

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 10

«LO SCRITTOIO DELLE DONNE»
TRA VERISMO E POSTVERISMO:
INTELLETTUALI, SCRITTRICI, PUBBLICISTE,
DRAMMATURGHE, TRA OTTO E NOVECENTO
(1850-1922)

Atti del Convegno Internazionale
(Catania, 5-7 dicembre 2024)

a cura di
Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro,
Margherita Verdirame

Volume II

Fondazione Verga - Euno Edizioni

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE CONVEGNI N.S.

N. 10

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

Serie Convegni n.s.

diretta da Gabriella Alfieri - Università di Catania

COMITATO SCIENTIFICO

Salvatore Bancheri - Università di Toronto

Riccardo Castellana - Università di Siena

Giorgio Longo - Università di Lille

Olivier Lumbroso - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Andrea Manganaro - Università di Catania

Alain Pagès - Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - Centre Zola

Giuseppe Polimeni - Università di Milano

Carla Riccardi - Università di Pavia

Pietro Trifone - Università di Roma - Tor Vergata

Il presente volume è stato sottoposto a referaggio anonimo

© Fondazione Verga

Proprietà letteraria riservata

© 2025

Euno Edizioni

94013 Leonforte (En) - Via Mercede 25

Tel. e fax 0935 905877

info@eunoedizioni.it

www.eunoedizioni.it

ISBN 978-88-6859-277-6

Finito di stampare nell'ottobre 2025

da Photograph - Palermo

«Lo scrittoio delle donne»
tra verismo e postverismo:
intellettuali, scrittrici, pubbliciste,
drammaturghe, tra Otto e Novecento
(1850-1922)

Atti del Convegno Internazionale
(Catania, 5-7 dicembre 2024)

a cura di
Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro,
Margherita Verdirame

Volume II

Fondazione Verga - Euno Edizioni

INDICE

VOLUME 1

Il progetto «Lo scrittoio delle donne»: presupposti e prospettive

GABRIELLA ALFIERI

«Le donne d'intelligenza»: impegno culturale e stili testuali
nella scrittura femminile tra Otto e Novecento 13

RITA VERDIRAME

“Sebben che siamo donne...” ragioni dell’arte
e leggi di mercato nell’Italia tra Otto e Novecento 75

VOLUME 2

Atti del Convegno Internazionale (Catania, 5-7 dicembre 2024)

RELAZIONI INTRODUTTIVE

SILVIA TATTI

Biografie al femminile tra Otto e Novecento 15

MICHELA DE GIORGIO

Pericolo roseo. Paure maschili, scritture femminili 29

RITA FRESU

Scrittura femminile e storia della lingua
nell’Italia postunitaria: nodi tematici e specimina 39

ROBERTA CESANA

Donne e mestieri del libro tra Otto e Novecento:
visibilità negata e percorsi di affermazione 57

GIOVANNA ALFONZETTI	
Galatei al femminile tra Otto e Novecento	71
ELDA GUERRA	
Movimenti femminili e femministi tra Ottocento e Novecento	85
GIUSEPPE SPECIALE	
La condizione giuridica della donna dall'Unità alla Seconda Guerra Mondiale	101
MARGHERITA VERDIRAME	
Elvira Mancuso: orgoglio e sovversione in una letterata del primo Novecento	123
ANDREA MANGANARO	
La didattica della letteratura e le scrittrici	133

NARRATRICI-INTELLETTUALI TRA VERISMO E POSTVERISMO

DANIELA DE LISO	
Matilde Serao tra giornali e romanzi	151
SEBASTIANO VALERIO	
Cibo e società in Matilde Serao: Napoli e i maccheroni	163
DINO MANCA	
Grazia Deledda, una donna sarda per il Nobel.	177
IGNAZIO CASTIGLIA	
Grazia Deledda 'narratrice d'inchiesta': il banditismo sardo tra mitografia e cronaca	191
LAURA RICCI	
Novelliere toscane: Contessa Lara	203

MARIO TROPEA	
Profilo di Giselda Fojanesi narratrice, tra Toscana e Sicilia	215
GAIA GALLO	
Le novelle toscane di Giselda Fojanesi	225
ANTONIO DI SILVESTRO	
Per Maria Messina romanziera: una lettura di <i>Primavera senza sole</i>	235
AGNESE AMADURI	
Annie Vivanti scrittrice cosmopolita tra realismo e ironia	245

LA SCRITTURA MILITANTE DI ROMANZIERE,
GIORNALISTE, DRAMMATURGHE,
TRADUTTRICI, CRITICHE

CHIARA NATOLI	
Il romanzo per le donne italiane: il caso di Rosa Muzio Salvo	257
STEPHANIE CERRUTO	
L'impegno intellettuale di Cordelia (Virginia Tedeschi Treves, 1849-1916) tra narrativa, editoria ed emancipazionismo	269
OTTAVIA BRANCHINA	
Raccontare "dalla vita". Lo scrittoio di Anne Charlotte Leffler tra Svezia e Italia	283
GIOVANNA ZISA	
Laura Gonzenbach scrittrice di fiabe e traduttrice	301
LAURA LUPO	
Emma (Emilia Ferretti Viola) e il realismo "utile" di «Una fra tante»	311

DARIA MOTTA

Lo sguardo delle donne sull'Italia postunitaria:
il giornalismo d'inchiesta di Jessie White Mario
e di Matilde Serao 321

NINNA MARIA LUCIA MARTINES

Jessie White Mario e le forme della biografia
e dell'inchiesta sociale nel 'realismo' meridionale 335

MILENA ROMANO

Evelina Cattermole (Contessa Lara) tra scrittura giornalistica
e prosa educativa nell'Italia postunitaria 347

ELENA FELICANI

Il giornalismo militante di Stefania Türr: dal fronte
della Grande Guerra alla battaglia per i diritti delle donne.
Primi sondaggi linguistici 361

MARIELLA GIULIANO

Bruno Sperani alias Beatrice Speraz: narratrice, critica,
traduttrice, tra realismo, autobiografismo e impegno sociale 375

GIULIA TELLINI

Un divorzio di Angelica Palli, fra giornalismo,
drammaturgia e militanza politica per l'educazione femminile 389

DORA MARCHESE

Il femminismo 'rivoluzionario' nell'opera
di Adelaide Bernardinià 399

IRENE GUALDO

Funzione metaletteraria e pedagogia affettiva: le prefazioni
della Marchesa Colombi alle raccolte di racconti natalizi 411

LETTERATURA EDUCATIVA: I GALATEI

ANNICK PATERNOSTER

Saper vivere, saper leggere, saper scrivere:
i manuali di etichetta di fine Ottocento 423

MARIAGIOVANNA RAPISARDA

Donne che educano altre donne: il galateo morale
di Maddalena Albini Crosta (1881) 439

VALENTINA PUGLISI

Donne che educano altre donne: il galateo “progressista”
di Jolanda (Marchesa Maria Plattis Majocchi) 451

CONCLUSIONI

a cura di S. Tatti, R. Fresu, M. De Giorgio 461

RELAZIONI INTRODUTTIVE

SILVIA TATTI

(Università Sapienza di Roma)

BIOGRAFIE AL FEMMINILE TRA OTTO E NOVECENTO

La biografia come moderno genere letterario ha acquisito, nel corso del diciannovesimo secolo, non solo una sempre maggiore popolarità legata allo storicismo enciclopedico e allo sviluppo editoriale, ma anche una notevole responsabilità nella definizione dei nuovi modelli di riferimento per l'uomo e per la donna italiani. Fino all'Antico Regime i profili di uomini celebri o rinomati, nelle varie edizioni di *Vite degli Arcadi illustri*¹ e in numerose altre compilazioni promosse nel Settecento, come gli incompiuti *Scrittori d'Italia*² di Gianmaria Mazzuchelli o *il Parnaso italiano, o sia Raccolta de' poeti classici italiani lirici antichi serj, e giocosi fino al secolo 16* del veneziano Andrea Rubbi³, rievocano gesta e azioni eroiche, soffermandosi soprattutto sul *cursus honorum* e sulla lista di incarichi e pubblicazioni; i biografati erano uomini e, molto meno, donne celebri (pochi ritratti sono presenti nelle *Vite degli Arcadi*), che si erano distinti per qualità e imprese rilevanti; il racconto si sofferma sulla lista delle opere erudite o poetiche (quest'ultimo aspetto rilevante soprattutto per le donne) e sui titoli onorifici e poco spazio veniva dato al carattere dei biografati, per lo più fissato in stereotipi astratti.

Nell'Ottocento, a tale modello agiografico, erudito e compilativo subentra un approccio più scientifico e attento alle variabili dell'animo umano; uno dei protagonisti del genere, Emilio De Tipaldo, introducendo la sua *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII*

¹ Cfr. S. TATTI, *Crescimbeni biografo*, in *Il Settecento sulla scena del mondo*, a cura di A. Bussotti, S. Tatti e V. Tavazzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2023, pp. 189-204.

² G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, cioè *Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, Bossini 1753-1763, 6 voll.

³ A. RUBBI, *Parnaso italiano, o sia Raccolta de' poeti classici italiani lirici antichi serj, e giocosi fino al secolo 16*, Venezia, Antonio Zatta 1784.

pubblicata a Venezia in dieci volumi tra il 1834 e il 1845, evidenziava un cambio di passo rilevante nelle compilazioni biografiche e scriveva: «Oggidi che cominciano ad essere studiati negli scritti del letterato gli affetti dell'uomo; oggidì che dalle circostanze particolari di un fatto si usa molto spesso di trarre generali conseguenze intorno allo stato di un popolo ed ai pregi e difetti dell' umana natura, oggidì le opere biografiche vengono prendendo sotto la mano di egregi scrittori una nuova e quasi inaspettata importanza». E, dopo aver rivendicato che uno degli scopi della sua compilazione dedicata agli uomini illustri della seconda metà del XVIII secolo risiedeva anche nell'intento di confutare le accuse di decadenza dell'Italia rivolte dagli stranieri, aggiungeva: «Noi dunque con questa opera altro non facciamo che preparare i materiali di chi vorrà accingersi di proposito con sì fatti sussidi a descrivere specialmente lo stato intellettuale e morale dell'Italia nella seconda metà del secolo XVIII»⁴.

Sono parole nuove nella biografia che non deve soltanto certificare l'eccellenza individuale, ma svolgere una funzione di testimonianza di un'epoca e dei suoi cambiamenti⁵; seppure in una chiave patriottica apparentemente metapolitica e lontana, per motivi di censura, da quella che sarà la più tarda ed esplicita militanza dei martirologi mazziniani, l'impresa del De Tiplado, cui si accompagnano nel corso del secolo tante iniziative editoriali anche locali, è però emblematica di una condizione di trasformazione del genere, dopo la prevalente uniformità eroica e celebrativa che domina i secoli precedenti; anzi la biografia così rivisitata, strumento volto a interpretare la storia passata e quella contemporanea, utile a indagare lo spirito del tempo, diventa, sotto queste spinte politiche e morali e nel suo dialogo con la cultura letteraria, l'indicatore di una realtà che testimonia anche delle profonde trasformazioni della condizione femminile.

Le questioni sollevate da questa inedita centralità del genere e dall'evoluzione delle scritture di vite sono molteplici: quali sono i nuovi modelli che seguono le scrittrici e gli scrittori italiani nelle loro stesure delle biografie di uomini e donne illustri? E quale continuità o opposizione si crea rispetto a quelli radicati nella tradizione? Esiste una retorica specifica del genere biografia, anche relativamente alla sottospecie della biografia letteraria e quali costanti linguistiche e tematiche si affermano tra Otto e Novecento? E ancora qual è l'atteggiamento dei biografi e delle biografe nei confronti

⁴ E. DE TIPALDO, *Prefazione dell'editore*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tiplado*, vol. I, Venezia, Alvisopoli 1834, pp. IX-X.

⁵ M.P. CASALENA, *Biografie. La scrittura delle vite in Italia tra politica, società e cultura (1796-1915)*, Milano, Bruno Mondadori 2012.

dei soggetti trattati e quali sono i criteri di scelta considerati nella rievocazione di vite passate o contemporanee?⁶

Per le biografie di letterate o scritte da donne si pone anche la questione degli inevitabili condizionamenti di genere che comportano spesso una più elevata attenzione, in primo luogo, all'aspetto educativo e formativo, centrale nell'Ottocento, a vicende private e familiari normalmente poco approfondite nel caso di biografati, o ancora all'eccezionalità di una carriera letteraria e professionale del tutto anomala rispetto alle consuete esistenze femminili.

Ma prima di considerare qualche caso particolare, è utile un'altra premessa: la biografia, pur partendo da fonti storiche, è strettamente connessa non solo con la produzione autobiografica, ma anche con la narrativa e in generale con tutti i generi letterari, con i quali concorre a rappresentare modelli di riferimento maschili e femminili. Le relazioni tra biografia e letteratura riguardano in certi casi la natura romanzesca delle vite avventurose di tante scrittrici: è il caso, ad esempio, di Evelina Cattermole, la Contessa Lara, uccisa dall'amante, che conclude la sua vita tragicamente come tante protagoniste di romanzi coevi. Ma al di là delle inevitabili connessioni che si creano tra vita e letteratura in queste scrittrici dall'esistenza irregolare e spesso anticonformista, anche tra il racconto di vite reali e la costruzione di personaggi letterari si creano relazioni e debiti reciproci: la letteratura rielabora e rilancia nuovi modelli di comportamento al femminile, anche servendosi della produzione biografica che forniva un ampio repertorio di casi, selezionati non necessariamente in funzione degli stereotipi di un comportamento femminile virtuoso, ma guardando anche al nuovo pubblico di lettori e soprattutto di lettrici, che appartengono a una diversa realtà sociale e culturale. Alcuni personaggi come Saffo, ad esempio, sono al centro sia di romanzi antiquari come quello di Alessandro Verri⁷ sia di biografie come quella scritta da Bianca Milesi Moyon⁸, sia, più avanti nel secolo, di testi anche teatrali che evidenziano la natura anticonformista e l'originalità della poetessa greca, divenuta icona romantica⁹; anche la Beatrice dantesca assume un ruolo inedito ed è protagonista di testi teatrali e di poesie e allo stesso

⁶ Si veda su questi aspetti il volume *Biografie. Scrittrici e scrittori tra Otto e Novecento*, a cura di A. Busotti e C. Licameli, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2024.

⁷ A. VERRI, *Le avventure di Saffo, poetessa di Mitilene e la Faoniade. Inni ed Odi, Traduzione dal greco*, Padova, Manfrè 1780 (ma Giunti, Roma).

⁸ B. MILESI, *La Vita di Saffo*, in *Vite e ritratti di donne illustri*, Padova, Bettoni 1815.

⁹ Cfr. Saffo. *Riscritture e interpretazioni dal XVI al XX secolo*, a cura di A. Chemello, Padova, Il Poligrafo 2015; *Saffo nella tradizione poetica italiana dal Sei all'Ottocento*, a cura di S. Puggioni, premessa di G. Baldassarri, Milano, L'Erma di Bretschneider 2014.

tempo di trattazioni biografiche, ancor prima della *Esposizione Beatrice* che nel maggio del 1890 consacrò il personaggio in una grande e controversa celebrazione fiorentina organizzata da Angelo de Gubernatis¹⁰. Tante vite di donne del passato e del presente (le poetesse rinascimentali, le eroine risorgimentali, le salottiere e arcadi settecentesche, le prime scienziate) alimentano un immaginario letterario che rappresenta a volte in modo stereotipato il mondo femminile, ma che rilancia anche modelli innovativi.

In generale la narrativa del primo Ottocento propone figure di donne virtuose e non eversive (basti pensare alle tante protagoniste dei romanzi, compresi quelli scritti da donne, ma anche alle figure più rappresentative come la Teresa foscoliana o la Lucia manzoniana) che trovano una corrispondenza nelle compilazioni biografiche e nei manuali di comportamento e di educazione. Tra gli anni Quaranta e l'Unità escono infatti numerosissimi testi dedicati all'educazione delle fanciulle che ribadiscono la tradizionale collocazione domestica della donna, madre e moglie, possibilmente istruita, ma chiusa nel suo ruolo familiare¹¹. La narrativa che fiorisce in questo periodo conferma una simile rappresentazione della donna; si veda come caso emblematico, proprio per il titolo che allude a un'esistenza reale, il romanzo di Giuseppe Bianchetti, *La vita di Giulia Francardi*¹², scritto come una biografia, ma in realtà un testo narrativo farraginoso, romanzo di formazione al femminile che si muove tra i modelli di Foscolo e di Rousseau e racconta una storia coniugale con al centro Giulia, la vittima sacrificale virtuosa di un marito non amato che si chiama, con evidente reminiscenza ortisiana, Odoardo. Anche le altre prove romanzesche del periodo riproducono lo stesso schema in cui una fanciulla virtuosa è perseguitata da uomini e donne prive di scrupoli o da circostanze funeste. La Teresa foscoliana, intrisa di reminiscenze petrarchesche e vittima innocente, diventa il modello di altre protagoniste che animano i pochi romanzi epistolari scritti da penna femminile, fedeli al modello ortisiano: *Le Lettere di Giulia Willet* di Orinzia Sacratì Romagnoli¹³, le *Lettere di un'italiana* di Carolina Decio Cosenza¹⁴, *Melinda o Le stravaganze della sorte* di Orsola Cozzi¹⁵. Poche sono le eccezioni (per esempio la Teresa dell'incom-

¹⁰ *Esposizione Beatrice. Mostra nazionale di lavori femminili in Firenze*, Firenze, Civelli 1890.

¹¹ Rinvio per questo aspetto alla sezione dedicata alla saggistica all'interno del volume *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Brescia, Scholé 2023, pp. 511-574.

¹² G. BIANCHETTI, *La vita di Giulia Francardi*, Venezia, Alvisopoli 1826.

¹³ O. SACRATÌ ROMAGNOLI, *Lettere di Giulia Willet*, Roma, De Romanis 1818.

¹⁴ C. DECIO COSENZA, *Lettere di un'italiana*, Napoli, R. Marotta e Vanspandoch 1825.

¹⁵ O. COZZI, *Melinda o Le stravaganze della sorte lettere di Orsola Cozzi dedicate a sua Eccellenza Milady Burghersh*, Firenze, Jacopo Balatresi 1816.

piuto *Romitorio di sant'Ida* di Ludovico di Breme¹⁶, una donna dotata di uno spirito stravagante e poco convenzionale) ma nel complesso prevale una tipologia femminile rassicurante e fedele ai ruoli tradizionali.

Il genere biografico in questo contesto non solo risponde, nel suo sviluppo esponenziale ottocentesco, a un'esigenza di conoscenza enciclopedica, ma concorre a costruire l'immaginario che accompagna gli sviluppi della condizione della donna, svolgendo una funzione parallela a quella di tanta narrativa coeva. E l'analisi delle biografie e dei modelli che attraversano il secolo conferma un dato: non esiste nella storia dell'emancipazione femminile e nella produzione letteraria un progresso lineare; il numero di scrittrici attive nel mercato editoriale aumenta sicuramente nel corso dell'Ottocento, dopo le istanze rivendicative rivoluzionarie relative ai diritti civili che sono di fatto diritti delle donne, ma la spinta verso il progresso convive anche con momenti di arretramento e con crisi periodiche, evidenti nella conservazione e riproposta di figure femminili fragili, spesso vittime o succubi del sistema sociale, anche nella variante romantica che accentua la componente di eroismo tragico e melodrammatico e la condizione di vittima sacrificale (e aleggia sempre il modello dell'Ermengarda manzoniana); e nelle biografie si alternano proposte di donne che esulano dagli schemi grazie a doti intellettive eccezionali e conferme di esempi virtuosi di mogli e madri.

Ma nonostante la sostanziale convergenza con i modelli persistenti della narrativa primottocentesca, la biografia riserva però, anche nei primi decenni del secolo, qualche sorpresa nella direzione di una maggiore versatilità e eterogeneità. Un esempio abbastanza anomalo sono *Le illustri Camille d'Italia* di Camilla Paltrinieri Triulzi¹⁷ in cui la scelta apparentemente paradossale di raccontare la vita di tutte le donne che si chiamano Camilla che si sono distinte nel tempo, permette di evidenziare che anche in presenza di un criterio così selettivo come quello esclusivamente onomastico e autobiografico non mancano le figure celebri da selezionare, prova dell'esistenza di un'eccellenza non sporadica e occasionale all'interno del mondo femminile.

Ma non è l'unico criterio stravagante, indice di una ricerca di modelli non rigidamente ortodossi che si aprono, proprio in un genere apparentemente neutro come la biografia, anche a escursioni non del tutto conformiste; la palermitana Rosaria Amari, qualche anno dopo la Paltrinieri, pubblica il *Calendario delle donne illustri italiane*¹⁸, in cui elenca donne che sono nate o

¹⁶ L. DI BREME, *Il Romitorio di Sant'Ida*, Inedito a cura di P. Camporesi, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1961.

¹⁷ C. PALTRINIERI TRIULZI, *Le illustri Camille d'Italia*, Verona, Bisesti 1818.

¹⁸ R. AMARI, *Calendario delle donne illustri italiane*, Firenze, Bencini 1857.

morte in ognuno dei giorni dell'anno, a partire dal 1 gennaio; nell'Introduzione *Alle donne italiane* la Amari difende il genere biografico che, nato con la storia, «la spiega, la compie e l'avviva»¹⁹. Anche qui la scelta delle biografate è sottoposta alla casualità del calendario, da cui emerge in ogni caso l'abbondanza innegabile di casi da presentare; il fine è quello di sostenere la «nazionale grandezza»²⁰. Un altro esempio che ci riporta ai primi decenni dell'Ottocento è quello delle vite scritte dalla già citata Bianca Milesi Mojon, milanese di origine, pittrice, borghese, viaggiatrice, patriota esule in Francia, in contatto con la cultura europea. Milesi pubblica solo due vite per l'editore Bettoni; oltre a quella già citata di Saffo, scrive anche la *Vita di Gaetana Agnesi*²¹, una matematica vissuta nel Settecento, eccellente per i suoi risultati scientifici seppure presentata come rispettosa del suo ruolo familiare; in questa fase, la rassicurazione relativa al rispetto dei ruoli sociali sembra un tributo necessario alla legittimazione dell'istruzione delle fanciulle. Bianca Milesi ripubblicava la vita dell'Agnesi in *Vite e ritratti delle donne celebri d'ogni tempo e d'ogni paese, opera della Duchessa d'Abrantès continuata per cura di letterati italiani*²², una compilazione di vite desunte dalla storia universale che curiosamente partiva, nell'edizione francese, dal ritratto di Anna Zinga, regina di Matamba e Angola, vissuta nel secolo XVI; a ridosso dell'edizione milanese ne uscì una a Napoli, preceduta da un'introduzione *Alle donne* di Vincenzo Torelli, che insisteva sul fatto che il volume presentava «esempi di gloria e di virtù» femminili che devono rafforzare e inorgoglire le donne alle quali è affidato il compito difficilissimo di educare i figli nei primi anni di vita, motivo per cui le madri si devono istruire, seguendo i casi di donne celebri del passato²³.

Esistono anche biografie femminili utilizzate come pretesto narrativo all'interno di proposte editoriali di stampo patriottico-locale o enciclopedico, come l' *Anello di sette gemme o Venezia e la sua storia: considerazioni e fantasie*²⁴ di Luigi Carrer che racconta, seguendo schemi diversi, la vita di sette

¹⁹ Ivi, p. 3.

²⁰ Ivi, p. 5.

²¹ B. MILESI, *Vita di Gaetana Agnesi*, Padova, Bettoni 1815.

²² *Vite e ritratti delle donne celebri d'ogni tempo e d'ogni paese, opera della Duchessa d'Abrantès continuata per cura di letterati italiani*, Milano, Stella 1836-1839, 4 voll.; nella riedizione di Napoli, L'Omnibus 1838, la vita è riportata alle pp. 263-269. L'edizione napoletana è preceduta da un'introduzione *Alle donne* di Vincenzo Torelli che esaltava l'opera francese, che si proponeva tradotta in italiano, in quanto espressione di «esempi di gloria e di virtù» femminili che devono rafforzare e inorgoglire le donne e le madri la cui istruzione è necessaria per educare i figli nei primi anni di vita; a questo scopo il libro suggeriva esempi passati di donne forti e autorevoli: pp. 5-9.

²³ V. TORELLI, *Alle donne*, ivi, pp. 5-9.

²⁴ L. CARRER, *Anello di sette gemme o Venezia e la sua storia: considerazioni e fantasie*, Venezia, co' tipi del Gondoliere 1838.

donne veneziane, da Giustina Renier Michiel, a Catterina Corner a Gaspara Stampa e altre: nel caso di quest'ultima, Correr scrive che le scarse notizie sulle sua vita non consentono di produrre una vera biografia e che quindi il racconto è affidato alle lettere della scrittrice, che parlano di lei direttamente; l'*Anello* sembra però più riprodurre stereotipi di rappresentazione delle donne volti a esaltare Venezia che a proporre nuovi modelli femminili; una conferma che è soprattutto da parte delle scrittrici che ci si interroga, pur nelle oscillazioni presentate, su nuove figure di donne.

Un altro autore che manifesta in questa fase un'attenzione locale, prevalentemente rivolta alla Toscana, è Atto Vannucci il quale, prima del citato e famoso *Martirologio*, scrive anche diverse vite di donne per la *Biografia degli italiani illustri* di Emilio De Tipaldo, una raccolta che se nel titolo non sembra aprire alla componente femminile, di fatto accoglie diverse voci dedicate soprattutto a scrittrici. Nonostante la censura impedisse, soprattutto negli anni che precedono il 1848, ogni troppo esplicita allusione a rivendicazioni e discorsi politici, Vannucci è comunque un benemerito della biografia femminile per l'attenzione che dedica a figure come Livia Accarigi²⁵, improvvisatrice e musa (che per la vocazione poetica rimase necessariamente "fanciulla") di cui si sottolineano come sempre le doti domestiche e l'umiltà, o come Maddalena Morelli²⁶, anche essa toscana, il cui grandissimo successo in vita è sottoposto a una censura sull'opportunità di conferire tale riconoscimento a una donna.

Nel complesso, anche in virtù della pubblicistica educativa²⁷ che promuoveva profili di giovani donne istruite, ma votate a un ruolo domestico tradizionale, i modelli proposti nel periodo preunitario sono per lo più conservativi, nonostante un genere meno codificato come quello biografico consideri anche esempi di donne meno convenzionali sulla base di criteri più versatili come l'istruzione, la riuscita intellettuale, l'originalità.

Se questo è dunque a grandi linee il lascito del periodo primo ottocentesco, come si colloca la biografia nel contesto postunitario quando non solo è necessario costruire modelli per le italiane oltre che per gli italiani, ma lo sviluppo della narrativa anche al femminile impone una ridefinizione dell'immaginario che accompagna i primi decenni di vita del paese?

La produzione romanzesca riflette la crisi sociale e culturale che inve-

²⁵ DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri...*, vol. VI, pp. 39-40.

²⁶ Ivi, vol. VII, pp. 146-148.

²⁷ Tra i numerosi trattati sull'educazione si ricordano quelli più volte ripubblicati di Caterina Franceschi Ferrucci, la pedagoga più moderna e in fondo innovativa nonostante la centralità del tema patriottico nella sua prospettiva educativa, di Giulia Molino Colombini, di Luisa Amalia Paladini: cfr. la sezione relativa alla *Saggistica in Scrittrici italiane tra Otto e Novecento...*, pp. 511-574 e S. TATTI, *Un'Antologia di scrittrici tra Ottocento e Novecento: una proposta di lettura, studio, ricerca*, in ivi, pp. 5-43.

ste il paese nei primi anni postunitari e ci restituisce immediatamente una rappresentazione molto articolata non solo dal punto di vista della prospettiva geografica, ma anche di quella sociale e culturale. Le italiane che la narrativa propone sono così le povere cameriere che arrivano dalla campagna in città e finiscono in un bordello cittadino come la Barberina di *Una fra tante* di Emma (pubblicato nel 1878²⁸, solo dodici anni dopo il conciliante articolo *Della presente condizione delle donne e del loro avvenire* pubblicato nel 1866 da Cristina di Belgiojoso²⁹) senza mai potersi riscattare dalla condizione di prostituta; o le giostraie come Leona del romanzo *L'innamorata* della Contessa Lara³⁰, destinata a una fine tragica, o le ballerine come Nana de *Il bacio di una morta* di Carolina Invernizio³¹ che seducono giovani aristocratici salvo poi essere liquidate in nome del ristabilimento dell'ordine familiare e impazzire o finire in carcere, una versione più oscura della vittimizzazione femminile romantica; e ancora le donne che hanno abbracciato delle professioni, come l'impiegata di uno dei racconti del *Romanzo della fanciulla* di Serao del 1886³², e le tantissime maestre e istitutrici che popolano i romanzi di fine secolo riproducendo un ruolo spesso effettivamente rivestito da molte scrittrici; si vedano ad esempio le *Lettere intime* di Sfinge³³ dove Branda, istituttrice, confessa di essere stata sedotta dal nobile fratello delle sue allieve e poi abbandonata con un figlio illegittimo. Ma i casi sono molti: Clarice Gouzy Tartufari, con *Maestra* del 1887³⁴, o Matilde Serao, autrice di *Scuola normale femminile*³⁵, propongono storie spesso tragiche di istitutrici e evidenziano i limiti di un ruolo solo fittiziamente professionalizzante come quello della maestra che è in realtà la riproduzione di una funzione esercitata dalla madre all'interno della famiglia, come ribadiscono ripetutamente le saggiste del periodo. Dal punto di vista sociale, l'accesso delle donne a ruoli nelle istituzioni formative è apparentemente una conquista, ma i limiti del riconoscimento sociale della professione, spesso evidenziati dalle rappresentazioni letterarie, condizionano in senso fortemente restrittivo la prospettiva emancipazionista.

²⁸ EMMA (Emilia Ferretti Viola), *Una fra tante*, Milano, Libreria editrice G. Brigola 1878.

²⁹ C. TRIVULZIO DI BELGIOJOSO, *Della presente condizione delle donne e del loro avvenire*, in «Nuova Antologia di Scienze Lettere ed Arti», 1 (1866), pp. 96-113; si veda S. TATTI, *Il saggio «Della condizione della donna» di Cristina Trivulzio di Belgiojoso*, in «Cahiers de la Méditerranée», 108 (2024), pp. 203-212.

³⁰ CONTESSA LARA (Evelina Cattermole), *L'innamorata*, Catania, Niccolò Giannotta 1892.

³¹ C. INVERNIZIO, *Il bacio di una morta*, Firenze, Tipografia di Adriano Salani Editore 1886.

³² M. SERAO, *Telegrafi dello Stato*, in *Il romanzo della fanciulla*, Milano, Treves 1886.

³³ SFINGE (Eugenia Codronchi), *Lettere intime*, Milano, Libreria editrice nazionale 1904.

³⁴ C. GOUZY TARTUFARI, *Maestra*, Roma, Perino 1887.

³⁵ M. SERAO, *Scuola Normale Femminile*, in *Il romanzo della fanciulla...*, pp. 74-93.

La produzione giornalistica e saggistica del tardo Ottocento sicuramente consolida la rivendicazione dell'istruzione femminile almeno primaria e questa è un'innegabile conquista; sul piatto della bilancia però il periodo postunitario è inaugurato da un invito alla moderazione e al silenzio delle donne³⁶; prevale ancora, nonostante la presenza di spinte contrarie, un filone di modelli femminili virtuosi e rispettosi della morale familiare, che nella narrativa si traduce nella rappresentazione di fanciulle che se velleitarie sono punite e se dimesse sono marginali, vittime sacrificali che tramandano i modelli romantici; e infatti ancora sopravvivono le figure delle orfane oppresse e di donne votate al martirio, che incarnano la morale familiare.

Solo una parte della pubblicistica sostiene rivendicazioni anche giuridico-economico esplicite e propone riforme avanzate e immagini di donne anticonformiste; si può fare riferimento a Anna Mozzoni che nel 1865 denunciava l'indifferenza delle donne verso la cosa pubblica³⁷, alla giornalista militante Giuseppina Pezzi, ad alcune novelle di Ada Negri, come *Il denaro*³⁸, dove la scrittrice rivendica l'indipendenza economica della donna, alla denuncia contenuta nel romanzo già citato *Una fra tante* di Emma. Ed è da notare che la figura forse più fuori dagli schemi della letteratura degli anni a ridosso dell'Unità è quella Pisana raccontata dalla penna maschile di Ippolito Nievo, nelle *Confessioni di un italiano*, evidentemente più disinvolto, come autore, nella rappresentazione femminile, anche perché meno sensibile alle censure in cui temevano di incorrere le scrittrici, propense per lo più, in questi anni, a evitare di uscire dai binari delle convenzioni morali per non essere tacciate di essere sovversive o eccessive.

In questo contesto così articolato la biografia ha un suo spazio rilevantissimo come è dimostrato dall'altissimo numero di fonti, compilazioni individuali o collettive e repertori programmati e pubblicati in questi anni. Nonostante il rischio di astrattezza che comporta ogni schematizzazione, provo a individuare alcuni filoni all'interno dell'abbondantissima produzione biografica di questi anni.

Il primo filone è quello, ampiamente studiato, dei plutarchi e medaglioni che trasmettono modelli virtuosi e per lo più stereotipati di donne dal profilo tradizionale³⁹. Nella *Premessa* al suo *Plutarco femminile*, del 1872, Pie-

³⁶ Cfr. S. SOLDANI, *Una patria «madre e matrigna»*, in *Di generazione in generazione. Le italiane dall'Unità a oggi*, a cura di M.T. Mori, A. Pescarolo, A. Scattigno e S. Soldani, Roma, Viella 2013, pp. 37-60.

³⁷ Cfr. SOLDANI, *Una patria «madre e matrigna»...*, p. 43.

³⁸ A. NEGRI, *Il denaro*, in EAD., *Le solitarie*, Milano Treves 1917.

³⁹ Cfr. A. ASCENZI, *Il Plutarco delle donne. Repertorio della pubblicistica educativa e scolastica e della letteratura amena destinate al mondo femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Macerata, Eum-Edizioni Università di Macerata, 2009; l'autrice nota come nella fortuna ottocentesca di paradigmi conservativi si realizzi una convergenza tra prospettive cristiane e modelli laico borghesi di famiglia nucleare, all'origine della produ-

tro Fanfani scrive esplicitamente di puntare ad «ammaestrare le fanciulle con l'esempio»⁴⁰. Ma è solo uno dei tanti esempi. Il caso già citato della *Vita di Gaetana Agnesi*⁴¹, rilevante perché la scienziata appartiene a un secolo, il XVIII, altrimenti scarso di esempi altrettanto eloquenti, almeno in Italia, è emblematico; il suo ritratto, assente nella prima edizione del *Manuale per le giovinette italiane* di Luisa Amalia Paladini⁴² è poi inserito nella quinta edizione pubblicata nel 1866⁴³. La vita della matematica settecentesca che nel 1815, nel profilo scritto da Bianca Milesi, era presentata come un modello di riscatto femminile tramite lo studio, diventa esplicitamente, nel 1866, l'esempio di vita di una giovane donna istruita e capace di raggiungere l'eccellenza, pur nel rispetto delle regole di una virtuosa vita familiare e morale: in un contesto di tensioni sociali come quello postunitario risulta importante fornire un messaggio rassicurante volto a neutralizzare le potenzialità eversive che potevano essere attribuite all'istruzione femminile, una strada percorsa, in quello stesso 1866, da Cristina di Belgiojoso nel già citato discorso *Della presente condizione della donna e sul suo avvenire*.

Ma nonostante il clima culturale dell'epoca prevalentemente conservatore e volto a preservare l'ordine sociale prestabilito, la grande abbondanza di plutarchi e medaglioni femminili pubblicati in volumi e riviste mostra se non altro che l'interesse per il mondo femminile sta aumentando. Inoltre, all'interno di questo filone che propone modelli per lo più edulcorati, ci sono anche sorprese come i *Fiori muliebri* di Clovinda Palma di Borgofranco⁴⁴, un titolo assolutamente rassicurante come rassicurante è l'indice composto essenzialmente da ritratti di sovrane; eppure, all'interno del volume è inclusa anche la *Vita di Maria Pellegrini Amoretti*⁴⁵ fanciulla ligure di umili origini, la cui biografia fornisce l'occasione per sottolineare le qualità morali e intellettuali che fioriscono nelle donne se queste sono messe nella possibilità di sviluppare e dimostrare le loro attitudini; nel racconto della vita di un'umile fanciulla veniva trasmesso un messaggio volto a enfatizzare la fiducia nelle potenzialità della donna.

zione vastissima dei manuali di comportamento, di zibaldoni, plutarchi mirati a costruire profili di donne poco eversive e accomodanti.

⁴⁰ P. FANFANI, *Il Plutarco femminile. Libro di lettura e di premio*, Milano, Libreria di educazione e di istruzione di Paolo Carrara 1872, *A chi leggerà*, snp.

⁴¹ Cfr. il saggio di R. FRESU, *Plutarchi femminili tra Otto e Novecento* in *Biografie. Scrittrici e scrittori fra Otto e Novecento...*, pp. 131-142.

⁴² L.A. PALADINI, *Manuale per le giovinette italiane*, Firenze, Baracchi 1851.

⁴³ EAD., *Manuale per le giovinette italiane*, Quinta edizione nuovamente riveduta ed accresciuta, Firenze, Successori Le Monnier 1866, pp. 172-175.

⁴⁴ C. PALMA DI BORGOFRANCO, *Fiori muliebri*, Spoleto, Bassoni 1877.

⁴⁵ Ivi, pp. 129-134.

Il secondo filone di biografie femminili è riconducibile alla linea patriottico-nazionale, che si intensifica soprattutto dopo il 1848 e negli anni postunitari, quando sul racconto di vite si innesta il martirologio patriottico che coinvolge anche le donne; in questo contesto la biografia diventa strumento militante, che affianca non solo la narrativa, ma anche la saggistica ai fini di una produzione nazionale e popolare che esalta la partecipazione attiva delle donne nel processo risorgimentale. Già Atto Vannucci nel 1849 inseriva le vite di Eleonora Fonseca Pimentel, Luisa Sanfelice, Teresa Confalonieri, Matilde Dembovski, Enrichetta Castiglioni nel volume dedicato a *I martiri della libertà d'Italia*⁴⁶; di Teresa Confalonieri ad esempio Vannucci scriveva che «era una delle poche donne che avessero cuore quale chiedeva la patria infelice»⁴⁷; nei suoi ritratti, l'identità di patriota sovrasta quella femminile, che viene inglobata in un clima celebrativo e patriottico che giustifica la presenza di donne biografate e oggetto di attenzione.

Quello patriottico era d'altronde un filone troppo fertile per essere trascurato e infatti sarà continuato anche negli anni postunitari: nel 1893 è pubblicato *La donna nel Risorgimento nazionale* di Giulia Cavallari Cantalamessa⁴⁸, un titolo altisonante per un volume che rievoca donne vissute tra Sette e Ottocento che si erano distinte nelle lotte patriottiche, delle quali viene proposto un ritratto agiografico allineato al filone del martirologio mazziniano; l'esempio più rilevante è quello di Adelaide Cairolì, al centro anche di diversi altri scritti del periodo, che celebrano la sua figura tragica di madre di quattro figli morti per l'Italia, emblema di quella simbiosi tra madre e patria all'origine di un floridissimo immaginario risorgimentale e postunitario.

Più originale è Sfinge⁴⁹, pseudonimo di Eugenia Codronchi Argeli (1865-1934) che negli articoli dedicati a *Donne del Risorgimento* pubblicati nella «Nuova Antologia di Scienze Lettere ed Arti» si sofferma sulla vita di Anita Garibaldi⁵⁰, vista come figura autonoma e non solo nel ruolo di compagna del generale, e ritorna su Adelaide Cairolì⁵¹, che diventa una vera e propria star del filone biografico nazional-popolare e patriottico⁵².

⁴⁶ A. VANNUCCI, *I martiri della libertà italiana dal 1794 al 1848*, Livorno, Poligrafia Italiana 1849.

⁴⁷ Ivi, vol. I, p. 285.

⁴⁸ G. CAVALLARI CANTALAMESSA, *La donna nel Risorgimento nazionale. Conferenza di Giulia Cavallari Cantalamessa*, Bologna, Zanichelli 1892.

⁴⁹ Cfr. SOLDANI, *Una patria «madre e matrigna»...*

⁵⁰ SFINGE, *Anita Garibaldi*, in «Nuova Antologia di Scienze Lettere ed Arti», 203 (1905), fasc. 816, 16 dicembre, pp. 570-602.

⁵¹ EAD. *Adelaide Cairolì*, ivi, 219 (1908), fasc. 884, 16 ottobre, pp. 598-614.

⁵² Cfr. A. TAFURO, *Madre e patriota. Adelaide Bono Cairolì*, Firenze, Fup 2011.

Un terzo filone è quello delle voci dei dizionari biografici compilativi ed enciclopedici; all'interno di questa produzione affidata a una pluralità di compilatori e compilatrici emergono alcune sorprese anche per la varietà e maggiore libertà della scrittura; e spesso è ad autrici che è affidata la stesura di voci femminili.

Un titolo interessante sul quale si è soffermata recentemente Om-bretta Frau⁵³ è il *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei* di Angelo De Gubernatis, pubblicato in fascicoli a partire dal 1879⁵⁴, ricco di molte voci redatte da scrittrici e dedicate a donne; quasi tutte le autrici del tempo collaborarono con De Gubernatis infondendo una nota personale e originale alla stesura dei ritratti a loro assegnati.

Un altro titolo interessante è quello di Carlo Catanzaro, *La donna italiana nelle scienze, nelle lettere, nelle arti. Dizionario biografico delle scrittrici e delle artiste viventi*⁵⁵ scritto con la collaborazione di diversi scrittori e scrittrici e volto esplicitamente a dimostrare che non esiste l'inferiorità strutturale della donna. Anche Sfinge propone in *Femminismo storico*⁵⁶ sette ritratti di donne reali o letterarie del passato (Cleopatra, Laura petrarchesca, Gaspara Stampa e altre): di Cleopatra l'autrice sottolinea come la genialità e l'intelligenza della regina fossero alla base del timore dimostrato da Roma nei suoi confronti, altrimenti incomprensibile nei confronti di una donna, seppure regina; proprio la diffidenza verso le sue riconosciute qualità erano all'origine della fama negativa che l'aveva accompagnata.

Un ulteriore quarto filone forse più innovativo anche in prospettiva novecentesca è quello che definirei delle *Piccole virtù*, dal titolo di un articolo di Ida Baccini introduttivo a un numero della Rivista «Cordelia» giunta al suo quarto anno, nel 1885⁵⁷, una pubblicazione promossa da Angelo De Gubernatis e di cui la Baccini era direttrice. Baccini esalta le cosiddette «piccole virtù», una vera e propria categoria costruttiva che interviene a modificare i parametri standard del profilo ideale femminile; le piccole virtù che sanciscono l'eccezionalità di una donna non sono la morale integerrima, la

⁵³ O. FRAU, *Mara Antelling, Matilde Serao, Angelo De Gubernatis. Triangoli epistolari e giochi ad incastro nel Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, in *Biografie. Scrittrici e scrittori fra Otto e Novecento...*, pp. 101-118.

⁵⁴ *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei ornato di oltre 300 ritratti diretto da Angelo De Gubernatis*, Firenze, Coi tipi dei successori Le Monnier 1879.

⁵⁵ C. CATANZARO, *La donna italiana nelle scienze, nelle lettere, nelle arti. Dizionario biografico delle scrittrici e delle artiste viventi*, Firenze, Biblioteca Editrice della Rivista italiana 1892.

⁵⁶ SFINGE, *Femminismo storico*, Milano, Società anonima editrice La poligrafica 1901.

⁵⁷ I. BACCINI, *Le piccole virtù*, in «Cordelia. Giornale per le giovinette diretto da Ida Baccini», IV (1885), 23, pp. 1-2.

virtù casalinga o gli atti sacrificali affidati ai plutarchi responsabili di tramandare un'immagine conservatrice e edulcorata, ma nascono da qualità intrinseche delle donne che ne costituiscono la specificità: gli affetti, l'attenzione alla vita quotidiana, le caratteristiche intellettuali e morali, il comportamento saggio e avveduto.

Baccini denunciava quindi la sfasatura presente tra la vita e la letteratura che non restituiva la realtà delle esistenze femminili con concretezza e realismo; e l'assunzione in certi casi del valore esemplare della domesticità della donna non era funzionale a una sua più tradizionale chiusura e costrizione in ruoli stereotipati, ma andava invece nella direzione di un'esaltazione della peculiarità dell'eccellenza femminile anche nel chiuso delle famiglie. La vita, ad esempio, della principessa di Sassonia⁵⁸, moglie del delfino di Francia, si sofferma sulle qualità umane e sulla arguzia della donna che, abbinate a un comportamento virtuoso e a costanza e integrità morale, le avevano valso il rispetto e la considerazione dei familiari, nonostante i pregiudizi iniziali.

D'altronde Ida Baccini mostra un'indole poco conformista anche nel suo autoritratto, *La mia vita: ricordi autobiografici* pubblicato dalla Società Dante Alighieri nel 1904⁵⁹, in cui scrive di non riconoscersi nel ritratto intellettuale di scrittrice per l'infanzia che la società contemporanea le aveva costruito addosso e rivendica un profilo di autrice in grado di confrontarsi con tutti i generi di scrittura contro ogni stereotipo riduttivo dell'autorialità femminile, spesso confinata in una dimensione marginale. Del libro della Baccini fu fatta una recensione nella «Nuova Antologia di Scienze Lettere ed Arti» del 1904⁶⁰ che rivendicava espressamente la necessità di non sovrapporre modelli imposti e vite delle scrittrici e insisteva sulla funzione della scrittura come scarto e spinta innovativa, non come vincolo morale e riproduzione di schemi conformisti.

Non è semplice, né forse auspicabile, ricavare delle conclusioni generali dalle ipotesi di lettura qui rapidamente proposte e dai filoni individuati all'interno della vasta produzione biografica ottocentesca. Da un lato la biografia è un genere che riprende e conferma, anche nell'Ottocento maturo, stereotipi letterari e modelli tradizionali di comportamento in una linea di continuità con le caratteristiche proprie di un genere radicato fin dall'antichità nella tradizione letteraria; dall'altro, come fa sempre, la letteratura,

⁵⁸ EAD., *Piccoli medaglioni femminili: Maria Giuseppina di Sassonia*, in «Cordelia», IX (1890), 27, pp. 210-212.

⁵⁹ EAD., *La mia vita: ricordi autobiografici*, Roma-Milano, Società ed. Dante Alighieri di Albrighi, Segati e C. 1904.

⁶⁰ «Nuova Antologia di Scienze Lettere ed Arti», 195 (1904), fasc. 779, 1° giugno, p. 547.

compresa quella biografica che intreccia alla realtà e alla storia l'immaginario letterario e culturale, prova a sovvertire le condizioni attuali, a denunciare lo scarto esistente tra idee e resistenze sociali, a promuovere istanze di rinnovamento: nel caso del genere biografico questo avviene innanzitutto attraverso il richiamo e la proposta di vite che, anche se non necessariamente eccezionali, contribuiscono comunque a rompere gli schemi e a suggerire un'immagine diversa della donna, evidenziandone qualità e peculiarità; inoltre la concatenazione di racconti di vite sullo sfondo dei cambiamenti storici favorisce la costruzione di genealogie femminili che valorizzano l'avvicinarsi delle generazioni e pongono in primo piano casi di donne appartenenti a classi sociali e a situazioni anche geografiche diverse.

La biografia, esercitando una funzione allo stesso tempo testimoniale, nel suo rapporto con la storia, e correttiva, essendo a metà tra realtà e letteratura, soggetta quindi anche a uno slancio ideale, accompagna nel corso del lungo Ottocento la non lineare evoluzione dello statuto della donna e della complessa definizione di modelli femminili.

MICHELA DE GIORGIO

PERICOLO ROSEO.
PAURE MASCHILI, SCRITTURE FEMMINILI

Pericolo roseo: copyright di Luciano Zuccoli, lo scrittore che insieme a Lucio d'Ambra e Guido da Verona faceva parte del terzetto dei «D'Annunzio delle dattilografie», inesauribile risorsa della letteratura di consumo dei primi due decenni del Novecento. Nel 1911, nelle pagine del «Corriere della Sera», Zuccoli elencava il «gaietto sciame» di scrittrici che dopo la morte di molti dei grandi della letteratura italiana, sembravano averne preso padronalmente il posto. Primedonne della letteratura femminile del primo Novecento: Matilde Serao, Elda Ginelli, Annie Vivanti, Grazia Deledda, Gemma Ferruggia, Ada Negri, Neera, Térésah, Clarice Tartufari, Sfinge, Flavia Steno, Dora Melegari, Enrica Grasso. Il «pericolo roseo» è quantitativo e qualitativo. Per l'inflessibile Zuccoli, la capacità narrativa femminile è «di gran lunga inferiore a quella d'un uomo, il quale abbia anche mediocrementemente vissuto e osservato»¹.

