebbe più ritornata alla sua casa, non avrebbe più rivaicato quelle acque, se non fosse morta? No, neanche a se stessa poteva confessarlo questo presentimento; e credeva anche lei a quell'orrore del mare, per il solo fatto che prima non lo aveva mai neppur veduto da lontano; e, doverci ora andar sopra...», V. p. 226. E poi: «Non poteva più ritornare laggiù, davanti ai figliuoli. Lo aveva ben presentuto, partendo; lo sapeva che, passando il mare, sarebbe finita per lei», ivi, p. 228.

<sup>39</sup> A proposito della novella *Tutto per bene* scriveva Giancarlo Mazzacurati: «La novella del 1906 contiene una storia che scorre per venti anni, sotto la regia di una scrittura opaca, distanziante, che le dà l'aspetto di una cronaca, raramente accesa qua e là da una tensione emotiva, da una vivacità figurale più accentuata: com'era del resto la scrittura media del Pirandello novelliere, in quegli anni», *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., p. 138.

<sup>40</sup> È F. Moretti in *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900* (Torino, Einaudi, 1997, p. 46) a parlare di un aumento di *figuralità* in prossimità delle zone di *frontiera*.

<sup>41</sup> V. p. 227.

<sup>42</sup> Si veda J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit., pp. 261-82.

<sup>43</sup> F. Ramondino - A.F. Müller, *Dadapoli. Calcidioscopio napoletano*, Torino, Einaudi, 1989, p. 317.

<sup>44</sup> Si veda la voce *Appagamento* in R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1979, pp. 30-1.

<sup>45</sup> V. pp. 227-8.

<sup>46</sup> Ivi, p. 228.

<sup>47</sup> Ivi, p. 229.

<sup>48</sup> L. Capuana, *Venezia*, in *op. cit.*, pp. 179-90.

<sup>49</sup> V. p. 229.

<sup>50</sup> P. Ricoeur, *La metafora viva*, trad. it. di G. Grampa, Milano, Jaka Book, 1981, p. 50.

INDICE DEI NOMI\*

- Acocella, S., 122n  
 Albano Leoni, F., 89n  
 Aleramo, S. (Rina Faccio), 12, 17n  
 Alonge R., 116, 122n  
 Amiel, H.-F., 48, 57  
 Angelini, F., 17n  
 Aradas Bruno, M., 37  
 Arslan, A., 16n, 59n, 60n, 61n, 64n, 68n  
 Asor Rosa, A., 17n, 86n, 105n  
 Aymard, M., 105n  
 Azzolini, P., 59n  
  
 Bachelard, G., 73, 78, 86n, 87n, 88n  
 Bachun, M., 74, 86n, 87n  
 Baldacci, L., 50, 51, 53, 60n, 62n, 64n, 66n  
 Banfi, L., 122n  
 Barbarulli, C., 90n  
 Barthes, R., 49, 60n, 123n  
 Basile, B., 85n, 86n  
 Bazzarelli, E., 64n  
 Beauvoir, S. de, 67n  
 Benjamin, W., 73, 87n  
 Bertinetto, P.M., 89n  
 Borgese, G.A., 69, 85n  
 Borghi, C., 119  
 Borsellino, N., 44n  
 Botta, G., 48n  
 Branca, V., 40n  
 Brancati, V., 105n  
 Brandi, L., 90n  
 Brooks, P., 43n  
 Bufalino, G., 105n, 117, 123n  
 Buttafuoco, A., 17n  
 Byron, G., 17n  
  
 Cameroni, F., 106n  
 Capuana, L., 10, 16n, 22, 37, 39n, 45, 46,  
 47, 50, 59n, 61n, 63n, 83,  
 90n, 94, 104n 119, 123n  
 Carducci, G., 12, 112n  
 Catalano, S., 39n, 40n  
 Cechov, A. P., 70, 85n  
 Ccna, G., 12, 13, 17n  
 Ceserani, R., 41n, 115, 122n  
 Cherbuliez, V., 22  
 Chevalier, J., 41n, 122n  
 Contarino, R., 105n  
 Contessa Lara (Evelina Cattermole), 11,  
 12, 14, 17n, 22, 40n  
 Contorbia, F., 90n  
 Cordelia (Virginia Treves), 11  
 Costanzo, M., 120n  
 Croce, B., 10, 16n, 59n, 61n, 65n, 66n  
  
 D'Annunzio, G., 67n  
 Dall'Ongaro, F., 33  
 Dall'Ongaro, M., 43n  
 Dällenbach, L., 60n, 97, 102, 107n, 108n  
 de Castris, A.L., 90n, 105n  
 De Marchi, E., 66n  
 De Meijer, P., 86n  
 De Roberto, F., 83, 94, 95, 96, 97, 104n,  
 106n, 107n, 108n, 109n,  
 110n  
 Dedenedetti, G., 82, 86n, 90n, 105n  
 Deledda, G., 9, 11, 16n  
 Di Giorgi, F., 96, 104n, 109n  
 Di Giovanna, M., 90n  
 Diamanti, D., 41n