In quanti decenni i piccoli numeri di donne che scrivevano (ed aspiravano ad essere pubblicate) erano diventate uno «sciame»? Come si era ingrossata la schiera che dava voce al mondo femminile? Una sintesi quantitativa (con i primi cenni al tipo sociale della scrittrice) era già nel *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, il repertorio internazionale compilato nel 1879 da Angelo De Gubernatis. Anni dopo, nel 1891, Paolo Mantegazza lavorò sul *Dizionario* «con pazienza fratesca» per scoprire quante fossero le scrittrici: 180 su 4.525 scrittori. Ovvero, 4,1% (l'elenco non comprendeva solo scrittrici italiane, il *Dizionario* era internazionale). «Notate – scriveva l'antropologo più illustre e più femminista d'Italia – che questa cifra è anco-

¹ L. ZUCCOLI, *Il pericolo roseo*, in «Corriere della Sera», 24 marzo 1911. Si veda anche la risposta di Lia Morpugo, *La rosea speranza*, in «Corriere della Sera», 29 marzo 1911.

ra troppo favorevole alle donne, perché di queste raccogliamo con galanteria le più pallide manifestazioni d'ingegno»².

Anche nel primo decennio del Novecento (quando Zuccoli paventava la moltiplicazione del «gaietto sciame»), le scrittrici continuarono ad essere quantificate. Con criteri più rigorosi. Sono state promosse a «indicatori sociali». Emblematici e decisivi. Il punto più alto del cosiddetto «sviluppo sociale» femminile. Nel 1910, l'inchiesta promossa dal Ministero dell'Interno, per censire il grado di «maturità intellettuale e morale» delle italiane, in previsione della concessione del voto elencava le opere letterarie e scientifiche, artistiche e grafiche registrate nel «Bollettino della proprietà intellettuale» e nella «Gazzetta Ufficiale del Regno» negli anni 1902-1909. Su 10.532 autori di ambo i sessi, le opere di donne erano 587. Nel quadriennio 1902-1905 la percentuale era del 5% rispetto a quelle maschili; del 7% nel quadriennio 1906-1909³.

Tra Otto e Novecento, nella letteratura italiana il rischio paritario non era incombente. Il «pericolo roseo» non avanzava potente e inarrestabile. Ma i dati ministeriali non tranquillizzarono Zuccoli. Cosa può aver vissuto e osservato una donna – si chiedeva lo scrittore – se la sua esperienza è confinata nel perimetro domestico? Anche in campo letterario, la divisione sessuata fra sfera pubblica e sfera privata dettava ordini perentori. Le donne non avevano «maschiezza di scrittura». La professione letteraria è, di diritto, solo maschile.

Ne è una prova (e questo è il luogo perfetto per evocarla) la lettera che il 21 febbraio del 1890, Giovanni Verga scrive da Vizzini a Paolina Greppi Lester, nel nuovo ruolo di intermediaria letteraria. Un'amica, la marchesa Visconti, le ha chiesto di far leggere a Verga *Verso il nulla* (1890), il primo romanzo di Gemma Ferruggia (1868-1939). Verga scrive a Paolina di averlo letto coscienziosamente, e le chiede di aiutarlo: «Ad allontanare da me il calice amaro del giudizio letterario [...] quantunque, debbo confessarvelo, non abbia molta fede nelle donne scrittrici, o meglio nel loro valore artistico, la Sand compresa, e la Serao eccettuata perch'è ermafrodita». *Body shaming* o un esplicito giudizio di valore? La lunga mano del dimorfismo ottocentesco afferra anche la scrittura. Ma Matilde Serao si era conquistata una variante di genere molto speciale. Da espatriata del suo sesso, era riuscita a superare l'inflessibile linea divisoria tra scrittura femminile e maschile?

² P. MANTEGAZZA, *Fisiologia della donna*, Treves, Milano 1891, 2 voll., II, pp. 183-185.

³ Ministero dell'Interno, *Dati statistici riassunti per province e compartimenti relativi alle condizioni intellettuali e morali della donna e della partecipazione di essa ad alcuni fatti della vita sociale. Raccolti per la Commissione Ministeriale incaricata di esaminare se e in quali limiti convenga di estendere alla donna il voto amministrativo*, Roma, Tipografia delle Mantellate 1910.

Il grado di tolleranza di Verga nei confronti della debuttante Ferruggia, corregionale e blasonata (il padre della Ferruggia era un barone palermitano) è sotto la sufficienza: «Quanto alla sua protetta, ecco: scrive con garbo, ma non basta; dev'esser molto giovane ancora, perché la favola del suo racconto è ingenua specie per quel che riguarda i giornalisti che la scialano da signori e pigliano parte alle cavalcate storiche. Io li ho visti sempre invece correre dietro al pezzo da cinque lire. Ma lasciamo stare la scrittrice, nelle sue belle illusioni; il peggio è che parmi avviata a fare o desiderare di fare del giornalismo. E il romanzo più curioso, e doloroso, per chi conosca quel mondo, sarebbe, invece, quello della donna giornalista».

La lettera di Verga è un campione esemplare delle reazioni di giudici insigni di fronte al fenomeno letterario del «romanzo femminile» che dagli anni Ottanta dell'Ottocento ha preso forza grazie all'inedita alleanza fra editoria e informazione, da cui hanno tratto vantaggio anche molte autrici che possono distribuire la loro produzione nel doppio circuito librario e giornalistico, non più rigorosamente separati. «Per tornare al romanzo di Ferruggia – scrive Verga – comincia piuttosto benino, ma si perde a mezza strada, e va a finire maluccio [...] Voi mi dite che a Giacosa il romanzo è piaciuto. Tanto meglio. Vuol dire che mi sono ingannato e che la Ferruggia sarà una Cordelia di più»⁴.

1. La Palestre della scrittura

Nel 1879, quando Cordelia (nome di penna di Virginia Tedeschi, moglie di Giuseppe Treves) pubblicava *Nel Regno della donna*, un inno alla vita domestica e alle virtù femminili, in cui esaltava la casa come «il miglior centro di operosità femminile», i confini domestici erano protettivi, prescrivivi, insuperabili. Alcune, però, se li erano già lasciati alle spalle. E molte sognavano di farlo. «Cordelia» era anche il titolo del «Foglio settimanale per le giovinette italiane» fondato a Firenze, nel 1881, da Angelo De Gubernatis. Fin dal primo numero, la rivista (il più vitale periodico femminile italiano: dal 1881 al 1942⁵) aveva chiesto alle lettrici di partecipare alla «Palestra

⁴ G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di G. Raya, Roma, Fermenti Editrice 1980, pp. 157-158.

⁵ *Piccola Posta* (risposta a Jolanda Bruna), in «Cordelia. Rivista per Signorine», a. XXXII, 21 settembre 1913, n. 38, p. 1215. Per una rilettura della rivista cfr. L. TASCA, «Cordelia», in S. FRANCHINI - M. PACINI - S. SOLDANI, *Giomali di donne in Toscana. Un catalogo, tante storie: 1780-1945*, Firenze, Olschki 2007, 2 voll., I, pp. 278-286. Su «Cordelia» negli anni del conflitto, vedi la ricerca più recente, certamente la più esaustiva, di K. BLOOM, «Cordelia». 1881-1942, *Profilo storico di una rivista per ragazze*, Stockholm, Romanska och klassiska institutionen 2015, pp. 156-158.

delle giovinette» inviando alla redazione «una cosuccia, fatta lì per lì in un giorno d'esame, da una signorina di 14 o 15 anni, senza farci la più piccola correzione, senza aggiungerci o levarci nemmeno una virgola». Le «Cordeliane» (il titolo era già un attestato di promozione intellettuale) non si erano fatte pregare⁶. Antenate dei “Talent televisivi”, le «Palestre della scrittura» sono uno dei tanti segnali del declino dell'etica di impronta risorgimentale che della vocazione familiare faceva il faro dell'identità femminile. Le velleità di promozione letteraria di chi inviava una “cosuccia” alle «Palestre» rendono più elastico il confine tra diario privato e scrittura pubblica, già arditamente superato dalle scrittrici della generazione degli anni Ottanta. Il primo gradino della scalata al successo nazionale di Grazia Deledda, Jolanda (Maria Majocchi Plattis), Tommasina Guidi, Haydée (Ida Finzi), Térésah (Corinna Teresa Ubertis), Ida Baccini, Sfinge (Eugenia Codronchi Argeli⁷), erano state proprio le «Palestre»⁸.

Nel 1902, vent'anni dopo l'istituzione della «Palestra» pioniera, la direzione di «Cordelia», sopraffatta «dall'onda sempre più invadente di manoscritti», pubblicava una diffida nei confronti delle schiere di aspiranti alla pubblicazione, delle centinaia di *Signorine* che sulle ali della vanità tentavano la corsa al successo letterario. Troppe, «vorrebbero far conoscere al pubblico il segreto del primo amore, l'eco dell'ultimo rimpianto, e le speranze del loro desio». «Non capiscono (e lo abbiamo scritto tante volte) che è brutale dire apertamente: non sapete scrivere!», dichiarava senza mezzi termini la direzione del settimanale, che si qualificava come «un periodico letterario ed educativo aperto a tutti i giovani e alle giovani valenti, ma non una palestra di bambinate o uno “sfogatoio” di sentimentalismo morbos»⁹.

«Or non è molto una bella fanciulla mi proponeva questo singolare dilemma: devo fare la scrittrice o studiare medicina?» scriveva Neera (1846-1918), nel 1904, in *Le idee di una donna*. Erano 24, allo scoccare del Novecento, le laureate in Medicina e chirurgia. Decisamente minoritarie rispetto al numero di donne che il Ministero dell'Interno aveva quantificato come dedite ad opere intellettuali. Poco disposta a sostenere le fallaci speranze delle illuse che «scrivono perché vedono scrivere, perché si immaginano, orgogliose della lista ininterrotta di dieci che hanno loro procurati le scolastiche competizioni, che sia questa una occupazione piacevole, onorifica e profi-

⁶ JOLANDA, *Angelo De Gubernatis e la “Cordelia”*, in «Cordelia», n. 23, 8 giugno 1913, p. 706.

⁷ O. FRAU, *Libri chiusi e pagine bianche. Lettrici ingannevoli, Jolanda e Sfinge*, in *Lettrici italiane tra arte e letteratura*, a cura di G. Capitelli e O. Santovetti, Roma, Campisano editore 2021, pp. 81-94.

⁸ Mi permetto di rinviare al mio, *Le italiane dall'Unità ad oggi*, Roma-Bari, Laterza 1993, pp. 385-390.

⁹ *A moltissime Signorine*, in «Cordelia», a. XXI, 23 marzo 1902, n. 23, p. 268.

cua»¹⁰, la scrittrice milanese sa come difendere il confine che separa la scrittrice affermata dalle aspiranti. Il suo principio di realtà è quantitativo. A colpi di cifre, Neera (che sa fare i conti) demolisce le presunte vocazioni letterarie e le «belle illusioni» (le chiamava Verga) di chi credeva di poter «far quattrini» con la scrittura. Per le più ostinate, c'è un'ultima avvertenza: «la differenza del sesso è cagione di astio maggiore. È allora che la scrittrice si sente straniera in mezzo a quegli uomini inaspriti che hanno gettato la maschera della galanteria, ripresi dalla atavica brutalità di un animale in guerra»¹¹.

Neera (che Zuccoli inserirà nel contingente del «Pericolo roseo») non ha dubbi su chi sia il responsabile dell'incremento delle ambizioni letterarie femminili. Con «finalità che nulla avendo a vedere con l'arte», il movimento femminista «scaglia sul mercato tante donne scrittrici, le quali, tra il sezionar cadaveri o disegnare ponti, o misurar terreni o escogitare macchine, o stillar pandette, trovano che scrivere romanzi è più dilettevole»¹². Per Neera, l'interprete più accorata dello sconcerto provocato dall'«infeudamento della donna nelle donne», la supremazia morale della donna è solo «espressione solitaria» di coraggio e eroismo. La «forza della donna è in ragione inversa di quella dei popoli. Ha bisogno di essere sola per giungere dove vuole»¹³, aveva scritto, in *Battaglie per un'idea*, nel 1898.

Nella cultura italiana maschile e femminile, dalla Restaurazione in poi, la teoria dell'influenza morale delle donne sugli uomini aveva preso forma letteraria nell'apologia dell'«Impero della donna» e nell'esaltazione della sfera domestica come unico luogo in cui si potevano praticare le virtù femminili. Alla fine del secolo, l'icona morale della «Donna», intesa come singolare spirituale e come unica esperienza legittima della femminilità, ha perso autorevolezza. Anche le schiere di aspiranti al titolo di «scrittrice», uno degli effetti sociali del deprecato «infeudamento della donna nelle donne», avevano contribuito ad incrinare la solidità del monumento all'«Impero della donna».

Il giudizio sul fenomeno di emulazione diffusa delle sorelle di sesso alfabetizzate «spinte alla letteratura dalla vanità, dall'ozio o dalla semplice imitazione» (come le giudicava Neera¹⁴), non è di tutte le scrittrici. Jolanda (1864-1917) si oppose all'ostracismo nei confronti delle giovani (e delle meno giovani) «che scrivono per colmare il vuoto delle loro esistenze vivendo una vita ideale all'infuori del tempo». Nel 1906, il suo bonario maternage non indagava l'autenticità della loro vocazione: «Ma scrivano, in

¹⁰ NEERA, *Le idee di una donna, e confessioni letterarie*, Firenze, Vallecchi 1977 (1° ed, 1904), p. 94.

¹¹ Ivi, p. 105.

¹² Ivi, p. 95.

¹³ NEERA, *Battaglie per un'idea*, Milano, Baldini&Castoldi 1898, pp. 113-114.

¹⁴ Ivi, p. 95.

nome di Dio! della carta e dell'inchiostro ce n'è per tutti, e se non faranno capolavori [...] non avranno fatto un'opera inutile»¹⁵. Ma è Sfinge la più solidale e entusiasta. Nel 1902, in occasione della mostra della Federazione Romana delle Opere Femminili, festeggiò pubblicamente l'imprevista ingerenza della scrittura femminile nel mercato letterario. Si compiace di vedere «ingrossarsi il vivo ruscello della produzione femminile italiana, un vero e proprio torrente sonoro che ora canta al bel sole nostro commisto a' fiumi maggiori»¹⁶. Dal torrente in piena delle donne che scrivono, sceglie tre nomi: Matilde Serao, Neera e Grazia Deledda, «le vittoriose che affermano così saldamente la forza attiva della donna nel campo dell'intelletto». Sfinge proclama che «per virtù di queste e di altre valorose, non si divide più, oggi in Italia, la letteratura, in maschile e femminile: c'è una letteratura nazionale, alla quale le forze ideali dei due sessi, mirabilmente unite e fuse concorrono, formando un solo tutto, decoro e gloria comune»¹⁷.

Chissà se Verga (che possiamo facilmente collocare tra gli scrittori che avevano gettato la maschera della galanteria) avrebbe immaginato di assistere, in un solo decennio, al miracolo di una scrittura nazionale senza genere di appartenenza? Da uomo del suo tempo, Verga non apprezzava nessun tipo di scrittura femminile. Nella sua biblioteca c'era un classico della criminologia positivista: *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* di Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero.

La prima edizione era apparsa nel 1893, tre anni dopo la lettera a Paulina, in cui aveva definito Serao «ermafrodita». Da dove arrivava quell'epiteto intriso di disprezzo o compassione? Il grande successo della triade femminile teorizzata da Lombroso e Ferrero supererà la cerchia dei criminologi e degli scienziati sociali. Quel frettoloso patchwork di citazioni letterarie, dati scientifici, esperienze personali, proverbi e testimonianze private, colonizzerà l'immaginario italiano della femminilità. Diventerà il più diffuso canone interpretativo (e normativo) del corpo e dell'anima delle donne di fine Ottocento¹⁸. Nell'accumulo di aggettivi contraddittori, di prove e controprove confusamente enciclopediche, nella pseudoevidenza gerarchica della superiorità biologica del sesso maschile sulla controparte femminile, si incanalerà il senso comune della differenza sessuale. Referente italiano privilegiato della rappresentazione degli stereotipi di genere, *La donna delinquente, la prostituta,*

¹⁵ JOLANDA, *Scrivano anche le donne!* in «La Gioventù», a. IX, 20 novembre 1906, n. 19-20, p. 144.

¹⁶ SFINGE, *Femminismo letterario*, in «Federazione Romana delle Opere Femminili», *Operosità femminile italiana*, Roma, Editrice Rosy Amadori 1902, p. 74.

¹⁷Ivi, p. 76.

¹⁸ M. GIBSON, *Nati per il crimine. Cesare Lombroso e le origini della criminologia biologica*, Milano, Bruno Mondadori 2004, pp. 82 e ss.

la donna normale, lascerà impronte durevoli per decenni. Non giudicherà solo sulla delinquenza. Ma, soprattutto, sulla «normalità» femminile¹⁹.

2. Legge del cervello e tendenze fisiche

Anche la diffusione di neologismi dall'impareggiabile vigore espressivo – «virilismo», «virilizzazione», «mascolinismo», «mascolinizzazione», «terzo sesso», «ermafroditismo» – è da mettere in conto al successo dell'opera di Lombroso e Ferrero. Derivavano dalla *scientia-sexualis* tardosettecentesca, ma è *La donna delinquente, la prostituta, la donna normale* a farli circolare nel linguaggio comune, amplificando gli effetti dell'appropriazione indebita, da parte delle donne, di muscoli e abiti, di ruoli e compiti sociali che sovvertono le nozioni di identità fondate sull'appartenenza biologica al sesso. Il lessico (che, con tutta evidenza, designava delle patologie) attraversa come un filo rosso buona parte della produzione scientifica, sociologica, filosofica e psicologica (non solo italiana²⁰), benoltre alla metà del Novecento.

Nel 1900, Gemma Ferruggia (1868-1939), che non si era lasciata tarpare le ali dal giudizio di Verga, pubblica *Il Cervello della Donna*. Il titolo craniologico (appena attenuato dal sottotitolo più sociologico: *Intellettualità femminile*) era in linea con i tempi. Il cervello non è un organo che lo *Zeitgeist* del neonato Novecento considera obsoleto. Ossessione non solo italiana, l'antropologia del cervello, è stata una disciplina dalla lunga vita, che ha ignorato i confini fra le nazioni. Dall'Unità fino a tutto il ventennio fascista, pur variando metodi e fini, antropologi e anatomisti si sono ostinati a pesare cervelli, a confrontare cifre e a compilare tabelle²¹.

Il Cervello della Donna di Ferruggia non si occupa di capacità craniche, nè di pesi encefalici. Il saggio mette a confronto le conquiste intellettuali femminili del passato con quelle che il "Secol Novo" potrà offrire alle donne. Che cosa significava *Andare col proprio tempo*, all'alba del Novecento? La «codina» Ferruggia (così si definiva²²) non ne può più di sentir parlare di «Schiavitù femminile». «Ci vorrebbe una gran faccia tosta a sostenerla. Li-

¹⁹ L. AZARA – L. TEDESCO, *La donna delinquente e la prostituta. L'eredità di Lombroso nella cultura e nella società italiane*, Roma, Viella 2019.

²⁰ Sulla «fin d'un sexe», così la stampa femminile francese tra Otto e Novecento definiva l'avvento della «femme masculinisée», cfr. G. PINSON, *La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque*, in «Clio», n. 30 (2009), pp. 212-229.

²¹ C. PAGLIANO, *Il cervello degli italiani*, in *Giovanni Canestrini Zoologist and Darwinist*, a cura di A. Minelli e S. Casellato, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 2001, pp. 351-373.

²² G. FERRUGGIA, *Il Cervello della Donna. Intellettualità femminile*, Carlo Aliprandi Editore 1900, p. 238.

bertà assoluta della vista, della mano, del piede, del pensiero e della parola», affermava sicura. Certo, a confronto con le mitiche amazzoni, grado massimo di libertà femminile, «le moderne sono innocue: esse limitano la loro audacia a montare a cavallo, andare in bicicletta, tirar di fioretto (pochissime), prender parte al tiro a segno...fumare delle sigarette (c'è qualcuna che crede ancora di mostrare molto coraggio, fumando), scrivere un articolo di politica (il romanzo è ammesso: e lo pseudonimo è diventato ridicolo), tenere una conferenza arrischiata (tutte le altre chiacchierano con molta disinvoltura dall'alto di una cattedra: è la scelta del tema che determina l'audacia), prender parte a dei congressi inutili, come gli uomini fanno»²³.

Che le donne scrivano romanzi o articoli di politica, che tengano conferenze, ormai è permesso. Per Ferruggia, lo «scrittoio femminile», è un presidio definitivamente conquistato. A condizione di rispettare il pensiero-guida dell'autrice: «La suprema legge del cervello della donna dovrebbe essere questa: non concepire pensieri, e desideri di azioni in disaccordo con le tendenze fisiche»²⁴. *Legge del cervello e tendenze fisiche*: le prospettive che il nascente Novecento offre alle donne non prescindono dalla quantificazione delle loro risorse mentali e fisiche. Nella cultura dell'epoca, il dibattito sulla «parità di cervello», ha avuto non minore risonanza e incidenza sociale, di quello sulla «parità di genere» a noi contemporaneo.

Lo spauracchio della «virilizzazione» è sempre in agguato. E il catalogo delle impreviste trasformazioni fisiche femminili legate al processo di emancipazione subisce continui aggiornamenti. Non era legata all'appartenenza di genere, era egualmente di uomini e donne, la percezione disturbante che la cosiddetta «evoluzione sessuale dimorfa» potesse configurarsi in imprevedibili trasformazioni. *Le donne s'avviano a diventar maschi?* titolava, nel 1907, il quotidiano napoletano «Roma», commentando i risultati di uno studio «scientifico» che dimostrava che le donne americane «sono più sviluppate, più vigorose, hanno le spalle più larghe, le mani ed i piedi meno piccoli che non nel passato». La scomparsa delle differenze somatiche tra i sessi, la minaccia del gigantismo d'oltreoceano, le inquietanti sovversioni dell'ordine morfologico sessuato, l'isomorfismo tra donne e uomini, incrinano stabili certezze sui cosiddetti «caratteri secondari» della femminilità e facevano ondeggiare le barriere di confine tra i generi. L'articolo del «Roma» rivelava che la voce delle americane si era fatta più virile, e che al di là dell'oceano esistevano «donne con la barba e coi baffi assai ben delineati». «Quei segni esteriori, esteticamente poco gradevoli (erano) il portato dell'atletismo e dei vari giuochi» a cui le americane si dedicavano con passione.

²³ Ivi, p. 237.

²⁴ Ivi, p. 238.

Sono retoriche dissuasive che hanno avuto grande spazio nella stampa italiana tra i due secoli, ha scritto Laura Schettini. L'opinione pubblica reagiva ai nuovi modelli di femminilità contrapponendo all'acquisizione di nuovi spazi di autonomia femminile lo stereotipo della donna-uomo mascolinizzata. Che non solo cresceva in altezza, ma a cui spuntavano barba e baffi²⁵.

Anche la prima pagina di *La donna italiana nei più recenti studi* di Luigi Frati rispettava il ruolo dominante della morfologia nella rappresentazione dei due sessi. Nel volume, pubblicato nell'ultimo anno dell'Ottocento nella Piccola Biblioteca di Scienze Moderne degli editori Bocca, le differenze anatomiche e fisiologiche che distinguono l'uomo dalla donna sono propedeutiche al confronto delle loro rispettive facoltà intellettive. Frati (illustre filologo dell'Università di Bologna, e coltissimo bibliotecario) non si pronunciava sulle risorse letterarie femminili ma si limitava a citare il giudizio di Paolo Mantegazza: «la donna può scriver bene quanto un uomo, può essere eloquente come noi, ma ben di rado immagina qualche 'cosa di nuovo'»²⁶.

«Assai rilevante – scriveva Frati – è pure la differenza della capacità del cranio nei due sessi, ed è maggiore nell'uomo che nella donna. E poiché il cervello è l'organo del pensiero, alcuni si sono fondati sulla differenza di peso tra il cervello dell'uomo e quello della donna». La ricchissima bibliografia in coda al volume è indicativa della diffusione nel mondo occidentale delle polemiche sulla «Parità di cervello». Sia di quelle scatenate dalla compagine dei sostenitori del «valore gerarchico dei due sessi» e della relativa inferiorità della donna, sia di quelle del fronte femminista che giudicava la questione del peso del cervello una bandiera pseudoscientifica sventolata dai cosiddetti «medici della stadera» per contrastare l'inarrestabile processo di emancipazione femminile.

Non era un residuo culturale ottocentesco, la questione del peso del cervello femminile. I 133, o 150, grammi di differenza tra il peso della massa cerebrale maschile e femminile erano diventati il manifesto programmatico delle teorie scientifiche che sostenevano l'inferiorità della donna. Nel simbolico 1900, è di Maria Montessori la smentita italiana più famosa dell'antica affermazione emessa in nome della scienza: che la donna è biologicamente, cioè totalmente, inferiore, che il volume del suo cervello è destinato da natura ad una inferiorità contro cui nulla si può²⁷.

²⁵ *Le donne si avviano a diventar maschi?*, in «Roma», 31 agosto-1 settembre 1907; *Le sigarette e la barba*, in «Roma», 9-10 settembre 1921 citato in L. SCHETTINI, *Il gioco delle parti. Travestimenti e paure sociali tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Monnier 2011, pp. 108-109.

²⁶ L. FRATI, *La donna italiana nei più recenti studi*, Torino, Fratelli Bocca Editori 1899, p. 11.

²⁷ Ivi, p. 163; ed anche V.P. BABINI, «Le donne sono antropologicamente superiori». *Parola di una donna di genio*, in A. VOLPONE - G. DESTRO BISOL (a cura di), *Se vi sono donne di genio. Appunti di un viaggio nell'antropologia dall'Unità d'Italia a oggi*, Roma, Casa editrice Università La Sapienza 2011, pp. 12-26.

Anche il primo quadro statistico delle laureate italiane è del 1900. Nome e cognome, anno di iscrizione, facoltà prescelte: sono 224 le donne arrivate alla laurea. Più della metà avevano scelto la facoltà di Lettere (140); 37 quella di Filosofia, 24 Medicina e Chirurgia. Al quesito di Neera *Penna o bisturi?*, Aldina Francolini, che dal 1899 è la prima laureata in medicina dell'Università di Firenze, dà una risposta imprevista. Aldina, ormai dottoressa, prende la penna. Senza pregiudizi sulle sue risorse stilistiche, «Cordelia» (che non ne può più di «sfogatoi sentimentali») offre al racconto a puntate *Come diventai dottoressa* una tribuna nazionale²⁸. Aldina testimonia che la scelta del bisturi è ardua come quella della penna: «Dai pazienti una contrarietà strana, una riluttanza inesplicabile, una sfiducia direi quasi insultante», dai «colleghi ostacoli in tutti i modi, con tutti i mezzi più o meno ideali e dignitosi». In ospedale, anche Aldina deve affrontare colleghi come «animali in guerra». Nel teatro dell'emancipazione femminile del «Secol novo», solo la letteratura ha il potere di svelare, precisare, e denunciare le «cagioni di astio» della differenza di sesso. Con il «romanzo della dottoressa», il percorso irto di difficoltà della solitaria emancipata diventa di pubblico dominio.

²⁸ A. FRANCOLINI, *Come diventai dottoressa*, in «Cordelia», a. XXII, 7 dicembre 1902, n. 8, p. 94.

RITA FRESU

(Università di Cagliari)

SCRITTURA FEMMINILE E STORIA DELLA LINGUA NELL'ITALIA POSTUNITARIA: NODI TEMATICI E SPECIMINA

Il tema della scrittura femminile nell'Italia postunitaria ha fatto registrare negli ultimi decenni un notevole incremento di interesse da parte della comunità scientifica, sviluppandosi lungo traiettorie varie e interdisciplinari, che giungono spesso ad approdi condivisi. Di là dalle specifiche prospettive di studio le ricerche insistono sull'appropriazione delle donne di spazi culturali e professionali in passato a esse preclusi, sottolineando il vistoso processo di femminilizzazione che subisce l'editoria italiana nel periodo a cavaliere tra Otto e Novecento¹.

In tale lasso di tempo il quadro dell'attività intellettuale femminile si presenta tutt'altro che statico, e documenta non solo l'avvicinamento delle donne all'esercizio di una scrittura non più (esclusivamente) privata ma anche la sensibilità, particolarmente spiccata in alcune di esse, verso la questione della lingua, che si traduce, come per i colleghi dell'altro sesso, nella ricerca di compromessi fra la tradizione alta e uno stile innovativo e più disinvolto, adatto a soddisfare i gusti del nuovo pubblico, ampio e diastraticamente variegato. Si tratta di una dialettica propria dei generi di consumo, in cui molte intellettuali si cimentarono, ma è anche una tensione che ha animato a lungo il panorama delle scelte della lingua (letteraria e non) tra se-

¹ Per brevità e coerenza con lo sguardo disciplinare qui adottato cfr. la bibliografia in R. FRESU, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli 2016, e EAD., *La (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento: protagoniste, generi testuali, modelli culturali e linguistici*, in «Women Language Literature in Italy/Donne Lingua Letteratura in Italia», 1 (2019), pp. 99-110, di cui almeno M. DE GIORGIO, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma-Bari, Laterza 1992; A. ASCENZI, *Il Plutarco delle donne. Repertorio della pubblicistica educativa e scolastica e della letteratura amena destinate al mondo femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Macerata, EUM 2009; R. VERDIRAME, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, Libreriauniversitaria.it 2009; P. VILLANI, *Ritratti di signore. I galatei femminili nell'Italia della belle époque e il caso Serao*, Milano, FrancoAngeli 2018.

condo Ottocento e primi anni del secolo successivo, segnando il lento e travagliato processo di unificazione linguistica del nostro paese, a cui l'editoria ha significativamente contribuito².

Il livello altissimo di ricezione sociale, soprattutto fra le lettrici, della pubblicistica femminile (raramente promossa, tuttavia, ai ranghi di scrittura letteraria) ha comportato rilevanti ricadute sul piano della diffusione della lingua nazionale, che gli studi stanno mettendo in luce.

In riferimento a quest'ultimo aspetto, si proverà in questa sede a mettere sotto il fuoco della lente alcune questioni relative alla scrittura femminile italiana postunitaria, e agli studi che intorno a essa si sono sviluppati, coll'intento di isolare ulteriori coordinate funzionali alla interpretazione storico-linguistica di tale produzione.

Si avanzerà per nodi tematici, sostenuti da pochi *specimina*, con l'avvertenza – scontata, forse, ma necessaria – della difficoltà di sviluppare un discorso univoco per un arco cronologico tanto ampio, come quello qui ritagliato (ovvero dalla seconda metà del XIX secolo agli anni Venti del Novecento), segnato da importanti eventi storici, sociali e politici, che condussero a cambiamenti dei ruoli della donna, in famiglia come nella società, e a trasformazioni del rapporto che essa detenne con la scrittura/lettura; si tratta inoltre di un lungo periodo all'interno del quale agirono diverse generazioni di intellettuali, a cui corrisposero differenti atteggiamenti linguistici, che si riverberarono nelle molteplici tipologie testuali in cui le professioniste della penna si cimentarono.

Proprio da tale aspetto intendo partire, ribadendo la notevole eterogeneità di generi attraverso cui la proteiforme scrittura femminile otto/novecentesca si declina: da quelli esplicitamente prescrittivi, come i galatei e i manuali comportamentali, a forme creative più libere, ma che quasi sempre assolvono a una funzione etica, come la letteratura rosa (concepita per educare attraverso la finzione romanzesca), passando attraverso la scrittura scenica o il settore specializzato dell'editoria scolastica.

Ai fini dell'osservazione del dato linguistico, tuttavia, si rivela fondamentale tenere conto non solo dell'eclettismo testuale che caratterizza la produzione femminile ma anche dell'attitudine alla contaminazione di generi, che dunque riversano i propri connotati formali in altre tipologie testuali.

Si pensi, ad esempio, al racconto biografico, centrale nella pubblici-

² Cfr. L. RICCI, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci 2013, in partic. pp. 13-19 e la bibliografia ivi indicata, tra cui almeno G. ALFIERI, *La lingua di consumo*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi 1993-1994, 3 voll., II. *Scritto e parlato*, 1994, pp. 161-235.

stica educativa femminile, che confluisce spesso all'interno di altre classi di testo, dotate sempre di finalità didascaliche, come il galateo, ma anche nell'editoria scolastica, oppure nella stampa diretta a bambine e a ragazze, assorbendone espedienti, dispositivi, stilemi, come ha mostrato una recente incursione linguistica nei medaglioni contenuti in «Cordelia» (1881-1942), la nota rivista per signorine fondata nel 1881 da Angelo De Gubernatis³.

Ancora, si consideri la variegata diramazione testuale della precettistica matrimoniale, concepita per trasmettere alle donne il modello di moglie e madre esemplare, assai vitale nel segmento temporale che qui interessa, e specializzata proprio nella firma femminile. Consigli e solleciti mirati a guidare la vita di coppia, infatti, assumono diverse configurazioni testuali, che si distribuiscono in una gamma di tipologie più o meno prescrittive: dal breviario (laico o, più spesso, religioso) dichiaratamente coniugale – a cominciare dal titolo, che allude quasi sempre alla *giovane sposa* o alla *sposina* – a capitoli dedicati (di solito alle *signorine* in procinto di convolare a nozze o alle già maritate) all'interno di galatei “generalisti” e di manuali di etichetta, sino a forme testuali ibride, in cui i precetti vengono instillati in modo più o meno mascherato attraverso andamenti narrativi, non di rado teatralizzati, che assolvono in modo sottile e altrettanto efficace alla medesima funzione di disciplinamento sociale⁴.

Ne costituisce un caso esemplare *Fotografie matrimoniali* (Catania, Giannotta, 1900 [1898!]), di Neera [Anna Maria Zuccari Radius]. Apparsi un paio di anni prima sul periodico il «Pungolo della domenica», poi radunati nella collana Semprevivi della «Biblioteca popolare contemporanea», questi “scatti” immortalano situazioni tipiche della vita a due attraverso le vicende di Gigi e Sofia Ghieri, novelli sposi, ai quali *la signora Ardizzoni*, madre di Sofia, e quindi suocera di Gigi, dispensa suggerimenti per una felice unione matrimoniale. Il brano di seguito riportato mette in scena, attraverso il dialogo tra le due donne, un concentrato di *topoi* della precettistica coniugale: la cornice educativa madre-figlia, lo scollamento tra le romantiche fantasticherie adolescenziali e la realtà della convivenza a due, la necessità di un adeguamento pressoché totale della sposa al temperamento del

³ Cfr. R. FRESU, *Plutarchi femminili tra Otto e Novecento: paradigmi culturali, configurazioni testuali, rappresentazioni linguistiche*, in *Biografie. Scrittrici e scrittori fra Otto e Novecento*, a cura di A. Bussotti e C. Licameli, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2024, pp. 131-142, in partic. pp. 135-137, cui si rinvia anche per la bibliografia relativa al periodico (a p. 135 n. 13), di cui resta fondamentale K. BLOOM, *Cordelia, 1881-1942. Profilo storico di una rivista per ragazze*, Stockholm, Stockholms universitet 2015. Sul genere biografico cfr. il contributo di Silvia Tatti nel presente volume.

⁴ Se ne sono offerti diversi esempi, incluso quello di seguito commentato, in R. FRESU, «*Sposa amante ed amata*». *Galateo coniugale tra Otto e Novecento. Lingua e stile*, Milano, Biblion 2021, in partic. pp. 45-79.

marito, l'appello al buon senso e a una pragmatica concretezza tutta femminile, la laboriosità muliebre intesa come antidoto alla noia e all'inerzia, l'immancabile nozione di economia domestica (la ricetta del piatto preferito del marito), che combina in un'unica prescrizione l'incondizionata dedizione che una moglie deve nutrire verso il consorte e i suoi doveri di brava massaia. L'impianto teatrale prescelto dall'autrice legittima il ricorso a espedienti tipici della scrittura scenica: le didascalie, il dialogato, la mimesi dell'oralità riprodotta mediante i consueti tratti morfosintattici e sintattico-testuali; e ancora, esclamazioni, interruzioni, pause e false partenze:

LA SIGNORA ARDIZZONI. Per farsi amare dal marito bisogna innanzitutto non metterlo mai nella condizione di dover scegliere fra un desiderio della moglie e un desiderio proprio.

SOFIA. Ma questo è desolante!

LA SIGNORA ARDIZZONI. Meno di quanto sembra. L'abilità consiste nell'appajare i desideri.

SOFIA. Sarà difficile.

LA SIGNORA ARDIZZONI. Secondo i casi. D'altronde un po' di difficoltà rende più cara la vittoria. Studia continuamente tuo marito, secondalo nei suoi gusti, non metterti mai in aperta lotta con lui, nemmeno quando hai certo il trionfo; anzi allora meno che mai. Agli uomini bisogna lasciare le apparenze della forza; è il solo mezzo per averne noi qualche volta la realtà [...].

LA SIGNORA ARDIZZONI. (*levandosi in piedi*). E lavora. Sì, gioia cara, il lavoro è il nostro buon amico, il nostro consigliere più efficace. (*s'avvia verso l'uscio, poi torna indietro*). A proposito: hai provato quel piatto?

SOFIA. (*smemorata*) Quale?

LA SIGNORA ARDIZZONI. Quello che piace a Gigi, il filetto di bue marinato.

SOFIA. Ah! no. Ho perduta la ricetta.

LA SIGNORA ARDIZZONI. Male. Una moglie accorta non deve perdere la ricetta dei piatti cari al marito. Siediti e scrivi: «Si batte leggermente il filetto di bue, si sparge di sale e pepe, vi si aggiunge timo, lauro e una cipolla tagliata. Si copre tutto con vino bianco, misto a un po' d'aceto; si lascia due giorni in questa marinatura, poi lo si fa cuocere lentamente; a metà cottura, lo si inaffia con una parte del vino bianco».

SOFIA. Ecco fatto.

LA SIGNORA ARDIZZONI. E non perderla più. Addio bimba. Salutami tuo marito⁵.

⁵ Cfr. NEERA [Anna Maria Zuccari Radius], *Fotografie matrimoniali*, Catania, Giannotta 1900 [1898], pp. 81-84. Gli esempi di questo testo, e degli altri di seguito commentati, sono trascritti fedel-

La seconda questione che merita attenzione riguarda lo sbilanciamento delle indagini sulla pubblicistica femminile di matrice laica rispetto a quella, parimenti ipertrofica, prodotta nel medesimo lasso di tempo da scrittori che gravitarono negli ambienti religiosi. Si tratta di una produzione che si configura come espressione di quell'attivismo femminile emancipazionista, segnato da orientamenti ideologici differenziati, che ne determinano la variegata fisionomia messa in luce dagli studi⁶.

Ma a prescindere dalle diverse posizioni di confessione e di militanza, anche le scrittrici che agirono nei circuiti cattolici si cimentarono in una eterogeneità di tipologie testuali, per lo più pedagogico-ricreative, caratterizzate da soluzioni linguistiche e stilistiche inquadrabili nelle tendenze coeve⁷.

Basteranno un paio di esempi, assai diversi l'uno dall'altro. Il primo riguarda Antonietta Giacomelli (Treviso, 1857 – Rovereto, 1949), esponente di punta del riformismo religioso e intellettuale di spicco nel panorama socioculturale a cavaliere tra i due secoli, eppure affatto indagata sul piano linguistico. Un cursorio spoglio del suo secondo romanzo *Sulla breccia*, apparso nel 1894 per i tipi fiorentini G. Barbèra, restituisce una compagine fonomorfologica che, a parte resistenze normali a questa altezza cronologica, ha fatto propria la lezione manzoniana; al suo interno il racconto si snoda in prima persona, attraverso una sintassi moderna e piana, con rare concessioni all'oralità, improntata a quell'ideale di medietà linguistica, semplice ma elegante, a cui punterà la prosa letteraria primonovecentesca⁸.

La ricerca di verosimiglianza nella rappresentazione sociale induce Giacomelli, come altri narratori coevi (Antonio Fogazzaro, ad esempio, con cui peraltro l'intellettuale veneta fu in contatto)⁹, a ricorrere al pimento locale per caratterizzare atmosfere popolari e umili personaggi. E come le varietà dialettali/regionali marcano il sottoproletariato urbano¹⁰, analogamen-

mente (mi limito ad ammodernare l'uso dell'accento); se non altrimenti indicato il rinvio si intende al numero di pagina dell'edizione consultata.

⁶ Cfr. R. FOSSATI, *Verso l'ignoto. Donne moderniste di primo Novecento*, Firenze, Nerbini 2020, che allude a una «galassia» di educatrici, giornaliste, scrittrici ancora oggi «in parte sommersa» (p. 13); si veda anche F. MAVERI, *Donne inquiete. Cattoliche nel primo Novecento*, prefazione di E. Bressan, Roma, Edizioni Studium 2019.

⁷ Un excursus in tale prospettiva è offerto in R. FRESU – S. SOTGIU, *Editoria cattolica femminile tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli 2021, in cui si analizzano linguisticamente differenti classi di testo pubblicate tra la fine del XIX secolo e la metà del Novecento.

⁸ Cfr. FRESU – SOTGIU, *Editoria cattolica femminile...*, pp. 55–64, cui si rinvia per la letteratura critica su Giacomelli e per una prima disamina del romanzo.

⁹ Cfr. FRESU – SOTGIU, *Editoria cattolica femminile...*, pp. 64–66 e la relativa bibliografia per i legami tra intellettuali accomunati da esigenze di rinnovamento religioso e spirituale, e per le attività filantropico-assistenziali praticate negli ambienti cattolico-liberali e modernisti, con particolare riguardo all'Unione per il bene, sodalizio romano a cui aderì, tra gli altri, anche la scrittrice di seguito esaminata.

¹⁰ Stralci commentati in FRESU – SOTGIU, *Editoria cattolica femminile...*, pp. 60–61.

te spetta agli esotismi rappresentare gli ambienti altolocati. Ma i forestierismi integrali, che ricorrono (quasi sempre in corsivo) numerosissimi nel romanzo, rispondono anche a una funzione sarcastica, e forse caricaturale. I vocaboli stranieri, per lo più francesi e inglesi, si addensano infatti nelle descrizioni delle occupazioni mondane delle signorine borghesi e nelle pagine in cui vengono riprodotte le conversazioni femminili dei salotti aristocratici romani, a cui l'autrice causticamente rifà il verso, secondo una modalità non estranea alla coeva (para)letteratura di matrice laica¹¹. A ricreare parodisticamente il *milieu* salottiero alto-borghese concorrono anche gli enunciati mistilingui, che si alternano all'italiano (pure infarcito di stranierismi), in un efficace cambio di codice, come quello esibito nel dialogo tra le *due figliuole* di una marchesa, incontrate, insieme alla madre e ad altre signore dell'alta società, dalla protagonista durante una visita pomeridiana:

La maggiore, non bella, ma alta, flessuosa, bionda, con un bel sorriso, del quale abusava un po', parlava, come la sorella, ora italiano ora francese, con una certa posa di distrazioni e di cercar le parole, con de' frequenti «come si dice?» trascinati con un certo incantesimo studiato. Si lamentava del gran da fare, del gran da pensare. “Ah! ma chère, je n'y tiens plus! Pensa, ierlaltro alla *noce* di Clara, poi al *five o' clock* in casa Van Ruys, poi ballo all'ambasciata inglese; ieri lezione di bicicletta, concerto alla sala Dante, poi alla *première* della Carmen, poi ballo in casa Fortebracci; oggi *lawn-tennis*, gente a pranzo, stasera recita in casa Ständel. C'est assommant!”.

“Ma Edmée,” esclamava la sorella, una brunetta irrequieta, colle vesti ancora corte e una *toque* di velluto sui capelli sciolti, “tu ti lamenti... C'est trop bête! E dire che io ho una voglia matta d'andarci anch'io nel mondo e la mamma non mi ci mena ancora! Ah! ma l'anno venturo! N'est-ce pas, petite mère?” E la guardava con certi occhi birichini¹².

Nel brano proposto l'effetto di verosimiglianza si ricava certamente dall'alternanza dei due codici, ma anche dal tentativo di riprodurre la dimensione “giovane” del linguaggio della sorella minore, adolescente, attraverso l'impiego di una espressione come *voglia matta*, peraltro di recente conio¹³,

¹¹ Da Ida Baccini a Carlo Dossi e Emilio De Marchi: dettagli bibliografici in FRESU – SOTGIU, *Editoria cattolica femminile...*, p. 61 n. 118.

¹² Cfr. GIACOMELLI, *Sulla breccia*, Firenze, G. Barbèra 1894 (si cita dalla seconda edizione del 1895), p. 13 [corsivi originali]. Del romanzo è disponibile una edizione moderna curata da Saveria Chemotti, apparsa nel 1993, poi nel 2011.

¹³ I repertori restituiscono le prime attestazioni del sintagma agli inizi del Novecento (nel tipo *matta voglia*: cfr. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato e diretto da S. Battaglia [poi da G. Barberi

incastonata in una struttura marcata tipica del parlato (ossia la dislocazione a destra: *ho una voglia matta d'andarci anch'io nel mondo*).

Funzionale a cogliere le diverse tonalità stilistiche della coeva narrativa di matrice riformista è la produzione di un'altra figura, oggi pressoché sconosciuta, ma piuttosto nota all'epoca nei circuiti cattolici lombardi, nonché apprezzata dai lettori del tempo: la comasca Rachele Saporiti (Nesso [Como], 1862 – Novara, 1944), insegnante e ispettrice nelle scuole festive superiori comunali in Lombardia, e in particolare a Milano. Introdotta nella redazione di «Cordelia» da Sofia Bisi Albini, che la segnalò ad Angelo De Gubernatis, esordì sulla rivista per ragazze nel 1882, firmandosi Rachele S., e passando successivamente, dal 1888, allo pseudonimo di Fulvia. Fu collaboratrice anche di altre testate dirette a donne e a bambini, traduttrice e autrice di opere per l'infanzia e di numerosi romanzi, diversi dei quali diretti alle signorine¹⁴. Saporiti pubblicò gran parte dei suoi romanzi con i tipi Cogliati, casa editrice attiva tra Otto e Novecento a Milano, dove costituì un importante polo di convergenza per coloro che aderivano ai movimenti cattolico-liberali, e in particolare per i rosminiani. La casa editrice si specializzò in opere religiose e morali, ma accolse anche saggi, studi e narrativa (contraddistinta sempre da finalità etico-educative), in cui spiccavano molte firme femminili: quella della stessa Giacomelli, ad esempio, presente soprattutto con le ristampe dei suoi testi; e, ancora, quella della “fogazzariana” Jolanda (al secolo Maria Majocchi Plattis [1864-1917]). Ciò fu possibile grazie alle felici intuizioni di Luisa Sanvito Cogliati (1859-1908), che diresse l'azienda di famiglia, imprimendo, soprattutto dopo la morte del marito, nel 1895, un orientamento volto a valorizzare la cultura femminile e attento al gusto delle lettrici¹⁵.

La silloge di racconti del 1892, *Troppo fiera?*, di cui si propone di seguito l'*incipit*, incarna efficacemente, nei temi e nei toni, le narrazioni delle scrittrici moderniste, intrise di una severa moralità e concluse da epiloghi che conducono le protagoniste a «sconfitte e ripiegamenti nell'interiorità», a un'«ascesi nel dolore», che tuttavia apre la strada a una consapevole rivalutazione della donna¹⁶. Ma si tratta di un'opera che permette anche di constatare l'adesione di certa pubblicistica femminile di matrice cattolica agli stilemi propri dei coevi generi di consumo (dal romanzo d'appendice alle

Squarrotti], Torino, UTET 1961-2002, 21 voll.; con 2 *Supplementi*, diretti da E. Sanguineti, 2004 e 2009; *Indice degli autori citati*, a cura di G. Ronco, ivi, 2004, s.v. *matto*¹ n. 6.

¹⁴ Cfr. FRESU – SOTGIU, *Editoria cattolica femminile...*, pp. 66-71, cui si rinvia per ulteriori dettagli su questa scrittrice e per la relativa bibliografia.

¹⁵ Sull'attività editoriale di Cogliati e sull'importanza che rivestì per l'acculturazione femminile cfr. FOSSATI, *Verso l'ignoto...*, pp. 46-52.

¹⁶ Cfr. FOSSATI, *Verso l'ignoto...*, da cui derivano, da p. 75, le citazioni.

varie forme di narrativa rosa), a conferma di quel processo di ammodernamento, evidenziato dagli specialisti, che la Chiesa mise in atto, dalla seconda metà del XIX secolo, ricorrendo a tipologie testuali praticate dalla letteratura laica e liberale, come il romanzo, appunto, da sempre invisibile alla cultura ecclesiastica, e appropriandosi di strumenti e mezzi espressivi propri dell'editoria di largo consumo¹⁷.

Dal punto di vista linguistico, infatti, il testo di Saporiti ricalca le movenze della prosa (para)letteraria di fine secolo, caratterizzata da un consolidato armamentario stilistico che si alimenta delle figure dell'accumulo, funzionali all'iperdescrittivismo a cui volentieri cedono i generi di consumo (e in particolare il romanzo rosa), ma che ricorre anche ai piani alti della letteratura. E dunque, oltre all'attacco descrittivo nominale (espediente dal sapore giornalistico), si notano terne, enumerazioni, aggettivazione esuberante, proposta sovente in giaciture complesse, come il costruito a occhio; e ancora, richiami anaforici, similitudini, e parallelismi, giocati su moduli binari e ternari, spesso incastonati gli uni negli altri. Si tratta, evidentemente, di ingredienti familiari al pubblico femminile, e dunque a esso graditi, che ricorrono ai piani alti della scrittura letteraria, ma che si riverberano, per la loro efficacia espressiva, nei testi etico-comportamentali, con funzione didascalica e al contempo esornativa:

Una giornata splendida d'agosto.

La grande tavola rotonda, nella sala bassa e lunga dell'Hôtel Pasta sul Genesio, ha ancora due posti vuoti. Le seggiole, con la spalliera appoggiata alla tavola, indicano che quei due posti sono presi e che i forastieri, appena arrivati, stanno togliendosi di dosso la polvere del viaggio, per poter scendere a pranzare.

Sono ottanta forastieri: inglesi la maggior parte e milanesi. Indoli differenti, nature diverse, poste moralmente e fisicamente agli antipodi, ravvicinate da un solo punto di contatto: il saper viver bene!

Divorano con uno slancio irresistibile, consultando con l'occhio avido il cartoncino del menu.

Famiglie intere; grossi babbi rubicondi, mamme allampanate, fanciulle bionde, brune, dai grandi occhi azzurri e dallo sguardo nero pieno di fuoco.

C'è una miss adorabile, un viso di Madonna, con una pelle liscia e rosea che

¹⁷ Su tali aspetti cfr. diffusamente FRESU - SOTGIU, *Editoria cattolica femminile...*, in partic. pp. 17-109 e la bibliografia ivi indicata, tra cui almeno I. PIAZZA, «Buoni libri» per tutti. *L'editoria cattolica e l'evoluzione dei generi letterari nel secondo Ottocento*, Milano, Unicopli 2009, in partic. pp. 203-209 per la dimensione femminile; R. LIBRANDI, *La letteratura religiosa*, Bologna, il Mulino 2012, pp. 115-118 e EAD., *L'italiano della Chiesa*, Roma, Carocci 2017, pp. 58-67; cfr. anche RICCI, *Paraletteratura...*, pp. 77-83.

ha candori d'alabastro e morbidezze di raso: accanto, una gran dama peruviana, piccola, grassoccia, col nasino camuso, i capelli ricci e neri, le mani cariche di anelli. Un poeta: bella testa d'ispirato che non è venuto lassù per la cura dell'uva e del latte, ma per inebbriare [sic] l'anima di bellezze ideali... C'è tutta la famiglia di un pastore protestante: lui alto, magro, in nero; lei, bellina, dal costume severo di quacquera, e fra loro una nidiata di bambini col capo biondo e le gambette nude.

C'è...: la porta si apre lentamente e i due ritardatari entrano preceduti da un cameriere che li guida all'estremità della tavola, al posto degli ultimi arrivati [...]. Sono padre e figlia: un bell'uomo, dalle spalle un po' curve, una fanciulla snella e bruna vestita di grigio [...].

La fanciulla, che si è avanzata senza imbarazzo sotto il fuoco incrociato di tutti quegli sguardi, siede calma al suo posto, senza scomporsi, senza arrossire, senza affettazioni di falsa modestia.

Siede accanto a un bel giovane biondo, il fratello delle due signorine milanesi, che le presta una mediocre attenzione.

Più tardi, egli le rende quei piccoli servigi che un uomo ben educato offre sempre a una signora e... allora, per la prima volta, la guarda.

Ha vent'anni: non è bella, nessuna freschezza abbagliante di tinte, nessun contrasto affascinante di colori, nessuna classicità di linee.

Ha gli occhi e la fronte di un'incomparabile purezza; bruni, energici gli uni, alta e bianchissima l'altra, e impressa a grandi caratteri indelebili qua e là, quella cosa ignota che non ha forma, né contorni; fuggevole, inafferrabile, ma possente, che si chiama intelligenza (1-4)¹⁸.

Un terzo nodo tematico concerne i domini geografici rappresentati negli studi sulla scrittura femminile otto/novecentesca, tra cui spiccano – sia per l'origine delle intellettuali sia per le sedi editoriali delle loro opere – quelli centro-settentrionali: la Toscana, quindi, e comprensibilmente la Lombardia, soprattutto Milano, capitale dell'industria editoriale del tempo.

Ciò non stupisce se pensiamo alla «necessità» delle scriventi di fare «rete», di instaurare cioè «relazioni con la comunità intellettuale», che le porta quindi ad addensarsi nei grandi poli urbani, a contatto con accademie, redazioni, editori¹⁹.

Arduo, di contro, è ricostruire vicende biografiche e contributi culturali di coloro che agirono in realtà periferiche. Una di queste è la Sarde-

¹⁸ Cfr. RACHELE SAPORITI, *Troppo fiera?*, Milano, Cogliati 1892, pp. 1-4.

¹⁹ Cfr. G. CORABI, *Scrittrici dell'Ottocento*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi 2012, pp. 162-176, da cui sono attinte, a p. 162, le citazioni.

gna, dove pure diverse intellettuali operarono attivamente a cavaliere dei due secoli sul fronte di una editoria specializzata per una utenza infantile e femminile. Si tratta di figure pressoché sconosciute, oscurate dalla presenza di Grazia Deledda, con la quale gran parte di loro interagì. Anch'esse si cimentarono in molteplici tipologie testuali, muovendosi in spazi socioculturali e professionali ben definiti e proiettati, appunto, in circuiti esterni: le redazioni di periodici femminili e i circoli "cordeliani" che – su iniziativa di Jolanda – si erano sviluppati nel primo ventennio del Novecento anche nell'isola. In questi ultimi furono impegnate, per esempio, Amelia Melis De Villa (1882-1956) e Gemina [Gerolama] Fernando (1892-1979), autrici di romanzi e racconti, come pure Bice Marini (1879-1967) e Dina [Domenica] Azzolina Pisano (1884-1974), dedite soprattutto, con novelle e copioni teatrali, alla produzione per l'infanzia²⁰.

Decisamente orientata verso una dimensione nazionale appare «La Donna sarda», rivista pubblicata tra il 1898 e 1901, e diretta da Maria Colombo Manca (1851-?), piemontese d'origine, giunta in Sardegna al seguito del marito.

Destinato alle donne, e dalle donne scritto, il periodico ebbe – in questa connotazione femminile²¹ – vita breve. Malgrado ciò costituisce una fonte preziosa per mettere a fuoco il rapporto tra il nascente movimento femminista e l'appropriazione di modelli della scrittura giornalistica femminile, nel più ampio quadro di diffusione dell'italiano che si andava affermando dopo l'Unità²².

Per comprendere l'intonazione stilistica adottata dal periodico ci si affida all'avvio disinvolto della *Presentazione*, nel primo numero (15 luglio

²⁰ Cfr. FRESU, *L'infinito pulviscolo...*, pp. 23-24 per ragguagli sulle opere di ciascuna e dettagli bibliografici, tra cui essenziale resta *Donne. Due secoli di scrittura femminile in Sardegna (1775-1950). Repertorio bibliografico*, a cura di F. Ferraris Cornaglia et al., saggio introduttivo di L. Pisano, Cagliari, CUEC 2001. Notizie sul gruppo delle cordeliane sarde, attivo a Cagliari dal 1920 al 1928, si leggono in *Grazia Deledda e Amelia Melis De Villa. Due protagoniste del romanzo cattolico italiano*, a cura di I. Muggianu Scanu e M. Fadda, introduzione di M. Pili, premessa di R. Caria, Cagliari, Arkadia 2014, in partic. pp. 144-148.

²¹ Dal 1901 la testata si trasforma, cambiando direzione, orientamento e dopo qualche tempo anche titolo.

²² Cfr. *La Donna sarda e il Rinnovamento*, già *Donna sarda*, ristampa anastatica, a cura e con introduzione di F. Ferraris, M. Melis e M. Mocci, Cagliari, STEF 1993, 2 voll., da cui prelevo anche le informazioni sul periodico; cfr. inoltre L. PISANO, *Note in margine alla ristampa di un periodico femminista della fine dell'Ottocento: "La donna sarda"*, in *Studi e ricerche in onore di Giampaolo Pisu, 1995/96*, saggi di A. Accardo et al., Cagliari, CUEC 1996, pp. 221-234, e R. CECARO, *Da Caterina Berlinguer a Maria Manca. 1. Presenze femminili nelle riviste del secondo Ottocento*, in *Insularità: percorsi del femminile in Sardegna*, a cura di C. Limentani Viridis, Sassari, Chiarella 1996, pp. 103-106. Su Maria Colombo Manca cfr. *Donne. Due secoli di scrittura femminile...*, pp. 9-13 e la scheda di Stefania Pisano in *Donne del giornalismo italiano. Da Eleonora Fonseca Pimentel a Ilaria Alpi. Dizionario storico bio-bibliografico. Secoli XVIII-XX*, a cura di L. Pisano, Milano, FrancoAngeli 2004, pp. 242-243.

1898, pp. 1-3), in cui la rivista stessa, attraverso la felice penna della sua direttrice, si rivolge, con piglio complice, alle future lettrici:

È permesso?... vi è un posticcino vuoto nel vostro elegante salottino dove possa nascondermi senza darvi molestia? guardate, prendo poco spazio, sono sottile sottile, quasi diafana, non mi ci si vedrà nemmeno [...]. Cercherò prima di tutto suscitavi il *brio* per tenervi più allegre [...]; e la donna ilare, sorridente, aiuta se stessa e la famiglia, ed è disposta e dispone i suoi cari, a sopportare in pace le miserie della vita. Io verrò a voi spronata dal solo movente di potervi essere utile [...]; vi parlerò del come si debba ammannire un buon piatto economico, proprio alla buona; come dovrete coltivare il vostro giardinetto [...]. Vi parlerò delle bellezze della vostra isola, dei suoi usi e costumi antichi e moderni, perché penso che non tutte voi li potete conoscere per il solo motivo che molte non siete mai uscite dal vostro paese, o poco meno, o le cure o condizione della famiglia vi abbiano potuto impedire d'occuparvene.

E ancora:

Verrò a voi da buon'amica non con la pretesa di dettarvi la morale, Dio me ne guardi! ma per trattarvi dell'istruzione che si deve dare ai bimbi come madri e maestre.

Il periodico dunque si pone come un prodotto editoriale diretto a un target ben definito, quello femminile, con chiari intenti educativi. Quanto ai contenuti:

Tratteremo di lavori femminili, del modo di confezionarci da noi stesse certi abiti alla buona, senza dover arricchire le sarte [...].

E per divagarci faremo anche delle chiacchieratine sulla stagione balneare, sulle mode, sui teatri, aggiungendovi varietà e curiosità da destare il riso anche sul volto più cupo e imbronciato.

Dunque, siamo intese, amiche gentilissime, è per una volta al mese che la *Donna Sarda* verrà a visitarvi.

La rivista pubblica novelle, romanzi a puntate, brevi cronache di eventi mondani, gli immancabili consigli di igiene, economia domestica e gestione della casa, nonché composizioni poetiche, accogliendo il contributo di numerose collaboratrici (e di collaboratori), che dunque restituiscono il variegato quadro dell'italiano scritto medio-colto circolante in un dominio più appartato, come quello isolano, in cui la penetrazione della

lingua nazionale si è realizzata con tempi e modalità differenti rispetto al resto della penisola²³.

Spigolando nei testi in prosa apparsi nelle varie rubriche, emerge, in effetti, la polarità nelle scelte formali della testata fra tradizione e innovazione. Il tributo alla lingua letteraria è vistoso soprattutto in determinati comparti, come quello fono-morfologico, caratterizzato da allotropie di lunga data; ma altrettanto visibili appaiono le intenzionali, e strategiche, aperture verso quei tratti moderni – sintattico-testuali, per lo più – che si affacciano già nella prima metà del XIX secolo e che si cristallizzeranno poi nella successiva prosa giornalistica: un esempio per tutti, l'alta frequenza della frase scissa (*è la cornice che fa risaltare la figura; è da un pezzo che lo desideravo; era da un bel pezzo che non mi divertivo; era con meraviglia che lo avevo osservato* e *passim*, e già si è visto l'ultimo esempio nel citato brano della *Presentazione*).

Notevolmente stratificato appare il lessico²⁴: accanto a forme libresche (*commendevole* 'degno di lode'; *concento* 'canto armonioso'; *guari* 'molto'; *involare* 'rapire, rubare'; *uopo* 'bisogno, necessità') e a cultismi (*algore* 'freddo estremo'; *cattivare* 'guadagnare la benevolenza di qualcuno'; *letificante* 'che rende lieto'; *sesquipedale* 'enorme'), che sfiorano la dimensione poetica (*gemebonda* 'che geme'; *occiduo* 'che tramonta'), o che risultano impiegati figurativamente quando sono tecnicismi (come quelli medici: *esulcerato* 'addolorato, inasprito'; *lue* 'morbo [poetico]'; *tabe* 'decadimento, regressione intellettuale'), convivono neologismi (*bambineggiare* 'comportarsi da bambino'), spesso di matrice esogena (*decalcomania* 'procedimento che consente di trasportare immagini colorate da un foglio di carta a un altro supporto'; *revolverata* 'colpo di revolver'), così come prestiti non adattati circolanti da poco tempo (*dormeuse*; *habitué*; *medium*), nonché voci del linguaggio familiare, di tradizione toscana (*damo* 'fidanzato'; *solino* 'colletto staccato per camicia maschile') e di nuovo conio (*andare in solluchero* 'provare o far provare compiacimento').

²³ Cfr. I. LOI CORVETTO, *La Sardegna*, in I. LOI CORVETTO - A. NESI, *La Sardegna e la Corsica*, Torino, UTET 1993, pp. 1-205, in partic. pp. 59-92; A. DETTORI, *Italiano e sardo dal Settecento al Novecento*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sardegna*, a cura di L. Berlinguer e A. Mattone, Torino, Einaudi 1998, pp. 1153-1197, e EAD., *Sardo e italiano: tappe fondamentali di un complesso rapporto*, in *Limba lingua language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, a cura di M. Argiolas e R. Serra, Cagliari, CUEC 2001, pp. 73-100; sinteticamente E. CALARESU - S. PISANO, *L'italiano in Sardegna*, in *Manuale di linguistica sarda*, [MRL 15], a cura di E. Blasco Ferrer, P. Koch e D. Marzo, Berlin-Boston, de Gruyter 2017, pp. 200-216, in partic. pp. 201-205.

²⁴ Motivi di spazio obbligano a omettere i riscontri puntuali, condotti sui consueti strumenti lessicografici. Le voci, attinte dai primi numeri di ogni anno di pubblicazione del periodico, sono riportate in forma tipizzata e restituiscono l'accezione assunta dal vocabolo nel testo. Per i sardismi mi sono avvalsa di M. PUDDU, *Ditzionàriu de sa limba e de sa cultura sarda*; numencladura issentífica contivizada de L. Melis; *friguras e pintos* de G. Sedda, Cagliari, Condaghes 2000.

Moderato è il ricorso a vocaboli e inserti in sardo, presenti soprattutto in testi di ambientazione locale. Nelle pagine di «Nurri dal Vero», firmate dalla stessa Maria Manca (che dopo il matrimonio risiedeva in questo centro del Sarcidano), occorrono termini che designano oggetti, usi e cibi tradizionali, sempre glossati e/o marcati tipograficamente: *attididu* ‘canto funebre’; *cascioni* ‘baule’; *corbula* ‘cesta’; *launeddas* ‘strumento musicale a fiato’; *sciugariu* ‘corredo nuziale femminile’; *fregola* ‘tipica pasta sarda’; i dolci *pabassinas*; *pani saba*; *piricchittus*; *pistoccheddu*; ancora, *sa mesa po fai pani* ‘tavolo per fare il pane’ e *passim*²⁵.

L’ultimo aspetto sul quale intendo soffermarmi è relativo allo sguardo con cui le ricognizioni storico-linguistiche stanno sondando la produzione femminile otto/novecentesca, che sembra articolarsi lungo due direttrici: da un lato la tendenza a esaminare questi testi, soprattutto per il comparto fonomorfológico (e per il fondo lessicale), con l’intento di appurare il grado di adesione o viceversa di scollamento delle scrittrici rispetto ai modelli della lingua (letteraria) coeva, con particolare riferimento alla prassi manzoniana, ma anche ai riverberi che se ne possono cogliere in altre manifestazioni testuali, come la scrittura giornalistica e gli standard normativi veicolati nell’editoria scolastica; dall’altro l’orientamento a condurre ricognizioni mirate a enucleare l’armamentario, per lo più sintattico-testuale e retorico, che documenti le aperture ai tratti più immediati e moderni ma che testimoni, anche, il processo di “tipizzazione” di dispositivi formali, i quali, grazie all’impiego insistito più o meno consapevole delle scrittrici, diventano costitutivi dei generi praticati.

Ciò è ben visibile nella cosiddetta letteratura di condotta, per la quale le analisi restituiscono una *facies* linguistica in cui si scorge chiaramente la costante alternanza tra conservazione e modernità, di cui si è detto, ma anche la notevole duttilità espressiva di cui numerose autrici danno prova, favorita da una stratificazione di registri, variamente intersecati, e da una molteplicità di meccanismi, compresenti in uno stesso testo, e talvolta addirittura in uno stesso passo, a cui le scrittrici ricorrono, adottando così, con consapevolezza, connotati formali (prototipici) del genere²⁶. E dunque, pur

²⁵ Mette conto ricordare che Maria Colombo Manca collaborò alla raccolta di materiale folklorico promossa da Angelo De Gubernatis, destinata alla «Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane», da lui diretta, con diversi contributi che spediva (tra il 1893 e il 1894) a Grazia Deledda, la quale, a sua volta, li mandava al noto etnologo torinese: cfr. G. DELEDDA, *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, a cura di R. Masini, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/CUEC 2007, p. 69, p. 75, p. 97; inoltre *La Donna sarda...*, pp. 45-48.

²⁶ Circa la possibilità di isolare costanti formali nella manualistica etico-comportamentale, anche sulla lunga diacronica, cfr. FRESU, «Sposa amante ed amata». *Galateo coniugale ...*, pp. 81-89 (ma è un presupposto che sostiene già FRESU, *L’infinito pulviscolo...*).

con distinzioni dovute alle differenti categorie testuali (la prosa della narrativa o dei galatei rispetto a quella teatrale, ad esempio), anche microdiafasiche (come nel caso di *vademecum* per le spose novelle rispetto a quelli per le maritate da tempo), è possibile rinvenire una serie di elementi condivisi²⁷: allocuzione diretta (*tu/voi*), strutture interrogative, inserti esclamativi, interruzioni studiate, elementi dell'oralità per vivacizzare il dettato, lessico e fraseologia colloquiale e familiare.

Il lessico, nello specifico, appare, nei testi delle scrittrici, variamente composito (lo si è già visto a proposito della stampa periodica) e caratterizzato dalla convivenza di forme desuete, letterarie e toscaneggianti, accanto a neologismi e segmenti sentenziosi: un impasto che da un lato soddisfa valenze didascaliche (il ricorso, per esempio, alla ricca fraseologia, per lo più di matrice toscana, che sconfina nel modismo idiomatico), da un altro lato persegue esigenze comunicative, e di intrattenimento, realizzate mediante l'apertura verso le neoformazioni e la spiccata permeabilità allo stranierismo.

Questi ultimi aspetti meritano qualche ulteriore considerazione per il rilievo che assumono nei processi di formazione della lingua comune. Le scrittrici si servono abbondantemente di frasi e modi di dire, per lo più colloquiali, come di un efficace pimento espressivo, funzionale a instaurare una familiare complicità con le lettrici. Nelle opere etico-comportamentali della lombarda Anna Vertua Gentile, ad esempio, ricorrono espressioni tradizionali, documentate da tempo nella lingua (*bella e buona* [prepotenza]; *sola solletta*; *a dritto e a rovescio* [parlare]; *alla spicciolata* [uscire]; *in fretta e furia*; *toccare il cielo con il dito*), oppure forme di nuovo conio, che circolano da poco (*quattro salti* 'ballo'; *a tutto spiano* [cantare]; *mai e poi mai*; *lontano un miglio* [capire]; *matto da legare*; *dare sui nervi*; *gridare ai quattro venti*), anche grazie ad autorevoli tramiti (come il manzoniano *giù di lì*); altre rappresentano novità del linguaggio corrente di quegli anni, che la scrittrice, insegnante, e avvezza alla pratica giornalistica, seppe intercettare (ad esempio *come un bolide* [piombare], locuzione attestata nei repertori diversi decenni più tardi), e che talvolta costituiscono una sfida alle censure dei puristi, come nel caso della fraseologia composta, su modello d'oltralpe, con *occhi* (*non staccare gli occhi da* [qualcuno o qualcosa]) e quella formata col vocabolo *orizzonte* (*vedere un palmo in là del proprio orizzonte* 'avere una visuale limitata')²⁸.

²⁷ Una sintesi, da cui attingo la lista che segue, si legge in FRESU, *La (para)letteratura femminile in Italia...*, pp. 108-110.

²⁸ Gli esempi provengono da ANNA VERTUA GENTILE, *L'arte di farsi amare dal marito. Consigli alla giovane sposa*, Milano, Giovanni Gnocchi 1889; EAD., *Come devo comportarmi? Libro per tutti*, Milano, Hoepli 1890 [2ª edizione del 1897, Milano, Hoepli]; EAD., *Il romanzo d'una signorina per bene*, Milano, Carrara 1897; EAD., *Voce dell'esperienza. Libro per le signorine*, Milano, Hoepli 1899; EAD., *A te, sposa*, Milano, De Mohr 1904; lo spoglio lessicale esteso si legge in FRESU, «*Sposa amante ed amata*». *Galateo coniugale...*, in

Si tratta in ogni caso di espressioni e di modi di dire tuttora in uso nell'italiano attuale, e all'epoca probabilmente adoperate in una dimensione colloquiale e familiare, che le scriventi, come il riflesso di uno specchio, restituiscono ai lettori e alle lettrici quale realistico modello di lingua da adottare per una comunicazione spontanea e quotidiana, che nell'Italia di quegli anni ancora mancava.

Le osservazioni sinora avanzate lasciano intravedere l'opportunità di rileggere (linguisticamente, ma non solo) la produzione femminile otto/novecentesca all'insegna di tre chiavi interpretative: consapevolezza, equilibrio, pluralità.

Le intellettuali che scrivono tra Otto e Novecento sono consapevoli degli ostacoli di accesso alla scrittura, e all'industria culturale del tempo, per le donne, ma anche del loro ruolo sociale, educativo e politico, così come riconoscono le potenzialità della "rete", che consente loro di sottrarsi all'isolamento, geografico e culturale, ma anche di condividere esperienze, obiettivi e pratiche comuni (si pensi alle molteplici forme di associazionismo così come ai fitti scambi epistolari). Sono altresì consapevoli degli strumenti formali e stilistici, molto più di quanto sia stato restituito da una critica talvolta ingenerosa (i «difetti» della penna, evocati nel noto giudizio crociano²⁹, in qualche caso si sono rivelati intenzionali, specialmente nelle fasi mature di parabole artistiche estese, come mostra il caso di Grazia Deledda, ampiamente "riabilitata" dalla recente letteratura critica³⁰).

Spicca poi uno straordinario equilibrio nella loro produzione, che assume i connotati del compromesso: fra tradizione e innovazione nelle scelte di lingua e di stile, come si è detto, ma anche, e forse ancora prima, negli atteggiamenti e nei valori che queste donne decidono di veicolare attraverso

partic. pp. 137-141 e pp. 176-185, cui si rinvia per i riscontri delle forme commentate a testo. Segnalo qui, per il rilievo cronologico che riveste, soltanto la locuz. *come un bolide*, che i repertori datano all'inizio degli anni Trenta del Novecento nel Panzini, in associazione con *precipitare* (cfr. *Lessico Etimologico Italiano*, fondato da M. Pfister, poi diretto da M. Pfister, W. Schweickard e E. Priift, Wiesbaden, Reichert 1979-, VI 810, 27-28 s.v. *bölis*).

²⁹ Cfr. B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi Critici*, Bari, Laterza 1914, 4 voll., II, cap. XLII, p. 357; il passo: «Tutte sono pochissimo letterate, con gli svantaggi della poca letteratura, che si mostrano nella scorrettezza, nella imprecisione e nell'ineguaglianza della forma, ma altresì coi vantaggi, comprovati dall'umanità della loro arte e dal calore e colore del loro stile; il che fa sovente dimenticare o perdonare i difetti generali della forma, compensandoli con l'eccellenza di alcune parti dell'opera loro».

³⁰ Cfr. per brevità la bibliografia condensata in R. FRESU, «*Sedetevi in circolo, miei piccoli amici*». *La pubblicistica per l'infanzia di Grazia Deledda: proposte di analisi linguistica*, in «*Sento tutta la modernità della vita*». *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, Miscellanea a cura di D. Manca, Atti del Convegno internazionale (Cagliari 21-22 ottobre 2021), Nuoro-Cagliari, ISRE Edizioni – AIPSA Edizioni 2022, 3 voll., I, pp. 101-128, in partic. a p. 101 n. 2.

la loro scrittura, che per molte si colloca in un punto di intersezione tra ambizione letteraria e vocazione pedagogica, rappresentando così una importante operazione educativa (condotta in chiave patriottica e civile) sul piano comportamentale ma anche dal punto di vista linguistico. Ed è un compromesso che contribuisce a bilanciare anche la contraddizione, forse apparente, tra posizioni progressiste esibite per lo più nelle opere narrative e il conformismo all'ideologia dominante esplicitamente manifestato nei testi prescrittivi, quale strategia – anche questa consapevolmente adottata – per prendere pubblicamente la parola e dare voce alle proprie istanze³¹.

La terza chiave interpretativa, infine, chiama in causa la pluralità, da riferire non soltanto al numero altissimo di intellettuali attive sulla scena culturale di fine Ottocento (l'«infinito pulviscolo», appunto, di crociana memoria) ma anche alla poliedricità della loro scrittura, sulla quale si è insistito a lungo negli studi, e a cui si è accennato anche in questa sede. Una pluralità che si traduce nella varietà di soluzioni stilistiche e nella ecletticità di generi testuali, di cui l'aspetto di rilievo, ai fini della visuale storico-linguistica, consiste, come notato, proprio nel fluido slittamento degli uni negli altri.

La dimensione plurale poi coinvolge anche agli sguardi attraverso cui osservare, e illuminare, queste figure. Sguardi – lo si è ricordato in avvio – diversificati ma anche approcci differenti all'interno di un medesimo recinto disciplinare, come varie indagini stanno dimostrando (si pensi ad esempio, agli scandagli condotti con gli strumenti della pragmatica storica nel più ampio settore degli studi linguistici di taglio tradizionale)³².

Una considerazione, infine, che chiama in causa le scelte formali connesse ai processi di produzione/ricezione dell'editoria coeva, e che consente, ancora una volta, di ribadire la consapevolezza linguistica e testuale che ebbero le scrittrici otto-novecentesche. Taluni espedienti reiterati, che si rivelano “tipizzanti” di determinati generi, sono stati certamente mezzi funzionali per confezionare prodotti di consumo nel rispetto dei ritmi, spes-

³¹ Si tratta di aspetti su cui insiste molta bibliografia: a quella citata *supra* in n. 1 si aggiunga almeno G. PADOVANI – R. VERDIRAME, *Tra letti e salotti. Norma e trasgressione nella narrativa femminile tra Otto e Novecento*, Palermo, Sellerio 2001, in partic. pp. 7-26; e cfr. già A. SANTORO, *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Roma, Bulzoni 1997, in partic. p. 33, a proposito della capacità delle donne di approfittare della nascente industria editoriale «per creare un pubblico femminile e per portare avanti le proprie battaglie».

³² Ne costituiscono un caso esemplare i numerosi contributi di Giovanna Alfonzetti sui galatei, per i quali si rimanda al saggio della studiosa contenuto nel presente volume; una ulteriore applicazione in una prospettiva alternativa rispetto alle disamine tradizionali è proposta in R. FRESU, «*Le fanciulle che troppo chiacchierano, facilmente sono anche pettegole*». *Lingua e genere nella letteratura di condotta tra Otto e Novecento*, in *Trasmettere il sapere, orientare il comportamento. Tipologia linguistica, generi testuali, modelli culturali della prosa educativa*, a cura di R. Fresu, G. Murgia e P. Serra, Firenze, Cesati 2020, pp. 337-350.

so sostenuti, imposti dalle esigenze di mercato. Nel contempo, però, hanno rappresentato le soluzioni necessarie a garantire quel riconoscimento (di temi e di stili) che gratifica le attese del lettore, e dunque hanno costituito lo strumentario formale, consapevolmente impiegato, indispensabile per conquistare il nuovo pubblico.

Le intellettuali che sullo scorcio dell'Ottocento presero in mano la penna, insomma, si mostrano abili nel selezionare strategie comunicative collaudate, e dunque editorialmente e pedagogicamente vincenti, innestando con cautela le innovazioni stilistiche (accattivanti, e quindi spesso gradite alle lettrici) sul saldo e autorevole terreno della tradizione, e contribuendo in tal modo ad alimentare la dialettica tra uso letterario "alto" e lingua comune che animò, a cavaliere dei due secoli, la pubblicistica italiana.

ROBERTA CESANA

(Università degli Studi di Milano)

DONNE E MESTIERI DEL LIBRO
TRA OTTO E NOVECENTO: VISIBILITÀ NEGATA E
PERCORSI DI AFFERMAZIONE

Il presente contributo si propone di indagare il lavoro editoriale svolto dalle donne tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, adottando una prospettiva che intende coniugare l'analisi storiografica con l'esame di casi concreti. In un contesto segnato da profonde trasformazioni economiche, sociali e culturali, il mondo dell'editoria rappresenta uno spazio particolarmente significativo per osservare le modalità attraverso cui le donne hanno progressivamente conquistato visibilità e agency, contribuendo in modo spesso sottovalutato – ma non marginale – alla definizione della modernità editoriale. La trattazione si articolerà in tre sezioni principali. Nella prima parte, a carattere ricognitivo e storiografico, si offrirà una panoramica degli studi che, negli ultimi decenni, hanno affrontato la questione della partecipazione femminile al settore editoriale, con l'obiettivo di restituire una mappa interpretativa delle principali linee di ricerca, evidenziare i nodi ancora aperti e segnalare eventuali vuoti o discontinuità nel panorama critico. Questa ricognizione offrirà uno sfondo utile per contestualizzare i fenomeni analizzati nelle sezioni successive. La seconda parte si concentrerà sull'individuazione e la presentazione di alcune figure femminili che, tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX, hanno svolto un ruolo significativo nel campo editoriale, pur spesso restando ai margini delle narrazioni ufficiali. L'intento è quello di restituire visibilità e complessità a queste protagoniste, evidenziando tanto le strategie di inserimento in un ambiente prevalentemente maschile quanto le specificità dei loro contributi. Infine, la terza parte sarà dedicata all'analisi di un caso di studio emblematico: quello di Leda Rafanelli. Figura poliedrica e difficilmente inquadrabile entro categorie rigide, Rafanelli fu scrittrice, tipografa ed editrice, oltre che militante politica e intellettuale anomala. Attraverso l'analisi del suo percorso professionale ed esistenziale, si cercherà di mettere

in luce le tensioni, le contraddizioni e le possibilità che caratterizzarono la sua esperienza nel mondo editoriale dell'epoca, offrendo al contempo uno spunto per riflettere sulle modalità con cui tali esperienze possono essere oggi interpretate e valorizzate.

1. Lo stato dell'arte. Una rassegna degli studi sulla presenza femminile nei mestieri del libro

Gli studi sulla storia del libro e dell'editoria hanno cominciato a riservare un'attenzione non episodica alla presenza femminile nel settore solo a partire dagli anni più recenti. Nel 1998 c'è stato un primo intervento, isolato, di Leslie Howsam, *In My View: Women and Book History*¹ che rappresentava la prima denuncia della marginalità femminile nella storia del libro. Su questo tema l'autrice, proprio recentemente, è ritornata, in un altro articolo, pubblicato con il titolo *Revisiting My View*², dove rende conto dei progressi conseguiti individuando, al contempo, le nuove sfide in temi come la diversità razziale, l'intersezionalità e le digital humanities. Questo doppio intervento di Howsam segna senz'altro un passaggio cruciale verso una storia del libro più inclusiva, attenta alle soggettività plurali e aperta all'innovazione metodologica, dove la prospettiva femminista si rivela uno strumento critico essenziale per ripensare la disciplina. In questo senso, però, andrà subito segnalato che, se l'intervento di Leslie Howsam ha contribuito a delineare un percorso critico che, nel contesto anglo-americano, ha portato alla costruzione di una vera e propria "feminist book history", capace di influenzare approcci, strumenti e oggetti di studio, lo stesso non si può dire per il panorama italiano. Questo scarto tra la tradizione anglo-americana, che ha saputo integrare la prospettiva femminista nella ridefinizione della disciplina, e il contesto italiano, ancora privo di un'elaborazione teorica sistematica, evidenzia l'urgenza di avviare anche in Italia una riflessione critica sulle categorie, i canoni e le assenze che strutturano la storia del libro "al femminile".

Anche perché la prima e pionieristica ricerca in italiano sul tema della presenza femminile nei mestieri del libro, ancora oggi fondamentale, era apparsa, nel nostro Paese, poco dopo *In My View* di Leslie Howsam ed era il risultato di una ricerca molto più articolata e complessa: mi riferisco al volume *Il genere dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al ma-*

¹ L. HOWSAM, *In My View: Women and Book History*, in «SHARP News», vol. 18 (2009), n. 1, pp. 3-4.

² L. HOWSAM, *Revisiting My View. Feminist Book History from the 1990s to the 2020s*, in «SHARP News», vol. 39 (27 settembre 2024), n. 3, pp. 8-10.

schile tra Medioevo ed età moderna di Tiziana Plebani, pubblicato nel 2001³. In questo lavoro Plebani non si limitava (come lascerebbe intendere il titolo) a indagare la nascita e l'evoluzione delle letture femminili dal tardo Medioevo all'età moderna, mettendo in luce la formazione di un pubblico grazie all'uso crescente della lingua volgare e all'espansione di generi destinati al piacere personale, ma esplorava anche le pratiche di scrittura quotidiana femminile (lettere, conti, ricette) quali forme di espressione che attestano soggettività e agency, e soprattutto (questo è il punto di nostro interesse) prendeva in esame il tema della presenza femminile nelle professioni legate al libro, dimostrando come le donne abbiano partecipato, seppur in forme spesso marginali o invisibili, alla filiera del libro manoscritto e a stampa. Sappiamo dunque che nel periodo medievale, anche se solo raramente firmavano, le donne erano attive in ambienti monastici e conventuali, sia come copiste che come miniatrici. Sappiamo che con l'avvento della stampa a caratteri mobili presero a operare come stampatrici, tipografe e libraie, spesso in ambito familiare, in quanto vedove che ereditavano l'attività del marito e la portavano avanti sotto il proprio nome. Senza dimenticare che le donne gestivano anche botteghe librerie o bancarelle nei mercati cittadini, svolgendo attività di distribuzione e vendita, nell'ambito della gestione e del mantenimento di vere e proprie reti familiari, in cui la partecipazione femminile non era solo ausiliaria ma strutturale. Senza dubbio, l'analisi dei mestieri del libro al femminile avviata per la prima volta da Plebani ha permesso di scardinare l'idea di una filiera esclusivamente maschile, e di dimostrare che le donne non furono solo lettrici o autrici eccezionali ma agenti attive nella produzione e diffusione dei libri, in ruoli professionali concreti e quotidiani. Plebani ci ha insegnato a riconoscere questa presenza e a ripensare l'intera genealogia della produzione e del commercio librario in una prospettiva di genere. Allo stesso tempo ha portato la nostra attenzione sul fatto che proprio perché la partecipazione delle donne ai mestieri del libro era spesso mediata dalla figura maschile (padre, marito, fratello) raramente veniva riconosciuta come piena soggettività professionale.

Se dunque Plebani per prima ha documentato una presenza, va invece a Michelle Levy e al suo contributo del 2014, *Do Women Have a Book History?*⁴, il merito di aver spiegato perché quella presenza è stata rimossa e co-

³ T. PLEBANI, *Il "genere" dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo ed età moderna*, Milano, FrancoAngeli 2001. Si veda anche EAD., *Le scritture delle donne in Europa. Pratiche quotidiane e ambizioni letterarie (secoli XIII-XX)*, Roma, Carocci 2019, che però abbandona il tema dei mestieri del libro per dedicarsi solo a quello della scrittura.

⁴ M. LEVY, *Do Women Have a Book History?*, in «Studies in Romanticism», vol. 53 (2014), n. 3, pp. 297-317.

me reintegrarla nei modelli di studio e di ricerca: secondo la studiosa americana, infatti, interrogarsi sulla presenza femminile nella storia del libro implica non solo la ricerca di nuove fonti, ma la riformulazione dei modelli interpretativi stessi, e dunque solo integrando prospettive di genere e intersezionali è, secondo il suo punto di vista, possibile restituire la complessità delle dinamiche editoriali in epoche storiche diverse. L'articolo di Levy, partendo dal presupposto che il celebre "circuito della comunicazione" di Robert Darnton⁵ risulta "silenzioso sul genere" e incapace di cogliere i ruoli spesso informali e sovrapposti delle donne nella produzione del libro, presentava uno studio su circa ottanta corrispondenze tra donne e case editrici dell'epoca romantica, rivelando il loro coinvolgimento nei processi di pubblicazione, distribuzione e marketing in ruoli spesso ignorati dagli studi tradizionali, e faceva propria la visione ampliata del circuito, quella di Adams & Barker, a suo parere più attenta ai ruoli multipli, flessibili e intersezionali, adatti a restituire la presenza femminile nei processi editoriali⁶.

Allo stesso tempo, i due numeri monografici intitolati «Women in Publishing» della rivista «Bibliologia», usciti nel 2014 e nel 2015⁷, riportavano nel contesto italiano – trascorsi ormai molti anni dallo studio di Plebani e maturati, come abbiamo visto, nuovi studi sul fronte internazionale – una riflessione analoga, volta a documentare e valorizzare diverse figure femminili impegnate nel mondo della tipografia e dell'editoria, dalla produzione alla distribuzione, dall'antico regime tipografico ai giorni nostri. Si trattava di un tentativo di apertura metodologica e disciplinare verso un ambito di ricerca fino ad allora largamente trascurato nel contesto nazionale (nonostante i numerosi segnali già visibili a livello internazionale), ambito sul quale ben presto si sarebbe concentrata anche la monografia di Valentina Sestini, *Donne tipografe a a Messina*⁸ che, pur focalizzandosi su un contesto urbano specifico, rappresenta ancora oggi lo studio di riferimento per l'analisi della presenza femminile nelle tipografie d'antico regime, con ricadute interpretative utili anche oltre il caso siciliano. In parallelo, va ricordato il lavoro di censimento condotto da Valentina Sonzini, volto a individuare e mappare le donne tipografe italiane tra XVI

⁵ R. DARNTON, *What Is the History of Books?*, in «Daedalus», vol. 111 (Summer 1982), n. 3, pp. 65-83; trad. it. *Che cos'è la storia del libro?*, in ID., *Il bacio di Lamourette*, Milano, Adelphi 1994, pp. 65-114.

⁶ T.R. ADAMS – N. BARKER, *A New Model for the Study of the Book*, in *A Potencie of Life: Books in Society*, a cura di Nicolas Barker, Londra, The British Library 2001, pp. 5-50, in part. p. 14 (*The whole socio-economic conjuncture*).

⁷ «Bibliologia. An International Journal of Bibliography, Library Science, History of Typography and the Book», *Donne in editoria / Women in Publishing*, a cura di R. Cesana, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, rispettivamente vol. 9 (2014) e vol. 10 (2015).

⁸ V. SESTINI, *Donne tipografe a Messina tra XVII e XIX secolo*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore 2015.

e XVIII secolo: un progetto a lungo portato avanti e reso parzialmente accessibile attraverso contributi pubblicati su Wikipedia, a testimonianza della volontà di coniugare ricerca storica e divulgazione aperta⁹.

Il fermento attuale attorno alla storia del libro declinata in chiave di genere testimonia non soltanto la vitalità di un ambito di ricerca in piena espansione, ma segnala anche, con particolare urgenza, la necessità per il contesto italiano di dotarsi di strumenti teorici e metodologici adeguati a una rilettura critica delle genealogie editoriali che includa anche la dimensione femminile. Sebbene un primo mutamento di prospettiva si sia iniziato a delineare ormai da circa un decennio, l'Italia appare ancora in ritardo rispetto a un panorama internazionale che, negli ultimi anni, ha conosciuto un'accelerazione notevole in termini di progetti, studi e riflessioni sul tema. In particolare, le ricerche condotte in ambito anglosassone e francofono, così come in Spagna e Germania, hanno prodotto una quantità tale di contributi da rendere ormai difficile una mappatura completa e aggiornata. A titolo esemplificativo, si possono citare tre progetti digitali di grande rilievo accessibili online: il primo è "Women's Print History Project"¹⁰, promosso da Michelle Levy, che si configura come una banca dati bibliografica dedicata al contributo delle donne alla stampa nel corso del lungo XVIII secolo; il secondo è "Women in Book History Bibliography"¹¹, una raccolta di fonti secondarie, prevalentemente in lingua inglese, che documenta la produzione critica sul tema; il terzo è "Women in Publishing: An Oral History"¹², un archivio di testimonianze orali che raccoglie le voci delle donne attive nell'editoria britannica tra gli anni Settanta e Novanta del Novecento. Insieme, questi progetti mostrano come la dimensione di genere sia divenuta ormai un asse imprescindibile per ripensare criticamente la storia del libro e dell'editoria, come conferma anche il progetto europeo "WeChangEd – Agents of Change"¹³, sviluppato presso l'Universi-

⁹ Il Repertorio è consultabile alla pagina <https://tinyurl.com/24pmueyp>. Ancora in riferimento all'antico regime tipografico, è possibile richiamare singoli studi monografici apparsi negli ultimi anni, come quelli di V. SONZINI, *Nicolò Valauri e le sue eredi, tipografi saluzzesi*, in *Tipografi, librai ed editori minori per la storia del libro*, a cura di S. Insera, Milano, Ledizioni 2021; M. GALLETI, *Preliminari allo studio della presenza femminile nella proto-industria tipografica ed editoriale italiana a Milano tra il XVI e il XVII secolo*, in *Itinerari del libro nella storia. Per Anna Giulia Cavagna a trent'anni dalla prima lezione*, a cura di F. Nepori, F. Sabba e P. Tinti, Bologna, Patron 2017. Sempre in relazione all'antico regime tipografico, merita di essere ricordato anche il catalogo della mostra *Donne tipografe tra XV e XIX secolo. Mostra dai fondi della Biblioteca Universitaria*, Auditorium, 8 marzo – 10 maggio 2003, Bologna, Biblioteca Universitaria di Bologna 2003.

¹⁰ Women's Print History Project <https://womensprinthistoryproject.com>

¹¹ Women in Book History Bibliography <http://www.womensbookhistory.org>

¹² Women in Publishing: An Oral History <https://www.bl.uk/projects/women-in-publishing-oral-history>

¹³ WeChangEd – Agents of Change. Women Editors and Socio-Cultural Transformation in Europe, 1710-1920 <https://www.wechanged.ugent.be>

tà di Gant, che ha mappato in modo innovativo l'attività delle donne editrici di periodici tra il XVIII e il XX secolo, connettendo dati, nomi e reti attraverso strumenti digitali avanzati e interfacce open access.

Se dunque, come si è visto, fino a pochi anni fa gli studi sulla presenza femminile nel mondo del libro si sono concentrati prevalentemente intorno al cosiddetto antico regime tipografico (1455-1830), con l'obiettivo di riportare alla luce figure marginalizzate nei processi di produzione, distribuzione e mediazione editoriale, linee di ricerca più recenti hanno progressivamente spostato il fuoco sull'età contemporanea. In questo nuovo contesto, non si tratta soltanto di restituire visibilità delle donne, ma piuttosto di disegnare il loro posizionamento all'interno delle strutture editoriali, le gerarchie di potere, le forme di leadership culturale e le strategie di rappresentazione e auto-rappresentazione che esse hanno esercitato e subito nel corso del Novecento e oltre. Un primo contributo sistematico in questa direzione è rappresentato dal volume *Protagoniste alle origini della Repubblica*, curato da Laura Di Nicola e pubblicato nel 2021¹⁴, che restituisce la centralità delle donne nell'ambito della cultura editoriale e politica italiana del secondo dopoguerra, contribuendo a colmare un vuoto storiografico su un momento fondativo del Paese. A questo ha fatto seguito, nel 2022, *L'altra metà dell'editoria*, a cura di chi scrive e di Irene Piazzoni¹⁵, che ha posto le basi per una ricognizione sulle molteplici professionalità femminili nel sistema editoriale italiano del Novecento. Nel 2024 è uscito *The Edinburgh Companion to Women in Publishing 1900-2020*¹⁶, un'opera collettiva di respiro internazionale che raccoglie oltre quaranta saggi dedicati a singole figure femminili attive nell'editoria novecentesca e che testimonia l'interesse crescente per una storia dell'editoria capace di assumere la dimensione di genere come chiave analitica fondamentale. Nello stesso anno, due ulteriori volumi — *Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*¹⁷ e *Libri e rose. Le donne nell'editoria italiana degli anni Settanta*¹⁸ — hanno offerto una riflessione specifica sul caso italiano affrontando, tramite la proposta di diversi ca-

¹⁴ *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, a cura di L. Di Nicola, Roma, Carocci 2021.

¹⁵ *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, a cura di R. Cesana e I. Piazzoni, Vicenza, Ronzani 2022.

¹⁶ *The Edinburgh Companion to Women in Publishing, 1900-2020*, a cura di N. Wilson, C. Battershill, S. Heywood, M. Joseph, D. La Penna, H. Southworth, A. Staveley e E. Willson Gordon, Edinburgh, Edinburgh University Press 2024.

¹⁷ *Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*, a cura di L. Braidà e I. Piazzoni, Vicenza, Ronzani 2024.

¹⁸ *Libri e rose. Le donne nell'editoria italiana degli anni Settanta*, a cura di R. Cesana e I. Piazzoni, Milano, Milano University Press 2024.

si di studio, da un lato la lunga durata dell'intero secolo e dall'altro il decennio in cui più incisiva è stata la presenza delle pratiche editoriali femminili. Si delinea così un campo di studi in progressiva espansione, che richiede ora un ulteriore sforzo di sistematizzazione critica per riconnettere casi individuali, contesti istituzionali e traiettorie collettive all'interno di una cornice teorica e storiografica condivisa.