\* Sono esclusi i traduttori delle opere in lingua straniera

- Dias, W. (Fortunata Morpurgo Petronio), 11  
Durand, G., 31, 42n  
Eliot, G. (Mary Ann Evans Cross), 61n  
Farnetani Del Soldato, M., 37, 39n, 40n, 43n, 44n  
Ferrari, P., 11, 17n  
Ferrucci, F., 17n  
Finocchiaro Chimirri, G., 85n, 106n  
Flaubert, G., 22, 66n  
Fogazzaro, A., 22, 40n  
Fojanesi, G., 13, 21, 22, 28, 34, 36, 37, 38, 39n, 40n, 43n, 44n  
Fojanesi, T., 43n  
Folli, A., 51, 59n, 61n, 62n, 63n, 64n, 68n  
Freud, S., 114, 116, 121n, 122n  
Ganazzoli, M., 60n  
Garra Agosta, G., 90n  
Genette, G., 14, 17n, 86n  
Gheerbrant, A., 41n, 122n  
Ghidetti, E., 63n  
Giarrizzo, G., 105n  
Giudice, G., 107n  
Grana, G., 105n, 106n, 108n  
Greco Lanza, C., 90n  
Gualdo, L., 40n  
Guerricchio, R., 17n  
Hérelle, G., 64n  
Jolanda (Maria Majocchi Plautus), 11  
Lejeune, P., 59n  
Livi, G., 17n  
Lo Vecchio-Mustu, M., 120n  
Lotman, J.M., 52, 64n, 71, 86n, 117, 123n  
Macchia, G., 69, 70, 85n, 90n, 120n  
Madagnani, C. A., 95, 104n, 106n, 109n  
Maggi, A., 122n  
Magli, P., 40n, 41n  
Mansfield, K., 70, 85n  
Manzoni, A., 67n  
Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani), 9, 10, 11, 16n  
Maugeri Salerno, M., 90n  
Maupassant, G. de, 22, 107n  
Mazzacurati, G., 37, 44n, 87n, 106n, 111, 120n, 121n, 123n  
Mazzoni, G., 106n  
Menasci, G., 50, 61n, 68n  
Mercier, M., 67n  
Messina, A., 90n  
Messina, M., 13, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85n, 86n, 90n  
Molmenti, P., 119  
Montagni, B., 121n  
Morandini, G., 17n  
Moravia, A., 86n  
Moretti, F., 42n, 123n  
Morpurgo, L., 16n  
Muller, A. F., 123n  
Musatti, C. L., 122n  
Muscarello, M., 62n, 90n, 106n  
Nash-Marshall, S., 68n  
Navarra, A., 104n, 109n  
Necra (Anna Radius Zuccari), 11, 12, 13, 14, 16n, 17n, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59n, 60n, 62n, 64n, 65n, 66n, 68n  
Nievo, I., 51  
Olivieri, U., 41n  
Orazio, 12, 17n, 59n  
Orlando, F., 31, 42n, 78, 82, 88n, 90n  
Palumbo, M., 106n  
Pasqui, M., 68n  
Patti, M., 21, 36  
Pegoraro, C., 61n  
Percoto, C., 33, 43n  
Pierobon, E., 64n  
Pigliasco, M. R., 89n  
Pirandello, L., 37, 44n, 69, 70, 76, 83, 85n, 87n, 94, 104n, 111, 114, 117, 119, 120n, 121n, 122n, 123n  
Portinari, F., 14, 17n  
Poulet, G., 70, 86n  
Raimondi, E., 86n  
Ramondino, F., 123n  
Rapisardi, M., 21, 22, 36, 38, 39n, 40n, 43n, 44n  
Raya, G., 39n  
Regina di Luanto (Guendalina Lipperini), 11, 14, 17n  
Ricardou, J., 60n  
Ricoeur, P., 119, 123n  
Roda, V., 40n, 62n  
Rousset, J., 26, 27, 41n  
Rubino, G., 42n  
Sand, G. (Aurore Dupin), 61n, 66n  
Sartre, J.-P., 67n  
Scarano, E., 41n  
Schivelbush, W., 41n, 115, 122n  
Schoell-Dombrowsky, R., 85n  
Scnascia, L., 69, 85n, 105n  
Serao, M., 16n, 61n  
Sipala, P.M., 104n, 105n  
Sodini, A., 120n  
Sontag, S., 113, 121n  
Sordi, I., 41n  
Sperani, B. (Beatrice Speraz), 11  
Spinazzola, V., 97, 104n, 105n, 108n, 110n  
Starobinski, J., 9, 16n, 29, 42n, 44n, 57, 68n, 118  
Stendhal (Henri Beyle), 57  
Strada Janovič, C., 86n  
Tanner, T., 87n  
Tedesco, N., 95, 106n, 108n, 110n  
Verdirame, R., 60n, 61n  
Verga, G., 21, 38, 39n, 43n, 44n, 50, 51, 61n, 63n, 69, 83, 88n, 90n, 94, 104n, 106n  
Vivanti, A., 14, 17n  
Weinrich, H., 121n  
Zambon, P., 16n, 60n, 61n, 65n  
Zancan, M., 17n  
Zappulla Muscarà, S., 90n  
Zola, E., 22, 94, 106n  
Zuccari, F., 53, 64n  
Zuccoli, L., 16n