2. Mappare il campo. Prime ricognizioni sulla presenza femminile nell'editoria italiana

La panoramica sin qui delineata, pur consapevolmente non esaustiva, restituisce l'immagine di un campo di studi in via di consolidamento, animato da un rinnovato interesse per la presenza femminile nei processi editoriali. Tuttavia, è importante precisare che ci troviamo ancora in una fase preliminare, in cui lo sforzo principale è quello di mappare il territorio. Non è dunque possibile, allo stato attuale, paragonare il grado di maturazione raggiunto dagli studi letterari su autrici e scrittrici a quello degli studi storico-editoriali sul lavoro delle donne nel settore del libro. Se nel primo ambito è ormai disponibile un numero consistente di fonti utili alla ricostruzione della partecipazione femminile alla cultura letteraria, nel secondo tali fonti devono ancora essere in gran parte individuate, raccolte e analizzate, in particolare per quanto riguarda l'età contemporanea. Le difficoltà, in questo caso, sono di natura diversa – e, si potrebbe dire, persino maggiori – dal momento che, mentre le scrittrici firmano il prodotto del proprio lavoro, lo stesso non accade per tipografe, composatrici, impiegate, collaboratrici, consulenti editoriali, fondatrici o direttrici di imprese librerie. In molti casi, nemmeno le traduttrici sono riconosciute come autrici del loro contributo (il tema meriterebbe un discorso specifico e rinvia ai *translation studies*, un ambito particolarmente dinamico ma che non potrà essere preso in considerazione in questa sede).

Nel tentativo di proporre almeno una ricognizione iniziale del campo, limitata al periodo 1850-1922, è possibile segnalare alcune figure femminili attive nel settore tipografico ed editoriale. Va tuttavia sottolineato che, con rarissime eccezioni, queste esperienze non sono state oggetto di studi approfonditi. I nomi che seguono costituiscono quindi tracce, punti di partenza per future indagini. In tutti i casi, sarà necessario procedere a un lavoro sistematico di ricerca su fonti primarie e secondarie, con l'auspicio che, attraverso questa documentazione, sia possibile in futuro restituire con maggiore precisione e profondità le loro storie. Alla luce di queste considerazioni, il lavoro sulla presenza femminile nei mestieri del libro si muove oggi su

un doppio binario: da un lato, occorre consolidare la conoscenza delle figure già emerse, ancora poche e in gran parte insufficientemente studiate; dall'altro, è necessario proseguire l'opera di individuazione di nuove protagoniste, i cui nomi restano spesso nascosti tra le pieghe dei documenti, nelle carte d'archivio, nei fondi familiari o in fonti ancora inesplorate. Si impone pertanto un duplice sforzo: da un lato, l'apertura di nuovi percorsi di ricerca e, dall'altro, una rilettura critica delle fonti già disponibili, interrogate da prospettive finora non praticate.

In questa sede si è scelto di concentrare l'attenzione esclusivamente sui ruoli apicali, ovvero su quelle posizioni direttive e imprenditoriali che le donne hanno ricoperto all'interno dell'editoria libraria. In linea con quanto osservato da Tiziana Plebani, si tratta, ancora una volta, di provare a ricostruire «una delle trame invisibili della storia del libro» – invisibilità dovuta a molteplici fattori, tra cui le forme di marginalizzazione culturale e normativa che hanno a lungo condizionato la rappresentazione e l'autorappresentazione del lavoro femminile. Come è stato più volte evidenziato anche in ambito economico, la narrazione della modernizzazione industriale ha spesso escluso le donne dall'immaginario imprenditoriale, relegandole per lo più a mansioni subalterne o all'interno di un lavoro dipendente. Una delle ragioni di fondo risiede nella struttura stessa dell'impresa familiare, dominante in Italia almeno fino alla seconda metà dell'Ottocento, dove la sfera produttiva coincideva largamente con quella domestica. Le risorse venivano attinte in ambito parentale e la divisione dei compiti, anche direzionali, seguiva logiche interne al nucleo familiare. All'interno di tale modello, anche le donne prendevano parte alle attività economiche, spesso in ruoli tutt'altro che marginali, sebbene raramente formalizzati o riconosciuti come tali. A rendere ancora più opaca questa partecipazione contribuì, dal 1865, l'entrata in vigore del Codice civile unitario (noto come codice Pisanelli), che consolidò una concezione patriarcale dell'autorità familiare, negando alle donne sposate la piena autonomia giuridica e patrimoniale. La loro capacità di contrattare, gestire beni o firmare atti in proprio risultava fortemente limitata, in una cornice legale che rafforzava l'identificazione tra l'autorità maritale e il controllo economico. Tale vincolo normativo rimase in vigore fino al 1919, con effetti duraturi anche nella percezione della legittimità del ruolo imprenditoriale femminile. Nonostante ciò, le donne continuarono a operare nel tessuto produttivo, spesso in collaborazione con i congiunti, e gli spazi domestici restarono luoghi vitali di lavoro e scambio. Tuttavia, la persistente ideologia delle “sfere separate” – che attribuiva alla donna un ruolo legato alla cura, alla casa e alla sfera privata – contribuì a confinare le loro attività economiche nei settori ritenuti più “compatibili” con la femminilità socialmente accettata. Proprio per questo, l'impresa familiare, se considerata

alla luce delle relazioni di genere e delle pratiche di trasmissione generazionale, può offrire un osservatorio privilegiato per comprendere le forme di imprenditorialità femminile che si sono sviluppate in condizioni storiche di forte disparità giuridica e simbolica. Spesso, infatti, l'ingresso delle donne nel mondo dell'impresa editoriale e tipografica avveniva per effetto di successione dinastica: mogli, figlie o vedove subentravano nella gestione di laboratori, botteghe e officine già avviate da uomini della famiglia. In questi contesti, la linea di continuità familiare – fondata su rapporti fiduciari e sulla condivisione degli obiettivi economici – ha rappresentato non solo un vincolo, ma anche una delle principali vie d'accesso per l'emersione femminile in ambito imprenditoriale¹⁹.

È questo il caso di Margherita Paola Dall'Aglio (1758-1841), che fu letterata, pastorella d'Arcadia, associata a diverse Accademie, ma che qui ci interessa in quanto moglie di Giovanni Battista Bodoni, che affianca sul lavoro per oltre vent'anni, fino a quando, morto il marito nel 1813, ottiene lei stessa il brevetto imperiale per esercitare il mestiere di tipografa e inizia a gestire con successo la stamperia, pubblicando numerosissime edizioni, sia già avviate dal marito, sia ideate in proprio, tra le quali il famoso *Manuale tipografico* del 1818, portando avanti anche l'attività di fonderia di caratteri, e continuando pure la vendita diretta delle pubblicazioni come si evince dalla stampa di ben sei cataloghi. Eppure, fino a una decina di anni fa, Margherita Dall'Aglio, pur sempre citata nelle biografie bodoniane, era poco più che la fedele compagna del suo consorte. A ciò ha contribuito il fatto che le sue carte personali, pervenute alla Biblioteca Palatina di Parma insieme a quelle del marito, sono state solo recentemente riordinate dopo oltre 150 anni dall'acquisizione e che il suo carteggio, a differenza di quello del marito, non ha meritato subito un indice a stampa. Quindi il silenzio degli archivi, che in questo caso esistevano ma non erano accessibili, ha contribuito a stendere più a lungo un velo di mistero sull'attività di colei che comunque si firmò sempre “Vedova Bodoni” e mai con il suo nome proprio²⁰.

¹⁹ Sull'esclusione delle donne dalla narrazione economica e sull'evoluzione del ruolo femminile nell'impresa familiare si vedano: A. CASTAGNOLI, *L'imprenditoria femminile in Italia. Il caso emblematico del Piemonte (1945-2000)*, Milano, Franco Angeli 2007; EAD., *L'imprenditoria femminile nell'Italia unita*, in *Il Contributo italiano alla storia del pensiero – Tecnica (Enciclopedia Italiana, Appendice VIII)*, Roma, Treccani 2013, pp. 401-416.

²⁰ A. DE PASQUALE, *Una donna tra libri e caratteri: Margherita Dall'Aglio Bodoni, catalogo della mostra* (Parma, Museo Bodoniano, 8 marzo – 10 aprile 2012), Parma, Museo Bodoniano 2012; ID., *Una donna imprenditrice a Parma tra XVIII e XIX secolo: Margherita Dall'Aglio, moglie di Bodoni*, in «Bibliologia», 9 (2014), pp. 87-101; ID., *Le carte del tipografo: libri e manoscritti dall'archivio di Giambattista Bodoni e della vedova*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 203-233.

Del resto, nell'Ottocento era consueto che le donne amministrassero e controllassero le attività di famiglia in mancanza degli uomini. Contribuivano così alla gestione finanziaria, organizzativa e tecnica delle aziende e contestualmente ne traghettavano la proprietà alle successive generazioni. Come accadde a Carlotta Boma (1767-1824), madre dell'editore Giuseppe Pomba, la quale nel 1810, rimasta vedova del marito tipografo e libraio, proseguì l'attività del coniuge con la denominazione "Ditta Vedova Pomba e Figli", allargandola notevolmente. Anche perché alla caduta di Napoleone cadde anche la disposizione del "numero chiuso" nelle tipografie e questo le consentì di espandersi: riuscì ad acquistare una piccola tipografia in provincia, con soli tre torchi e, nel 1814, fu lei a chiedere il permesso, che ottenne, di aprire una nuova stamperia, che inizialmente funzionava con quattro torchi ma che poi rapidamente arrivò a ingrandirsi e che, alla morte di Carlotta, fu abilmente gestita dal figlio, Giuseppe Pomba, come noto destinato a futuri grandi successi²¹.

Inoltre, sovente le donne mettevano a disposizione dei famigliari, sotto forma di prestiti e finanziamenti, le ricchezze, a volte le ingenti somme, ereditate. Un esempio significativo è quello di Virginia Tedeschi (1849-1916), nota ai più come Cordelia, che impiegò le proprie risorse economiche per sostenere le attività imprenditoriali dei fratelli Emilio e Giuseppe Treves. Fu proprio grazie all'impiego della sua dote, destinata all'acquisto del terreno in via Palermo a Milano, che Giuseppe (suo marito) poté accedere alla compagine societaria della casa editrice nel 1872, segnando la nascita ufficiale della Fratelli Treves Editori²². Oltre alla sua attività letteraria, Cordelia ebbe un ruolo attivo in casa editrice, dirigendo riviste di moda, ricamo e periodici per l'infanzia. Eppure, solo nel suo ultimo scritto, *Le donne che lavorano*, pubblicato nel 1916 pochi mesi prima della scomparsa, espresse esplicitamente una visione del lavoro femminile come scelta autonoma e fonte di realizzazione personale, al di là della necessità economica²³.

Siamo, del resto, ormai agli inizi della Prima guerra mondiale. E presto molte di quelle donne che fino ad allora erano state solo gli angeli del focolare, si ritrovano a dover ricoprire ruoli strategici nel mondo del lavoro, le cui esigenze portavano lentamente a un incremento del numero delle

²¹ M.I. PALAZZOLO, *Pomba, Giuseppe*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 84, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2015, ad vocem.

²² M. GRILLANDI, *Emilio Treves*, Torino, UTET 1977; S. CALABRESE, *Tedeschi Treves, Virginia*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 95, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2019, ad vocem; V. AFFLERBACH, *Cordelia e il suo mondo. Vita, opere, traguardi di Virginia Treves. Una scrittrice di fine Ottocento tra il romanzo rosa e il femminismo*, Hamburg, Verlag Dr. Kovač 2000.

²³ CORDELIA, *Le donne che lavorano*, Milano, Treves 1916.

donne nelle attività lavorative anche in ruoli che oggi diremmo apicali. E in questo senso altra figura importante, sempre nella storia della casa editrice Treves, è quella di Antonietta Pesenti (1882-1978)²⁴, che nel 1909 sposa Guido Treves, nipote di Emilio, e che poi avrà un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'azienda che si trova a condurre da sola nel 1932, dopo l'improvvisa morte del marito, e che dovrà infine consegnare nelle mani di Aldo Garzanti. Eppure, allo stato attuale della documentazione, non ci è possibile ricostruire altro se non il rapporto di amicizia che a lungo ha legato la Pesenti a Gabriele D'Annunzio²⁵, mentre risulta praticamente impossibile riuscire a tracciare il suo ruolo in casa editrice che pur deve essere stato determinante come risulta dai documenti conservati in Camera di Commercio a Milano relativi alla cessione di Treves a Garzanti e che però riguardano appunto solo gli ultimi anni della direzione di Antonietta Pesenti²⁶.

Dietro al cognome del marito, che spesso coincideva con l'insegna della casa editrice, rimangono, naturalmente, celate, anche le imprese di tante altre donne, tra le quali vorrei almeno nominare Delia Pavoni Notari, Emilia Santamaria Formiggini²⁷, Rachele Gutman Polledro, Ada Prospero Gobetti²⁸, Elda Bossi Maranini, Lea Quaretti Pozza, Sofia Ravasi Garzanti, Luisa Sanvito Cogliati²⁹, Angela Fogola Barion, Maria Crisi Ginanni, Ottavia Mellone Vitagliano, e altre ancora.

Finora ho richiamato, necessariamente in forma sintetica e selettiva, numerose figure femminili – di varia notorietà e visibilità – la cui presenza nel panorama editoriale e culturale dell'epoca tende a manifestarsi prevalentemente in forme indirette o subordinate. In molti casi, infatti, il loro contributo rischia di rimanere opaco o sottotraccia, emergendo solo quando affiancato a un riconoscimento di tipo professionale, e più raramente in relazione a un ruolo esplicitamente imprenditoriale. Tuttavia, un elemento decisivo in questo processo di visibilizzazione sembra essere l'assunzione di

²⁴ M. GRILLANDI, *Emilio Treves*, Torino, UTET 1977.

²⁵ *Antonietta Treves e d'Annunzio. Carteggio inedito (1909-1938)*, a cura di F. Di Tizio, Francavilla al Mare, Ianieri Editore 2005.

²⁶ B. PISCHEDDA, *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma, Carocci 2022.

²⁷ S. FAVA, *Emilia Formiggini Santamaria. Dagli studi storico-pedagogici alla letteratura per l'infanzia*, Brescia, La Scuola 2002; E. MARAZZI, *Salvare la memoria: Emilia Santamaria e la casa editrice Formiggini in Le donne nell'editoria del Novecento...*, pp. 219-238.

²⁸ J. ALANO, *A life of resistance: Ada Prospero Marchesini Gobetti (1902-1968)*, Rochester, University of Rochester Press 2016; P. GOBETTI - A. GOBETTI, *Nella tua breve esistenza. Lettere 1918-1926*, a cura di E. Alessandrone Perona, Torino, Einaudi 2017; L. VIGUTTO, «I ragazzi vogliono leggere»: i consigli di lettura di Ada Prospero Marchesini Gobetti, in «Pampaedia, Bollettino As.Pe.I», 198 (2025), 1, pp. 186-198.

²⁹ *Editoria cattolica femminile tra Otto e Novecento. La lingua della produzione educativa di suor Maria Vincenti*, a cura di R. Fresu e S. Sotgiu, Milano, Franco Angeli 2021.

un'identità autoriale. Per alcune di queste donne, infatti, l'accesso alla sfera pubblica e il superamento di una condizione di marginalità sociale e culturale si configurano come esiti strettamente legati alla possibilità di firmare testi, produrre discorsi e intervenire nello spazio letterario. In tale contesto, la scrittura assume una funzione strategica di legittimazione e di riconoscimento: essa rappresenta non soltanto uno strumento espressivo, ma anche una forma di affermazione soggettiva culturalmente ammessa, in quanto inscritta in un ambito – quello letterario – storicamente più aperto alla presenza femminile e investito di un prestigio simbolico tale da renderlo, almeno in parte, più accessibile rispetto al dominio tradizionalmente maschile e strutturalmente più ostile dell'imprenditoria editoriale. Una figura esemplare in tal senso è Virginia Woolf, che seppe coniugare in modo inedito e consapevole il ruolo di scrittrice con quello di editrice. Attraverso la Hogarth Press, fondata insieme al marito Leonard, Woolf poté non solo controllare direttamente il processo di pubblicazione delle proprie opere, ma anche affermare una piena autonomia creativa. Lo testimonia con lucidità la sua celebre affermazione «I'm the only woman in England free to write what I like», una libertà che non si fonda solo sull'indipendenza economica o intellettuale, ma anche sulla possibilità materiale di pubblicarsi da sé, sottraendosi così alle mediazioni e ai vincoli imposti dalle strutture editoriali dominate dagli uomini³⁰.

3. Stringere l'obiettivo. Il caso di Leda Rafanelli

La figura di Leda Rafanelli rappresenta in modo emblematico la compresenza di autorialità e imprenditorialità che ha caratterizzato alcune esperienze femminili nel mondo del libro tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Autrice prolifica e insieme editrice autonoma, Rafanelli costruì una traiettoria professionale e intellettuale che sfidava molte delle norme sociali e culturali del suo tempo. Pubblicò quindici romanzi, numerosi racconti, centinaia di articoli e pamphlet, tutti caratterizzati da una marcata cifra autobiografica, da un forte intento politico e da una tensione costante tra impegno individuale e militanza collettiva. La sua scrittura, sin dal primo romanzo *Un sogno d'amore* (1905)³¹, si presenta come veicolo di narrazioni esemplari, orientate a illustrare temi cari al movimento

³⁰ V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf, Volume III, 1925-1930*, a cura di A. Olivier Bell e A. McNeillie, London, Harcourt Brace Jovanovich 1977, pp. 42-43.

³¹ L. RAFANELLI, *Un sogno d'amore*, Firenze, Nerbini 1905, poi Milano, Casa Editrice Sociale 1912 e 1921.

anarchico, cui aderiva, e impiega spesso la forma del “bozzetto sociale”, coniugando elementi veristi, retorica propagandistica e autobiografismo memorialistico.

Nata a Pistoia nel 1880 e morta a Genova nel 1971, Rafanelli ebbe una formazione discontinua, al di fuori dei percorsi scolastici ufficiali, e cominciò giovanissima a lavorare in tipografia, apprendendo direttamente i mestieri della composizione e della stampa. Questo precoce inserimento nel mondo della produzione editoriale la condusse, attraverso successive esperienze, a fondare e dirigere proprie imprese librarie³². Nel 1902 sposò a Firenze il libraio anarchico Luigi Polli, con il quale fondò la Libreria Editrice Rafanelli Polli, che in pochi anni pubblicò decine di opuscoli antimilitaristi e anticlericali, quasi tutti scritti da lei stessa.

Dopo la fine del sodalizio con Polli, Rafanelli si legò a Giuseppe Monanni, tipografo e teorico dell'anarcoindividualismo, con il quale si trasferì a Milano³³. Qui i due diedero vita a una rete di iniziative editoriali: riviste («Sciarpa nera», «La Questione sociale», «La Rivolta», «Libertà»), e, soprattutto, la Libreria Editrice Sociale (LES), fondata nel 1909-1910, con annessa tipografia. La LES si distingueva per una linea editoriale chiaramente rivoluzionaria, testi a basso costo, e una forte attenzione alla grafica, anche grazie alla collaborazione di Carlo Carrà, autore del logo e di numerose copertine. Di nuovo, la casa pubblicò diverse opere della stessa Rafanelli, ma anche testi di Stirner e Nietzsche, in traduzioni integrali per la prima volta in Italia³⁴.

Nel 1920 Rafanelli e Monanni fondarono la Casa Editrice Sociale (CES) che proseguì la linea della LES, ampliandone però il respiro politico e culturale, aprendosi anche a sensibilità anarchiche differenti da quella individualista. La Rafanelli vi pubblicò diversi volumi, anche in veste di curatrice e prefatrice. Durante il fascismo, pur tra crescenti difficoltà, continuò a

³² Su Leda Rafanelli rimando a R. CESANA, *La tipografia e la casa editrice nelle memorie di Leda Rafanelli*, in *Le donne nell'editoria del Novecento...*, pp. 199-218; *Leda Rafanelli: tra letteratura e anarchia*, a cura di F. Chessa, Reggio Emilia, Assessorato Cultura – Biblioteca Panizzi 2008; A. PAKIESER, *I Belong only to myself. The life and writings of Leda Rafanelli*, Chico (CA), AK Press 2016.

³³ Per la storia delle case editrici fondate da Leda Rafanelli con Giuseppe Monanni rimando anche a F. SCHIRONE, *La Casa Editrice Sociale. Appunti sull'attività dell'editore anarchico Giuseppe Monanni*, in «Rivista storica dell'anarchismo», a. I (luglio-dicembre 1994), n. 2, pp. 95-116, poi in *Editori e tipografi anarchici di lingua italiana tra Otto e Novecento*, a cura di M. Antonioli, Pisa, BFS 2007, pp. 141-178; V. BERETTA, *Giuseppe Monanni, un editore anarchico del Novecento*, in «Storia in Lombardia», anno XXVIII (2008), n. 2, pp. 71-107.

³⁴ Vengono pubblicati tre scritti di Leda Rafanelli (*Lavoratori!*, 1910; *All'operaio dell'officina, ai lavoratori del mare, della terra, del sottosuolo, ai refrattari, ai paria, ai vili, ai venduti*, 1910; *La scuola borghese*, 1910), ma numerosissime erano anche le traduzioni, tra le quali mi limito a segnalare la prima italiana dell'*Anticristo* di Nietzsche e l'*Unico* di Stirner, per la prima volta in versione integrale (perché non lo era quella uscita a Torino da Bocca nel 1911).

pubblicare testi controcorrente, come il romanzo *L'oasi* (1929), firmato con lo pseudonimo Étienne Gamalier, un'opera anticolonialista che intrecciava esotismo narrativo e critica al militarismo, al razzismo e al patriarcato. Dopo il 1934, con l'inasprimento della censura e la fine del rapporto con Monanni, anche la sua attività editoriale venne progressivamente meno.

La traiettoria di Leda Rafanelli, come quella di Cordelia (Virginia Tedeschi Treves) o di Virginia Woolf, mostra quanto potesse essere determinante l'assunzione di un'identità autoriale per le donne impegnate nel campo editoriale e, viceversa, come il pieno controllo del processo di pubblicazione si configurasse come una condizione spesso essenziale per la libertà creativa e per il riconoscimento autoriale. Anche per Rafanelli, la possibilità di pubblicarsi da sé fu uno strumento di emancipazione intellettuale e di affermazione politica.

Con la sua biografia, Leda Rafanelli incarna una figura di straordinaria complessità, capace di tenere insieme scrittura e impresa, in un percorso che anticipa molte delle tensioni e contraddizioni che ancora oggi attraversano il lavoro culturale delle donne. La sua storia, come quella di molte altre figure femminili operanti nel mondo del libro, rende evidente quanto sia necessario continuare a interrogare i meccanismi che hanno prodotto l'invisibilità storica del loro contributo, e a riconoscere, anche in contesti apparentemente marginali, l'impronta determinante delle loro azioni.

GIOVANNA ALFONZETTI

(Università di Catania)

GALATEI AL FEMMINILE TRA OTTO E NOVECENTO

1. Introduzione: il secolo d'oro dei galatei

Così come secondo Marazzini l'Ottocento fu il secolo d'oro dei dizionari¹, «una stagione splendida per ricchezza di produzione e per qualità, oltre che per varietà di realizzazioni», si può altrettanto dire che fu il secolo d'oro anche dei galatei. Nel corso dell'800, infatti, l'Italia fu sommersa dalla pubblicazione di una miriade di galatei: oltre 400, tra nuovi titoli e riedizioni, con la punta massima negli anni dopo l'Unità. E altri galatei si continuarono a scrivere per tutto il secolo breve e ancora oggi nel terzo millennio, sebbene non sempre nella stessa quantità.

Nonostante ciò, i galatei sono stati un genere testuale complessivamente trascurato e sottovalutato dalla ricerca storico-letteraria e linguistica in Italia, almeno sino a pochi anni fa, quando l'interesse per i galatei si comincia a risvegliare soprattutto in ambito linguistico e pragmatico². La ricerca precedente, inoltre, come osserva Tasca, ha presentato un limite di fondo sia metodologico che concettuale: considerare cioè l'intero corpus di galatei come un tutto omogeneo, trascurando le pur significative differenze tra i di-

¹ C. MARAZZINI, *La lingua italiana. Storia, testi, strumenti*, Bologna, il Mulino 2015 (Seconda edizione), p. 288.

² Cfr. G. ALFONZETTI, "Mi lasci dire". *La conversazione nei galatei*, Roma, Bulzoni 2016; R. FRESU, "Sposa amante ed amata". *Galateo coniugale tra Otto e Novecento. Lingua e stile, con la riedizione di un testo raro di Anna Vertua Gentile*, Milano, Biblion Edizioni 2021; *Modelli comunicativi e stereotipi di genere nei galatei tra Otto e Novecento*, in *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi del passato*, a cura di G. Alfieri, G. Alfonzetti, D. Motta e R. Sardo, Firenze, Cesati 2020, pp. 335-342; A. PATERNOSTER, *Cortesi e scortesi. Percorsi di pragmatica storica da Castiglione a Collodi*, Roma, Carocci 2015; *Richieste e consigli in quattro galatei post-unitari: il caso dell'imperativo*, in *Pragmatica storica dell'italiano...* pp. 327-334; *Le leggi della cortesia. Galateo ed etichetta di fine Ottocento: un'antologia*, Novara, Interlinea 2018; *Historical Etiquette Books in Nineteenth-Century Western Cultures*, London, Palgrave-Macmillan 2022.

versi testi; quasi si trattasse di un sistema di norme statico e uniforme, non influenzato dal travaglio della società italiana: la legge elettorale del 1882, lo sviluppo industriale, l'urbanizzazione di massa, ecc.³.

Eppure, le buone maniere non sono solo vuote formalità o norme fini a se stesse, ma rivelano rapporti, contesti, conflitti che coinvolgono la società nel suo complesso: «Nulla a prima vista sembra meno importante della forma esteriore delle azioni umane, eppure nulla vi è cui gli uomini attribuiscono più valore»⁴. È proprio la rilevanza sociopolitica e socioculturale dei galatei che ci aiuta a capirne il boom nel corso dell'800. Il galateo si dimostra infatti uno strumento prezioso nel processo di *Nation Building* che investe l'Italia post-unitaria: aiuta a risolvere l'esigenza primaria di "fare gli italiani", di ridisegnare cioè le norme del vivere civile per il nuovo Regno; contribuisce a costruire un'identità nazionale ancora incerta, diffondendo valori e modelli comportamentali più consoni allo sviluppo economico e sociale del nuovo Paese⁵. A partire dall'Unità il progetto di civilizzazione si traduce in quello di educazione del popolo: scuole, fondazioni, autorità pubbliche promuovono la produzione di galatei a tale scopo. La motivazione patriottica fa sentire con urgenza la necessità di rinnovare la produzione per tener conto di termini e concetti nuovi, quali *patria, nazione, popolo, cittadino italiano, lavoro*, posti alla ribalta dal processo risorgimentale ma ai quali i galatei erano poco abituati⁶.

Pietro Pasquali, direttore scolastico di Brescia, suddivideva in tre fasi la storia dei galatei ottocenteschi⁷. La prima fase è rappresentata dal *Nuovo Galateo* di Melchiorre Gioia a inizio secolo (quattro edizioni tra il 1802 e il 1827)⁸: Gioia propone una rilettura del *Galateo* di Giovanni Della Casa (pubblicato postumo nel 1558)⁹ basata sulle idee dell'antropologia utilitari-

³ L. TASCA, *Galatei: buone maniere e cultura borghese nell'Italia dell'Ottocento*, Firenze, Le lettere 2004, p. 13.

⁴ A. DE TOCQUEVILLE, *La democrazia in America* [1835-1840], a cura di G. Candeloro, Bologna, Rizzoli 1999, p. 635.

⁵ TASCA, *Galatei: buone maniere...*, p. 26.

⁶ I. BOTTERI, *Galateo e galatei: la creanza e l'istituzione della società nella trattatistica italiana tra antico regime e stato liberale*, Roma, Bulzoni 1999, p. 323.

⁷ P. PASQUALI, *Il rispetto. Conferenza a tutto il personale addetto alle scuole primarie comunali di Brescia, «Il risveglio educativo»*, Milano, Giornale della libreria, della tipografia e delle arti e industrie affini 1897, pp. 13-14.

⁸ M. GIOIA, *Il nuovo galateo*, in ID., *Opere minori di Melchiorre Gioia*, vol. XVI, Lugano, Ruggia e C. 1837. Questa versione del *Nuovo galateo* include la prima e la quarta edizione; vi sono stati ripristinati dai curatori (anonimi) tutti i passi della terza (che l'autore fu costretto a modificare per motivi di censura) e vi vengono discussi i principali cambiamenti tra le varie edizioni.

⁹ G. DELLA CASA, *Galateo ovvero de' costumi*, a cura di S. Prandi, Bologna, La Biblioteca Universale 2000.

stica di Jeremy Bentham e della filosofia sensista; e può considerarsi il *trait d'union* tra i galatei d'antico regime e quelli postunitari.

La seconda fase, quella postunitaria, vede la pubblicazione di un tipo di galatei, come lo definisce Pasquali, “più moderno e popolare”. Ricordiamo qui il concorso per un «galateo popolare», indetto nel 1867/68 dal Consiglio municipale di Torino, su proposta del consigliere cavalier Giuseppe Baruffi, perché si compilasse «un libro di piccola mole» che esponesse «i doveri di civiltà e di gentilezza che si debbono osservare in famiglia, nei luoghi pubblici, nelle scuole, nelle officine, nei fondachi, e in genere nell'esercizio di quegli uffici che si affidano ai cittadini dal popolo, dal governo e dai municipi» (bando ufficiale cit. da Botteri¹⁰). Il concorso fu vinto *ex-aequo* dal *Codice delle persone oneste e civili* di Gallenga¹¹ e da *Enrichetto* di Rodella¹². Entrambi, insieme agli altri galatei postunitari, vengono definiti *morali* in quanto portavoce di una concezione delle buone maniere e delle funzioni del galateo alquanto diversa da quella essenzialmente laica di Gioia. Nel *Nuovo galateo* la *pulitezza* era concepita come autonoma – seppur in rapporto di continuità – rispetto alla morale; secondo i galatei morali invece le buone maniere sono il riflesso esteriore delle virtù cristiane (umiltà, bontà, dolcezza, generosità) e del carattere dell'individuo. Il galateo è dunque considerato come l'applicazione concreta dei principi evangelici. Secondo il *Piccolo galateo popolare* di Rocca del 1872¹³, per esempio, l'uomo senza educazione non sarà mai né buon padre di famiglia, né buon cittadino.

La terza fase, su cui ci soffermeremo, è costituita dal nuovo ciclo di galatei scritti a fine secolo dalla donna, “maestra naturale di gentilezza”. Fino al tardo 800, tra gli autori di galatei le donne erano state invece quasi assenti (120 uomini *vs* 20 donne). E anche i lettori erano in maggioranza uomini. Del resto, anche nella tradizione di Della Casa e del *Cortegiano* di Baldassare Castiglione¹⁴, il gentiluomo era il principale protagonista del discorso sulle buone maniere. A cavallo tra i due secoli la produzione subisce un tracollo dovuto a varie ragioni: la flessione complessiva del mercato librario; la concorrenza delle riviste femminili, che offrivano modelli comportamentali più aggiornati; il diffondersi di una sensibilità di provenienza americana che privilegia la spontaneità e l'autenticità dei comportamenti; le prese di posizione del primo femminismo italiano, ecc. Accanto ai galatei morali, se

¹⁰ BOTTERI, *Galateo...*, p. 325.

¹¹ G. GALLENGA, *Codice delle persone oneste e civili: ossia galateo per ogni classe di cittadini*, Torino-Napoli, Pomba 1871.

¹² C. RODELLA, *Enrichetto, ossia il galateo del fanciullo*, Torino, Paravia 1871.

¹³ L. ROCCA, *Piccolo galateo popolare*, Roma, Paravia 1872.

¹⁴ B. CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, edizione a cura di B. Maier, Torino, Utet 1973.

ne affermano di conseguenza altri – i manuali di etichetta – che avvertono «il sentimento di un'accelerazione incontrollabile delle trasformazioni sociali»¹⁵. Si verifica di conseguenza una separazione più o meno netta tra etica e cortesia, e la diffusione di un ideale di comportamento orientato in senso laico e mondano. La femminilizzazione del genere riguarda anche il tono e i contenuti: le donne che si rivolgono soprattutto a un pubblico di donne delineano i contorni di un mondo specificamente femminile. Nella *Gente per bene*, della Marchesa Colombi (1877)¹⁶, ad es., agli uomini sono dedicati solo gli ultimi due capitoli dall'eloquente titolo «parole al vento» e dal tono ironico ma anche sconsolato: si offre il ritratto di esseri quasi per natura alieni dalle buone maniere¹⁷.

A fine Ottocento, dunque, si è soliti distinguere due tipi di galatei, ciascuno con i suoi tratti caratterizzanti: i galatei morali e i manuali di etichetta che divennero via via dominanti. Si hanno, tuttavia, anche vari casi intermedi (per es. i galatei di Francesca Castellino, di cui si parlerà oltre), con sovrapposizioni e intersezioni, e dunque di difficile classificazione.

2. I galatei femminili

Qui si tratteranno alcuni galatei femminili scritti nel lungo Ottocento, soffermandosi soprattutto sulla prefazione, luogo del paratesto la cui funzione principale è quella di trattenere e interessare il lettore, guidandolo e spiegandogli come e perché il testo vada letto. La prefazione è anche il luogo dove l'autore esplicita le sue ragioni e i suoi obiettivi, spesso chiarendo il significato del titolo, specie nel caso di titoli antifrastici, ironici o ambigui¹⁸. In testi direttivi quali sono i galatei, chi scrive sente anche la necessità di esibire i motivi che gli conferiscono l'autorevolezza di scrivere un testo di tal genere e mette in atto varie strategie di persuasione, sottolineando i benefici e i vantaggi che il lettore potrà trarre dalla sua lettura e dal seguire consigli e divieti.

Il primo galateo femminile, il *Galateo* di Teresa de Gubernatis Mannucci del 1872, è un tipico esempio di sottocodice delle virtù cristiane, il cui fine è il perfezionamento morale e dove si esprime una netta condanna dell'etichetta. L'autrice tiene a non confondere «l'urbanità coll'etichetta; pa-

¹⁵ TASCA, *Galatei: buone maniere...*, p. 36.

¹⁶ MARCHESA COLOMBI (pseudonimo di Maria Antonietta Torriani), *La gente per bene*, Novara, Interlinea 2009 (1° ediz. 1877).

¹⁷ TASCA, *Galatei: buone maniere...*, p. 149.

¹⁸ G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1989.

rola e cosa a noi venutaci dalla puntigliosa pretensione spagnola, e consiste nell'osservare le più minute e ridicole cerimonie»¹⁹.

Nata a Torino nel 1832, primogenita di undici figli. L'educazione della de Gubernatis venne curata personalmente dal padre fino al 1848, quando iniziò a frequentare la scuola di metodo, fondata a Torino da Ferrante Aporti, i cui principi teorici e realizzazioni pratiche ebbero una grande influenza sulla sua formazione didattica, specie il collegamento tra formazione pedagogica e salda coscienza nazionale. Dopo la direzione di una scuola d'infanzia per le classi agiate istituita da Aporti, nel 1853 fondò un istituto femminile di educazione e istruzione che diresse sino al 1858, anno in cui si sposò con un giornalista, Michele Mannucci. Fino a che visse il marito, si occupò principalmente di economia domestica, in una serie di articoli comparsi su vari periodici, quando era ancora grande la diffidenza delle famiglie sull'efficacia e l'opportunità dell'istruzione femminile. Espose le sue teorie didattiche in diverse forme letterarie. Il cardine del suo pensiero è sintetizzato nel volume *Cento novelline per l'infanzia* (Torino 1885; ultima ristampa nel 1895), adottato in molte scuole infantili ed elementari. "Istruire, educare, migliorare, dilettaando" era il criterio che doveva innanzi tutto guidare le educatrici. Per esaltare la missione educativa della donna, Dio le affidava la prima età dell'uomo, la più importante perché la più angelica: dalle educatrici, la società legittimamente si aspettava che sapessero far nascere uomini sani e forti in grado di adempiere tutti i doveri, pronti al sacrificio per ogni nobile causa.

Sostenitrice dei diritti femminili, non fu però una accesa emancipazionista. La donna, col progresso della civiltà, aveva acquistato più ampia coscienza dei suoi diritti e doveri, e in più aveva affiancato alle forze fisiche e intellettuali un'altra forza, la crescita morale. E questo era il frutto di un armonico sviluppo di tutte le virtù, non ultima quella collegata alla pratica dell'economia domestica. In altre parole, secondo la scrittrice, la donna nuova si formava e sviluppava nell'ambito sociale della famiglia: l'emancipazione femminile si sviluppava più attraverso la vita familiare che non attraverso il lavoro extradomestico.

L'autrice esplicita il suo intento direttivo nella prefazione al suo galateo, composta da una lunga dedica «ALLE MIE GIOVANI AMICHE» e dal primo capitolo, *Scopo del galateo*, come tutti gli altri capitoli chiamato *Lezione*, per evidenziarne il carattere fortemente pedagogico: «un codice di sociali consuetudini» che aiuta «a riflettere sul miglior modo di comportarvi in

¹⁹ T. DE GUBERNATIS MANNUCCI, *Galateo insegnato alle fanciulle col mezzo d'esempi storici e morali*, Roma, Paravia 1872, p. 16.

casa, in iscuola, in istrada, in chiesa, al teatro, al ballo, in conversazione ed in tutti i più notevoli casi della vita»²⁰.

Gli obiettivi principali di questo galateo, come di tutti i galatei morali postunitari, sono la motivazione patriottica e il perfezionamento morale. Si noti, la menzione, alquanto rara nei galatei del tempo, dell'intento di «onorare il nostro sesso»:

A voi giovinette italiane, ch'io amo come figlie; a voi desiderose d'istruirvi, di rendervi migliori, per onorare il nostro sesso, la patria nostra, finalmente risorta a vita libera ed indipendente, a voi dotate d'ingegno e di squisito sentire, queste mie poche pagine offro, nella speranza d'aiutarvi a raggiungere la nobile meta del vostro morale perfezionamento²¹.

Come osserva Silvia Tatti²²:

L'amore per la patria è un tema trasversale a tutti i generi letterari che nobilita la scrittura attraverso un obiettivo morale e politico che si colloca all'interno di una retorica condivisa e comune; in questo modo la scrittura femminile, che ancora stenta nei primi decenni dell'Ottocento a essere universalmente accettata, trova una sua legittimazione e supera quindi, attraverso il riferimento a un valore superiore e a una finalità pubblica come quella risorgimentale, i pregiudizi sociali e culturali che pesano ancora sul profilo intellettuale delle donne.

Nel primo capitolo, rivolto come l'intero galateo alla figlia Maria, De Gubernatis precisa che il suo desiderio in quanto madre è che «l'anima tua riceva un più abbondante alimento»; adoperando come principale strategia di persuasione il beneficio che trarrà dal «fare agli altri ciò che vorresti a te fatto»: il «premio che otterrà è la felicità e la beatitudine derivante dalla stima e dall'amore degli altri»²³. Non manca un leitmotiv presente in quasi tutti i galatei, la convinzione cioè che per la donna l'obbligo di acquisire e seguire le buone maniere sia più forte e stringente che non per gli uomini: la donna dotata dalla natura di tanta grazia, sensibilità e buon gusto, è obbligata a osservarlo minutamente più dell'uomo. «Qual brutto spettacolo è mai quello

²⁰ Ivi, p. 4.

²¹ Ivi, p. 3.

²² S. TATTI, *Un'antologia di scrittrici tra Ottocento e Novecento: una proposta di lettura, studio, ricerca*, in *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Brescia, Scholé 2023, pp. 5-43, a p. 21.

²³ DE GUBERNATIS MANNUCCI, *Galateo...*, p. 6.

d'una fanciulla sguaiata, rozza, insolente, invereconda, in una parola ineducata! Vi auguro di non vederlo mai!»²⁴

Un'impronta morale e religiosa ancora più marcata caratterizza il galateo di Maddalena Albini Crosta del 1883, il cui significato metaforico del titolo tematico, *l'Angelo in famiglia*, si spiega con l'intenzione dell'autrice di porsi «a guida e consigliera dell'anima» delle giovinette, affinché diventino angeli nella famiglia di provenienza, di accoglienza e in futuro nella vita ultraterrena²⁵.

Il galateo della Marchesa Colombi, *La gente per bene* del 1877²⁶, lanciato dal torinese «Giornale delle donne» come regalo alle lettrici per il rinnovo dell'abbonamento, inaugura invece il filone dei manuali di etichetta. La Marchesa Colombi, pseudonimo di Maria Antonietta Torriani, nacque a Novara nel 1840, da una famiglia umile. Si trasferì a Milano nel 1869, dove iniziò a collaborare con alcune riviste e insegnò nel liceo femminile Gaetana Agnesi, fondato da Anna Maria Mozzoni, con la quale, nel 1871, tenne alcune conferenze sull'emancipazione della donna e sulla necessità di istruire le giovani. Il successo arrivò velocemente; collaboratrice del «Corriere della sera», e di diverse altre testate, frequentava a Milano salotti letterari, anche con il marito, sposato nel 1875, da cui si separò dopo dieci anni. Lo pseudonimo Marchesa Colombi fu ripreso da una commedia di costume di Paolo Ferrari, *La satira e Parini* (la marchesa Elena Colombi, moglie del marchese protagonista, vi era descritta come una donna tra la civetteria, l'eleganza e la maldicenza). Pubblicò più di quaranta volumi, alcuni di grande successo: oltre a romanzi (*Un matrimonio in provincia* del 1885 ebbe un grandissimo successo) e racconti anche per l'infanzia, libretti d'opera, ecc. In tarda età si trasferì a Torino dove tenne un salotto frequentato da illustri letterati e dove morì nel 1920. *La gente per bene* ebbe un enorme successo: 27 edizioni tra il 1877 e il 1901; segno che il pubblico borghese fosse alla ricerca di modelli nuovi di comportamento. Lascia allora increduli il giudizio che ne diede Carlo Dossi²⁷:

In questi ultimi tempi è uscito uno sciocchissimo libro che vorrebbe essere il galateo della nuova società. S'intitola "La gente per bene" e ne è autore credo, sotto lo pseudonimo di Marchesa Colombi, la moglie di uno dei gaz-

²⁴ Ivi, p. 4

²⁵ M. ALBINI CROSTA, *L'angelo in famiglia*, Milano, P. Clerc 1883, pp. 2-3. Si rinvia al contributo di M. RAPISARDA, *Donne che educano altre donne: il galateo morale di Maddalena Albini Crosta* (1881) in questo volume.

²⁶ MARCHESA COLOMBI, *La gente per bene...*

²⁷ C. DOSSI, *Note Azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi 1964, pp. 582-583, citato da TASCA, *Galatei: buone maniere...*, p. 9.

zettieri di Milano [...] Né la Marchesa Colombi ha scritto il suo libro per scherzo o per pungere i costumi dell'alta società del di d'oggi. Ella dà i suoi precetti seriissimamente. Fortuna che la società veramente buona non s'è mai sognata né s'indurrà mai ad essere del suo parere. Altrimenti sarebbe a desiderarsi di vivere tra gli Esquimesi o i Xulu.

«Non farò del mio libro un trattato di morale». Nella prefazione-manifesto si sancisce così la netta separazione tra cortesia e morale. La Marchesa Colombi, infatti, prendendo le distanze dai galatei precedenti, dichiara che il suo scopo è «indicare quello scambio di cortesie che si praticano fra persone educate, e che l'uso generale ha fatto passare in costume». Il suo intento è scrivere un «galateo moderno»²⁸, leitmotiv dei galatei di tutti i tempi: *nuovo* e *moderno* sono infatti gli aggettivi più frequenti nei titoli (a partire da Gioia) di questo genere testuale, che non può non rincorrere freneticamente il cambiamento. La Marchesa «Vuole fare tutt'altro» del *Galateo* di Della Casa, perché tutti i suoi «ammaestramenti negativi», cioè

non fare in compagnia *cose laide o fetide, o schife o stomachevoli*; [...] non *spruzzare nel viso i circostanti*, nel tossire e nello starnutare; [...] non *urlare o ragghiar come un asino* sbadigliando; e, *soffiando il naso*, [...] non *aprire il moccichino e guatarvi dentro come se perle e rubini dovessero esser discesi dal celabro*, ecc.

riuscirono ormai «a sradicare tra la gente per bene quelle straordinarie abitudini». Quindi è «affatto inutile ch'io mi occupi di particolari tanto rudimentali, *consioissiacosachè* i miei lettori [...] non ne hanno bisogno»²⁹. Si tratta di una chiara presa d'atto che era stata ormai raggiunta da tempo la fase del processo di civilizzazione individuata da Norbert Elias: i galatei cessano di occuparsi di norme riguardanti il corpo, perché da costrizioni sociali (quali erano ancora nel '500) sono diventate auto-costrizioni operanti nel singolo in modo inconsapevole³⁰. La Marchesa Colombi vuole invece aiutare a «condursi ed a figurar bene in tutte le circostanze della vita» e insegnare «tante altre cose che appartengono alle nostre usanze moderne», cioè: «congegno da tenere in viaggio», «scambio delle carte di visita», «strette di mano», «partecipazioni di matrimoni, nascita, morti, guarigioni». E «se saranno soltanto cortesie di forma, pazienza!»³¹.

I galatei scritti da donne nell'Ottocento sono così tanti da non poterli

²⁸ MARCHESA COLOMBI, *La gente per bene*, pp. 4 e 5.

²⁹ Ivi, pp. 3-4.

³⁰ N. ELIAS, *La civiltà delle buone maniere*, Bologna, Il Mulino 1998 (edizione originale 1969).

³¹ MARCHESA COLOMBI, *La gente per bene...*, pp. 4-5.

qui menzionare tutti. Mi limiterò pertanto a ricordarne soltanto alcuni, come ad esempio quello che la contessa Emilia Nevers scrisse nel 1883, primo galateo il cui titolo contiene il termine *borghesia*, che viene così motivato dall'autrice:

I galatei antichi e moderni da me letti, compulsati e meditati [...] fino ai più recenti, in cui si citano le abitudini dell'*high-life* parigina, mi è sembrato che peccassero un pochino di *esclusivismo*, che si rivolgessero, cioè, troppo singolarmente alle classi superiori, sdegnando di occuparsi di quel ceto, il quale, oggi, predomina per numero ed importanza, voglio dire la borghesia³².

Il vocabolario sociale in questo periodo era in corso di trasformazione: non compare più il riferimento al popolo e quindi titoli quali *galateo popolare*, prima frequenti, non sono più adoperati. Più in generale, nei manuali di etichetta l'opera di ingegneria sociale dominante nei galatei postunitari si fa via via meno importante, al punto da escludere i ceti popolari: uscito di scena il cittadino indipendente di Gioia e cancellati i membri che costituivano il corpo della società dei galatei morali, ora al centro del galateo vi è la "buona società". Si allenta sempre più la connessione del galateo tanto dalla morale quanto dal diritto, dall'educazione civica e dal codice civile³³.

Ricordiamo inoltre *Le buone maniere. Libro per tutti* di Caterina Pigorini Beri del 1893, direttrice della Regia Scuola normale di Camerino³⁴; *Le buone usanze* di Mantéa del 1897, che esplicita il suo intento direttivo con le parole di Giuseppe Giusti citate all'inizio della prefazione: «“Il fare un libro è meno che niente, se il libro fatto non rifà la gente”»³⁵; *Donnine a modo (moderno della Casa). Breve codice di buone creanze per le fanciulle dagli 8 ai 15 anni* di Camilla Buffoni Zappa del 1897³⁶, esempio di galateo scritto in stile strettamente prescrittivo, sotto forma di elenco di semplici regole numerate in successione; *Come devo comportarmi. Libro per tutti*, di Anna Vertua Gentile del 1897³⁷; *Saper vivere. Norme di buona creanza* di Matilde Serao del 1900³⁸; *Eva Regina. Il libro delle signore* di Jolanda del 1909³⁹.

³² E. NEVERS, *Galateo della borghesia: norme per trattar bene*, Torino, Unione Tip. 1883, pp. 1-2.

³³ TASCA, *Galatei: buone maniere...*, pp. 151-153.

³⁴ C. PIGORINI BERI, *Le buone maniere. Libro per tutti*, Torino, Casanova 1893.

³⁵ MANTÉA, (pseudonimo di Gina Sobrero), *Le buone usanze*, Torino, Libr. Roux di Renzo Streglio editore 1897, p. 25.

³⁶ C. BUFFONI ZAPPA, *Donnine a modo (moderno della Casa). Breve codice di buone creanze per le fanciulle dagli 8 ai 15 anni*, Milano, Tevisini 1897.

³⁷ A. VERTUA GENTILE, *Come devo comportarmi. Libro per tutti*, Milano, Hoepli 1897.

³⁸ M. SERAO, *Saper vivere. Norme di buona creanza*, Firenze, Landi 1900.

³⁹ JOLANDA (pseudonimo di Maria Majocchi Plattis), *Eva Regina. Il libro delle signore. Consigli e norme di vita femminile contemporanea. Eleganza – Bellezza – Amore – Usi sociali – Morale – Educazione – Igiene –*

Come si sarà notato, in diversi galatei figura lo pseudonimo dell'autrice piuttosto che il nome. Non si tratta di un fenomeno solo italiano (si pensi a *George Eliot*, pseudonimo di *Mary Anne Evans*), né esclusivamente femminile e neanche del periodo; la sua frequenza, comunque, mostra la difficoltà delle donne soprattutto tra Otto e Novecento ad assumere una responsabilità autoriale, che può sfociare nell'opzione dell'anonimato, soprattutto nei primi decenni dell'Ottocento (quando anche Cristina di Belgiojoso pubblicò i primi testi anonimi); nell'uso di nomi maschili o nel nascondersi dietro nomi più accattivanti, specie tra i due secoli. In ogni caso, lo scopo principale è evitare di sottoporsi al giudizio di un pubblico prevenuto nei confronti delle donne e di salvaguardare, dunque, la reputazione delle scrittrici, che in tal modo erano libere di trattare temi considerati inadeguati o scabrosi⁴⁰. Gli pseudonimi possono essere di tipo letterario, come *Jolanda* (Maria Maiocchi Plattis), ispirato al personaggio della protagonista femminile di *Una partita a scacchi* di Giacosa; oppure nobilitanti, come *Marchesa Colombi*, usati spesso in modo ironico.

Con l'unica eccezione di Matilde Serao, napoletana, le scrittrici di galatei sono quasi tutte originarie del Centro-Nord, appartengono a famiglie a vocazione intellettuale; arrivano all'affermazione letteraria attraverso il giornalismo o la letteratura educativa e sono per lo più nubili, vedove o separate, condizione che permette loro di affermarsi più autonomamente. La provenienza sociale rispetto a quella degli autori di galatei morali è in parte diversa: più presente è il mondo dell'aristocrazia. Anche le frequenti dediche a personaggi nobili sono indizi di una collocazione sociale più alta.

In un clima che ancora continuava a considerare pericolosi i romanzi, il galateo era invece ritenuto più innocuo: una lettura da non dover fare di nascosto. Si crea in questo periodo un corto circuito tra collegi, insegnamento delle buone maniere e lettura femminile: l'educazione femminile e il mandare le figlie in collegio diventa un segno di appartenenza borghese o persino di nobilitazione. Si leggano al riguardo le parole di Mastro Don Gesualdo, desideroso che la figlia in collegio imparasse il galateo:

Adesso che aveva delle pietre al sole, e marciava da pari a pari coi meglio del paese, così voleva che marciasse la sua figliuola: imparare le belle maniere, leggere e scrivere, ricamare, il latino dell'uffizio anche, e ogni cosa come la figlia di un barone⁴¹.

Soria – *Cultura*, Firenze, Salani 1909. Cfr. *infra*, il contributo di V. PUGLISI, *Donne che educano altre donne: il galateo progressista della Marchesa Plattis Majocchi (1907)*.

⁴⁰ Cfr. TATTI, *Un'antologia di scrittrici...*, p. 38.

⁴¹ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Reprint Prima Serie, Novara, Itrlinea 2021, parte III, cap. 1, p. 183.

Vorrei concludere, soffermandomi su una scrittrice del primo 900, Francesca Fiorentina (pseudonimo di Francesca Castellino), che scrisse a distanza di pochi anni uno dall'altro due galatei: *Le belle maniere. Nuovo galateo per le giovinette* e *Il libro della cortesia. Nuovo galateo per i giovinetti*⁴². Francesca Fiorentina, cattolica, era giornalista e scrittrice. Aveva diretto per la S.E.I. la collana *Il Fiore*; fondato e diretto la rivista *Cuor d'oro* e compilato testi di grammatica per le scuole e manuali educativi. L'interesse di questi due galatei, oltre a quello di mostrarci le differenze tra i comportamenti che si addicono ai due generi, femminile e maschile⁴³, risiede nel fatto che mostrano importanti segnali di cambiamento nella concezione della condizione femminile. In entrambi i testi, nella prefazione, l'autrice si sofferma a lungo a distinguere *cortesia* ed *etichetta*, collocandosi in una posizione intermedia, per così dire, tra i galatei postunitari e i manuali di etichetta ed evidenziando una notevole distanza dai galatei morali del primo periodo, pur mostrando delle affinità.

Nel galateo dedicato alle giovinette (ma il discorso vale per entrambi i galatei), per esempio, vi è una forte identificazione tra cortesia e morale: le "belle maniere" per essere veramente tali devono essere «ispirate dalla gentilezza stessa dell'anima», che si manifesta anche attraverso la comunicazione non verbale (prosodia e cinesica), elemento al quale Fiorentina dà una grande rilevanza. La cortesia, infatti, non è veramente tale «se il sorriso è una semplice contrazione dei labbri, se la dolcezza della voce è dovuta a uno sforzo dell'ugola, se la dolcezza dei movimenti nasconde a stento un brusco rattrappimento dei muscoli»⁴⁴.

La rilevanza delle emozioni ci riconduce alla rivisitazione teorica della cortesia da parte di Arndt e Janney⁴⁵ in termini di empatia e *sostegno emotivo interpersonale*, che all'interno della conversazione viene realizzato in modo multimodale, cioè per mezzo della integrazione complessa di segnali verbali, prosodici e cinesici. Nella conversazione di ogni giorno, infatti, i parlanti costantemente monitorano reciprocamente il loro comportamento verbale e non verbale per cogliere e interpretare segni di emozioni. Secondo Fiorentina, la cortesia è «un'emanazione spontanea dell'anima»⁴⁶, il cui

⁴² F. FIORENTINA (pseudonimo di Francesca Castellino), *Le belle maniere. Nuovo galateo per le giovinette*, Torino, Libreria editrice internazionale 1918; EAD., *Libro della cortesia. Nuovo galateo per i giovinetti*, Torino, SEI 1920.

⁴³ Un interessante precedente sono i due galatei morali di RODELLA, *Enrichetto...* e ID., *Marina, ossia il galateo della fanciulla*, Roma, Paravia 1873 (2° ediz.).

⁴⁴ FIORENTINA, *Le belle maniere...*, p. 5

⁴⁵ H. ARNDT - R.W. JANNEY, *Politeness revisited: cross-modal supportive strategies*, in «International Review of Applied Linguistic in Language Teaching», 23 (1985), pp. 281-300, a p. 292.

⁴⁶ FIORENTINA, *Le belle maniere...*, p. 7

beneficio in chiave decisamente morale e cristiana è far sì che si possano evitare tante occasioni di peccare. L'etichetta invece è «non è che una specie di mimica, una maschera per coprire la nullità del pensiero e del sentimento»⁴⁷.

L'intento direttivo è quello di dare semplici consigli affinché le sue giovinette, cui si rivolge spesso con l'allocutivo "figliole", possano acquisire, a qualunque classe appartengano, la cortesia che «è la dote che meno costa e più frutta»⁴⁸, parole che riecheggiano chiaramente quelle di Melchiorre Gioia, il quale per illustrare l'utilità di seguire i principi della *pulitezza* si era servito di una metafora da economista: «*con piccolo capitale facciammo grosso guadagno*»⁴⁹.

Fiorentina definisce la cortesia anche laicamente come «una seconda bellezza», la cui ricompensa è quella di attrarre il rispetto e la simpatia degli altri, rendendo «la vita più piacevole, procurandovi l'intimo compiacimento di sentirvi dappertutto a vostro agio e di vedervi attorno, dovunque, persone con cui vi sentite in perfetta cordialità»⁵⁰. Queste parole della prefazione anticipano già ciò che l'autrice mostrerà più esplicitamente nel corso del galateo, differenziandolo dai galatei morali veri e propri. Si colgono infatti chiari segni di cambiamento nei modelli e nelle norme socioculturali riguardanti il ruolo della donna, conseguenza della profonda ristrutturazione dei rapporti tra classi sociali e fra generi verificatasi in seguito alla Grande Guerra. L'autrice è, infatti, soddisfatta che le donne possano avere varie occasioni per scambiarsi opinioni, mostrare la loro cultura, sfoggiare la loro eleganza, dar sfogo alle loro fantasie: i pattinaggi, i concerti, le conferenze, le esposizioni, ecc. In tal modo, Fiorentina trasforma il divertimento in un diritto per le giovinette: «Non voglio mica vedere de' musi lunghi alla vostra età. È vostro diritto vivere lietamente, mentre la vita è ancora tutta sorrisi, di mordere ai frutti del piacere onesto...mentre i denti sono ancora tutti sani. Sì, care, divertitevi!»⁵¹.

E arriva persino a inneggiare, come osserva Tasca, «agli aspetti positivi della vita in società, dal teatro ai balli, dalle conferenze alle visite di cortesia»⁵², incitando dunque apertamente le giovani donne a rompere il culto della domesticità, atteggiamento che aveva cominciato a mostrare i primi segni con la comparsa dei manuali di etichetta, ma che era invece fortemente osteggiato dai galatei morali, come mostra questa citazione ripresa

⁴⁷ Ivi, p. 5.

⁴⁸ Ivi, p. 6.

⁴⁹ GIOIA, *Il nuovo galateo...*, p. 178.

⁵⁰ FIORENTINA, *Le belle maniere...*, p. 6.

⁵¹ Ivi, p. 120.

⁵² TASCA, *Galatei...*, p. 172.

dal galateo di Costantino Rodella, *Marina*, rivolto alle fanciulle: poiché «si dice che la donna è un angelo», Rodella raccomanda che «conservi questo bel nome rimanendo come gli angeli invisibile, nascosta nella casa», dove «cento braccia si muoveranno a difenderla»; mentre «se esce di là perde l'appoggio e cade»⁵³.

Un altro importante segnale di cambiamento nel galateo di Francesca Fiorentina è la rilevanza assegnata alla dimensione intellettuale ai fini della funzione educatrice della donna all'interno della famiglia. Ma l'autrice si spinge molto più in là, esprimendo l'auspicio che «la maggior parte» delle giovinette sue lettrici aspiri «a raccogliere qualche frutto dagli studi fatti», e che la loro cultura possa servire «a scopo professionale». E se anche così non fosse, l'intellettualità (a cui è dedicato l'intero capitolo XXIII) servirà a nobilitare la mente, a elevare il valore personale. Secondo Fiorentina, l'intellettualità femminile non va intesa come saccenteria: si tratta di dedicare alla cultura quel tempo che generalmente le donne sprecano nel soddisfare le proprie vanità, i propri capricci. Questo non solo procurerà «la soddisfazione di vedere il vostro cuore e la vostra mente nobilitarsi giorno per giorno con un lavoro intimo ed elevarsi il vostro valor personale, ma vi renderà anche più simpatiche e più gradite a chiunque si avvicini»⁵⁴.

Ma ciò che è più importante e che segna un deciso passo avanti nel cammino dell'emancipazione femminile è che l'intellettualità servirà soprattutto a dare alle donne il pieno diritto alla parola, non costringendole più al silenzio:

V'accadrà, intanto, più raramente di dover tacere, quand'altri parlano, per ignoranza dell'argomento, o di pigliar lucciole per lanterne, o di non poter difendere un'opinione retta che sentiate abbattere o disprezzare. Un altro vantaggio sarà questo, che acquisterete una maggior precisione di linguaggio, di cui mancano assolutamente quelle vanerelle pettegole che non hanno un'idea propria o netta nella mente. Fidandosi delle ciance che raccolgono qua e là e non sapendole valutare con la propria testa, le ripetono come pappagalli, con entusiasmo o lode o disprezzo o biasimo eccessivi, adottando superlativi ridicoli o iperboliche espressioni, servendosi di giri di parole per dissimulare l'ignoranza dell'argomento⁵⁵.

⁵³ RODELLA, *Marina...*, p. 88.

⁵⁴ FIORENTINA, *Le belle maniere...*, p. 86.

⁵⁵ Ivi, pp. 86-87.

3. Oltre nel tempo...

La scrittura femminile dei galatei continua per tutto il XX secolo e oltre, con concezioni della cortesia e intenti direttivi parzialmente diversi. I galatei fascisti perseguono il disegno politico di ingegneria sociale di creare i “nuovi italiani”. La contessa Morozzo della Rocca Muzzati, autrice di *Signorilità* (1933), uno dei più popolari galatei del Ventennio, nella prefazione dichiara di voler aiutare fanciulle e madri a «compiere in modo coscienzioso, in perfetto stile fascista, i loro doveri domestici», e, nello stesso tempo, a non dimenticare «i loro doveri di intellettualità», qualità che dopo Francesca Fiorentina sarà sempre più spesso menzionata tra le doti femminili. Per la Contessa, si tratta di assicurare che la *signorilità*, da sempre «retaggio della stirpe italica», possa esserlo «maggiormente nelle nuove generazioni della nuova era»⁵⁶. L'autrice ha una concezione ampia della *signorilità*, un iperonimo che comprende lavoro, dignità, modestia, cortesia, ospitalità, equilibrio e semplicità: la miglior dote che un individuo e una famiglia possano vantare.

Andando ancora avanti nel tempo ricordiamo due galatei femminili di grande successo. Il primo è *Il saper vivere di Donna Letizia* (pseudonimo di Colette Rosselli) del 1960⁵⁷, specchio del clima perbenista e del *boom* economico post-bellico, quando i galatei si rivolgono alle casalinghe per aiutarle a diventare vere “signore” ed esorcizzare il ricordo della guerra.

Il secondo è quello che l'autrice, Brunella Gasperini, definisce *contro-galateo* del 1975⁵⁸, portavoce del clima della rivoluzione culturale del Sessantotto. Nella prefazione-manifesto Gasperini scrive infatti di voler guardare la realtà così com'è, che suona come una rinuncia (in realtà in parte solo apparente) a ogni intento regolativo in favore di un testo descrittivo che aiuti le lettrici alla realizzazione e presentazione del proprio sé, all'autenticità e alla spontaneità.

... e l'elenco potrebbe continuare ancora. Ma qui ci fermiamo sottolineando solo che nei decenni successivi i galatei si trasformano via via in semplici manuali di istruzioni o dizionari di buone maniere, svuotandosi gradualmente di ogni contenuto religioso, etico, politico, civile e ideologico che li aveva a lungo caratterizzati, rinunciando invece del tutto a una pedagogia complessiva.

⁵⁶ E. MOROZZO DELLA ROCCA MUZZATI, *Signorilità. Piacevole trattato di economia domestica, di Galateo, di Mondanità*, Lanciano, Giuseppe Carabba Editore Palladis 1933, pp. 1-2.

⁵⁷ DONNA LETIZIA (pseudonimo di Colette Rosselli), *Il saper vivere di Donna Letizia*, Milano, BUR Rizzoli 1960.

⁵⁸ B. GASPERINI, *Il Galateo: la più famosa e divertente guida ai misteri del “savoir-faire”*, Milano, Tascabili Sonzogno 1975.

ELDA GUERRA

(Centro documentazione donne di Bologna)

MOVIMENTI FEMMINILI E FEMMINISTI TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

1. Un mondo in movimento e in cambiamento

Nel luglio 1899 si riuniva a Londra, nella prestigiosa cornice della Town Hall di Westminster, un imponente congresso promosso dall'International Council of Women, la prima associazione internazionale femminile nata a Washington nel 1888 sull'onda del movimento per superare l'esclusione delle donne dai diritti e dalle libertà proclamate dalle rivoluzioni politiche di fine Settecento, di cui momento cruciale era stata la Convention di Seneca Falls del 1848. A cinquant'anni di distanza, si era costituito l'International Council con la finalità di unire le donne di tutte le nazioni dando vita a un movimento organizzato¹.

Ma l'appuntamento londinese non fu solo il congresso dell'associazione. Soprattutto per volontà della sua presidente, l'aristocratica britannica Ishbel Aberdeen, volle essere un congresso capace di dare visibilità pubblica a un mondo femminile in movimento e in cambiamento. Articolato in diverse sezioni – dalla politica all'educazione, dalla vita sociale ai problemi della società industriale, dalle professioni alla legislazione – vi parteciparono rappresentanti di ventisette nazioni, di associazioni volontarie, e tante protagoniste dell'impegno politico e professionale femminile. Ritroviamo qui Susan Anthony, decana del movimento statunitense, che nel compiere il bilancio di oltre cinquant'anni di lotte mise l'accento sulla centralità della rivendicazione del voto considerato il diritto protettivo di tutti gli altri diritti. Vi intervennero Aletta Jacobs, prima donna a laurearsi in Medicina in Olan-

¹ Su questo congresso e l'intera vicenda del movimento politico delle donne tra Ottocento e Novecento, cfr. E. GUERRA - E. MUSIANI, *Il movimento politico delle donne: una storia internazionale (XIX-XX secolo)*, Firenze, Le Monnier 2025, in particolare pp. 69-128.

da per dedicarsi alle donne dei quartieri più diseredati, alle malattie contratte nelle fabbriche, alla prevenzione delle gravidanze indesiderate e storica protagonista del forte movimento olandese; la tedesca Anita Augsborg tra le prime laureate in legge senza potere esercitare la professione –come accadde alla belga Marie Popelin o all’italiana Lidia Poët. In quell’occasione, coerentemente al suo pensiero pacifista, la baronessa austriaca Bertha Von Suttner, autrice di uno dei bestseller dell’epoca, *Die waffen Nieder*, che avrebbe convinto l’amico Alfred Nobel a istituire il premio per la pace da lei stessa ricevuto nel 1905, presentò una risoluzione al fine di risolvere le controversie internazionali mediante politiche di arbitrato anziché il ricorso alle armi e al «gigantesco crimine» rappresentato dalla guerra². Non mancarono le italiane. Maria Montessori, chiamata per i suoi studi e l’innovazione pedagogica che stava sperimentando, portò nella seduta di apertura il saluto della nazione da poco unificata e intervenne nella sessione dedicata all’educazione. A sua volta Paolina Schiff, protagonista del movimento emancipazionista, parlò della presenza femminile nelle università, mentre a Kassandra Vivaria, nome d’arte di Magda Stuart Sindici³, fu affidata la relazione sulle donne italiane nella letteratura in una sessione che spaziava dalla Gran Bretagna ai paesi nordici, dalla Francia alla Germania. Così accanto a quelli di George Sand, di Jane Austen o delle sorelle Brontë, furono evocati i nomi di Matilde Serao, Grazia Deledda, Ada Negri⁴.

Ho scelto di iniziare con questo sguardo internazionale non solo per la suggestione legata alla cronologia del passaggio di secolo, ma per la ragione che i sette volumi degli atti rappresentano una straordinaria testimonianza di quel mondo femminile in movimento e in cambiamento che le organizzatrici volevano rappresentare: significativa fu la necessità di raddoppiare, per il gran numero delle comunicazioni pervenute, la sezione dedicata alle professioni⁵.

Alle spalle vi erano le grandi trasformazioni degli ultimi decenni dell’Ottocento: la diffusione dei processi di industrializzazione e modernizzazione, la rivoluzione delle comunicazioni e dei trasporti, l’articolazione della società con l’espansione dei ceti medi e delle classi lavoratrici urbane.

² *The International Congress of Women. International Council of Women, Report of Transactions of The Second Quinquennial, Vol. I*, London, T.F. Unwin 1900, a p. 231.

³ Figlia della pittrice Francesca Stuart e del poeta Augusto Sindici, partecipe della lotta risorgimentale, Magda fu lei stessa scrittrice e traduttrice in inglese di Gabriele D’Annunzio. All’epoca del congresso risiedeva a Londra dove sposò l’editore londinese William Heinemann. Probabilmente a questa circostanza si deve il ruolo da lei svolto nel congresso.

⁴ Cfr., *The International Congress of Women...*, vol. 3-4. Women in Professions, a p. 135 e segg.

⁵ *International Congress of Women July 1899. International Council of Women, Report of Transactions of The Second Quinquennial Meeting held in London, July 1899*, London, T. F. Unwin 1900, 7 voll.

Contemporaneamente era andata sempre più sviluppandosi una società civile internazionale formata da centinaia di associazioni laiche e religiose, sociali e culturali, molte delle quali erano impegnate in grandi campagne per il superamento di questioni sociali diffuse, dall'alcolismo, alle nuove forme di schiavitù costituite dal traffico delle donne e dei bambini, all'abolizione delle leggi di regolamentazione di Stato della prostituzione.

Le donne e i loro movimenti erano parte costitutiva di questo processo favorito dall'allargamento dell'istruzione e dall'articolazione della società. Si trattava di un sommovimento profondo, che attraversava fondamentalmente il mondo occidentale ma che, come hanno dimostrato gli studi più recenti, coinvolgeva anche altri mondi e altre culture⁶. Protagoniste ne erano le generazioni successive a quella delle pioniere che per prime avevano contestato le disuguaglianze e le barriere che condizionavano la vita delle donne e aperto alle più giovani nuove strade. Per le appartenenti alle classi privilegiate ciò si traduceva nella possibilità, malgrado i numerosi ostacoli ancora esistenti, di accedere a professioni fino allora riservate agli uomini; per i ceti sociali medio-bassi significava abbracciare le strade dell'insegnamento magistrale, diventare bibliotecarie, infermiere o funzionarie nei nuovi servizi che la crescita contestuale delle prime forme di assistenza sociale organizzata andava creando. Infine per le classi meno abbienti implicava entrare nelle fila del lavoro industriale, conoscere la durezza della fabbrica, ma anche individuare nuove possibilità di riscatto attraverso le lotte e l'organizzazione sindacale. Certamente il servizio domestico rimaneva uno sbocco privilegiato per le ragazze provenienti dalle aree non urbanizzate, ma la crescita delle città moltiplicava le possibilità e commesse, impiegate, telegrafiste diventavano figure emblematiche del lavoro femminile all'alba del nuovo secolo. Mutava anche l'immaginario e cominciava ad apparire una diversa incarnazione del femminile, condensata in quella della "donna nuova" alla ricerca di autonomia e di una piena espressione di sé. Il manifesto pubblicitario della prima rappresentazione, avvenuta a Londra nel 1894, della commedia dal titolo omonimo di Sydney Grundy appare emblematico dei cambiamenti intervenuti rispetto all'età vittoriana. Vi troviamo un interno domestico con una donna vestita di un semplice abito nero, appena alleggerito dal largo collo bianco, con i capelli raccolti e gli occhiali a pince-nez, seduta su uno sgabello, circondato da pile di libri e carte sparse a terra, mentre sulla parete, per altro disadorna, campeggia l'immagine di una chiave simbolo dello spazio acquisito.

⁶ Per uno sguardo complessivo, cfr. *The Routledge Global History of Feminism*, edited by B.J. Smith and N. Robinson, London-New York, Routledge 2022.

Era una figura che, se un versante suscitava inquietudini e radicali opposizioni rispetto a ciò che veniva ritenuto un sovvertimento dell'ordine dei ruoli sessuali legittimato dalla natura, dalla religione ed anche dalla scienza positivista, su un altro suscitava speranze e aspettative per la possibilità di destini diversi da quelli tradizionali.

2. Un'altra narrativa

Le trasformazioni non investivano soltanto la scena sociale o politica, ma riguardavano la quotidianità delle esistenze e le relazioni più intime dal matrimonio alla maternità, dai sentimenti amorosi, ai rapporti amicali e la letteratura, nei suoi diversi generi, diveniva uno degli ambiti privilegiati per narrare le tensioni vissute da tante tra la forza esercitata da modelli consolidati dell'appartenenza di genere e il desiderio di sottrazione verso orizzonti più liberi e ampi⁷.

Sul background appena descritto, prendeva così forma una diversa narrativa di ciò che comportava essere donne o essere uomini: il paradigma complementare e asimmetrico delle relazioni di sesso e di genere con i suoi confini rigidi veniva messo in discussione, e si andava scrivendo un sorta di romanzo corale, al tempo stesso sociale e sentimentale, in cui sempre più numerosi apparivano personaggi femminili alle prese in prima persona con le difficoltà e le miserie dell'esistenza, in bilico tra riscatto e rassegnazione, tra modernità e tradizione. Basti pensare a un personaggio rimasto iconico, come la Nora di *Casa di bambola* di Henrik Ibsen, opera teatrale di straordinario successo⁸. Nota è la pagina di *Una donna* di Rina Pierangeli Faccio, ovvero, Sibilla Aleramo, in cui con parole intense l'autrice rievoca le emozioni provate nell'assistere a una delle rappresentazioni. Scrive Aleramo:

Una sera a teatro la vecchia attrice, nel suo palco, aveva avvertito due lacrime brillarmi negli occhi. Non avevo mai pianto per le finzioni dell'arte. Sulla scena una povera bambola di sangue e di nervi si rendeva ragione della propria inconsistenza, e si proponeva di diventar una creatura umana parten-

⁷ Per un panorama complessivo della scrittura femminile nell'Italia del periodo, cfr. *Scrittrici italiane tra Ottocento e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Brescia, Scholé 2023. A proposito dell'enorme produzione legata all'attività di insegnamento, cfr. L. MAGAZZENI, *Operaie della penna: donne, docenti e libri scolastici tra Ottocento e Novecento*, Roma, Aracne 2015.

⁸ Messo in scena per la prima volta a Copenaghen nel 1879, il dramma fu tradotto in italiano dal francese da Luigi Capuana. In Italia fu rappresentato con Eleonora Duse nella parte di Nora a Milano nel 1891 al Teatro dei Filodrammatici.

dosene dal marito e dai figli, per cui la sua presenza non era che un gioco e un diletto⁹.

La scrittrice tornerà nei suoi diari su quella serata e sulla rivelazione che significò per la sua stessa vita, qui importa sottolineare l'ironia rispetto al «candido zelo» delle proteste del pubblico rispetto al finale, un pubblico che pure aveva seguito con passione, ma rifiutava di guardare in faccia la realtà e le sue conclusioni:

ero più che mai persuasa che spetta alla donna rivendicare sé stessa, ch'ella sola può rivelare l'essenza vera della propria psiche, composta sì d'amore e di maternità e di pietà, ma anche, anche di dignità umana!¹⁰

Ormai nella folla di personaggi femminili che animava la letteratura italiana, come quella di altri paesi, nella varietà dei modelli proposti, accanto a quelli ancora ottocenteschi maggiormente legati alla funzione materna e educatrice per la formazione delle donne della nuova Italia, comparivano anche figure più trasgressive che mettevano in discussione l'assolutismo del sentimento materno e rivendicavano per sé la piena dignità di persone. Se il romanzo della Aleramo, per molte ragioni tra cui la sua valorizzazione nell'ambito degli *women's studies* e del femminismo contemporaneo¹¹, appare una scrittura esemplare del processo di presa di coscienza della "donna nuova" in un paese dove il codice civile prevedeva la sua subordinazione nel matrimonio, il doppio standard nella punizione dell'adulterio, l'autorizzazione maritale, la prevalenza della figura paterna rispetto all'esercizio della patria potestà, non mancano altri efficaci esempi di romanzi «antimodello»¹². Tra essi – per limitarmi a una sola citazione – *Avanti il divorzio* di Anna Franchi uscito nel 1902 sullo sfondo della discussione aperta in Parlamento

⁹ S. ALERAMO, *Una donna*, Milano, Feltrinelli 2013, p. 158. Pubblicato alla fine del 1906 presso la Società Tipografica Editrice Nazionale, ebbe un immediato successo e nel giro di due anni fu tradotto in francese, spagnolo, inglese e tedesco. Ispirato alle sue personali vicende, l'autrice volle apporre la definizione di «romanzo» per una narrazione che attraverso la storia di un'individuale presa di coscienza dava voce alla condizione delle donne di inizio secolo.

¹⁰ Ivi, a p. 160.

¹¹ Mi riferisco in particolare a *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di A. Buttafuoco e M. Zancan, Milano, Feltrinelli 1988 e L. MELANDRI, *Come nasce il sogno d'amore*, Milano, Rizzoli 1988.

¹² Cfr. il panorama proposto da Gabriella Alfieri a proposito di romanzi modello e antimodello in G. ALFIERI, *Femminilità vs Femminilità: modelli e antimodelli per la «donna italiana» nel romanzo tra Otto e Novecento*, in *Silenzi e inclusioni: donne tra Oriente e Occidente (ss. XIX-XX)*, a cura di R. Liuzzo e D. Motta, Lugano, Agorà&Co. 2020 [ma 2021], pp. 39-64.

sulla possibilità della legge fu antesignano rispetto alle storie di malmaritate alla conquista di una propria indipendenza¹³.

Ma la pagina della Aleramo, è significativa anche per un altro aspetto. Colei che coglie la sua commozione è un'attrice, Giacinta Pezzana, donna dalla biografia anticonvenzionale, impegnata nel movimento mazziniano e nella lotta per i diritti femminili. Storica interprete della figura della madre in *Teresa Raquin*¹⁴, fu legata da amicizia profonda oltre che a Giorgina Craufurd, a protagoniste dell'emancipazionismo italiano come Gualberta Alaide Beccari, Alessandrina Ravizza e alla più giovane Sibilla Aleramo di cui condivise le scelte esistenziali e le iniziative di carattere politico e sociale. Il brano ci apre così uno squarcio sull'importanza di sodalizi femminili a tutto campo che costituiscono un aspetto cruciale per la comprensione della fisionomia del movimento politico otto-novecentesco. La storiografia più recente ha messo l'accento su queste reti di relazione che videro l'infiltrarsi della circolazione delle idee, la partecipazione, come si è visto, a incontri internazionali, il moltiplicarsi degli scambi e delle traduzioni in un processo capillare di creazione di una sociabilità alternativa tra donne attive in diversi ambiti sociali e culturali¹⁵. Fondamentale – ce lo ha insegnato Laura Mariani¹⁶ – fu il ruolo delle attrici per un pubblico che vedeva una crescente presenza femminile, così come quello delle filantrope con la loro opera di sostegno nei confronti delle tante forme di fragilità che colpivano le esistenze delle più giovani o delle più deprivate, delle giornaliste e delle scrittrici che a loro volta potevano trovare un pubblico di lettrici attente e pronte a riconoscersi nei loro testi.

Gli aspetti più direttamente politici di rivendicazione di un riconoscimento come soggetto a *part-entière*, titolare dei medesimi diritti tanto sul piano della cittadinanza civile tanto su quello della cittadinanza sociale e politica, al di là delle diverse accentuazioni e visioni presenti nel movimento¹⁷, si innestavano in questo tessuto connettivo in cui le singole potevano trovare riscontro e legittimazione. Certamente alcune potevano essere donne di

¹³ A. FRANCHI, *Avanti il divorzio!*. Milano, Sandron 1902.

¹⁴ Giacinta Pezzana s'impegnò per la rappresentazione del dramma che fu portato in scena nel 1879. Accanto a lei una ancor giovane attrice, Eleonora Duse, recitò la parte di Teresa.

¹⁵ Mi limito a rinviare al numero monografico *Reti e forme dell'attivismo femminile italiano nel lungo Ottocento*, a cura di M. Gavelli e E. Musiani, Bologna, «Bollettino del Museo del Risorgimento», 2022.

¹⁶ Cfr. L. MARIANI, *Il tempo delle attrici: emancipazionismo e teatro in Italia tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Editoriale Mongolfiera 1991 e EAD., *L'Ottocento delle attrici: da Carlotta Marchionni a Eleonora Duse*, Roma, Viella 2024.

¹⁷ Per una visione d'insieme del movimento delle donne italiano, cfr. L. GAZZETTA, *Orizzonti nuovi. Storia del primo femminismo in Italia (1865-1925)*, Roma, Viella 2018.

genio, ma non erano più le donne “eccezionali” del passato: erano partecipi di un moto collettivo di mutamento originatosi, come veniva scritto in una delle prime storie del suffragismo britannico, dalla richiesta «alla vita di un di più rispetto a quanto le convenzioni [...] concedessero»¹⁸.

Nel paragrafo successivo cercherò di delineare alcuni esempi di tale tessuto connettivo, relativi a momenti significativi della storia movimento delle donne italiane nel periodo intercorso tra l'unificazione e l'irrompere della Guerra mondiale che vide il diffrangersi delle posizioni tra appartenenza nazionale e presa di distanza da un evento considerato, inizialmente, dall'associazionismo internazionale femminile, «una catastrofe senza paragoni»¹⁹. Lo farò a partire da tre dei più importanti periodici fondati da donne, periodici che andarono moltiplicandosi nel passaggio di secolo e costituirono per diversi aspetti nodi fondamentali della rete a cui ho accennato.

3. Sodalizi e reti femminili: l'esempio dei periodici

Il giorno 6 novembre la signora Anna Maria Mozzoni inaugurava la scuola superiore femminile Gaetana Agnesi, con un eloquente discorso di prolusione al corso di Filosofia di cui ella ha assunto l'insegnamento. Ella prevede con maestrevole artificio oratorio le diverse opinioni disapprovatrici, che il pregiudizio potrebbe far nascere contro l'idea d'iniziare la donna nei segreti della filosofia [...]. Entrò a esaminare l'influenza che gli studi filosofici possono avere sulla sua educazione morale, abituandola a controllare con la ragione le idee e i sentimenti, che ora suol piuttosto ricevere come rivelazioni e ordini, che non adottare come convinzioni²⁰.

È il brano di un articolo comparso nel 1870 sul periodico «La donna», fondato a Padova nel 1868 da Gualberta Alaide Beccari, appartenente ad una famiglia di patrioti mazziniani, di cui seguì fin da giovanissima le vicende. Convinta del nesso inscindibile tra educazione ed emancipazione s'impegnò per l'intera esistenza, tra ogni tipo di difficoltà, a far vivere – tra Padova, Venezia e Bologna – il primo giornale politico con una redazione tut-

¹⁸ R. STRACHEY, *“The Cause”. A Short History of the Women's Movement in Great Britain*, Port Washington, N.Y., Kennistat Press 1928, a p. 29.

¹⁹ *International Manifesto of Women*, in «Jus Suffragii. Monthly Organ of the International Woman Suffrage Alliance», XIII, (September 1, 1914), 13, a p. 160.

²⁰ M.A. TORRIANI, *Inaugurazione*, in «La donna», III, (27 novembre 1870), n. 137, a p. 547.

ta femminile che, in una prima fase, portò sottotitolo «Periodico morale e istruttivo, Compilazione di donne italiane» per sottolineare tale specificità e le sue finalità educative.

Il contesto è, dunque, quello dell'emancipazionismo di ispirazione democratica in cui alcune donne che avevano condiviso gli ideali risorgimentali ponevano il problema del riconoscimento del loro ruolo di cittadine partecipi, attraverso un'opera di formazione e trasmissione di valori, del processo di rigenerazione etico-politica e costruzione della nuova identità nazionale. Accanto ai diritti civili e politici ad esse negate dalle leggi del nuovo Stato, centrale nella loro visione, in analogia con l'intero movimento, era la possibilità di accedere ai livelli più alti di istruzione nella duplice finalità di legittimare le capacità intellettuali delle donne contro le rappresentazioni correnti e di consentire loro di accedere alle professioni liberali. L'articolo tratta per l'appunto di questo.

L'occasione è l'inaugurazione di un istituto superiore dedicato, in una sorta di genealogia dell'intellettualità femminile, a Maria Gaetana Agnesi, vissuta nel '700 e grande matematica. L'oratrice è Anna Maria Mozzoni, milanese, figura cosmopolita, protagonista della lunga lotta per i diritti delle donne, autrice della critica più lucida alle norme del Codice civile del 1865 e di una delle prime traduzioni italiane del classico testo di Stuart Mill, *The Subjection of Women*, uscita nel 1870 con una sua introduzione e il titolo *La servitù delle donne*²¹.

La nascita dell'istituto rappresentava la realizzazione di un progetto, risalente ad alcuni anni prima, presentato da Mozzoni in un opuscolo del 1866, *Un passo avanti nella cultura femminile*. In esso veniva delineato un istituto superiore sul modello del Vassar College statunitense, occasione per le tante che volevano proseguire gli studi di attingere a quella cultura superiore a loro negata in modo da divenire persone capaci di interrogarsi sulle ragioni profonde del vivere e della storia, apprendere la filosofia, le scienze, il diritto commerciale insomma entrare in quelle aree del sapere riservate all'altro sesso di cui potevano raccogliere solo le briciole²². Dunque un'istruzione di qualità che presupponeva un modello di emancipazione fondato sull'uguaglianza e la giustizia tra i sessi, una formazione alta che fosse premessa agli studi universitari. Quest'ultimi sarebbero stati formalmente aperti alle donne con il regolamento del Ministro Bonghi del 1875, come pure a seguito di un intenso dibattito, gli studi ginnasiali e il Liceo classico. Ma, al tempo dell'inaugurazione dell'istituto Agnesi ed anche successivamente, il destino

²¹ J. STUART MILL, *La servitù delle donne*, Milano, F. Legros 1870.

²² A.M. MOZZONI, *Un passo avanti nella cultura femminile*, Milano, Tipografia internazionale 1866.

di gran lunga prevalente rimanevano le Scuole normali femminili, previste assieme a quelle maschili dalla legge Casati per far fronte alla grande questione dell'analfabetismo. Quelle Scuole normali di cui Matilde Serao ci avrebbe lasciato un complesso ritratto costituivano, infatti, la premessa al raggiungimento della qualificazione di maestre, figure necessarie per la realizzazione della nuova Italia.

Ritornando all'evento in questione, autrice dell'articolo è una trentenne Maria Antonietta Torriani, appena giunta a Milano, dopo gli anni opprimenti della prima fase della sua vita trascorsi nella provincia novarese. Nel capoluogo lombardo, nel clima di vivacità sociale e culturale che caratterizzava la città, ebbe la possibilità di dedicarsi alla scrittura, incontrare – tra gli altri – la stessa Mozzoni, frequentare gli ambienti emancipazionisti e i circoli intellettuali e di imprimere alla sua traiettoria biografica una svolta fondamentale divenendo la Marchesa Colombi. Con questo pseudonimo avrebbe pubblicato nel 1885 il romanzo, *Un matrimonio in provincia* dove rappresentò in modo magistrale il mondo della sua giovinezza e fece vivere alla protagonista la storia segnata dalle convenzioni e dai vincoli a cui ella si era sottratta²³.

Alla fine anche l'istituto Agnesi, pur conservando caratteristiche sperimentali, fu assorbito dal sistema delle Scuole Normali. Ma, al di là della conclusione, la vicenda rappresenta un caso esemplare della comunanza ideale e del fervore di idee e di progetti che animarono le reti che, in un processo capillare, furono alle origini del movimento ottocentesco.

Il secondo esempio ci porta all'alba del nuovo secolo. Già negli ultimi decenni del precedente era apparsa nel lessico politico una parola nuova: «femminismo», per esprimere la particolare forma di emancipazione riguardante il genere femminile. Di origine francese, si era diffusa rapidamente negli altri paesi di lingua latina ed anche in area anglosassone e «femministe» fu l'aggettivazione che le donne impegnate nel movimento cominciarono ad attribuire a sé stesse. Non era una parola dal significato univoco. In essa confluivano diverse declinazioni e accentuazioni che andavano dalle rivendicazioni più nettamente ugualitarie a visioni in cui la lotta per il riconoscimento dei diritti si radicava non tanto e non solo sulla dottrina dei diritti individuali ma anche sullo specifico contributo che le donne, a partire dalla loro differenza, potevano portare al raggiungimento di forme più alte di convivenza civile²⁴. Una visione che ritroviamo in questo brano del 1901:

Un notevole risveglio d'attività femminile si viene accentuando nel nostro

²³ MARCHESA COLOMBI, *Un matrimonio in provincia*, Milano, Giuseppe Galli 1885.

²⁴ Sul complesso intreccio tra uguaglianza e differenza nella storia politica delle donne, cfr. A. ROSSI DORIA, *Dare forma al silenzio. Scritti di storia politica delle donne*, Roma, Viella 2007.

paese. La donna dal campo delle aspirazioni, delle affermazioni teoriche tende a passare al campo dell'azione pratica. Essa comprende che circoscrivere la sua attività esclusivamente alla famiglia è precludersi la via a esercitare anche quelle funzioni alle quali è chiamata da speciali attitudini, a quel faticoso ma perseverante lavoro di elevazione che l'umanità sta compiendo, elevazione che deve avere per base il compimento dei doveri e il riconoscimento dei diritti di tutte le creature umane senza distinzione di sesso o di classe²⁵.

Chi scrive è Ersilia Majno Bronzini, appartenente agli ambienti progressisti milanesi ispirati al socialismo turatiano (il marito Luigi Majno fu tra i protagonisti della Società Umanitaria), fondatrice, nel 1899 assieme ad altre di una delle più longeve associazioni femminili e femministe tuttora esistenti, l'Unione Femminile, progetto in cui fu coinvolta anche Ada Negri²⁶. L'anno non è casuale: rappresenta infatti un momento di passaggio dalla crisi di fine secolo che aveva colpito con le sue norme anti liberali anche le prime leghe femminili, al periodo giolittiano. Su questo sfondo, a mano a mano, anche le fila del movimento si andavano riannodando come testimonia la nascita stessa dell'associazione milanese, espressione di un «femminismo pratico»²⁷ sintesi tra giuste rivendicazioni dei diritti e attività sociale.

Il brano è tratto dall'editoriale, intitolato *Per intenderci*, del periodico «Unione femminile» voluto da Majno e dalle altre redattrici come uno strumento per dare modo a tante di dire «il loro pensiero, il frutto dei loro studi e della loro esperienza», uno strumento per conoscersi e aiutarsi e unirsi «in fascio che sappia imporsi per la praticità degli intenti, per la serietà degli studi, per la fermezza e l'equità del volere»²⁸.

La testata non tradì gli intenti. Promosse inchieste sul lavoro e sul voto, s'impegnò nella grande campagna contro la tratta delle bianche, dette informazione sull'attività femminile all'Italia e all'estero, sui dibattiti parlamentari – dal divorzio alle leggi di tutela – sulle opere sociali e filantropiche, tra cui spicca la fondazione dell'asilo Mariuccia, luogo di accoglienza, assistenza, possibilità di emancipazione per bambine e ragazze colpite da violenza e abbandono²⁹.

²⁵ E. MAJNO BRONZINI, *Per intenderci*, in «Unione Femminile. Periodico mensile», I (1901), 1-2, a p. 1.

²⁶ Per una presentazione dell'Unione Femminile Nazionale e le sue attività rinvio a <https://uniofemmine.it/>. Per una ricostruzione della sua storia, cfr. G. GABALLO, *Il nostro dovere. L'Unione Femminile tra impegno sociale, guerra e fascismo (1899-1939)*, Novi Ligure, Edizioni Joker 2015.

²⁷ Per questa definizione, cfr. A. BUTTAFUOCO, *La filantropia come politica. Esperienze dell'emancipazionismo italiano nel Novecento*, in *Ragnatele di rapporti: patronage e reti di relazioni nella storia delle donne*, a cura di L. Ferrante, M. Palazzi e G. Pomata, Torino, Rosenberg & Sellier 1988, pp. 166-187.

²⁸ MAJNO BRONZINI, *Per intenderci...*, a p. 2.

²⁹ Dedicato a Mariuccia Majno, la figlia di Ersilia e Luigi, morta a soli 13 anni di difterite, fu

Non ci furono pagine letterarie in senso proprio, ma Ada Negri vi pubblicò regolarmente le sue poesie, mentre una ancor giovane Rina Pierangeli Faccio curò gran parte della rubrica «In biblioteca». Tra le sue note, interessante sempre a proposito degli scambi esistenti, è una breve rassegna delle scrittrici italiane relativa a tre testi, pubblicati tutti tra il 1902 e il 1903. Dopo aver preso in considerazione Tereshah con il suo *Rigoletto*³⁰ e averne apprezzato lo stile, il coraggio della volontà «oltre che dell'ingegno» come caratteristiche comuni alle «scrittrici nostre sulla via della fama», riserva parole più critiche a *Una passione*³¹ di Neera di cui riconosce tuttavia le qualità «di artista appassionata e fine»³². sMa sicuramente, nella sua prospettiva, più interessante risulta *Il raggio*³³, il romanzo di Virginia Olper Monis, anch'essa impegnata nel movimento emancipazionista e così scrive:

Il raggio è un romanzo un po' farraginoso, ma la figura dell'eroina si stacca con vigore dal fondo. Ella non è ancora la donna nuova, ma l'annuncia [...]. Così qua e là nella nostra letteratura femminile, fa capolino un tipo muliebre più vero e più nobile di quello che fino ad ora ha trionfato nei romanzi: sono timidi accenni ancora, ma che ci confortano³⁴.

Era d'altra parte quello il grande tema su cui, nei medesimi anni, era lei stessa coinvolta con l'intento di arricchire anche la letteratura italiana di quel «tipo muliebre» che – come si è visto – prese forma nella sua prima opera. Un'incarnazione che ispirò anche l'ultimo esempio su cui mi soffermerò.

Il decennio che portò alla Guerra mondiale fu cruciale per la storia del movimento delle donne. Centrale fu la battaglia sul voto in concomitanza con i processi di riforma elettorale per il superamento delle barriere di censo e di istruzione presenti in gran parte dei sistemi dei diversi paesi, processi che accompagnarono l'avvento della società di massa novecentesca e la trasformazione in senso democratico dei regimi liberali di fronte all'emergere del movimento operaio e socialista.

Inaugurato nel dicembre 1902 con un discorso di Ada Negri dove la poeta sottolineava come non fosse «una delle solite opere di carità» ma un'impresa per alleviare e combattere la prostituzione attraverso «asili ove le giovinette possano aver preservato – o purificato – il loro corpo e il loro spirito», *Per l'inaugurazione dell'asilo Mariuccia. Discorso pronunciato da Ada Negri il 14 dicembre 1902*, in «Unione femminile», III (1903), 1, a p. 2. Sulla sua storia indispensabile rimane il riferimento ad A. BUTTAFUOCO, *Le Mariuccine. Storia di un'istituzione laica: l'Asilo Mariuccia*, Milano, F. Angeli 1998.

³⁰ TERESHAH, *Rigoletto e altre novelle*, Milano, Sandron 1902.

³¹ NEERA, *Una passione*, Milano, Sandron 1903.

³² R. PIERANGELI FACCIO, *Scrittrici nostre*, in «Unione femminile», III (1903), 5, a p. 87

³³ V. OLPER MONIS, *Il raggio*, Vicenza, Stab. Tip. L. Fabris 1903.

³⁴ PIERANGELI FACCIO, *Scrittrici nostre...*, p. 87.

Sul piano internazionale, dopo il congresso del 1899 nel corso del quale già si erano delineate diverse posizioni, si consumò proprio intorno alla priorità da assegnare alla lotta per la cittadinanza politica una prima divisione. Accanto all'International Council of Women si costituì formalmente a Berlino, nel 1904, una seconda associazione, l'International Woman Suffrage Alliance con la finalità di raccogliere le aggregazioni che sostenevano tale obiettivo e perseguire l'uguaglianza dei diritti in ogni campo.

Nel frattempo, inoltre, un peso rilevante, nella distinzione dal movimento da loro definito «borghese»³⁵, avevano assunto le donne socialiste che si erano date, all'interno del partito, forme organizzative specifiche.

Tali cambiamenti avevano avuto il loro effetto anche in Italia dove in quegli anni il panorama del movimento si fece sempre più articolato e diversificato. Si consolidò il Consiglio nazionale delle donne italiane affiliato all'International Council of Women con la sua impronta aristocratica e liberale; contemporaneamente si diffuse un associazionismo suffragista che trovò espressione nei Comitati pro-voto legati all'International Woman Suffrage Alliance, particolarmente attivi rispetto al dibattito sulla riforma elettorale che intanto si era aperto nel Parlamento italiano.

Su questo versante, a proposito del moltiplicarsi delle testate, cominciò la pubblicazione de «L'Alleanza», fondata da Carmela Baricelli, la cui vita costituisce un esempio significativo di quel percorso che portò donne di modeste origini a perseguire attraverso lo studio e la passione una possibilità di emancipazione intellettuale e sociale, divenendo insegnanti, giornaliste, donne di penna³⁶. Forte fu l'impronta femminista del giornale, da cui vennero esclusi gli scritti di uomini e che sostenne in modo radicale la lotta per il voto e per l'educazione della 'donna nuova'.

Infine, l'attivismo delle donne socialiste costituì un altro importante anche tassello, assieme – per alcuni aspetti – a quello delle cattoliche.

Non era tuttavia una calma distesa marina, era un panorama percorso da tensioni e divisioni: sulla priorità della lotta per il voto e sui metodi più o meno radicali per perseguirla, sull'insegnamento della religione, sul rapporto tra «femminismo borghese» e movimento socialista. Tra l'altro la stessa lotta suffragista, malgrado la sua risonanza, non produceva i risultati sperati. In Italia venne drasticamente sconfitta con la legge del 1912 che estendeva il diritto di voto a tutti i maschi adulti, mentre permaneva l'esclusione

³⁵ C. ZETKIN, *Speech at the International Workers Congress in Paris July 19, 1889 [Transcription]*, in *Women Philosophers in the Long Nineteen Century. The German Tradition*, edited by D. Nassara and K. Gjesdal, Oxford, Oxford University Press 2021, p. 162.

³⁶ Cfr. *Cambiare gli occhi al mondo intero: donne nuove ed educazione nelle pagine de L'alleanza (1906-1911)*, a cura di A. Cagnolati e T. Pironi, Milano, Unicopli 2006.

delle donne anche a livello amministrativo oltre che politico. Contemporaneamente la cultura positivistica dava legittimità scientifica all'inferiorità femminile e le guerre imperialistiche, nel caso italiano la guerra di Libia, inducevano ulteriori fratture all'interno del movimento tra un'idea di femminismo democratico che guardava ad una pacifica convivenza civile e l'adesione di esponenti suffragiste a idee patriottiche che sempre più s'incarnavano in tendenze nazionaliste e imperialiste.

In questa cornice nacque nel 1912 per volontà di donne socialiste, come Anna Kuliscioff, che erano state parte attiva della lotta per i diritti del proprio sesso, un altro periodico «La difesa delle lavoratrici», che proseguì la pubblicazione fino al 1924.

Sulle sue pagine accanto agli articoli dedicati alla vita politica e sindacale, ai problemi del lavoro e dell'emigrazione, alle posizioni davanti alla guerra, troviamo racconti, bozzetti, dialoghi, scritture narrative con intenti chiaramente educativi e politici. Tra le tante risalta una sorta di romanzo d'appendice, pubblicato a puntate tra il 1913 e il giugno 1915.

Vivacissima io ero: adoravo il pericolo, lo sfidavo coraggiosa, non amavo le bambole, i giochi puerili, ma il salto, la corsa la ginnastica [...]. Avevo allora diciotto anni. Mio padre desiderò che accettassi un posto di maestra nel paesello di N...Ero troppo bambina e di un'ingenuità incredibile per vivere sola, fuori casa³⁷.

È un passo delle *Pagine di vita* di Rita Majerotti. Racconto autobiografico di formazione, ambientato tra la provincia veneta e lombarda, il testo narra una vicenda per molti aspetti analoga a quella della protagonista di *Una donna*. È la storia di una maestra, di origine piccolo borghese, ben educata, messa alla prova della vita da una gravidanza inattesa, da un matrimonio riparatore segnato da molteplici forme di violenza, dalla separazione e dalla lotta per custodia dei figli, accompagnata dalla ricerca continua di uno stipendio per consentire la sopravvivenza di se stessa e dei bambini.

Il tema centrale della presa di coscienza che la porterà all'adesione al socialismo e a impegnarsi in una battaglia personale e collettiva per una nuova morale, si snoda sullo sfondo delle condizioni di vita delle maestre rurali, tra percorsi in bicicletta e squallide pensioni, sottoposte a pregiudizi e ricatti di ogni tipo per mantenere il 'posto' e la propria, per quanto misera, autonomia economica. È anche una storia di solitudine che trova sollievo nel-

³⁷ R. MAJEROTTI, *Pagine di vita*, in «La difesa delle lavoratrici», III (1913), 16, a p. 3. L'intero scritto assieme ad altri interventi è stato pubblicato in R. MAJEROTTI, *Il romanzo di una maestra*, a cura di L. Motti, Roma, Ediesse 1995. Le citazioni successive sono tratte da questo testo.

l'impegno politico di cui così descrive il primo affacciarsi nel piccolo paese della provincia lombarda dove era giunta dopo la separazione:

L'esser divisa dal marito, il non andare alla messa era anche in quel paese una colpa grave. [...]. Non potendo agire cercavo conforto nello studio, e questo mi apriva nuovi orizzonti. Tutti i problemi sociali si affacciavano al mio pensiero e mi affaticava la mente un assiduo bisogno di ricerca. Come avrebbe potuto la donna rivendicare i suoi diritti, difendere la propria dignità e libertà?³⁸

Era per lei la strada per vincere «quella stanchezza dell'anima, quell'intenso desiderio di abbandonare tutto alla deriva»³⁹, da cui di tanto in tanto era assalita. E se la reazione positiva implicava un intento pedagogico, ripreso nelle ultime righe nel richiamo a tutte le donne «a saper valere e volere e unirsi tutte ai loro compagni per cooperare alla rigenerazione umana», le parole citate riescono a dar conto di sentimenti e stati d'animo che furono esperienza di tante.

La pubblicazione del testo si chiuse bruscamente con l'entrata dell'Italia in guerra a lungo osteggiata dal giornale socialista. Rita Majerotti, convinta pacifista si allontanò per le oscillazioni dei partiti socialisti che portarono all'uscita anche di Clara Zetkin o Rosa Luxemburg. Ma qui si aprirebbe un altro capitolo.

In ogni caso ritengo che anche queste pagine, forse più militanti che rifinite sul piano letterario, possano rientrare a pieno titolo in quel romanzo corale, sociale e sentimentale, radicato in un tessuto connettivo di cui ho cercato di fare qualche esempio: romanzo sociale per le ambientazioni, i rapporti tra le diverse classi, la rappresentazione dei lavori o delle professioni e romanzo sentimentale perché ci racconta, da un punto di vista femminile, la complessità dei sentimenti e delle relazioni amorose in un mondo in mutamento. Icastica, da questo punto di vista, è la conclusione di *Un matrimonio in provincia* già ricordato, dove Denza, protagonista e voce narrante dopo il matrimonio consapevolmente scelto per non rimanere «zitellona» osserva:

Così dopo tutti quegli anni d'amore, di poesia, di sogni sentimentali, fu concluso il mio matrimonio. Ora ho tre figlioli. Il babbo [...] dice che la Madonna mi diede una buona ispirazione. La matrigna pretende che io abbia ripreso la mia aria beata e minchiona dei primi anni. Il fatto è che ingrasso⁴⁰.

³⁸ Ivi, a p. 164.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ MARCHESA COLOMBI, *Un matrimonio in provincia...*, p. 193.

Una nota sapientemente ironica, capace condensare in una sola riga la storia inquieta di quelle generazioni femminili che trovarono nella scrittura un modo per dare ad essa forma e rappresentazione.

GIUSEPPE SPECIALE

LA CONDIZIONE GIURIDICA DELLA DONNA DALL'UNITÀ ALLA SECONDA GUERRA MONDIALE

L'itinerario che qui propongo inizia con la nascita dello Stato unitario nel 1861 e si conclude con l'avvento della Costituzione e non ha alcuna pretesa di esaustività. Mi limito a ricordare alcune tappe della legislazione e alcuni momenti della riflessione dei giuristi che riguardano la famiglia e, in particolare, la donna all'interno della famiglia, guidato dalla convinzione che molte delle riforme che hanno riguardato l'assetto della famiglia sono strettamente collegate ai cambiamenti che hanno interessato il ruolo della donna¹. Mi avvalgo di alcuni contributi pubblicati su una fortunata rivista giuridica catanese pubblicata a cavallo tra i secoli XIX e XX, di una voce pubblicata sull'Enciclopedia diretta da Giuseppe Saredo (nota anche come *Digesto italiano* diretto da Luigi Lucchini) e di alcuni interventi all'interno dell'Assemblea costituente. Al centro e protagonista di questo itinerario è la donna e, quindi, inevitabilmente, anche la famiglia italiana. Nell'arco di tempo preso in considerazione la famiglia, e la donna, italiana subiscono trasformazioni importanti, legate a fattori economici, sociali, di costume.

Ciascun segmento che compone la linea della storia d'Italia che qui si prova a tratteggiare segna un passaggio, una transizione: dagli Stati preunitari allo Stato unitario, sino allo Stato repubblicano; dalla monarchia costituzionale alla monarchia parlamentare, dallo Stato monarca-fascista alla Repubblica; dai governi delle élites ai governi dei partiti di massa; da una popolazione di 22 milioni del 1861, ai 33 milioni del 1901, ai 47,5 milioni del 1951. L'analfabetismo che nel 1861 affligge più dell'80% della popolazione femminile e quasi il 70% di quella maschile, si riduce progressivamente (po-

¹ Rinvio, non solo per gli aspetti legati alla giurisprudenza che ne costituiscono l'oggetto principale, al volume di F. D'ALTO, *La capacità negata. Il soggetto giuridico femminile nella giurisprudenza postunitaria*, Torino, Giappichelli 2020, e alla bibliografia in esso contenuta.

co più del 50% e del 40% nel 1901, del 15% e del 10% nel 1951). La lira perde il potere di acquisto con impressionanti punte di inflazione negli anni della Prima e della Seconda Guerra Mondiale. Intorno agli anni Trenta del Novecento il Paese comincia ad abbracciare il sistema di economia mista che abbandonerà dopo poco più di mezzo secolo. Dalla metà dell'Ottocento, la società diventa fruitrice, e anche obiettivo, dei mezzi di comunicazione di massa, importanti per la formazione e il controllo dell'opinione pubblica; assiste alla progressiva affermazione della donna in campi della vita sociale che prima le erano preclusi; conosce fenomeni di emigrazione verso l'estero e verso le regioni interne più avanzate, imposti dalla necessità di trovare condizioni di vita migliori rispetto a quelle offerte da un Meridione bloccato dalla presenza del latifondo e su cui gravano anche i costi sostenuti dal Paese per la modernizzazione e per le guerre. Le ripetute riforme agrarie non conducono a risultati apprezzabili sul piano sociale. Dopo le leggi ablativo del patrimonio ecclesiastico lo stato avvia un percorso che con lentezza e difficoltà porta alla nuova organizzazione della pubblica assistenza e beneficenza. In occasione delle guerre, mi riferisco alla Prima Guerra Mondiale soprattutto, le donne in buona parte sostituiscono gli uomini e dalle fabbriche non usciranno più, anche se nei due decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale la perdita dei posti di lavoro (circa 3 milioni) colpirà le donne in misura prevalente rispetto agli uomini.

Per sancire e sostenere i nuovi assetti, frutto di rivolgimenti quando non di rivoluzioni vere e proprie, si devono fare i conti con strutture e mentalità consolidate, restie al cambiamento per ragioni ideologiche o opportunistiche o per convinta fedeltà alla bontà della tradizione. In un intricato groviglio tra continuità e discontinuità, le transizioni impegnano legislatori, interpreti, giudici a formulare istituti, regole, principi e schemi retorici nuovi. Regole radicalmente nuove o anche eccezionali, adottate e sperimentate nelle transizioni, finiscono non di rado per affermarsi poi come ordinarie e interi corpi normativi, i cui tratti essenziali riflettono il contesto ordinamentale in cui sono stati fondati, continuano a essere vigenti anche quando quel contesto è completamente mutato. La Costituzione, che entra in vigore il 1° gennaio 1948, rovescia i capisaldi dello Stato fascista e si fonda dichiaratamente su una concezione – che pone al centro dell'ordinamento la persona, le formazioni sociali e i diritti (Dossetti, Lucifero, Laconi, Togliatti, Moro e altri costituenti si impegnano in un interessante dibattito sul carattere “fascista” e “antifascista” della Carta nel settembre del 1946 e nel marzo del 1947) – promossa dalle forze, composte da uomini e donne di diverso orientamento politico ma unite dall'avversione al fascismo, che hanno dato vita alla Resistenza.

Gli anni a cui queste pagine sono dedicate sono interessanti anche per

chi guardi al rapporto tra la scienza giuridica e le altre scienze. La scienza giuridica è chiamata a fare i conti con le nuove scoperte scientifiche, non solo per disciplinarne le applicazioni pratiche che hanno inciso sull'assetto complessivo della società, ma anche, come vedremo più avanti, per le importanti ricadute sullo statuto metodologico della stessa scienza giuridica.

Si assiste così al progressivo mutamento dell'assetto costitutivo dell'ordinamento giuridico: al sistema che era caratterizzato dalla collocazione centrale del pianeta codice, pianeta in cui l'ordinamento viveva e da cui si irradiava la luce che dava vita ai satelliti costituiti dalle leggi speciali, si sostituisce progressivamente un sistema in cui la vita è presente in forma originaria non solo nel pianeta codice ma anche in altri pianeti minori. Il giurista non può più orientarsi solo con la luce del sole codice, ma per ambiti di materie nuove e importanti deve guardare ai nuovi pianeti che vivono una vita autonoma: diventa più difficile individuare i principi generali dell'ordinamento, prima ordinati quasi esclusivamente nel solo edificio codicistico, ora sparsi in diversi e numerosi interventi del legislatore.

Nei decenni che seguono l'Unità d'Italia il vento del positivismo che ha radicalmente mutato i fondamenti tradizionali delle scienze soffia anche sull'Italia anche se, almeno nel campo delle scienze giuridiche, trova forti resistenze. Nell'elaborazione delle nuove risposte alle nuove emergenze, alcuni giuristi avvertono l'esigenza di una rifondazione del metodo e denunciano l'inadeguatezza della scienza giuridica "tradizionale" a interpretare e regolare gli assetti sociali ed economici che si stanno modificando nei decenni cruciali della fine dell'Ottocento; sono insofferenti verso quei ministri della scienza giuridica che si arroccano nella difesa dell'ortodossia in una miope, quanto comoda e rassicurante, visione del divenire della società; sono disponibili a contaminazioni metodologiche. Il processo di divulgazione e volgarizzazione del positivismo di matrice comtiana e spenceriana è in Italia avviato da tempo e già comincia a produrre l'abbandono delle "metafisicherie". Così anche nelle scienze sociali cominciano ad adottarsi metodi e strumenti che le varie correnti del positivismo hanno sperimentato nel campo delle scienze naturali. La scienza giuridica italiana si misura con alcuni coraggiosi interventi di giovani studiosi – qui possono ricordarsi, per esempio, i nomi di Enrico Cimbali, sul versante civilistico, e di Enrico Ferri (1856-1929), nella penalistica, che propongono con entusiasmo, e in qualche caso con ingenuità, una svolta decisa riguardo agli itinerari, agli strumenti e agli obiettivi per i quali i giuristi devono impegnarsi per liberarsi del pesante fardello che li zavorra e li ha sprofondati nel «pantano di una esegesi grettamente servile»². Le loro opere assumono il valore di manifesto della

² Enrico Cimbali è ben consapevole che la scienza giuridica deve darsi nuovi strumenti per inquadra-

nuova scienza giuridica, che vuole rifondarsi su un metodo largamente tributario nei confronti del positivismo, e inaugurano due “progetti” che, comunque, non potranno essere ignorati dai giuristi che negli anni successivi si occuperanno di diritto civile e di diritto penale. Gli interventi investono tutti i campi del diritto, riguardano la metodologia dello studio del diritto, e qui il frequente ricorrere del termine evoluzione si spiega da solo; il contenuto e la funzione sociale della legislazione civile; l'emergenza nel mondo del lavoro di una nuova concezione della responsabilità e del contratto di locazione d'opera; l'opportunità di un'unica regolamentazione delle obbligazioni contro insopportabili nicchie di privilegi; il ripensamento *ab imis fundamentalis* del diritto pubblico e del diritto penale, soprattutto nei profili che riguardano l'imputabilità e la punibilità. I progetti dei giuristi non troveranno attuazione, ma di lì a qualche decennio i problemi da loro posti (per esempio a proposito del contratto di lavoro, della responsabilità per gli infortuni sul lavoro, del nuovo ruolo sociale della donna e della nuova collocazione sociale della famiglia) torneranno prepotentemente all'attenzione del legislatore e non di rado alcune soluzioni abbozzate, sia pure confusamente, troveranno compiuti sviluppi. Nonostante l'impegno e gli indiscutibili meriti, che pure si accompagnavano ad evidenti limiti, il ruolo dei positivisti italiani non fu valutato serenamente per circostanze legate alla storia della cultura italiana dominata da Croce e Gentile. Le critiche che con fuoco incrociato idealisti e irrazionalisti hanno mosso al positivismo hanno fortemente condizionato il giudizio sul positivismo che è stato visto come un momento negativo dello spirito, un momento oscuro dello sviluppo culturale del nostro paese, «una rivolta di schiavi contro il rigore e la severità della scienza»³; più che una dottrina, sia pure discutibile, il positivismo è stato considerato come «uno stato d'animo misto d'ignoranza e di baldanza»⁴. La durezza dello scontro e del giudizio è tutta nelle parole di Benedetto Croce:

Come ogni uomo, ho fatto, o almeno scritto, anch'io parecchie corbellerie,

re i nuovi rapporti sociali che si stanno delineando innanzitutto nel mondo della produzione e, conseguentemente, in tutta la società italiana. Egli ritiene che, senza abbandonare la specificità del metodo giuridico, il giurista possa trarre vantaggio, per la valutazione dei problemi posti dal divenire della nuova realtà sociale, dai risultati che gli sono offerti dai nuovi metodi dell'indagine sociale. Si scaglia contro i giuristi che non si rendono conto, perché non vogliono o perché non ne hanno la capacità, che occorrono nuovi strumenti e che non ci si può attendere ancora in un fideistico abbandono all'onnipotenza del codice; li considera marinai e passeggeri della «nave incantata che solca tranquilla le onde burrascose dell'oceano seminate di moribondi e di cadaveri»: E. CIMBALI, *La nuova fase del diritto civile nei rapporti economici e sociali con proposte di riforma della legislazione civile vigente*, Torino, Unione Tipografico-Editrice 1885, p. 5.

³ B. CROCE, *A proposito del positivismo italiano*, in *La Critica. Rivista di Letteratura Storia Filosofia*, 3 (1905), 171, ora in ID., *Scritti vari. II. Cultura e vita morale*, III, Bari, Laterza 1955, p. 44.

⁴ *Ibidem*.

delle quali mi dolgo e arrossisco, e che ho procurato e procuro di correggere. Ma al modo stesso che nell'elenco dei dieci comandamenti del Signore ve ne ha parecchi che credo di non aver mai violato, così tra le corbellerie che nel corso della vita si possono commettere da chi pratica con la filosofia e con gli studi in genere, ce n'è una della quale mi compiaccio di essermi sempre tenuto puro, anche nei primi anni della mia giovinezza. Non sono stato mai positivista⁵.

Ma Croce non è solo. Vittorio Emanuele Orlando (1860-1952) nella prolusione palermitana del 1889 – definita il manifesto dello specialismo e del formalismo scientifico moderno nella giurispubblicistica italiana – scrive: «i cultori del diritto pubblico sono troppo filosofi, troppo politici, troppo storici, troppo sociologisti e troppo poco giureconsulti»⁶. Circa dieci anni dopo gli fa eco il civilista Ludovico Barassi: «giudizi usciti da cervelli in cui diritto e sociologia si sono trovati nella più ibrida mescolanza: cosicché non si sa se siano giuristi che si impancano a sociologi o sociologi che si atteggiavano a giuristi»⁷. Mentalità, stretto rapporto con il socialismo o con il liberalismo, concezione organicistica della società, visione della storia come progresso: gli intellettuali dell'età del positivismo hanno un progetto di rifondazione globale delle scienze e della società. Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento nelle Facoltà di Giurisprudenza, in ossequio alla riforma ministeriale del 22 ottobre 1884, si impartiscono corsi liberi sia delle discipline curriculari già previste nei quattro anni del corso degli studi, sia di altre discipline quali Socialismo ed anarchie e legislazioni relative, Sociologia, Psicologia sociale, Sociologia criminale, Diritto civile internazionale, Antropologia criminale, Statistica, Antropologia giuridica.

È di questi anni la battaglia di alcuni giuristi, tra cui proprio Enrico Cimbalì, condotta per l'abolizione del divieto previsto dall'art. 189 del codice civile italiano, cioè per l'abolizione del divieto di ricercare la paternità per i figli nati fuori dal matrimonio. La disposizione era mutuata da quella analoga contenuta nell'art. 340 del Code Napoléon e voluta da Cambacérès, estensore dei progetti del codice francese, che ne sosteneva le ragioni affermando: «le donne diverranno più riserbate quando sapranno che cedendo, senza prendere precauzioni, per assicurare lo stato dei loro nati, esse solo ne saranno onerate»⁸. Ma a parere dei positivisti italiani neppure in Francia

⁵ Ivi, p. 170.

⁶ V.E. ORLANDO, *I criteri tecnici per la ricostruzione giuridica del diritto pubblico*, in «Archivio giuridico», 42 (1889), p. 110.

⁷ L. BARASSI, *Il contratto di lavoro*, Milano, Società Editrice Libreria 1901, I, p. XXII.

⁸ Le espressioni citate nel testo sono tratte da I. SANTANGELO SPOTO, *I nati fuori matrimonio e la proi-*

il divieto aveva prodotto gli effetti sperati e le ragioni storiche che avevano portato alla sanzione del divieto potevano ritenersi tutte superate e pertanto nessuna obiezione poteva validamente opporsi alla abrogazione: né quella fondata sulla difficoltà della prova della paternità, né quella che considera scandalosa – e quindi deleteria per la serenità familiare – l'azione di ricerca della paternità. A chi obietta la difficoltà della prova si replica che se la prova non si raggiunge il giudice rigetterà la domanda. A chi teme lo scandalo si ricorda che l'Inghilterra, la Svizzera, la Germania, la Russia, l'America settentrionale, la Svezia «hanno la ricerca della paternità e i legislatori non si sono punto lasciati pigliar di paura da mogli che vanno oltre le rampogne d'alcova e da figli che reagiscono dentro e fuori le anticamere. Al vetriolo di quelle, alle rivoltelle di questi, opposero le manette del questurino e il tavolazzo della prigionia»⁹. La richiesta dell'abolizione del divieto si fonda su dichiarate opzioni etiche di matrice naturalistica e utilitaristica, ma soprattutto su un'analisi sociologica che si avvale dei dati statistici. La generazione di figli illegittimi è causa di grave danno sociale: si pone in evidenza l'alta percentuale, tra i criminali, di figli nati fuori dal matrimonio e si sottolinea, inoltre, che il divieto può indurre anche le madri, accanto ai padri naturali che rinunziano ai doveri di paternità, a diventare «più snaturate di una belva... per sottrarsi alla vergogna di una non giustificata e legale gravidanza... e per esimersi dalle cure difficili della maternità». Così le madri snaturate «facilitano gli aborti [...] soffocano l'infante appena nato [...] o mercanteggiano il frutto del loro ventre». Il divieto si porrebbe contro lo «stesso istinto animale pel quale il padre cerca il figlio per nutrirlo e crescerlo» e indurrebbe «nei seduttori il convincimento che non val la pena occuparsi della donna sedotta, né del suo parto». È proprio lo studio dei dati statistici, discriminati per anni e per ambienti, che dimostra come siano assolutamente infondate le ragioni di chi ritiene il divieto opportuno per la tutela della morale e della serenità familiare. Su analoghi presupposti si fonda la condanna della prostituzione, da molti – i seguaci di Hegel – considerata un male necessario perché protegge le donne (le mogli altrui) dalla infedeltà e difende la virtù dalle tentazioni e dalle cadute. Proprio con i dati statistici discriminati per le città e per le campagne si dimostra che la pretesa funzione sociale della prostituzione è assolutamente infondata: infatti nelle città, cioè negli ambienti in cui è più diffusa la prostituzione, più alta è la quantità di nati fuori dal matrimonio. Ma il divieto sulla ricerca della paternità resta. Solo quando vi sia stato

bizione di ricerca della paternità, in «Antologia giuridica» (d'ora in avanti AG), n. 3 (agosto-novembre 1889), fasc. 9-12, pp. 186-211, consultabile anche online sul sito www3.lex.unict.it/antologigiuridica/default.asp.

⁹ *Ibidem*.

ratto o stupro violento è possibile la ricerca della paternità. Negli altri casi la donna che ha avuto una relazione al di fuori del matrimonio, e il frutto della relazione, restano privi di protezione. Il divieto non viene espunto dall'ordinamento perché riflette una mentalità che non riconosce l'uguaglianza dei coniugi nel matrimonio e nella famiglia come non riconosce l'uguaglianza di uomini e donne nella società. Nella famiglia la potestà sui figli spetta solo al padre che addirittura può imporre la sua volontà anche dopo la sua morte (art. 235 cod. civ. 1865: «il padre può per testamento o per atto autentico stabilire condizioni alla madre superstite per l'educazione dei figli e per l'amministrazione dei beni»). Ma un parziale mutamento di mentalità comincia a registrarsi nella società e il legislatore anticipa, orienta, favorisce il cambiamento che sta avvenendo nel modo comune di sentire i rapporti sociali, il ruolo della donna, il senso della giustizia, la libertà di manifestazione delle idee. Spiega bene la mentalità e la cultura giuridica del tempo la previsione del reato di adulterio sanzionato con una pena da quattro a trenta mesi. Alcuni giuristi ritengono che l'adulterio non debba essere inserito tra i reati; altri, al contrario, lamentano che la pena sia troppo lieve e che odiosa risulti la differenza tra l'adulterio commesso dalla donna – sempre punibile e sempre adducibile da parte del marito come causa di separazione – e quello commesso dall'uomo – punibile solo quando egli tenga la concubina nella casa o, comunque, la tenga notoriamente (e solo in queste circostanze adducibile da parte della moglie come causa di separazione ex art. 150 cod. civ. 1865): odiosa perché fondata su una differente valutazione della promessa di fedeltà coniugale che invece deve essere reciproca. Il reato di adulterio, presente ancora nel codice Rocco del 1930, sarà cancellato dall'ordinamento a seguito di pronunce di incostituzionalità solo nel 1968. Per la stessa ragione, pericoloso – e contraddittorio – è per alcuni considerare l'incesto (art. 337 del codice penale Zanardelli: «Chiunque, in modo che ne derivi pubblico scandalo, tiene incestuosa relazione con un discendente o ascendente...») come reato solo quando sia compiuto in modo da eccitare pubblico scandalo: non è vero che non vi sia danno sociale se all'incesto non è seguito lo scandalo, perché in una ristrettissima cerchia di persone l'incesto, «sia pure consumato nel massimo possibile mistero, non può rimanere assolutamente occulto; i sospetti degli intimi, le loro rivelazioni per impeto di dolore... il curiosare dei vicini, la condotta stessa dei colpevoli... tutto ciò fa sì che in un mondo più o meno esteso si avrà dubbio o notizia della mostruosa relazione». E poi non dovrebbe dirsi altrettanto dell'adulterio? Se il criterio è esatto, perché permettere a un marito di aprire il giudizio scandaloso di adulterio se lo scandalo non accompagnò il reato? E anche con riguardo all'incesto si rigetta la tesi di chi ne vuole escludere la punibilità perché ritiene che sia assai difficile il raggiungimento della prova: se la prova del

reato non si avrà il magistrato dichiarerà inesistente il reato, ma la fattispecie dovrà qualificarsi comunque come reato¹⁰. Nel corso del secolo XIX lo stupro semplice – il rapporto sessuale tra adulti consenzienti non legati da vincoli coniugali – in molti codici non è più considerato reato, al contrario che in passato. Nel nuovo codice penale Zanardelli del 1889 si punisce solo lo stupro violento (art. 331). La figura di reato, inserita tra i delitti contro il buon costume e l'ordine delle famiglie, punisce la violazione del bene giuridico che oggi chiamiamo libertà sessuale¹¹ – art. 331 «chiunque, con vio-

¹⁰ Le citazioni sono tratte dalla recensione di P. DELOGU al *Progetto del codice penale per il regno d'Italia* presentato alla Camera dei deputati il 22 novembre 1887 dal Ministro di Grazia e Giustizia e dei Culti (Zanardelli), in AG, n. 2 (gennaio marzo 1888), fasc. 10-12, pp. 878-903.

¹¹ Tra i tanti itinerari che hanno condotto la libertà sessuale ad assumere il rango di diritto costituzionale ricordo quello che muove dalla vicenda delle “marocchine” accadute nell’arco temporale qui preso in considerazione. Per le violenze operate dalle truppe francomarocchine nel frusinate nel maggio 1944 fino agli anni Ottanta del Novecento si procede ad una ferma applicazione dei criteri solitamente adottati nella giurisprudenza in materia pensionistica: si subordina e limita la concessione del beneficio indennitario (pensione) alla sussistenza di un’infermità, escludendo la possibilità che il beneficio spetti per il danno non patrimoniale derivato dalla violazione di uno o più diritti fondamentali della persona (integrità fisica, libertà sessuale, onore etc). Tra il finire degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, per l’ormai consolidata e diffusa condivisione dei valori costituzionali, matura la consapevolezza che la legislazione risarcitoria degli anni Cinquanta e Sessanta sia inficiata da una forte contraddizione perché l’intento dichiaratamente risarcitorio imposto dalla gravità delle violazioni di diritti e interessi fondamentali per la Costituzione finisce per essere bloccato o fortemente arginato dai limiti che derivano dal considerare tale legislazione come una *species* del più ampio *genus* pensionistico (legato tradizionalmente al requisito della riduzione della capacità lavorativa e al carattere meramente patrimoniale del danno subito). Per le vittime delle violenze delle truppe francomarocchine le norme applicabili sono quelle ordinarie ora rinvenibili nel nuovo testo unico in materia di pensioni di guerra ordinato nel D.P.R. 915 del 23 dicembre 1978 il cui art. 1 statuisce: «Pensione, assegno o indennità di guerra. La pensione, assegno o indennità di guerra previsti dal presente testo unico costituiscono atto risarcitorio, di doveroso riconoscimento e di solidarietà da parte dello stato nei confronti di coloro che, a causa della guerra, abbiano subito menomazioni nell’integrità fisica o la perdita di un congiunto». I tempi sono ormai maturi per una prima rilettura-riscrittura delle norme: la Corte Costituzionale con la sentenza n. 561 del 18 dicembre 1987 dichiara l’illegittimità costituzionale degli artt. 10, primo comma e 22 della legge 10 agosto 1950, n. 648; 9, primo comma, e 11, della legge 18 marzo 1968, n. 313; 1, 8, primo comma, 11 e 83 del d.P.R. 23 dicembre 1978, n. 915, nella parte in cui non prevedono un trattamento pensionistico di guerra che indennizzi i danni anche non patrimoniali patiti dalle vittime di violenze carnali consumate in occasione di fatti bellici. Il giudice a quo chiede alla Corte di verificare la legittimità costituzionale, alla luce degli articoli 2 e 3 della Cost., delle norme che prevedono che il trattamento pensionistico di guerra sia limitato ai «soli casi di menomazioni fisiche comportanti una riduzione della capacità lavorativa, e che sia perciò escluso il risarcimento dei danni non patrimoniali patiti dalle vittime di violenze carnali consumate in occasione di fatti bellici». Il giudice chiede alla Corte di valutare se «la violenza carnale in quanto tale – a prescindere cioè dalle lesioni o infermità che ne siano eventualmente conseguite – debba o meno dare titolo al risarcimento dei danni non patrimoniali». La Corte ribadisce che la violenza carnale costituisce, «nell’ordinamento giuridico penale, la più grave violazione del fondamentale diritto alla libertà sessuale», dato che la sessualità è «uno degli essenziali modi di espressione della persona umana» e che «il diritto di disporne liberamente e senza dubbio un diritto soggettivo assoluto, che va ricompreso tra le posizioni soggettive direttamente tutelate dalla Costituzione ed inquadrato tra i diritti inviolabili della persona umana che l’art. 2 Cost. impone di garantire». Riprendendo la precedente sentenza n. 88 del 1979 la Corte conferma, in ordine al risarcimento, che, considerate le dirette tutele costituzionali del di-

lenza o minaccia, costringe una persona dell'uno o dell'altro sesso a congiunzione carnale è punito con la reclusione da tre a dieci anni...» –, ma la tutela della libertà sessuale (a quei tempi non concepibile, in particolare poi per la donna) non è il fine ultimo della norma. Per capire la reale considerazione di detta libertà, soprattutto quando riferita alla donna, devono tenersi presenti altre disposizioni contenute nello stesso codice: innanzitutto l'art. 350, che prevede che la pena sia diminuita dalla metà ai due terzi quando soggetto passivo del reato sia una pubblica meretrice; poi l'art. 352, che per il colpevole, che abbia dopo la commissione del delitto, contratto matrimonio con la vittima, prevede l'esenzione della pena o la cessazione dell'esecuzione della stessa quando il matrimonio sia stato celebrato dopo la condanna. E ancora più eloquente è l'atteggiamento della giurisprudenza, impegnata a provare nei processi la vera ed effettiva violenza perpetrata dal reo, o la vera ed effettiva resistenza opposta dalla vittima, fermo restando che tale strategia processuale è di antichissima data¹². In alcuni processi si mira ad ottenere la diminuzione della pena per i colpevoli che per una serie di indizi potevano aver ragione di ritenere che oggetto della violenza fosse una pubblica meretrice, quasi che si potesse ipotizzare una sorta di «meretricio putativo». Con riferimento al divieto di ricerca della paternità, allo stupro, all'adulterio, all'incesto, il legislatore segue, spesso con tempi lunghi, il

ritto alla salute e della libertà sessuale, l'indennizzabilità non può riferirsi alle sole «conseguenze della violazione incidenti sull'attitudine a produrre reddito, ma deve comprendere anche gli effetti della lesione al diritto, considerato come posizione soggettiva autonoma, indipendentemente da ogni altra circostanza e conseguenza». La Corte estende alla libertà sessuale quanto già deciso con la sentenza n. 184 del 1986, che ricorda espressamente per affermare che la lesione del bene giuridico della libertà sessuale, in quanto valore personale garantito dalla Costituzione, «dà di per sé titolo – anche quando consegua non ad un reato, ma ad un mero illecito civile (art. 2043 c.c.) – al risarcimento del danno derivante dalla menomazione dell'integrità psico-fisica in cui essa si concreta (c.d. danno biologico), senza che occorra al riguardo alcuna prova; e che tale danno è autonomo, ed anzi costituisce un *prius* rispetto alle eventuali ulteriori conseguenze del fatto illecito, e cioè sia rispetto al danno patrimoniale in senso stretto, incidente sulla capacità di produrre reddito lavorativo, sia rispetto al danno morale subiettivo (o non patrimoniale), risarcibile nel vigente ordinamento solo in quanto derivi da reato». «La violenza carnale – continua la Corte – comporta invero, di per sé, la lesione di fondamentali valori di libertà e dignità della persona, e può inoltre dar luogo a pregiudizi alla vita di relazione. Tali lesioni hanno autonomo rilievo sia rispetto alle sofferenze ed ai perturbamenti psichici che la violenza carnale naturalmente comporta, sia rispetto agli eventuali danni patrimoniali a questa conseguenti: e la loro riparazione è doverosa, in quanto i suddetti valori sono, appunto, oggetto di diretta protezione costituzionale».

¹² In un caso di violenza carnale avvenuto nei primi del 1300 a Ceneda il consenso del soggetto passivo è maliziosamente descritto in termini di compiaciuta accondiscendenza nel ms. Alba Iulia, Biblioteca Centrale de Stat, Filiala Batthyaneum, II. 4 (165), fol. 150vb: «Quidam acusatus(!) a quadam muliere de forcia. Iste est paratus probare. Quando ipse volebat eam cognoscere ipsa dixit: 'Stetis et permittatis me alcare panos(!)'. Nunquid per hoc ipsa videtur consensisse(!), et dicitur quod sic per hanc l. istam [C.7.52.5]...». Verosimilmente i toni utilizzati riflettono la linea difensiva sostenuta nel processo. Cfr. G. SPECIALE, il mio *Henriquetus magistri Gerardi' giudice e cronista. La Marca Trevigiana in un'inedita cronaca trecentesca*, in «Rivista Internazionale di Diritto Comune», 3 (1992), pp. 231-275.

processo di mutamento della mentalità diffusa nella società. Vi sono casi in cui, il legislatore, invece, guida tale processo. Per esempio, nel codice penale Zanardelli il duello (artt. 237 ss.), fino ad allora collocato tra i reati contro le persone, è inserito tra i reati contro l'amministrazione della giustizia.

Anche Carnazza – come il suo maestro Delogu – esprime il suo parere sulla condizione giuridica della donna: l'occasione è la prolusione del 1891 di Charles Appleton¹³. Appleton imposta la sua analisi su un parallelismo tra la donna e l'operaio: egli affianca i «destini della donna a quelli dell'operaio» e vede «dietro il quarto stato, quello dell'operaio il cui astro s'innalza sull'orizzonte politico... disegnarsi il quinto, quello della donna». E aggiunge «se il quarto stato sale al potere possa il quinto dividerlo con lui; sta in ciò forse nell'avvenire il necessario contrappeso poiché l'influenza della donna, come sempre quella del più debole, si è costantemente esercitata in favore della pace, dell'ordine, della civiltà». Carnazza ammette la parità tra uomo e donna ma rifiuta l'impostazione classista: «Noi possiamo arrivare fino ad ammettere la perfetta uguaglianza di diritto della donna, come ammettiamo certamente l'uguaglianza di diritto di tutte le classi sociali, ma come non possiamo ammettere che a questo o a quello stato sociale sia il potere esclusivamente riservato senza tener conto delle naturali disparità d'intelligenza o di attitudine, così crediamo che potrà la donna, completata la sua istruzione e la sua educazione morale e politica, sotto date condizioni apportare sempre il suo contributo al pubblico bene, ma non crediamo possa di essa parlarsi come di un quinto stato con idee e tendenze speciali». Sempre in tema di emancipazione, Carnazza ha occasione di manifestare la sua moderata apertura verso un nuovo ruolo sociale della donna. Egli reputa un'esagerazione considerarla un essere inferiore, esclusivamente destinato a cieca e servile obbedienza, ma, altresì, considera utopistica la concezione socialista di totale uguaglianza tra uomo e donna (foriera della abolizione della famiglia, della distruzione della proprietà, della religione, dell'intera società)¹⁴. E in un altro intervento egli rifiuta l'assunto di Louis Bridel secondo il quale la donna non può trovare la considerazione e la giustizia cui ha diritto in una società capitalistica, anche se altrove mostra di condividere molte delle idee sostenute dall'autore francese, nonostante questi sia dichiaratamente di fede socialista. Molte, non tutte: Carnazza condivide il principio di uguaglianza tra marito e moglie in materia di reato d'adulterio e in materia di patria po-

¹³ G. CARNAZZA, recensione a: CH. APPLETON, *De la situation sociale et politique des femmes dans le droit moderne*, Paris, A. Storck 1892, in AG, n. 6 (gennaio 1893), fasc. 8, pp. 678-679.

¹⁴ G. CARNAZZA, recensione a: A. CAPITAINE, *La femme et le code civil. Discours prononcé à la séance solennelle de rentrée de la Conférence du Jeune Barreau de Liège*, Bruxelles 1892, in AG, n. 6 (marzo-aprile 1893), fasc. 10-11, pp. 897-899.

testà; la soppressione dell'incapacità giuridica della donna maritata; la contribuzione proporzionale dei coniugi al mantenimento della famiglia e la libertà di ciascuno di essi nell'amministrazione del proprio patrimonio; la separazione dei beni per quanto riguarda il prodotto del lavoro della moglie. Certamente, invece, rifiuta alcune conclusioni di Bridel, soprattutto quelle «fondate principalmente sulla uguaglianza che si vorrebbe assoluta fra il marito e la moglie, fino a sopprimere dalla legge che “la moglie deve obbedienza al marito”». Queste – sostiene il giurista catanese – danneggerebbero gravemente la famiglia e «sarebbero per ciò stesso ostacolate dal sentimento popolare e più che altro dalle stesse donne»¹⁵.

La posizione antisocialista di Fiamingo affiora qua e là in modo evidente: valgano da esempio due note, una su uno studio di Enrico Scapinelli sul voto alle donne¹⁶. Fiamingo concede pure che «per intelligenza molte... donne siano non poco superiori ad un negro che pure ha il diritto di votare negli Stati Uniti d'America», ma continua: «Se alla donna non si accorda il voto è quasi unicamente per non disorganizzare la famiglia più di quanto nol sia già ai nostri tempi e ben capirono questo tutte quelle legislazioni che accordano il voto solo alle donne nubili». E pur condividendo in linea di principio il pensiero di Stuart Mill – al quale sembra costantemente ispirarsi – che indica proprio nell'innalzamento della condizione giuridica della donna un indice della civiltà di un popolo, Fiamingo si ritiene «poi certo che tutta la questione sta nel vedere se l'ambiente in cui la donna deve svolgere le sue funzioni è lo stesso dell'uomo come vogliono tutti quanti i signori socialisti ai quali si ricollega il nostro Scapinelli, oppure sia ben differente, sia cioè la famiglia come vogliono gli individualisti democratici».

La famiglia è al centro dell'impegno sociale di Ippolito Santangelo Spoto. Il giurista, ancora una volta sulla scia di Le Play, conduce una vera e propria battaglia per l'abolizione del divieto previsto dall'art. 189 del codice civile italiano (mutuato dall'art. 340 del codice civile francese), cioè per l'abolizione del divieto di ricercare la paternità per i figli nati fuori dal matrimonio¹⁷. Santangelo Spoto fonda le sue ragioni su dichiarate opzioni etiche di matrice naturalistica e utilitaristica, ma soprattutto su un'analisi sociologica che si avvale dei dati statistici¹⁸. È proprio lo studio di tali dati, discrimi-

¹⁵ G. CARNAZZA, recensione a: L. BRIDEL, *Le droit des femmes et le mariage*, Paris, Ancienne Librairie Germer Baillière et C. 1893, in AG, n. 7 (aprile-maggio 1894), fasc. 11-12, pp. 775-776.

¹⁶ G. FIAMINGO, recensione a: E. SCAPINELLI, *La donna e il voto amministrativo*, Piacenza, Fratelli Bernardi Tipografi Librai Editori 1892, in AG, n. 8 (novembre-dicembre 1894), fasc. 6-7, pp. 441-443.

¹⁷ Per l'abolizione del divieto si era schierato, tra gli altri, CIMBALI, *La nuova fase del diritto civile...*, pp. 117 e ss.

¹⁸ I. SANTANGELO SPOTO, *I nati fuori matrimonio e la proibizione di ricerca della paternità*, in AG, n. 3

nati per anni e per ambienti, che dimostra per Santangelo Spoto come siano assolutamente infondate le ragioni di chi ritiene il divieto opportuno per la tutela della morale e della serenità familiare. Ed è anche occasione per Santangelo per condannare la prostituzione, da molti considerata – egli cita i seguaci di Hegel – «un male necessario perché protegge le donne dalla infedeltà e difende la virtù dalle tentazioni e dalle cadute»¹⁹. Il giurista poi esamina le ragioni storiche che hanno portato in Francia alla sanzione del divieto, ma ritiene che oggi siano tutte superate e che nessuna obiezione possa validamente opporsi alla sua abrogazione: né quella fondata sulla difficoltà della prova della paternità, né quella che considera scandalosa – e quindi deleteria per la serenità familiare – l'azione di ricerca della paternità²⁰.

Per Chiarire i termini del dibattito scientifico alla fine dell'Ottocento do voce a un cattedratico di peso, un giurista che non può essere accusato di stravaganze o fumisterie positiviste, Giuseppe Manfredini²¹, docente di

(agosto-novembre 1889), fasc. 9-12, pp. 186-211. Il divieto di ricercare la paternità si porrebbe contro lo «stesso istinto animale pel quale il padre cerca il figlio per nutrirlo e crescerlo» e indurrebbe «nei seduttori il convincimento che non val la pena occuparsi della donna sedotta, né del suo parto». Il divieto non ha condotto ai risultati cui pensava Cambacérès quando affermava: «le donne diverranno più riserbate quando sapranno che cedendo, senza prendere precauzioni, per assicurare lo stato dei loro nati, esse solo ne saranno onerate». E, d'altra parte, la generazione degli illegittimi è causa di grave danno sociale: a tal proposito Santangelo Spoto, utilizzando le statistiche, pone in evidenza l'alta percentuale, tra i criminali, di figli nati fuori dal matrimonio e sottolinea, inoltre, che il divieto può indurre anche le madri, accanto ai padri naturali che rinunziano ai doveri di paternità, a diventare «più snaturate di una belva... per sottrarsi alla vergogna di una non giustificata e legale gravidanza... e per esimersi dalle cure difficili della maternità». Così le madri snaturate «facilitano gli aborti... soffocano l'infante appena nato... o mercanteggiano il frutto del loro ventre». Esempio è il linguaggio utilizzato per descrivere il *fatto* che dà origine al problema sociale che si studia: «La natura obbliga colui che ha concorso alla generazione di un figlio a custodirlo, crescerlo, educarlo: è questa una legge a cui gli animali stessi non possono né sanno sottrarsi, fino a che il figlio non può da sé darsi moto e nutrimento; legge a cui inconsciamente, o per istinto, obbediscono. Gli uomini che hanno raffinato l'istinto animale, sentono meglio i doveri della paternità; sentimento acquisito che svolge poco a poco in loro, man mano che vanno compiendo gli atti della generazione, che cresce parallelamente all'affezione che danno alla donna che li accoglie e brucia di amore sotto il fuoco dei loro baci. Cancella man mano che assistono alla gestazione e vedono gl'incomodi e le sofferenze della donna gestante e assistono alle doglie della partoriente. La disposizione assoluta proibitiva della legge taglia questo sentimento, lo irrigidisce; incita gli uomini a sottrarsi ad esso; chi vi si sottrae premia».

¹⁹ Proprio con i dati statistici discriminati per le città e per le campagne Santangelo dimostra che la pretesa funzione sociale della prostituzione è assolutamente infondata: infatti nelle città, cioè negli ambienti in cui è più diffusa la prostituzione, più alta è la quantità di nati fuori dal matrimonio.

²⁰ A chi obietta la difficoltà della prova Santangelo replica che se la prova non si raggiunge il giudice rigetterà la domanda. A chi teme lo scandalo ricorda che l'Inghilterra, la Svizzera, la Germania, la Russia, l'America settentrionale, la Svezia «hanno la ricerca della paternità e i legislatori non si sono punto lasciati pigliar di paura da mogli che vanno oltre le rampogne d'alcova e da figli che reagiscono dentro e fuori le anticamere. Al vetriolo di quelle, alle rivoltelle di questi, opposero le manette del questurino e il talvolazzo della prigione».

²¹ F. CIPRIANI nel suo *Storie di processualisti e di oligarchi (la procedura civile nel Regno d'Italia 1866-1936)*, Milano, Giuffè 1991, p. 130, riferendosi al ruolo centrale svolto nei concorsi universitari fino al

Procedura civile a Bologna. Scrive la voce “Famiglia” nell’XI volume dell’*Enciclopedia metodica e alfabetica di Legislazione, Dottrina e Giurisprudenza* (nota come *Digesto italiano*) compilata da distinti giureconsulti italiani e diretta dal Senatore e Presidente del Consiglio di Stato Giuseppe Saredo (spesso in commissione con lo stesso Manfredini e Mortara). Del volume è responsabile Luigi Lucchini. Manfredini ripercorre l’itinerario storico che ha condotto l’ordinamento all’attuale assetto e individua due sorgenti a cui si è alimentato l’ordinamento italiano: l’azione plurisecolare svolta dalla Chiesa e il nuovo codice civile napoleonico. Pur muovendo da posizioni decisamente e fermamente laiche, e anticlericali, Manfredini riconosce alla Chiesa il merito di aver corretto «con le sue determinazioni sull’atto costitutivo della famiglia» «la società che si era corrotta»²².

Sul piano squisitamente giuridico, continua Manfredini:

La Chiesa ebbe per tutto questo una grandissima influenza sul diritto familiare moderno. Ad essa si deve il miglioramento della condizione della moglie, la quale fu sottratta a quella tutela, a cui l’assoggettavano i romani e i popoli germanici. L’eguaglianza nella famiglia, prima di diventare la bandiera del 1789, venne proclamata e favorita dall’evangelo. Alla Chiesa si deve se la patria potestà, deposte le forme severe del giure romano e quelle ruvide e brutali dei barbari, si assise sull’amore e sulla idea del dovere.

Alla Chiesa devono le figlie il pareggiamento ai figli nella successione, poiché essa insegnò e insegna che figli e figlie sono tutti egualmente dati dal Signore. Essa poi generalizzò l’uso dei testamenti per farne profitto a proprio vantaggio. Ché è noto come abbia potuto con questo mezzo arricchire.

Imperocché essa fu che, conciliando l’idea del diritto e lo spirito di legalità del vecchio mondo romano collo spirito d’indipendenza individuale della razza germanica, organizzando la famiglia su basi etico-religiose e predicando moralità, fraternità ed eguaglianza, apparecchiò l’evoluzione, che

1902, anno in cui Manfredini morì, da Mortara Manfredini e Mattiolo, si riferisce a loro come i tre grandi «M».

²² «Cheché si possa dire della tendenza smodata della Chiesa d’agire in ogni manifestazione della vita, e specialmente in questa così importante per la società e lo Stato; per quanto sia necessario riconoscere che essa abusò poi della supremazia ottenuta nel modo più crudele e più malvagio; nondimeno bisogna ammettere, che nell’evoluzione dell’umanità, essa entrò come un fatto ch’ebbe il suo momento di necessità e di utilità, e quindi giovò, con le sue determinazioni sull’atto costitutivo della famiglia, a correggere la società che si era corrotta.

Non vi ha dubbio che essa, combattendo i vermi distruttori della famiglia, il ratto, l’incesto, l’adulterio, il concubinato e propugnando l’indissolubilità del matrimonio, contribuì alla moralizzazione della vita privata. E questo è un vanto che le resterà». Manfredini, “Famiglia”, p. 418.

oggi sta per compiersi, coll'emancipazione dell'uomo dalla duplice podestà dello Stato e della Chiesa e coll'affermazione dell'eguaglianza sociale, come conseguenza naturale logica dell'eguaglianza religiosa.

Grande influenza sull'ordinamento italiano ha esercitato il codice di Napoleone:

Il codice civile italiano ha copiato molto dal codice di Napoleone. Come in questo, l'unità familiare è stata assicurata, imponendo ai coniugi la obbligazione reciproca della coabitazione, della fedeltà e dell'assistenza, colle determinazioni che ne conseguono, quali l'obbligo del marito di tenere la moglie presso di sé e della moglie di accompagnare il marito dovunque egli creda opportuno di fissare la sua residenza; l'obbligo di astenersi da commercio carnale con persona diversa dal proprio coniuge; l'obbligo del marito di proteggere la moglie, di somministrarle tutto ciò che è necessario ai bisogni della vita in proporzione delle sue sostanze e il dovere nella moglie di contribuire al mantenimento del marito, se questo non ha mezzi sufficienti, ecc.

E se la soluzione adottata dal legislatore italiano è a parere di Manfredini più favorevole alla donna per alcuni aspetti:

Però la potestà maritale è, in diritto, regolata meglio che nel codice francese, perché meno umiliante per la moglie, la quale non è dichiarata assolutamente incapace. Essa ha bisogno del consenso del marito per donare, alienare beni immobili, sottoporli ad ipoteca, contrarre mutui, cedere o riscuotere capitali, costituirsi sicurtà e per transigere o stare in giudizio relativamente a tali atti.

Nella sostanza, tuttavia,

la moglie italiana è in condizione inferiore dell'austriaca e della francese. Dell'austriaca, perché questa è pareggiata al marito; della francese, perché in Francia si segue il sistema della comunione dei beni, che pareggia in fatto i coniugi negli interessi. L'esperienza ha provato oramai che il regime dotale, come si pratica in Italia, è un potente disuguagliante e un dissolvente quindi della società coniugale.

Quanto alla patria potestà il codice nostro la riconosce ad entrambi i genitori; è però di preferenza attribuita al padre, il quale, anche morendo, può stabilire condizioni alla madre superstite per l'educazione dei figli e per l'amministrazione dei beni. La madre può, nondimeno, non accettare le condizioni facendo convocare un consiglio di famiglia.

Manfredini evidenzia anche il favore accordato al codice superstite, e traccia le linee principali che regolano la successione, testata e intestata²³:

Una grande innovazione introdusse il nostro codice anche nel diritto successorio, a favore del coniuge superstite. Per la legislazione di Francia questo non era ammesso alla successione legittima che in mancanza di tutti i parenti successibili, e non aveva diritto a quota legittima nella successione testamentare. Pel codice vigente nostro, invece, egli succede al coniuge defunto insieme coi figli nella successione legittima ed ha diritto ad una quota legittima nella testata.

Così conclude la voce Manfredini, definendo la famiglia “un fatto naturale, necessario come tutto ciò che è voluto dalla natura, indefinitamente progressivo e perfezionabile, principio e fine delle principali istituzioni umane”:

²³ «La successione intestata si estende fino al decimo grado. I figli e i loro discendenti, senza distinzione di sesso, escludono dall'eredità ogni altro. I membri della famiglia escludono i parenti che alla famiglia sono estranei. Se il defunto morì senza lasciar prole, né fratelli, né sorelle, né discendenti da essi, gli succedono in eguali porzioni il padre e la madre. Che se uno di loro fosse premorto, indegno o rinunziante, l'altro raccoglierebbe tutta l'eredità. Se poi mancassero, nelle circostanze predette, ambedue i genitori, succederanno al defunto per una metà gli ascendenti della linea paterna e per l'altra metà gli ascendenti della linea materna, qualunque sia l'origine delle sostanze ereditarie. Se però gli ascendenti non sono in egual grado, l'eredità è devoluta al più vicino, senza distinzione di linea paterna o materna. Se il defunto morì lasciando superstiti, oltre che ambedue i genitori od uno di loro, anche fratelli o sorelle o loro discendenti legittimi o legittimati, anche questi parteciperanno alla successione, colla norma che il più prossimo esclude il più remoto, in parti eguali, purché in niun caso la porzione, in cui succedono i genitori od uno di essi, sia minore del terzo dell'asse ereditario. Lo stesso ha luogo se, non essendo più in vita i genitori, il defunto lasciasse superstiti ascendenti più lontani.

Essendovi fratelli o sorelle, consanguinei od uterini, succedono aneli' essi; ma, tanto se concorrano con germani quanto se siano soli, conseguono solo la metà della quota spettante ai germani ed il rimanente nel secondo caso si devolve in vantaggio dei genitori o degli ascendenti, che concorrono alla successione.

Morendo alcuno senza prole, né genitori, né ascendenti, né fratelli o sorelle, né discendenti da essi, la successione si apre a favore del congiunto o dei congiunti più vicini al defunto, senza distinzione di linea paterna o materna, insino al decimo grado inclusivo. Il coniuge superstite, quando concorre all'eredità con figli legittimi, o con naturali e legittimi, ha sempre una quota di usufrutto che non può mai essere maggiore del quarto. Negli altri casi ha una quota in proprietà. Succede in tutta la sostanza, nel caso che il defunto non lasci parenti successibili entro il sesto grado. In mancanza delle persone chiamate a succedere, secondo le regole suddette, l'eredità del cittadino italiano si devolve al patrimonio dello Stato.

Nel caso poi di successione per testamento, la legge ha limitato la libertà di disporre, riservando una quota dell'eredità ai discendenti ed agli ascendenti legittimi ed alcuni diritti verso l'eredità al coniuge e ai figli naturali. Anche qui i membri della famiglia escludono i parenti. Chi morendo lascia figli non può disporre che della metà della sostanza, perché l'altra metà è riservata ai figli e forma la loro porzione legittima. Che se il defunto non lascia né figli, né discendenti, la porzione legittima è dovuta agli ascendenti ed è di un terzo dell'eredità.

Al coniuge compete nella successione testamentaria l'usufrutto di una porzione, più o meno grande, del valore dei beni ereditari, secondo la prossimità minore o maggiore dei congiunti del defunto con cui concorre». Manfredini, “Famiglia”, p. 424.

Stato, moralità, proprietà e religione trovano nella famiglia la loro ragione di essere e i motivi del loro sviluppo. I socialisti che vogliono sostituire alla famiglia privata una grande famiglia universale fanno opera contraria alla natura e minano all'esistenza dello Stato, della morale, della religione e della proprietà, minacciando di respingere l'umanità alla primitiva barbarie. La famiglia non si abolisce, tanto varrebbe sopprimere l'uomo. Essa è invece capace di migliore costituzione ed è a questo che bisogna mirare oggidì.

E ponendo in risalto l'indispensabile e improcrastinabile necessità di intervenire per migliorare la condizione femminile:

Soprattutto la condizione della moglie vuol essere migliorata. In qualunque stato essa si trovi, sia ricca, o povera, deve ricevere intanto una educazione, che la faccia capace di conoscere esattamente i suoi diritti e doveri di consorte e di madre. Essa deve essere la compagna dell'uomo non la inferiore, quindi si devono abolire tutte quelle disposizioni legislative che fanno del marito un padrone, della donna una dipendente; si deve abolire soprattutto quel brutto avanzo di un altro tempo che è l'autorizzazione maritale. Eguali diritti, eguali doveri fra coniugi. La potestà maritale, scomparsa di nome, deve scomparire anche di fatto. Nei rapporti esterni la famiglia è rappresentata dal marito, nei rapporti famigliari non vi deve essere un capo; le faccende domestiche devono essere trattate e decise di mutuo accordo e colla deferenza dovuta a chi ha maggiore capacità.

L'amore dev'essere il gran consigliere e il capo della società domestica, che è società di mutuo affetto e di mutua dedizione.

Sottolinea il ruolo fondamentale dell'amore, del mutuo affetto che sul piano del regime dei beni si traduce in uguaglianza tra coniugi e nel rapporto tra genitori e figli in una potestà che spetti in ugual misura alla madre e al padre

Che il regime dei beni assicuri esso stesso la eguaglianza. La proprietà si consideri comune ai confamigliari e per gli scopi e i pesi domestici.

Sia favorita la comunione dei beni. Nell'eredità i confamigliari abbiano eguali diritti. Nessuna distinzione fra la linea materna e la paterna. La successione legittima sia limitata al quarto grado.

Oltre questo sia erede lo Stato, che userà della sostanza a beneficio di istituzioni utili alle famiglie povere. La patria potestà spetti indistintamente al padre e alla madre, all'avo paterno e materno. Le donne non siano escluse dalla tutela e dal formar parte dei consigli di famiglia. Che i genitori abbiano l'obbligo di educare i figli, che questi abbiano obbligo dell'obbedienza e, affin-

chè questa non si riduca ad una frase, sia lasciata maggiore facoltà ai genitori di disporre delle loro sostanze. Non pretenda la legge di sentire più forte del padre o della madre l'amore paterno o materno.

Manfredini poi si schiera per l'abolizione del divieto di ricerca della paternità e a favore del divorzio e auspica una politica economica a tutela della famiglia.

Anche la famiglia naturale ottenga maggiore sollecitudine dalla legge e sia tolto il divieto iniquo di ricercare la paternità. Non si temano disordini ed abusi, che l'esperienza mostra non avvenire in quei paesi nei quali quella ricerca è ammessa. È il divieto di ricercare la paternità che è causa invece di disordini, di seduzioni, di frodi e di abusi immorali.

Si ammetta il divorzio come rimedio ai tanti mali onde oggidi la famiglia è afflitta e con la famiglia la moralità privata e pubblica.

Finalmente provveda lo Stato a rafforzare la costituzione famigliare della classe povera con adeguate istituzioni. Si provveda di casa l'operaio; sì che esso non consumi le sue forze in lavori eccessivi, che abbia il riposo festivo e quello giornaliero necessario a ristorarsi, con riguardo alla difficoltà del lavoro; che i fanciulli e le donne non vengano adibiti in opere che impediscano lo sviluppo dei primi e siano contrarie alla missione delle seconde. Si faccia, in una parola, che l'operaio senta d'avere moglie e figli non solamente pei pesi che a lui recano, ma per i conforti, che in seno alla famiglia bene ordinata non possono mancare mai, e la società civile avrà un avvenire assai più lieto di quello che oggi le si presenta.

Perché l'auspicio di Manfredini trovi una qualche concreta realizzazione ci vorrà del tempo. Leggi a tutela delle lavoratrici si avranno sul finire del secolo XIX, l'abolizione dell'autorizzazione maritale all'indomani della Prima Guerra Mondiale, ma si tratta di interventi che non smentiscono l'impianto generale dell'ordinamento che continua ad assegnare alla donna un ruolo esclusivamente confinato dentro le mura domestiche. Anche il fascismo guarderà alla donna essenzialmente come madre²⁴, non indirizzando-

²⁴ *Il primo e secondo libro del Fascista...*, cap. *Il pensiero del Duce sulla Razza*, pp. 120-129, a p. 121: 7 novembre 1921, «Il Fascismo si preoccupi del problema della razza; i Fascisti devono preoccuparsi della salute della razza con la quale si fa la storia». 26 maggio 1927-V: «Bisogna vigilare seriamente sul destino della razza, bisogna curare la razza a cominciare dalla maternità e dall'infanzia». 18 marzo 1934-XII: «Entro alcuni decenni tutti i rurali italiani devono avere una casa vasta e sana, dove le generazioni contadine possano vivere e durare nei secoli, come base sicura e immutabile della razza. La giornata della madre e del fanciullo, la tassa sul celibato, e la sua condanna morale, lo sfollamento delle città, la bonifica rurale, l'Opera della maternità e infanzia, le colonie marine e montane, l'educazione fisica, le organizzazioni giovanili, le leggi sull'igiene, tutto concorre alla difesa della razza».

le alcun riferimento nella Carta del Lavoro del 1927 e considerandola sempre e soltanto all'interno della dimensione familiare.

Il Primo e il Secondo libro del Fascista, distribuito anche nelle scuole, scritto in forma catechetica, chiarisce il ruolo della donna nello stato fascista. Il libriccino ricorda che l'8 maggio 1936 il Duce ha espresso alla rappresentanza delle donne italiane «la gratitudine della Patria per il loro magnifico contegno nel conflitto italoetiopico e nella resistenza all'assedio economico». E se l'obiettivo del PNF è «realizzare la grandezza imperiale del popolo italiano», tra i suoi compiti principali si elencano

la difesa e il potenziamento della Rivoluzione fascista, l'educazione politica degli Italiani... il compito della mobilitazione civile dei minori dai 14 ai 18 anni e delle donne, per ogni esigenza della Nazione.

I Fasci femminili sono composti da donne italiane di sicura fede fascista... Il loro compito è

divulgare e tener viva l'idea fascista anche fuori dell'ambito della famiglia e di concorrere a tutte le opere sociali del Partito. Particolarmente i Fasci femminili concorrono all'assistenza della maternità e dell'infanzia. Inoltre curano la preparazione della donna ai compiti e alle esigenze della vita nelle terre dell'Africa Italiana, nel senso di creare e sviluppare una coscienza coloniale femminile basata sulla dignità e sulla missione civilizzatrice della razza²⁵.

All'organizzazione dei G.U.F. (Gruppi Universitari Fascisti) afferisce una Sezione femminile – retta da una Fiduciaria, nominata dal Segretario del G.U.F., sentito il parere della Fiduciaria provinciale della Federazione dei Fasci femminili – che riunisce le studentesse universitarie, le laureate e le diplomate fino al 28° anno di età.

²⁵ «Perché la vita degli Italiani nell'Impero possa svolgersi col necessario prestigio, senza dar luogo a miscugli di sangue, il Regime non soltanto ha dettato apposite leggi, ma ha preparato e prepara la donna a seguire l'uomo nelle terre d'oltremare, per costituire nuove famiglie italiane... Nelle organizzazioni del Partito è particolarmente curato l'addestramento della donna ai compiti della vita coloniale, con corsi di preparazione, e con viaggi e campeggi in colonia. I corsi di preparazione coloniale, inquadrati nelle organizzazioni femminili della Gioventù Italiana del Littorio, hanno appunto lo scopo di formare nelle giovani una coscienza coloniale, preparandole ai compiti e alle esigenze della vita in colonia. La parte teorica comprende: storia e religione dei nostri possedimenti coloniali, geografia, etnografia ed economia coloniale, problemi dell'espansione coloniale e difesa della razza, economia coloniale nella lotta per l'autarchia nazionale, igiene tropicale e puericultura. La parte pratica studia: l'ammobiliamento, l'igiene della casa, la cucina, la lavorazione dei latticini, la confezione del pane, la coltivazione dell'orto e del giardino, la confezione del vestiario, l'artigianato». *Il Primo e il Secondo libro del Fascista, Razza e Impero...*, p. 143

Le Sezioni femminili dei G.U.F. tendono ad affinare le virtù spirituali, intellettuali e fisiche della gioventù studiosa femminile, preparandola ai compiti che il Fascismo attribuisce alla donna italiana²⁶.

Le donne, inquadrate fin dall'infanzia nelle organizzazioni di partito, devono essere preparate per la missione affidata loro nella madrepatria e nelle colonie: brave operaie e abili massaie nell'Italia ruralizzata. I corsi di preparazione domestica organizzati dal partito forgeranno lo spirito fascista delle donne:

Le Piccole e le Giovani Italiane vengono preparate ai doveri propri della donna con esercitazioni ginnico-sportive, attività artistiche, ricreative e con l'assistenza igienico-sanitaria e spirituale, particolarmente indirizzata al culto delle virtù familiari e al compimento della missione domestica.

L'assistenza alla maternità e all'infanzia, l'assistenza morale e materiale alle famiglie bisognose preparano la donna ai compiti e alle esigenze della vita anche nelle terre dell'Africa Italiana, creano e sviluppano una coscienza coloniale femminile basata sulla dignità e sulla missione civilizzatrice della razza. Le Massaie rurali costituiscono una organizzazione fascista che fa capo ai Fasci femminili: sono le donne che

risiedono abitualmente in comuni a carattere rurale e che appartengono a famiglie di proprietari coltivatori diretti, coloni e mezzadri, operai agricoli. I Gruppi Massaie rurali si propongono di promuovere, secondo le finalità fasciste, l'educazione e l'istruzione delle donne di campagna, facendole oggetto di assistenza morale, sociale e tecnica; di migliorare l'andamento e l'igiene delle case rurali; di fare apprezzare tutti i vantaggi della vita dei campi, per contrastare, come il Fascismo vuole, le dannose tendenze all'urbanesimo.

Nella Sezione operaie e lavoranti a domicilio sono inquadrate

le donne operaie, dipendenti da stabilimenti, da fabbriche o da manifatture varie; le lavoranti a domicilio e le appartenenti a famiglie operaie, che abbiano l'età richiesta per l'ammissione ai Fasci femminili.

La Sezione

si propone: a) promuovere la propaganda fascista e educativa presso le ope-

²⁶ *Il Primo e il Secondo libro del Fascista, Le organizzazioni del P.N.F. e le organizzazioni dipendenti*, p. 52.

raie, assecondando il miglioramento delle loro capacità professionali e domestiche; b) curare l'assistenza morale e sociale delle operaie, con specifico riguardo alla loro attività femminile; c) facilitare, a mezzo degli uffici competenti, il collocamento delle operaie iscritte alla Sezione, l'esercizio del lavoro a domicilio per incarico di terzi e l'applicazione di tutte le provvidenze assistenziali e assicurative istituite dal Regime per la donna lavoratrice.

Il decreto lgsl. Lgt. 1 del 7 gennaio 1946 "Ricostituzione delle Amministrazioni comunali su base elettiva" dispose l'elettorato attivo per tutti i cittadini, quindi, per la prima volta, anche per le donne, a cui l'art. 30 faceva espresso riferimento:

La sala dell'elezione, in cui una sola porta d'ingresso può essere aperta, salva la possibilità di assicurare un accesso separato per le donne, deve essere divisa in due compartimenti da un solido tramezzo con un'apertura nel mezzo per il passaggio.

Così, a partire dal marzo 1946, le donne godettero dell'elettorato attivo e passivo. Si trattò di un primo passo, importante, che aprì la strada alla partecipazione nella vita politica del Paese e sfociò già nel giugno dello stesso anno nell'elezione di 21 componenti dell'Assemblea Costituente. Ma un atteggiamento resistente all'apertura alla parificazione si registra anche nell'Assemblea costituente a proposito dell'ingresso della donna in magistratura. Per tutti valgano gli interventi in Assemblea costituente, nella seduta dell'11 novembre 1947, di Antonio Romano, magistrato, e di Giuseppe Bettiol, maestro del diritto penale. Il primo afferma:

la donna deve rimanere la regina della casa, più si allontana dalla famiglia più questa si sgretola. Con tutto il rispetto per la capacità intellettuale della donna, ho l'impressione che essa non sia indicata per la difficile arte del giudicare. Questa richiede grande equilibrio e alle volte l'equilibrio difetta per ragioni anche fisiologiche. Questa è la mia opinione, le donne devono stare a casa²⁷.

Gli fa eco il secondo:

San Paolo diceva: "Tacciano le donne nelle Chiese". Se San Paolo fosse vivo direbbe: "Facciano silenzio le donne anche nei tribunali", cioè non siano

²⁷ *La Costituzione della repubblica nei lavori preparatori della Assemblea costituente*, V, Roma, Camera dei Deputati Segretariato Generale 1976, p. 3370.

chiamate le donne ad esplicare questa funzione, la quale può arrivare (per fortuna noi abbiamo eliminato in parte questo pericolo) a pronunziare una sentenza di morte. Ed è assurdo, doloroso, inconcepibile che una donna, chiamata da Dio e dalla natura a dare vita, sia chiamata anche a dare, in casi tristi, la morte. D'altro canto, il problema delle donne nell'amministrazione della giustizia deve essere risolto anche in base a quelle che sono le caratteristiche ontologiche di essere uomo o donna. Perché il problema dell'amministrazione della giustizia è un problema razionale, è un problema logico, che deve essere impostato e risolto in termini di forte emotività, non già di quella commozione puramente superficiale che è propria del genere femminile²⁸.

I toni usati dai due costituenti non sono lontani da quanto alla metà dell'Ottocento aveva scritto Ernest Legouvé: «una donna medico ripugna, una donna notaio fa ridere, una donna avvocato spaventa»²⁹. Solo nel 1963, con la legge n. 66 del 9 febbraio, che abroga la n. 1176 del 17 luglio 1919, si stabilisce che «la donna può accedere a tutte le cariche, professioni ed impieghi pubblici, compresa la Magistratura, nei vari ruoli, carriere e categorie, senza limitazione di mansioni e di svolgimento della carriera, salvi i requisiti stabiliti dalla legge. L'arruolamento della donna nelle forze armate e nei corpi speciali è regolato da leggi particolari». Solo nel 1975 alla patria potestà subentra la potestà dei genitori.

²⁸ Ivi, pp. 3708-3709.

²⁹ E. LEGOUVÉ, *Histoire morale des femmes*, Paris, J. Hetzel 1849, p. 350: «Une femme médecin répugne; une femme notaire fait rire; une femme avocat effraie».

MARGHERITA VERDIRAME

(Università di Catania)

ELVIRA MANCUSO: ORGOGLIO E SOVVERSIONE IN UNA LETTERATA DEL PRIMONOVECENTO

Il profilo di Elvira Mancuso, nata a Caltanissetta nel 1867, in una famiglia della media borghesia – il padre, patriota, era avvocato – e morta nella stessa città nel 1958, è evanescente, ignoto ai più e quasi del tutto assente non solo nelle storie letterarie ma anche nei numerosi elenchi biobibliografici delle autrici italiane tra Otto e Novecento editi nell’ultimo trentennio (fanno eccezione i dizionari *Enciclopedia delle donne* e *Siciliane*).

Invero, per decenni antitradizionalista insegnante nelle scuole elementari e negli istituti superiori, pertinace cultrice degli studi umanistici – si laureò in Lettere a Palermo – e dedita all’esercizio letterario, Elvira fu una scrittrice prolifica, novelliera¹, poetessa (*Rèsed e ortiche*, 1906) saggista e romanziere, anche se firmò un unico romanzo, impresso a Caltanissetta nella Tipografia Dell’Omnibus nel 1906; un’opera che a ragione risvegliò dapprima, negli anni Ottanta, l’interesse di Calvino, poi (1990) attrasse Leonardo Sciascia che ne promosse la riedizione nel catalogo La memoria della palermitana Sellerio, riprendendo il sottotitolo originario *Annuzza: vecchia storia... inverosimile*².

¹ Alle novelle la Mancuso affida il suo esordio, nettamente divergente per argomento e stile dai titoli successivi; si tratta difatti di prose – esigui documenti umani borghesi, condotti sullo spartito del sentimento amoroso – che non respingono i canoni del naturalismo; esse furono ospitate sulla rivista «Cordelia» tra il 1889 e il 1991 – e rigorosamente sottoscritte con contronomi anche maschili (Lucia Vermanos, Ruggero Torres). I racconti sono stati reperiti e ristampati in M. VERDIRAME, *Polemiche e “bagattelle” letterarie tra Otto e Novecento. Con testi rari e documenti inediti*, Catania, C.U.E.C.M. 2009, pp. 155-191.

² Su cui cfr. D. LA MONACA, *Il marchese e la maestrina. Luigi Capuana e altri studi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 2003; specificamente il capitolo *Elvira Mancuso: l’irriverente emancipazione di una “maestrina”*. Segnalata ora come opera prepirlandelliana che rammenta *L’esclusa*, ora come verista, ma nel segno di Capuana e di Navarro della Miraglia più che di Verga, come precisa acutamente il curatore-prefatore della ristampa del 1990 S. S. Nigro, *Annuzza* parrebbe collocarsi nella corrente del sottogenere scolastico affollato di infelici e sventurate maestre, ma come vedremo se ne discosta drasticamente.

Ma soprattutto la longeva Mancuso, *silhouette* stravagante nella separatezza del suo paese, intellettuale militante nello scardinamento di idee e costumanze che avvertiva obsolete, pubblicò *Sulla condizione della donna borghese in Sicilia: appunti e riflessioni. Saggio letterario*, 1907, che rappresenta un esempio isolato in Sicilia di un testo dall'impianto pamphlettistico, incentrato sull'analisi della situazione in cui vivevano le donne siciliane della classe di mezzo nel primo Novecento; documento rarissimo, di cui restano scarsi esemplari ormai quasi introvabili, ristampato solo recentemente³. Un *unicum* nella cultura non solo regionale ma anche nazionale dell'epoca; una perspicace disamina zampillata nel cuore buio di un territorio distante dai luoghi economicamente e culturalmente propulsori dell'Isola (Palermo, Catania e Messina, su tutti), in un'area incardinata su un sistema produttivo arretrato prevalentemente agricolo-pastorale o dipendente dallo sfruttamento delle zolfare, e in un tessuto di aggregazioni e relazioni sociali ancora in larga parte arcaico e patriarcale; un paese orograficamente appartato eppure – come attesta per l'appunto la presenza operosa della Mancuso – non del tutto 'sequestrato', per contraddire la nota dizione gentiliana (nel *Tramonto della cultura siciliana*, 1919).

Siamo davanti alla testimonianza traboccante di pathos di una donna eslege, colta e fieramente disubbidiente, che, orgogliosa della propria diversità, respinge la malevola etichetta di «dissennata sobillatrice»; ella sborza senza infingimenti la figura femminile integrata nell'ideologia di un ceto medio locale perlopiù getto e sordo al cambiamento.

Dal testo, breve ma succoso, scarsamente formalizzato ma vibrante di sdegno e ravvivato da pennellate di sferzante ironia, si irradiano una formidabile presa di coscienza e la ferma volontà di rimarcare la distanza dalle molteplici inchieste coeve, reticenti intorno alla questione femminile così come si andava articolando all'interno della casta altoborghese o della fascia medio-piccolo borghese isolane. Quest'ultimo aspetto, anzi, è specialmente enfatizzato:

eminentissimi sociologi statisti, economisti – han parlato degli operai, dei possidenti [...], dei latifondi [...] ma nessuno, che io sappia, ha toccato della presente condizione della donna siciliana, appartenente a quella classe che da circa un secolo ha fatto tante conquiste [...]. Ebbene, da tutte le conquiste

³ Uscito per i tipi della nissena Tipografia Dell'Omnibus dei fratelli Arnone, ben presto dimenticato, il libello si legge integralmente nell'appendice del nostro succitato volume *Polemiche e "bagattelle" letterarie...*, a cui si riferiscono le citazioni testuali che qui riportiamo fin nelle caratteristiche grafiche. Più recentemente – 2023 – *Sulla condizione della donna...* è stato ripubblicato con introduzione di Lucia Azzolina dalla casa aretusea *Αναλόγ*; cfr. M. ARRIAGA FLOREZ, *Insegnanti siciliane sulle barricate: gli scritti in difesa della donna di Elvira Mancuso e Tecla Navarra Masi*, in *Debating the "Querelle des femmes": literature, theatre and education*, Stettino, Volumina 2018, pp. 401-414.

della borghesia, la donna siciliana non ha ricavato che il magro conforto di *servire* un padrone più libero, più potente, più lieto di vivere (p. 192).

E invece è proprio su tale cetto che bisogna far leva – a parere di questa intellettuale, che vive ai margini ma non all’oscuro delle dinamiche della modernità – per attuare una sostanziale innovazione nei rapporti uomo-donna, svincolando la seconda dai legami di una «domestica tirannide» o di una «protezione tutoria»; per favorire la sua fattiva partecipazione nella società; per liberarla dall’atavico senso di inadeguatezza e inferiorità interiorizzate fino al punto da ritenerle frutto di infrangibile νόμος τῆς φύσεως: «Ella è rimasta intellettualmente assai inferiore all’uomo» («una specie di graziosa bestiolina unicamente nata a servire e sollazzare il suo padrone»), «e la coscienza di questa sua inferiorità la rende sì umile, che la sua perenne sommissione, il sacrificio continuo de’ suoi diritti, della sua personalità, le sembrano cose fatali e necessarie, ordinate dalla Natura e da Dio» (ivi).

La certificazione della saggista siciliana non è puntellata dal punto di vista speculativo, né teoricamente sistematizzata, c’è però una riflessione che ne supporta e alimenta i postulati.

Esente da toni pedanti, l’operetta si svolge ordinatamente attorno a un *focus* esclusivo: sola strada all’affrancamento della donna più o meno agiata per nascita o nozze è una «larga e solida istruzione» che non inculchi unicamente obblighi e doveri, piuttosto riconosca come inderogabili i suoi diritti fondamentali in quanto persona, consentendo al sesso femminile sia di attingere un grado di sensibilità e percezione di sé sufficientemente robusto, sia di acquisire una bastevole indipendenza finanziaria derivante dal suo lavoro, eticamente ben più onorevole di «una vistosa *dote* assegnata dal padre» (p. 198).

Soltanto dopo un decennio, nel 1916, sarà una celeberrima giornalista e laboriosa letterata della metropoli più cosmopolita d’Italia ad appuntare lo sguardo su *Le donne che lavorano*, indicando nell’attività retribuita da svolgere al di fuori delle mura domestiche un insostituibile mezzo di liberazione, arricchimento e appropriazione identitaria:

dal giorno ch’io scrissi *Il Regno della donna* [1879] il mondo è mutato e le mie idee si sono andate modificando [...]. Ho veduto la donna borghese, se priva di denaro per comperare un marito, intristire fra le pareti domestiche senza la consolazione d’un lavoro che la occupi e la renda indipendente [...], se riuscirò a risvegliare le anime dormienti delle donne [...] ed a far loro apprezzare la gioia sublime del lavoro, mi sembrerà che la mia opera non sia stata inutile⁴.

⁴ CORDELIA, *Le donne che lavorano*, Milano, Treves 1916, pp. 8-10.

Sono parole di Virginia Tedeschi Treves – *alias* Cordelia – dettate dalla tribuna dell' Officina Tipografica milanese Treves, nell'ultima opera uscita poco prima della morte, dove refuta il suo titolo d'esordio di trentasette anni prima in cui, convinta allora che il focolare casalingo fosse l'autentico dominio donnesco da prediligere, si augurava che la sua lettrice: «sentisse di volere un po' più di bene alla sua casetta, e trovasse un po' più di poesia nell'adempiere ai suoi doveri di figlia, di sposa e di madre»⁵.

Sebbene appaia finalizzato al potenziamento della nuova condizione femminile formatasi a ridosso della Grande Guerra, il libro della Tedeschi datato 1916 e strutturato come un *collage* di ragionamenti intimi e considerazioni di economia psicologia filosofia, non ricusa il consolidato *specimen* della manualistica etico-comportamentale tesa alla formazione delle fanciulle. Le pagine della Mancuso sono gestite all'opposto con razionale disposizione ed originale focalizzazione.

Dalla specificazione dell'ipotesi iniziale (istruzione – non come erudizione formale bensì come apprensione di coscienza – e lavoro – aldilà del recinto familiare – sono i presupposti di qualsiasi processo evolutivo), Elvira prende l'abbrivio per procedere secondo uno schema di geometria chiarezza: dopo l'esposizione della condizione femminile storicamente geograficamente e socialmente individuata (ed è questa la parte più caustica e briosa del discorso), approda alla conclusione logica e univoca dell'intero teorema da lei proposto. Infatti l'opuscolo, con stringente argomentazione, addita nella scuola la «rigenerazione» e la «redenzione» delle fanciulle, affidando alle insegnanti il ruolo maieutico di creare «delle vere **Donne**, signore di sè stesse» (ivi).

Inoltre, nella puntuale esplicitazione dell'orizzonte sociale entro i cui confini si colloca la propria indagine, la nissena ha colto nel segno: ben più privilegiato era certo fin dai due secoli precedenti il vissuto privato e pubblico delle colte aristocratiche *salonnières* sue corregionali, come ragguagliano molte cronache odeporeiche di viaggiatori del *Grand Tour* – dalla fine del Settecento (il tedesco Johann Heinrich Bartels, lo scienziato scozzese Patrick Brydone, senza dimenticare le dettagliate lettere e il *Giornale di viaggio* redatti dall'abate Paolo Balsamo...); per non dire delle altolocate borghesi e nobili patriote – signore «per natali e per dovizie illustri» le nominava il romanziere palermitano Luigi Natoli – concentrate nella promozione degli ideali indipendentistici, ben conscie dell'importanza del loro compito politico. Si pensi a Concettina Ramondetta Fileti, a Giuseppina Turrisi Colonna, Letteria Montoro, Rosina Muzio Salvo...

⁵ EAD., *Il Regno della donna*, Milano, Treves 1879, cit. dalla settima edizione del 1890, p. 2.

Viceversa, le donne della classe di mezzo e degli strati inferiori, per convinzione o necessità mostrano nella conduzione delle loro opere (quotidiane) e dei loro (monotoni) giorni i segni di un marcato conformismo. E se ispirano gran parte della scrittura del realismo europeo e del verismo con le loro velleitarie inquietudini e confuse romantiche e disillusioni sentimentali, o con la loro passiva ricezione dei valori correnti, o con la grama sorte che grava ineluttabile sul loro capo, tuttavia non pungolano ancora la curiosità né calamitano l'attenzione dell'intellettualità italiana dei due secoli scorsi.

Ecco la ragione principale per cui il piccolo manifesto antiborghese della Mancuso spicca, con l'iconoclastico piglio e la piacevolezza della prosa che lo contraddistinguono. L'autrice elude la tentazione di soffermarsi sulla cartografia dei sentimenti, irrinunciabile per le didatte in voga, anzi di loro implicitamente irride la quasi esclusiva polarizzazione sulle sfaccettature dell'amore, nonché l'intransigente attitudine alla ipervalutazione dell'affettività.

A ogni modo, sono questi i generi di maggiore e più immediato impatto; generi che possono tra l'altro vantare una gloriosa genesi letteraria poiché zampillano dal filone degli 'avvisi' – gli *Avis* settecenteschi – procedenti sulla linea genitoriale/familiare. Perbenistici galatei, precetti per Eva spesso siglati con rassicuranti contronomi (falsamente) parentali, quasi a voler annodare le fila di una muliebrità in cui la presunta consanguineità, esibita fin dall'epigrafe, è finalizzata a caricare di sincerità pseudo-autobiografica una messe di ammaestramenti e dinieghi. Qualche esempio: il *Giornale di mia zia* (1857-1858) di Caterina Percoto, il *Manoscritto della nonna* (1878) di Maria Grazia Riola Mancini, le *Memorie d'una zia* (1890) di Tommasina Guidi (pseudonimo di Cristina Giudicini Zibellini), fino a *Voce materna. Consigli ed esempi alle madri e alle giovinette* pubblicato nel 1903 da Anna Vertua Gentile.

È un distretto cosperso di firme femminili che solo episodicamente ed eccezionalmente lanciano sprazzi di modernità e contestazione (in special modo tra le più corteggiate dagli editori e più ossequiate dal pubblico, come Maria Antonietta Torriani, in arte la Marchesa Colombi); nella maggioranza dei casi queste redattrici trasmettono più o meno consapevolmente una modellizzazione regressiva e univoca della femminilità tramite esposizioni dal taglio pragmatico, dove arrivano a raccomandare alle fedeli seguaci persino un repertorio di scaltrezze opportunistiche con cui possano accortamente districarsi nella vita, adeguandosi al volere maritale e alle norme che regolamentano la sociabilità. Tattiche e strategie di sopravvivenza sono perciò acconciate secondo i protocolli dell'intimità confidenziale prodiga di moniti e divieti, esortazioni e suggerimenti accennati desultoriamente, come avviene nel *Regno* successivamente auto-confutato in cui Cordelia dichiara che la

sua è una cretomazia di «pensieri, riflessioni, confidenze [...] e qualche buon consiglio»⁶.

In simile panorama di *memoranda* educativi la Mancuso si distingue in particolare per tre motivi: innanzitutto elimina il tortuoso diagramma di informazioni spicciole, fornite in un allettante 'lessico familiare', e citazioni culturali nobilitanti, inscritte in un'atmosfera di connivenza e fiducia; quindi, punta con guerriero cipiglio direttamente sulla descrizione di un inaccettabile *status* di mortificazione; infine, si distacca sul piano della lingua e dello stile opponendo al loro fraseggio forbito ma accattivante complice persuasivo – affidato a un *gradatum* che alterna punte magniloquenti alle blandizie di sintagmi colloquiali – un linguaggio immediato e perspicuo.

È appunto lei medesima a sottolineare la caratura stilistica delle sue pagine utilizzando il sottotitolo di 'saggio letterario', definizione che ne vuol evidenziare la peculiarità. La formula in effetti esalta la specificità del testo, sottraendolo sia alla categoria romanzesca (è un 'saggio')⁷, sia alla sentenziosità della trattatistica virtuosamente indirizzata, sia alla normatività dei prontuari del buon vivere, imperversanti nella bibliografia e nelle librerie delle italiane dell'epoca.

La Mancuso rifugge da tali paradigmi schivando la trattazione delle condotte convenienti utili alle donne – siano esse adolescenti, nubili, spose –, e rigettando ogni configurazione pedagogica, a cui sostituisce la forza dell'osservazione e dell'esperienza tradotte in un quadro mosso e colorito, cioè letterariamente organizzato seppur alieno da *pointes* esclamative. Lo si evince dalla sequenza seguente, che dà la misura dell'assetto espressivo medio del libello, sviluppato tra ironiche antifrasi, caricaturale tratteggio, ordito linguistico constativo in bilico tra raffigurazione veritiera di un'esistenza muliebre asfittica e claustrofobica e appelli parenetici (però sotterranei e quasi sommessi) che evitano accuratamente le locuzioni allocutive – 'mie care ragazze', 'oh, gentili fanciulle', 'tu, giovane sposa'... – tanto amate dalle didascalie:

torniamo alle più fortunate – che viceversa riescono le più disgraziate – quelle giovinette, cioè, che hanno in casa un tozzo di pane, molti fumi e la ridente prospettiva di diventare madri di famiglia. Se il babbo non guadagna quanto basta per tirar su decorosamente i figliuoli, la mamma e le figlie vivono quasi recluse [...], non avendo altra distrazione che qualche rara passeggiata in *pompa magna*, per dar polvere negli occhi ai conoscenti. Il danaro che

⁶ CORDELIA, *Il Regno della donna...*, p. 1.

⁷ Ovvero si identifica con una forma aperta alla divagazione, declinata su un pentagramma stilistico-linguistico eloquente e raziocinante, come dimostra E. WERLICH, *A text grammar of English*, Heidelberg, Quelle und Meyer 1976.

si dovrebbe spendere per l'educazione delle ragazze vien destinato ai passatempo e ai capricci dei figli maschi [...]. È vero, peraltro, che le fanciulle agiate godono il beneficio di qualche ricreazione [...]. Ma la loro vita quotidiana è così vuota, così insignificante e monotona, che [...] la spendono in lunghi lavori di ricamo in bianco e di trine [...]. Oh! se [...] avessero il coraggio di passar sopra a tutte le consuetudini, a tutti i pregiudizi, e di adattarsi bravamente a vivere senza padrone» (pp. 194-195)⁸.

Il messaggio è palese: il suo sesso si liberi dalle pastoie di repressive abitudini mentali, si impadronisca degli strumenti per porre rimedio alla soggezione, diventi edotto «dei suoi diritti», preparandosi la giovane «prima e sopra tutto al governo di sé stessa»; e più precisamente, si scateni dalle usanze che conculcano e condizionano il suo essere, che ignori la maligna 'de-locuzione' (Barthes) sommamente esercitata nel microcosmo paesano, e sprezzi con indifferente noncuranza le ciarle, gli stereotipi e i maneggi che investono le anticonformiste. Potrà così godere «saggiamente [...] della sua eccezionale libertà» (p. 195).

È un passaggio in cui si avverte il peso dei travagli patiti dalla scrittrice: la malvista ostinazione negli studi, il rifiuto del matrimonio, il risoluto tentativo di scandagliare la posizione femminile in un determinato difficile contesto, comportano per lei l'attribuzione di uno stigma di eccentricità. La lettera scarlatta della stramberia la perseguiterà difatti fino alla morte, facendo dell'appassionata polemista una *vox clamantis in deserto*. D'altronde ella viveva in quella Nissa che Vitaliano Brancati in *Sogno di un valzer* (1938) avrebbe dipinto come provincia sonnolenta, torpida e ottusamente sorda all'evoluzione del pensiero e dei costumi. In siffatto *milieu* era fatale che l'indisciplinata e anticonvenzionale Elvira dovesse pagare il fio della propria anarchica sovversione, dei suoi giudizi scandalosi e di scelte biografiche non allineate.

Quale, comunque, la via da percorrere per raggiungere una «eccezionale libertà»?

Per rispondere è necessario riferire la sintesi elaborata da Elvira sul *cursus studiorum*, che reputa tappa imprescindibile nel cammino verso il riscatto femminile. Nondimeno, da insegnante, ella non si esime dal mettere contemporaneamente in luce l'inadeguatezza nella giurisdizione e della

⁸ Cfr. D. MOTTA, *Narrare la condizione delle donne nella Sicilia di inizio Novecento. La scrittura narrativa di Elvira Mancuso*, in *Le rotte del vero*, a cura di O. Branchina e N.M.L. Martines, Leonforte, Siké 2024; la studiosa, si concentra in dettaglio sulla prosa: «Oltre alle modalità diegetiche [...] la scrittura di Elvira Mancuso assimila dal modello del Verismo, e soprattutto dalla narrativa di Verga [...], impasto linguistico medio, in cui si fondono le componenti diatopiche del siciliano e del toscano [...] e le componenti diamesiche di una scrittura di stampo letterario e di una più aperta ai moduli dell'oralità», p. 155.

prassi dell'istituzione scolastica postunitaria, nella quale sembra perpetuarsi la discrasia avallata dal Codice Pisanelli (1865, primo codice civile del Regno), che da un lato negava soggettività giuridica alle italiane, dall'altro ne permetteva l'accesso a una istruzione basica abilitante all'insegnamento elementare, ovvero a una carriera pubblica, agognata benché mediocre, pochissimo retribuita e di altrettanto scarso prestigio⁹. Una contraddizione che accompagna dalle origini la scuola pubblica laica inizialmente disciplinata secondo i commi dell'ordinamento promulgato dalla legge Casati (13 novembre 1859), tanto è vero che i vari gradi di insegnamento da una parte nascono dalla lodevole esigenza di combattere l'analfabetismo, dall'altra vengono per decenni trascurati tanto colpevolmente da apparire qualitativamente scadenti nella penisola e addirittura negletti nelle regioni periferiche. Scrive la nissena:

Nell'interno dell'isola, infatti, quando una fanciulla ha compiuto il Corso Elementare (e Dio sa che razza di Scuole primarie abbiamo ancora!) è ritenuta già istruita quanto basta per divenire [...] una buona madre di famiglia [...]. Nelle città primarie, le fanciulle agiate frequentano il così detto *Corso perfettivo*.

Qui, nei quattro anni di durata previsti, le giovinette «ricevono un'ampia, superficiale indoratura di tutte le discipline immaginabili, escluse le più necessarie [...]. Di Economia domestica, di Contabilità, D'Igiene, di Gastronomia, non se ne parla nemmeno»; in compenso, un po' di musica e «moltissimi lavori d'ornamento», quelli che la Serao classificava 'lavori donneschi'.

Ma il vero *punctum dolens* denunciato dalla maestra Elvira risiede nelle Scuole Normali¹⁰, necessarie all'acquisizione della patente di insegnamento

⁹ Le aporie legislative – specchio degli ostacoli spesso plurisecolari che inceppano i mutamenti socio-culturali, come si deduce dal concetto braudeliano della *longue durée* – sono state esaminate da C. SIMONATO, "Maestre ignoranti" e cittadine incapaci. Un percorso di ricerca e didattica per i Licei, tra storia dello Stato unitario, storia delle donne e storia di Vicenza nella seconda metà del XIX secolo, in «Didattica della storia – Journal of Research and Didactics of History», 3 (1S) (2021), I, pp. 150-165. La ricercatrice insiste sui «cortocircuiti interni ai processi storici portanti: lo Stato ribadisce per legge l'incapacità giuridica delle donne nel momento stesso in cui si avvale ampiamente proprio della loro funzione di cinghia di trasmissione tra stato e società civile», p. 155.

¹⁰ Le Scuole Normali, della durata di un biennio o un triennio, erano state create in sostituzione delle precedenti *Scuole di metodo* e soppiantate con la riforma Gentile del 1923 dagli Istituti Magistrali. Modificazioni dell'apparato scolastico, estrazione socio-economica degli insegnanti, in special modo delle maestre, loro relegazione professionale e ricadute nell'immaginario letterario delle loro figure si riscontrano in alcuni pregevoli studi: G. BINI, *Romanzi e realtà di maestri e maestre*, in *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi 1981; ID., *La maestra nella letteratura: uno specchio della realtà*, in *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di S. Soldani, Milano, Fran-

primario: «riserbate a quelle che han bisogno di guadagnarsi il pane, e che si dedicano, quasi tutte all'insegnamento. Onde si assiste e a questo curioso spettacolo: che le giovani più povere sono, in generale, le più istruite» (p. 193). Non solo, ma per accedere alle Normali era richiesto un attestato di rispettabilità rilasciato dal sindaco, e quanto detto certificato sottoponesse le aspiranti maestre a vessazioni e ricatti si legge nella storia vera della giovanissima maestra Italia Donati, calunniata e vilipesa fino al suicidio¹¹, come pure nella storia 'inverosimile' dell'Annuzza ritratta vent'anni più tardi; un racconto dove l'autrice realizza la trasposizione fantasticata degli snodi tematici fissati nel saggio quasi contemporaneo. Una trama reinventata da Elvira sul palinsesto dell'esperienzialità, e che si allontana dalle coeve o di poco anteriori figurazioni di maestre e maestrine che affollavano la letteratura italiana a cavallo tra i due secoli. Queste ultime sì, scontate nella enunciazione eccessivamente pietistica e ideologicamente *retro*¹².

Dalle sequenze che abbiamo citato si nota come il breve scritto di querele e mozioni firmato da Elvira si discosti dalla valanga di manuali della figlia moglie e madre perfetta, che si susseguono fino a tutti gli anni Trenta del Novecento (non solo in Italia, un campione di questi titoli era, per esempio, il francese Paul Combes); una produzione sovrabbondante, incoraggiata e promossa dagli editori che inondavano il mercato di 'libri per giovinette' e 'libri della sposa' generosamente infarciti di comandamenti, istruzioni e pratiche per la corretta amministrazione della vita matrimoniale; anacronistici talismani della felicità nuziale dalla inclinazione moraleggiante ed essenzialmente misogina.

Al saggio preceduto dal romanzo, succederà nel 1909 il volumetto di articoli e notazioni – *Bagattelle* – dove la Mancuso ancora una volta ribadiva le sue opinioni. Nel breve giro di un triennio (1906-1909), perciò, la scrit-

coAngeli Editore 1989; A. SANTONI RUGIU, *Maestre e maestri. La difficile storia degli insegnanti elementari*, Roma, Carocci 2006.

¹¹ Trasferitasi da Patraso a Napoli, la Serao vi frequentò la Scuola Normale Femminile di Piazza del Gesù, venendo a conoscenza delle manchevolezze nell'istruzione, che ricostruì con veridicità cronachistica: M. SERAO, *Scuola normale femminile*, in EAD., *Opere*, a cura di P. Pancrazi, Milano, Garzanti 1944. Forni altresì il drammatico resoconto del suicidio di Italia: EAD., *Come muoiono le maestre*, in «Risveglio educativo», 4 luglio 1886 e *Le vie dolorose*, in «Corriere di Roma», 25 luglio 1886. La tragica fine della ventenne Italia è stata poi rievocata da E. GIANINI BELLOTTI, *Prima della quiete. Storia di Italia Donati*, Milano, Garzanti 2003.

¹² Di loro espone una lacrimosa galleria l'antologia *Maestrine* approntata da V. Campo, Palermo, Sellerio 2000, con scritti di Salvatore Di Giacomo, Neera, Ada Negri, Matilde Serao, Federico Tozzi... In verità Annuzza si differenzia radicalmente dagli ideogrammi pennellati nel florilegio selleriano; alle loro maschere portatrici di sofferenze, descritte ora con accenti patetici ora come grotteschi emblemi di vite eterodirette, ora come esemplari antropologici di una microborghesia femminile d'altri tempi, la nissena contrappone la sua eroina eponima priva di scrupoli e spregiudicata fino alla crudeltà.

trice produceva i suoi frutti più significativi, fondati sul saldo sostrato di una autoreferenzialità aperta ai tempi nuovi. Una coesione temporale a cui corrisponde la significativa coincidenza di importanti accadimenti politici e culturali di portata nazionale. Romanzo, opuscolo e prose varie (*Bagattelle*) sono pubblicati a ridosso dell'iconica autobiografia *Una donna* della Aleramo, titolo *cult* della 'sedizione' femminista, stampata nel 1906 (postdata 1907); cruciale è poi la vicinanza cronologica del *pamphlet* con l'evento fondativo dell'emancipazionismo nazionale, il primo Congresso Nazionale delle Donne Italiane inaugurato dalla regina Margherita a Roma il 23 aprile 1908, che suscitò larghissima eco sulla stampa.

Per finire, notiamo che nel 1909 vede la luce a Palermo la raccolta di racconti *Pettini fini e altre novelle* dell'esordiente Maria Messina, la quale anch'essa delinea sagome di donne fragili, emarginate, silenti nell'angustia di un'esistenza servile che non contempla alcun sovvertimento delle liturgie familistico-sociali.

Nonostante l'innegabile prossimità artistica di Maria ed Elvira, s'incunea tra loro una basilare discrepanza. Lo ha osservato Sciascia: le protagoniste della prima concretizzano l'ottica precipuamente maschile della donna rassegnata e sottomessa all'uomo. Con la seconda la visuale si sposta: le donne-vinte della Messina svaniscono nell'annullamento d'ogni speranza, suscitando commiserazione e pena; Elvira, per converso, notifica uno stato di fatto di cui ha diretta cognizione, un sottofondo di verità su cui poggiano modalità di scrittura che scavalcano il verismo e la 'verisimiglianza' aprendosi su futuri orizzonti. Ecco perché la pugnace Annuzza Milazzo, nata a Pietraperzia da una famiglia povera, muore sì – e per mano del fidanzato – ma da cinica ribelle, avendo ottenuto ciò per cui si era battuta senza cedimenti affettivi né remore morali, senza esitazioni né ripensamenti emotivi, al contrario da «astuta volpicina». Cade senza essere una vittima, sul campo di battaglia del riscatto femminile, ancora utopistico ma già prefigurato.

ANDREA MANGANARO

(Università di Catania)

LA DIDATTICA DELLA LETTERATURA E LE SCRITTRICI

Desidero innanzi tutto porgere il mio sincero ringraziamento a Gabriella Alfieri e Margherita Verdirame, per avermi voluto generosamente coinvolgere nell'organizzazione scientifica di questo convegno, esito di un progetto da loro ideato. Oltre alla collaborazione, in uno spirito di unanime condivisione, nell'individuazione delle studiose e degli studiosi autorevoli qui convenuti, il mio piccolo contributo si è rivolto prevalentemente a sollecitare la partecipazione dei più giovani. La Fondazione Verga, da sempre, è stata fortemente impegnata nella formazione delle nuove generazioni di studiose e di studiosi, nella convinzione, condivisa da tutto il Comitato Direttivo, sotto la presidenza di Gabriella Alfieri, che ricerca e scuola, nel senso più ampio e più alto, costituiscano un binomio indissolubile. Ai giovani, a chi, nei nostri ambiti di ricerca, ha già dato prova di dedizione, serietà, capacità, abbiamo il dovere di trasmettere un'eredità di studi, di metodi, di passioni, di valori.

E coerentemente con questo indirizzo, il contributo che ho inteso portare a questo nostro convegno, indiretto, eppure per me più importante, si ispira a un orientamento che mi è particolarmente caro, memore come sono di quell'antico monito di Russo interprete della desanctisiana «unità di scienza e vita»: e cioè che «il problema etico dell'insegnamento» debba coincidere, come lo era esemplarmente per De Sanctis, «assolutamente col problema scientifico»¹. Alle mie allieve (Ottavia Branchina, Laura Lupo, Ninna Martines, Giovanna Zisa), ho pertanto proposto e sollecitato di af-

¹ Cfr. L. RUSSO, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana* [Venezia, La Nuova Italia 1928¹], introduzione di U. Carpi, Roma, Editori Riuniti 1983, pp. 153 e 157; F. DE SANCTIS, *La scienza e la vita*, in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza (*Opere*, XIV), Torino, Einaudi 1972, pp. 316-340.

frontare alcuni argomenti dettati dagli obiettivi di questo convegno, in sintonia con linee di ricerca da me suggerite e da loro sapientemente coltivate, con alcune prospettive metodologiche comuni, ma diversamente declinate da ognuna di loro.

Non potevo però sottrarmi a portare a queste nostre giornate di studio un mio personale contributo. E aderendo all'invito e alla sollecitazione di Gabriella Alfieri, sempre attentissima a mantenere vivi i rapporti tra la ricerca universitaria e l'insegnamento a scuola, ho scelto pertanto di intervenire per porre alcuni spunti di riflessione sul rapporto tra la didattica della letteratura e le scrittrici. Non ho sinora dedicato studi specifici alla scrittura delle donne tra verismo e postverismo, e non ho voluto qui improvvisare. Devo però precisare, e ritengo opportuno farlo proprio nel contesto di questo nostro convegno dedicato allo «scrittoio delle donne», di avere dedicato volutamente alcuni miei studi a una scrittrice contemporanea, che non rientra certo nell'ambito dell'italianistica, ma che, con le sue originalissime narrazioni polifoniche, ha fornito una lezione magistrale e unica, non solo di scrittura, ma di testimonianza civile: un autentico «monumento alla sofferenza e al coraggio nel nostro tempo», che le è valso il Nobel per la Letteratura del 2015. Mi riferisco a Svetlana Aleksievič, e in particolare alla sua produzione riguardante un tema, la guerra, purtroppo ancora ai nostri giorni di tragica e scottante attualità. La guerra, nella sua opera, viene però narrata dal punto di vista delle donne, tramite le loro «voci»². Mi permetto di segnalarvi la rilevanza, per i temi affrontati e per le forme adottate, di questa scrittrice contemporanea, ancora poco nota in Italia. Ma la sua produzione esula appunto dall'argomento del nostro convegno. Ritengo invece possa essere utile proprio per il confronto di queste nostre giornate, proporre qualche elemento di riflessione sullo spazio che nell'insegnamento della letteratura a scuola è oggi dedicato alle scrittrici. Posso avvalermi, per queste considerazioni, dell'esperienza da me maturata all'interno della ADI-SD, la Sezione Didattica dell'Associazione degli Italianisti, che ha il compito statutario di stabilire «un rapporto organico e un interscambio permanente di riflessione e di esperienze» tra la ricerca universitaria e la scuola nell'ambito della didattica dell'italiano, e in particolare dell'insegnamento della letteratura. In ormai quasi venti anni di partecipazione al Direttivo dell'ADI-SD, e in questi ultimi anni anche nel mio ruolo di Presidente, succeduto a Silvia Tatti, ho avuto la fortuna di potermi confrontare, molto apprendendo, con un gruppo di eccellenti docenti, attiva-

² Cfr. A. MANGANARO, «Tutta un'altra guerra»: le altre voci dell'antipopea di Svetlana Aleksievič, in «Le forme e la storia», n. s. 2018, 1, pp. 47-63; ID., *Le altre voci dell'antipopea di Svetlana Aleksievič*, in *Per la didattica della letteratura italiana*, Acireale-Roma, Bonanno 2020, pp. 103-119.

mente e fruttuosamente impegnate nella sperimentazione della didattica della letteratura italiana nella scuola secondaria superiore, con una capacità di elaborazione metodologico-didattica di primissimo livello.

Il nostro convegno mira opportunamente a illustrare e valorizzare il ruolo intellettuale delle scrittrici nell'Italia postunitaria, l'apporto da loro dato alla cultura italiana, e a istituire un confronto non solo interno al progetto di ricerca *Lo scrittoio delle donne tra verismo e postverismo*, avviato dalla Fondazione Verga, ma anche con altri progetti consimili sulla scrittura delle donne, tra Otto e Novecento, condotti, al di là della prospettiva degli studi di genere, in altri atenei e centri di ricerca. I risultati delle ricerche in corso illustreranno la ricchezza e la rilevanza del contributo delle scrittrici alla cultura italiana. In questa meritevole e quanto mai opportuna indagine sul valore della scrittura femminile, non possiamo però non tener conto anche dello "stato dell'arte" sulle conoscenze diffuse e trasmesse dalla scuola, e in particolare non possiamo non considerare i regolamenti, le linee guida, il canone 'normativo', che orientano attualmente le scelte didattiche all'interno della scuola italiana. Di fronte alla crescente messe di studi che va colmando un vuoto di conoscenza fortemente pervasivo sull'immaginario comune, non possiamo, per una nostra più consapevole riflessione, non considerare anche il 'canone' degli autori e delle autrici previsto dalla normativa scolastica attualmente vigente, e dalle linee guida a cui fa riferimento chi, nelle aule delle nostre scuole, è chiamato giorno per giorno a insegnare letteratura italiana.

I laureati e le laureate delle nostre università che hanno recentemente affrontato le prove concorsuali per la scuola secondaria superiore, laddove hanno potuto essere esaminati sulle loro conoscenze disciplinari (purtroppo in misura marginale e secondaria, giacché, com'è noto, la preliminare prova scritta consisteva esclusivamente in quesiti a risposta multipla di ambito esclusivamente pedagogico, psicopedagogico e didattico)³, hanno dovuto attenersi ai programmi concorsuali (2024) in cui, per la Classe A-11 (Discipline letterarie e latino), è prevista la conoscenza di un canone di autori della Letteratura italiana così definito:

Al candidato si richiede di conoscere e di saper commentare, nel quadro di un profilo storico complessivo, testi significativi di varia epoca, riferibili ai diversi generi e movimenti letterari. In particolare, è richiesta la conoscenza approfondita dei seguenti autori e delle loro opere:

³ Concorso per titoli ed esami per l'accesso ai ruoli del personale docente della scuola secondaria di primo e di secondo grado su posto comune e di sostegno, così come previsto dal D.D.G. 10 dicembre 2024 n. 3059. Cfr. <https://www.mim.gov.it/web/guest/concorso-per-titoli-ed-esami-per-l-accesso-ai-ruoli-del-personale-docente-della-scuola-secondaria-di-primo-e-di-secondo-grado-su-posto-comune-e-di-sostegno>.

Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Machiavelli, Guicciardini, Tasso, Galilei, Goldoni, Parini, Beccaria, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Leopardi, Belli, Porta, Verga, Collodi, De Roberto, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Deledda, Pirandello, Svevo, Rebora, Campana, Ungaretti, Montale, Saba, Quasimodo, Pavese, Vittorini, Luzi, Sereni, Caproni, Zanzotto, Morante, Primo Levi, Gadda, Moravia, Calvino, Fenoglio, Sciascia, Pasolini, Meneghello, Natalia Ginzburg.

Un posto a parte spetta inoltre alla conoscenza integrale e all'esegesi della Commedia dantesca colta nel suo alto valore artistico e nel suo significato per il costituirsi dell'intera cultura italiana⁴.

A questo elenco i medesimi programmi aggiungono un'altra lista di autori, per il 'secondo livello', quello della storia della critica, che, in questo caso, supera opportunamente anche i limiti nazionali:

Il candidato dovrà infine conoscere e avvalersi dei principali autori della storia della critica letteraria (F. De Sanctis, B. Croce, A. Gramsci, E. Auerbach, M. Bachtin, G. Contini, G. Debenedetti, C. Dionisotti, F. Orlando, C. Segre, M. Corti), ed essere consapevole dei problemi interpretativi che i testi suscitano⁵.

I programmi concorsuali indicano pertanto complessivamente quarantanove 'scrittori d'Italia' e undici critici letterari. Il canone 'concorsuale' prevede pertanto la conoscenza, in totale, di almeno sessanta autori. Le scrittrici menzionate sono soltanto tre (su quarantanove): Grazia Deledda, Elsa Morante, Natalia Ginzburg; e inoltre è citata un'autrice, Maria Corti, tra gli undici critici. La sproporzione è evidentemente macroscopica. Ed è una asimmetria che si misura non solo fra i due diversi generi, ma anche fra l'attenzione richiesta per le scrittrici nelle conoscenze necessarie per l'insegnamento e quella, molto più ampia, e crescente, riservata dalle ricerche attuali, testimoniate anche da questo convegno. E il divario diventa macroscopico confrontando lo spazio irrilevante riservato alle scrittrici nella normativa concorsuale e quello, sempre più ampio, tangibilmente occupato dalle scrittrici nel Novecento e nella editoria contemporanea. «La letteratura scritta dalle donne nel Novecento (e oggi) ha un peso che forse per la prima volta nella storia equivale a quello maschile», ha osservato Gino Ruozzi, ri-

⁴ Decreto Ministeriale n. 205 del 26 ottobre 2023. Allegato A. Cfr. https://www.mim.gov.it/documenti/20182/7414469/Allegato+A_DM+205-26.10.2023.pdf/b4876e41-9faa-964e-bf1a-bd5e63e8b7c9?version=1.0&t=1701272028720

⁵ *Ibidem*.

levando altresì che tale mutamento «è esploso negli anni duemila con il fenomeno internazionale di Elena Ferrante, il cui successo ha pochi precedenti nella letteratura italiana (Umberto Eco?) confermando una crescita quantitativa e qualitativa della letteratura delle donne». Un dato, questo, però recepito «ancora poco negli strumenti scolastici»⁶.

Vorrei porre alla vostra attenzione qualche riflessione sul ‘canone’ degli autori della Letteratura italiana proposto dalle *Indicazioni nazionali* del 2010⁷ (elaborate da un gruppo tecnico di cui faceva parte, tra gli altri, un eccellente studioso, vicino ai nostri studi, e purtroppo prematuramente scomparso, Luca Serianni). Relativamente agli «obiettivi specifici di apprendimento in relazione alle attività e agli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per il liceo scientifico», per la Letteratura italiana, le Indicazioni nazionali del 2010 (identiche anche per gli altri indirizzi liceali) prevedono, specificamente, letture dai poemi omerici, dall’*Eneide*, dalla *Bibbia*, dai *Promessi Sposi*, e, alla fine del primo biennio, le «prime espressioni della letteratura italiana: la poesia religiosa, i Siciliani, la poesia toscana prestilnovistica». Nel secondo biennio, oltre a Dante (la *Commedia* letta nel corso degli ultimi tre anni), gli autori esplicitamente indicati, nell’evoluzione dei generi letterari, sono: Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Machiavelli, Galileo, Goldoni, Alfieri, Foscolo, Manzoni. E, nel quinto anno, Leopardi, Pascoli, d’Annunzio, Pirandello, Svevo, Ungaretti, Saba, Montale, Rebora, Campana, Luzi, Sereni, Caproni, Zanzotto, Gadda, Fenoglio, Calvino, P. Levi, integrati «da altri autori (per esempio Pavese, Pasolini, Morante, Meneghello...)»⁸. In questo elenco figura un solo nome di scrittrice, Elsa Morante. Nome del resto confermato anche nei programmi concorsuali del 2024, che ampliano la limitatissima testimonianza femminile alla triade costituita assieme a Grazia Deledda e Natalia Ginzburg.

La quasi totale assenza di nomi di donne, nelle *Indicazioni nazionali*,

⁶ Cfr. G. RUOZZI, *La letteratura dell’Italia unita*, in *Didattica della letteratura italiana. Riflessioni e proposte applicative*, a cura di G. Ruozzi e G. Tellini, Milano, Le Monnier Università 2020, pp. 43-55, alle pp. 51-52. Accanto a Morante, Ferrante, Deledda («unico Nobel femminile italiano e scrittrice anticipatrice di un modello umano e professionale autonomo e rilevante»), Ruozzi suggerisce un elenco di almeno un’altra trentina di scrittrici: «Matilde Serao, Ada Negri, Maria Messina, Sibilla Aleramo, Amalia Guglielminetti, Lalla Romano, Natalia Ginzburg, Maria Bellonci, Anna Banti, Alba de Céspedes, Paola Masino, Renata Viganò, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Maria Luisa Spaziani, Cristina Campo, Antonia Pozzi, Alda Merini, Goliarda Sapienza, Oriana Fallaci, Dacia Maraini, Marta Morazzoni, Melania Mazzucco, Laura Bosio, Paola Capriolo, Carola Susani, Clara Sereni, Patrizia Cavalli, Vivian Lamarque, Patrizia Valduga, Mariangela Gualtieri, Pia Pera, Paola Mastrocola e numerose altre».

⁷ *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all’articolo 10, comma 3, del decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 89, in relazione all’articolo 2, commi 1 e 3, del medesimo regolamento.*

⁸ Ivi, pp. 326-328.

non implica ovviamente la negazione della possibilità di trattare autrici nella concreta prassi didattica. Le *Indicazioni* non equivalgono infatti a “programmi” prescrittivi («La libertà del docente dunque si esplica non solo nell’arricchimento di quanto previsto nelle Indicazioni, in ragione dei percorsi che riterrà più proficuo mettere in particolare rilievo e della specificità dei singoli indirizzi liceali, ma nella scelta delle strategie e delle metodologie più appropriate, la cui validità è testimoniata non dall’applicazione di qualsivoglia procedura, ma dal successo educativo»)⁹.

Chi insegna a scuola sa bene che è compito specifico degli organi collegiali di ogni singola istituzione scolastica e del docente la programmazione didattica: in essa, in una precisa situazione, di fronte a destinatari di volta in volta diversi, si esplica parte importante della funzione intellettuale del docente, che non può e non deve essere passiva o supinamente esecutiva. Va però tenuto presente che la postura maggioritaria della scuola italiana resta comunque tendenzialmente ‘ministeriale’, particolarmente incline ad adeguarsi, cioè, ai regolamenti e alle linee guida provenienti direttamente dal centro, dal Ministero. La scuola italiana, nel corso della sua storia, ha conosciuto straordinarie sperimentazioni didattiche, elaborazioni di metodi e prassi spesso lungimiranti e anticipatrici di scelte normative che sarebbero state adottate decenni dopo. È ad esempio noto come sin dai primi decenni del Novecento intellettuali e docenti di grande valore, come il pedagogista Giuseppe Lombardo Radice, e Augusto Monti (professore, al liceo, di Cesare Pavese) ritenessero la prova esclusiva del tema d’Italiano assolutamente inadeguata all’accertamento delle competenze dell’italiano scritto (ma anche per l’educazione etica dei giovani). E le sperimentazioni molteplici attuate dagli insegnanti nel corso del Novecento proposero costantemente prove alternative o integrative rispetto al tema. Ma, come aveva ben previsto Augusto Monti, ogni proposta alternativa, ogni soluzione sensata, era destinata a restare immancabilmente lettera morta sino a quando la prova scritta d’italiano dell’esame di licenza (o maturità) non è stata mutata da un decreto ministeriale. E infatti il tema d’italiano come forma unica di prova scritta è stato abolito solo con il regolamento per lo svolgimento della prima prova degli esami di stato, emanato con il Decreto ministeriale n. 389 del 18 settembre 1998, che ha indicato le nuove tipologie delle prove d’italiano¹⁰.

D’altra parte la rilevanza didattica e più ampiamente culturale (e politica) delle *Indicazioni nazionali* è stata recentemente ribadita proprio dall’i-

⁹ Ivi, p. 10.

¹⁰ Cfr. A. MANGANARO, *A proposito di una lettera di Augusto Monti a Giuseppe Lombardo Radice sul tema d’italiano*, in *Per la didattica della letteratura...*, pp. 121-132.

niziativa dell'attuale Ministero dell'Istruzione e del Merito, che ha affidato al coordinamento di una commissione scientifica costituita da pedagogisti la formulazione di Nuove Indicazioni Nazionali¹¹, peraltro oggetto di serie critiche soprattutto da parte delle Associazioni scientifiche disciplinari, e, specificamente, di quelle dell'area linguistico-letteraria. In particolare, ADI e ADI-SD hanno rilevato una «tendenziale rinuncia alla funzione educativa che la scuola italiana deve assicurare, anche con l'insegnamento della letteratura, e alle pari opportunità che devono essere garantite dallo Stato»; e hanno evidenziato come sia stata invece assunta «una posizione accondiscendente nei confronti dell'esistente, delle disuguaglianze, dell'impoverimento culturale, di fatto prefigurando la rinuncia alla funzione unificante della scuola e alla creazione di una memoria condivisa»¹².

La normativa ministeriale assume un valore assolutamente non trascurabile per la prassi didattica della scuola italiana. Il 'canone' degli autori della nostra letteratura è contemplato, come si è visto, sia tra le conoscenze previste per il reclutamento, sia tra le Indicazioni che orientano l'attività didattica. La molteplice, variegata attività di sperimentazione, di ricerca-azione, condotta in progetti delle varie scuole, i corsi di formazione promossi dalle associazioni disciplinari (come pure dai Lincei per la scuola), contrasta da una parte con una miriade di iniziative delle singole istituzioni scolastiche purtroppo sempre meno attente ai saperi disciplinari (al loro consolidamento o ampliamento), dall'altra con la limitatissima presenza delle autrici all'interno dei programmi concorsuali e delle Indicazioni nazionali. Esse però prospettano una possibile apertura oltre il limitato elenco esemplificativo interrotto da reticenti puntini di sospensione «(per esempio Pavese, Pasolini, Morante, Meneghello...)».

La distanza tra il canone ristretto, quasi esclusivamente maschile, indicato nella normativa ministeriale, e l'avanzamento delle ricerche, non è sfuggito a osservatori, studiosi, docenti. I rilievi da più parti mossi sono percepibili anche in documenti dello stesso MIUR, come la Nota prot. n. 25184 del 23 dicembre 2019 della Direzione generale per gli ordinamenti

¹¹ Nel luglio 2025 è stato pubblicato il testo delle Indicazioni nazionali per il curricolo Scuole dell'infanzia e Scuole del Primo ciclo di istruzione: https://www.mim.gov.it/documents/20182/0/INDICAZIONI_NAZIONALI_7_7_2025.pdf/63802a-ed-f9f4-dd6e-f427-c45aa9222f31?version=1.0&t=1751893295452. In questo testo, nelle indicazioni relative alle conoscenze dell'italiano (lingua e letteratura) per la scuola secondaria di primo grado (pp. 40-41), nel comunque esiguo elenco di autori citati, con la precisazione che si tratta «solo di esempi», e con l'affermazione che «non è necessario fissare "un canone italiano"», risultano menzionate soltanto tre scrittrici: due inglesi, Agata Christie e J.K. Rowling (l'autrice della saga di Harry Potter), e l'italiana Anna Maria Ortese.

¹² Cfr. *Sulle Nuove Indicazioni Nazionali [NIN] - Primo ciclo di istruzione – Letteratura. Documento dell'Associazione degli Italianisti (ADI) e dell'Associazione degli Italianisti Sezione didattica (ADI-SD) rivolto alla Commissione* <https://www.italianisti.it/news/adi/nin>

scolastici e la valutazione del sistema nazionale di istruzione, avente per oggetto esplicito («Studio di Autori meridionali e di Autrici nelle scuole secondarie di secondo grado») l'attenzione verso coloro che, nelle Indicazioni nazionali, erano apparsi ai più come visibilmente trascurati:

Giungono a questa Direzione generale segnalazioni in merito alla necessità di approfondire, nei percorsi di istruzione secondaria di secondo grado e in particolare nell'ultimo anno di corso, lo studio della vita e delle opere di Autori nati in regioni del Sud Italia e di Autrici italiane, poiché non sempre adeguatamente rappresentati nella sezione dedicata alla Lingua e letteratura italiana delle «Indicazioni nazionali per i Licei», approvate con decreto interministeriale n. 211/2010.

Come si è già avuto modo di ricordare in altre occasioni, le Indicazioni nazionali assumono un valore orientativo rispetto al Piano triennale dell'offerta formativa, predisposto autonomamente da ciascuna istituzione scolastica. Esse rappresentano una struttura non prescrittiva per i singoli docenti e gli organi collegiali delle istituzioni scolastiche che predispongono, in piena autonomia, i curricula di letteratura anche tenendo conto delle specifiche caratteristiche e peculiarità territoriali.

Proprio le Indicazioni nazionali precisano che a descrivere il panorama letterario potranno essere «altri autori e testi, oltre a quelli esplicitamente menzionati, scelti in autonomia dal docente, in ragione dei percorsi che riterrà più proficuo mettere in particolare rilievo e della specificità dei singoli indirizzi liceali».

Pertanto, considerato il novero di Scrittrici e di Scrittori che hanno contribuito a implementare il patrimonio letterario e artistico nazionale, riconosciuto e apprezzato a livello internazionale, si invitano le istituzioni scolastiche di tutti i percorsi di scuola secondaria di secondo grado a creare situazioni di studio, di ricerca e di confronto didattico, sia per i docenti sia per gli studenti, che abbiano come riferimento anche gli Autori meridionali e le Autrici.

Con l'occasione, si preannuncia che le Olimpiadi di italiano che si terranno nel corso del 2020 e le Giornate della lingua italiana ad esse collegate, potranno avere ad oggetto testi tratti da opere di Autori meridionali e Autrici.

Vorrei adesso portarvi però qualche esempio della ricchissima messe di iniziative promosse dalla scuola militante, con progetti di ricerca, e corsi di formazione che hanno tentato di colmare il ritardo della normativa ministeriale rispetto al proliferare di studi sul ruolo delle scrittrici nella cultura italiana, e particolarmente nel Novecento e nel Terzo millennio. Grazie al lavoro delle amiche e colleghe del Direttivo dell'ADI-SD, e in particolare

di Magda Indiveri, che cura il *blog* dell'Associazione, possiamo documentare la quantità e la qualità delle iniziative messe in atto in occasione della *Giornata della letteratura* del 2024¹³. La *Giornata della letteratura* è sostenuta dall'ADI-SD sin dal 2014, con la finalità di promuovere la rilevanza dei testi letterari «per l'educazione al dialogo intersoggettivo e per lo sviluppo delle capacità critiche e interpretative alla base della formazione del cittadino», e di far conoscere «il ruolo della letteratura nella risposta alle domande di senso e, quindi, il suo contributo alla costruzione delle “competenze per la vita”»¹⁴. In particolare, la *Giornata della letteratura* 2024 è stata dedicata dall'ADI-SD, con molteplici iniziative attuate nelle diverse sedi, nelle diverse regioni, a Elsa Morante, e, con lei, alle scrittrici, «con l'intento di dare voce al lavoro intellettuale delle donne e all'importanza che esso ha avuto nella costruzione della modernità in Europa». E così, su questa linea, si è sviluppata una miriade di incontri, promossi dalle referenti regionali dell'ADI-SD, con una esemplare sinergia tra ricerca universitaria e scuola, e con il coinvolgimento di un gran numero di docenti e studenti, liceali e universitari. Solo alcuni esempi, non esaustivi, dal Sud al Nord del nostro Paese: ADI-SD Catania, *In aula con le signore della scrittura. Incontri di studio e riflessione per un canone letterario integrato, in occasione della Giornata della letteratura* (coordinati da Luisa Mirone, gli incontri, a partire da Elsa Morante, hanno trattato scrittrici del Novecento e contemporanee, da Anna Maria Ortese a Natalia Ginzburg, da Goliarda Sapienza a Dacia Maraini, ad Alba de Cespedes, a Paola Masino, Fabrizia Ramondino, Sandra Petriggiani); Rionero in Vulture (I.I.S. Giustino Fortunato, *La Storia. Uno scandalo che dura da diecimila anni*); Bari (Liceo Socrate, *Omaggio a Elsa Morante*); Napoli (Liceo Fonseca Pimentel, Liceo Galilei, e altri, *Omaggio a Elsa Morante*); Roma (Università La Sapienza, *Elsa Morante: lo 'scandalo' della Storia*); e ancora, sempre ADI-SD Lazio, *Stanze di carta. Temi e percorsi sulla scrittura delle donne*; Spoleto (Liceo artistico, *Elsa. Una storia lunga 50 anni*); Ancona (Liceo Galilei) e Fabriano (Liceo Volterra): *“La guerra non ha volto di donna”. Lo sguardo femminile sui conflitti*; Pisa (Università, *Elsa Morante e le scrittrici del Novecento*); Firenze (Università, *Dalla parte di Elsa Morante*); Bologna (Liceo Galvani, *Poete italiane del Novecento*); Reggio Emilia (Centro internazionale Loris Malaguzzi, *Elsa Morante*; e ancora, Biblioteca delle arti, *La Resistenza taciuta: partigiane e scrittrici protagoniste di una storia minore*); Verona (Liceo Messadaglia, *La compiuta armonia dell'immaginazione e della ragione. Percorso di lettura attraverso i romanzi di*

¹³ <https://adisd.blogspot.com/search/label/GIORNATA%20DELLA%20LETTERATURA%2024>.

¹⁴ <https://www.italianisti.it/news/adi-per-la-scuola/la-giornata-della-letteratura-adisd-elsa-morante> e <https://adisd.blogspot.com/2024/09/per-la-giornata-della-letteratura-del.html>

Elsa Morante); Milano (Università statale, *La parola alle donne. Scritture e voci femminili nella letteratura*). Nel caso di Milano (non unico, ma assolutamente rilevante per il coinvolgimento di più di seicento studenti e docenti, tra scuola e università), la Giornata della letteratura organizzata dall'ADI-SD ha allargato il suo sguardo ben oltre l'opera di Elsa Morante, mettendo in luce le voci delle donne scrittrici lungo tutto il corso plurisecolare della letteratura italiana, e ponendo pertanto in evidenza «l'urgenza di creare nuovi "spazi" per letture e discussioni, soprattutto a scuola, il primo luogo da dove può partire la consapevolezza e l'emancipazione»¹⁵. Nel porre la questione cruciale dello *Spazio delle donne* (è, questo, il titolo del volume di Daniela Brogi), non come semplice integrazione, soprattutto per il Novecento, di nomi in un canone esclusivamente maschile, sono state opportunamente recuperate (da Sandra Carapezza) le troppo spesso oscurate o dimenticate voci femminili nel dibattito cinquecentesco sulla *Querelle de femmes*, e, oltre i confini della letteratura italiana, sono state rievocate le voci di Cristine de Pizan, quella, classica e sempre attuale, di Saffo, quella moderna di Virginia Woolf. E, soprattutto, ribadendo le linee programmatiche dell'ADI-SD, è stata dimostrata la funzione assolutamente centrale dell'insegnamento della letteratura a scuola in questa azione, culturale, civile, del recupero della voce delle donne: «Ecco allora che la scuola diventa nel presente uno degli spazi dell'emancipazione, per nutrirci delle voci del passato e per dare voce alle studentesse e agli studenti di oggi e al loro stare nel mondo»¹⁶. Sempre l'ADI-SD, al Congresso di Napoli 2023, ha organizzato un panel, coordinato da Magda Indiveri, discussant Elisabetta Menetti, su *Lo specchio infranto. La complessa relazione tra donna e natura nelle scritture femminili*, dedicato al tema della presunta equivalenza donna/natura, a partire dalle accezioni di "Madre Natura"; con rilevanti interventi, è stato valorizzato lo sguardo delle scrittrici che hanno saputo rilevare l'inconsistenza di tale "specchio", in cui si sono cristallizzati stereotipi anche pericolosi, come pure la loro creazione di nuovi paradigmi che rifiutano identità falsamente consolatorie.

Ma tutta l'Associazione degli Italianisti ha ormai da tempo avvertito l'importanza della rivalutazione delle scrittrici nella storia della letteratura

¹⁵ Cfr. il resoconto, curato da Marianna Villa, referente regionale per la Lombardia dell'ADI-SD, sul sito Compita. Competenze dell'italiano, <http://www.compita.it/tag/elsa-morante/>. Compita è stato un progetto pilota finalizzato a promuovere l'innovazione didattica dell'italiano nel secondo biennio e nell'ultimo anno della scuola secondaria di secondo grado, e sostenuto da una convenzione del Miur, Direzione Generale per gli Ordinamenti e per l'Autonomia Scolastica, con l'Università di Bari capofila, che ha coinvolto in una sperimentazione pluriennale gli italianisti di altre dieci università e quarantacinque scuole di secondo grado (licei, istituti tecnici e istituti professionali), selezionate su tutto il territorio nazionale.

¹⁶ Cfr. Marianna Villa, <http://www.compita.it/tag/elsa-morante/>.

italiana. Da vari anni è ormai attivo, in seno all'Associazione, il gruppo di ricerca "Studi delle donne nella letteratura italiana", coordinato da Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni, Sebastiano Valerio, che ha promosso molteplici convegni e incontri di studio, documentati, tra l'altro, da due volumi che costituiscono un contributo importante «per un nuovo canone del Novecento letterario italiano», che non può ormai non tenere conto del ruolo, quantitativo e qualitativo, delle narratrici e delle poetesse¹⁷.

Come si è visto, il rapporto tra insegnamento della letteratura e scrittrici implica necessariamente questioni quanto mai complesse, riguardanti la storiografia letteraria, e, ad essa strettamente connessa, la definizione di un canone. Il concetto di canone, va ricordato, è peraltro ambivalente, in quanto considerabile da due diverse prospettive: dal punto di vista delle opere e della loro influenza, oppure dal punto di vista della ricezione, dei lettori, del pubblico. In questa seconda accezione il canone «indica la tavola dei valori prevalente» e si esprime, istituzionalmente, «nell'elenco dei libri di cui si prescrive la lettura» nelle scuole e nelle università. Il canone, come «tavola dei valori prevalente», è infatti inevitabilmente storico, relativo, mutevole a seconda del tempo, delle comunità, e, all'interno di una stessa comunità, è soggetto ai cambiamenti delle prospettive culturali. E in tale accezione esso diviene pertanto riflesso della «memoria selettiva» di un popolo, e implica necessariamente il conflitto delle interpretazioni e questioni di «egemonia»¹⁸.

La questione dello "spazio" delle donne riguarda propriamente questa seconda accezione del canone. È connessa, strettamente, a nuovi paradigmi teorici che vedono sempre più uno spostamento dell'attenzione dalle opere ai lettori. Il canone attualmente vigente nella normativa scolastica risulta, per quanto riguarda lo spazio e il ruolo delle scrittrici, evidentemente arretrato rispetto alle ricerche scientifiche in corso e alla sperimentazione didattica. Le Nuove Indicazioni Nazionali sembrano d'altra parte orientarsi verso una notevole attenuazione della funzione educativa propria della Letteratura, con un indebolimento del suo statuto nell'ambito complessivo del-

¹⁷ *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. I. Le Narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli Italianisti "Studi delle donne nella letteratura italiana" (15-16 dicembre 2021), a cura di B. Alfonzetti, A. Andreoni, C. Tognarelli e S. Valerio, Roma, AdI Editore 2023; *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. II. Le Poetesse*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli Italianisti "Studi delle donne nella letteratura italiana" (15-16 dicembre 2022), a cura di B. Alfonzetti, A. Andreoni, C. Tognarelli e S. Valerio, Roma, AdI Editore 2024. Ma cfr. anche l'importante linea di ricerca condotta da SILVIA TATTI, testimoniata, tra l'altro, dal volume *Scrittrici in esilio tra Ottocento e Novecento*, a cura di S. Tatti e Chiara Licameli, Macerata, Quodlibet 2022.

¹⁸ Cfr. R. LUPERINI, *Il dialogo e il conflitto. Per un'emeneutica materialistica*, Bari, Laterza 1999, pp. 31-35.

le discipline, e una evidente indeterminatezza metodologica. La rinuncia dichiarata, almeno per la scuola secondaria di primo grado, alla formulazione di un “canone italiano”, e un disarmante adattamento continuo agli interessi degli studenti, sembra prefigurare una scuola frammentaria, priva di obiettivi comuni, e una sottovalutazione della funzione civile propria dell’insegnamento letterario, della sua capacità di educare alla riflessione critica, alle domande di senso, al dialogo delle interpretazioni.

Le richieste, da più parti, di ampliare l’insegnamento della letteratura oltre il ristretto, limitativo, canone ministeriale, recuperando le voci delle donne e di tante scrittrici obliate, contrasta, d’altra parte, con l’esigenza, da più parti auspicata, di concentrare l’insegnamento della letteratura prevalentemente su alcuni grandi classici su cui far maturare le competenze, anche nella prospettiva di una auspicata «ecologia della letteratura»¹⁹. L’opzione decisa per alcuni “grandi libri” su cui concentrare l’insegnamento (in sostituzione della trasmissione della serie canonica degli autori e dei testi della tradizione nazionale) appare suggerita dalla prassi della didattica della letteratura prevalente in molti altri paesi europei. Sembrerebbe tra l’altro quasi necessitata, questa scelta di puntare sui “grandi libri”, dalla progressiva riduzione del monte orario disponibile specificamente per l’insegnamento della letteratura. Una tale opzione (limitare la quantità dei testi da leggere solo a favore della qualità dell’approfondimento di alcuni capolavori), con la finalità prioritaria di far maturare nell’alunno la “competenza letteraria”, confligge con un allargamento, una dilatazione del canone, che non può non tener conto del giusto inserimento, tra l’altro, delle scrittrici. La scelta, selettiva, e non supina nei confronti del canone tradizionale, comporta anche, come è già avvenuto nella nostra storia letteraria (esemplari i casi dell’antipetrarchismo e dell’anticlassicismo del Cinquecento) la formulazione di un anticanone, contrapposto, anche in una prospettiva di genere, e con specifica destinazione didattica, a quello tradizionale ed egemonico²⁰.

A proposito della questione, scottante, delle scelte, assolutamente necessarie in una prospettiva didattica, mi permetto di portare una mia diretta esperienza. Nel febbraio del 2015 si tenne a Tivoli il terzo seminario nazio-

¹⁹ Cfr. G. FERRONI, *La scuola impossibile*, Roma, Salerno editrice 2015.

²⁰ Cfr. ad esempio J.L. BERTOLIO, *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, Torino, Loescher 2022. Ma cfr. al riguardo almeno alcuni degli importanti contributi di M.S. SAPEGNO: *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, in A. RONCHETTI - M.S. SAPEGNO (a cura di), *Dentro/fuori, sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, Longo 2007, pp. 13-23; EAD., *La differenza insegna. La didattica delle discipline in una prospettiva di genere*, Roma, Carocci 2014; *Di cosa parliamo quando leggiamo la letteratura attraverso uno sguardo di genere?*, in «Le forme e la storia», n. s. XV (2022), 1-2, pp. 41-52.

nale del progetto *Compità, Letteratura a scuola, competenze per la vita*²¹. Partecipavano insegnanti di una cinquantina di scuole secondarie superiori di tutte le regioni d'Italia, coinvolte in quel progetto ministeriale di ricerca-azione (con un contributo fondamentale dell'ADI-SD) che si proponeva di confrontare criticamente l'insegnamento della letteratura con la cosiddetta didattica per "competenze". Al seminario di Tivoli erano stati chiamati a partecipare alcuni docenti universitari. A me toccò il compito di coordinare la prima sessione plenaria dei lavori, con interventi di alcuni insigni studiosi di letteratura e di lingua italiana (Gian Mario Anselmi, Roberto Antonelli, Rita Librandi, Romano Luperini, Luca Serianni). Ne scaturì un animato dibattito con punti di vista anche molto diversi sulla funzione dell'insegnamento dell'"italiano" a scuola. La questione fondamentale era appunto quella delle "scelte". Quali le opzioni possibili, praticabili, tra gli infiniti autori, opere, argomenti, della letteratura e della lingua italiane? Cosa è essenziale, rispetto alle giuste esigenze "disciplinari", ai contenuti da trasmettere alle nuove generazioni? Intervenivano, in questa prospettiva, questioni complesse: il ruolo dell'educazione linguistica, il peso da dare ai secoli della tradizione rispetto agli autori della modernità, la distinzione tra testi letterari e testi non letterari, il rapporto con le letterature straniere, il problema del canone e del suo necessario superamento nel corso della storia. Ai lavori in plenaria, secondo uno schema tipico dei seminari *Compità*, seguirono sessioni articolate per gruppi di lavoro, organizzate in modo tale da avere in ogni gruppo rappresentanze di diverse regioni d'Italia e delle diverse tipologie scolastiche. Mi trovai a partecipare a uno di questi gruppi assieme a Romano Luperini, il quale sfidò tutti i partecipanti chiedendoci di individuare opere di autori della Letteratura italiana che ritenevamo irrinunciabili nell'insegnamento in una scuola secondaria superiore. Il confronto, come è naturale, rischiava di divenire infinito. Luperini propose però un criterio, un limite certo, invalicabile. Arbitrario, ma netto, normativo, non negoziabile. Un numero: bisognava indicare dieci, non più di dieci opere rappresentative di autori della Letteratura italiana, dalle origini al Novecento. Si determinò così una sorta di «gioco»²², che, in quanto tale, riguardava il tempo e lo spazio del gruppo, ma che rifletteva inevitabilmente anche l'esperienza di insegnamento e i valori di ognuno dei partecipanti. Ci rendemmo tutti conto della forza, anche crudele, di quel limite numerico insuperabile (dieci opere), a fronte della consolidata abitudine, diffusissima anche nel dibattito

²¹ Cfr. il sito <http://www.compita.it/>, dove sono consultabili i documenti delle numerose iniziative e molti materiali elaborati nel corso del Progetto, a partire dal 2012.

²² Cfr. J. HUIZINGA, *Homo ludens*, Torino, Einaudi 1982 (ma 1946¹), p. 13.

pubblico, di proporre un progressivo, illimitato ampliamento del “canone”, con autori, testi, rispondenti a interessi diversi. Chi ha esperienza di insegnamento a scuola sa bene che più la lista degli autori e delle opere si allunga, più la proposta diviene in effetti illusoria, velleitaria, irrealizzabile in termini seri. Una tale consapevolezza purtroppo manca spesso ai docenti universitari che abbiano adottato solo le modalità ‘monografiche’ dell’insegnamento accademico. Ampliare il “numero” di autori comporta, di fatto, la simmetrica diminuzione del tempo da dedicare (in classe) al commento e all’interpretazione: insomma, il rischio che si corre è quello della riduzione dell’insegnamento alla semplice esposizione, o trattazione superficiale, di nomi e opere. E quindi, di fatto, nell’ampliamento all’infinito del “canone”, il rischio che si corre è quello dell’indebolimento della didattica finalizzata a favorire effettivamente il maturare della competenza letteraria, intesa essenzialmente come competenza interpretativa.

Insegnare letteratura, affrontare un’opera letteraria, in diverse situazioni, comporta strategie necessariamente differenti. Solo il docente, in classe, può conoscere il contesto, i propri destinatari. Davanti alla sua classe, con la sua classe. Solo a lui, davanti ai suoi alunni, tocca il compito difficile, ma entusiasmante, di insegnare a interpretare una pagina letteraria, a interrogare un testo, e a porsi domande, con esso, sul senso della vita. E sempre a lui tocca il compito, impagabile, di insegnare ad emozionarsi, commuoversi, di fronte alla bellezza. Va detto a chiare lettere: l’insegnamento della letteratura, se vuole avere un futuro, richiede di svolgere (oggi più che mai, pena il totale fallimento) una funzione intellettuale attiva, e non può coincidere con il ruolo di passivi ripetitori o esecutori. L’insegnante di letteratura non può essere tale se non riesce a mediare i testi, a farli “parlare”, a svolgere un dialogo continuo tra essi e destinatari sempre nuovi, con un’opera continua di “traduzione”, dal passato al presente, ma anche, al presente, fra lettori diversi. Non può essere tale se non mettendo in atto, nel suo rapporto con gli allievi, «l’unità di scienza e vita»²³.

Si tratta di una funzione tanto importante, ed appassionante, quanto mai difficile, in quanto incompatibile con una posizione accondiscendente nei confronti dell’esistente, delle abitudini, degli atteggiamenti diffusi. L’insegnamento della letteratura comporta per il docente una dimensione di tendenziale conflittualità verso ogni stereotipo, verso giudizi supinamente accettati, verso il superficiale senso comune, verso l’immaginario pervasivo imposto dai media o dall’egemonia del consumo, del praticismo, del tecnicismo.

²³ Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell’Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi 2001, pp. 1331-1332.

Ai giovani, futuri insegnanti, mi è capitato spesso di ripetere un aneddoto raccontato e commentato da uno studioso americano, Gerald Graff, e riportato da Remo Ceserani. In una università americana, un maturo professore, dopo aver tenuto lezione, si reca in sala professori (in Italia è, questo, uno spazio di condivisione presente nelle scuole, ma non nelle università), e con un atteggiamento piuttosto diffuso (all'università, come a scuola, e non solo in Italia), si lamenta degli studenti che non hanno saputo apprezzare il testo di un autore da lui amato. Ma gli studenti trovano la comprensione, nella sala professori, di una giovane professoressa. Quel testo, *Dover Beach*, di Matthew Arnold, ritenuto dall'anziano professore un capolavoro immortale della letteratura, "canonico", indiscutibile, viene invece aspramente criticato, demolito, dalla sua giovane collega, perché ritenuto espressione di una prospettiva maschilista per nulla condivisibile, e che andava anzi combattuta. Graff commentò che c'era un errore sostanziale, in quel confronto tra i due docenti, ampliatisi in un'accesa discussione sul canone, e sui valori, e non solo letterari (proposti spesso come «universali», e non come relativi, storici): non sarebbe dovuto avvenire nello spazio autoreferenziale di una sala dei professori, ma in aula, davanti agli studenti, e con gli studenti: «L'apertura del "canone" [...] non è un aiuto sufficiente [...] La cosa migliore è portare il conflitto critico e intellettuale a essere stesso parte dell'oggetto di studio [...] Bisogna insegnare i conflitti», concludeva Graff²⁴.

Con questo aneddoto, e con queste considerazioni, mi piace concludere il mio intervento. L'insegnamento della letteratura comporta necessariamente la dimensione del dialogo, e non può, non deve ignorare le contraddizioni, il conflitto delle interpretazioni, la dialettica tra egemonie e marginalità, che riguardano la letteratura, noi, il mondo. Il rapporto tra insegnamento della letteratura e le scrittrici costituisce una straordinaria occasione per valorizzare non solo la voce e il ruolo delle donne, ma anche la funzione civile dell'insegnamento letterario, la sua potenzialità nell'educare alla cittadinanza, al confronto con l'altro, allo sviluppo delle capacità critiche, al rafforzamento e alla difesa dei valori democratici.

²⁴ R. CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza 1999, pp. 406-407. Ceserani cita da G. GRAFF, *Teaching the Conflicts*, in D.J. GLESS - B. HERRNSTEIN SMITH, *The Politics of Liberal Education*, Durham, Duke University Press 1990.

NARRATRICI-INTELLETTUALI
TRA VERISMO E POSTVERISMO

DANIELA DE LISO

(Università di Napoli - Federico II)

MATILDE SERAO TRA GIORNALI E ROMANZI

Io sto bene come salute fisica. Come salute morale sono in periodo di produttività febbrile da far paura: scrivo dappertutto e di tutto con una audacia unica, conquisto il mio posto a furia di urti, di gomitate, col fitto ed ardente desiderio di arrivare, senza aver nessuno che mi aiuti o quasi nessuno. Ma tu sai che io non do ascolto alle debolezze del mio sesso e tiro avanti per la via come fossi un giovinotto. Qualche risultato l'ho ottenuto – risultato, ahimè! Assolutamente normale e lo chiamerei immorale perché si tratta di fumo con un arrosto a miccino. Basta: coraggio ne ho¹.

Siamo nel 1878, anno in cui la giovane Matilde Serao abbandonerà l'impiego ai Telegrafi di Stato e si consacrerà al mondo dei giornali. In questa lettera all'amico Gaetano Bonavenia emergono con prepotente audacia le caratteristiche peculiari di una donna straordinaria: prima giornalista moderna, prima direttrice di un quotidiano, narratrice inesaurita, cronista *appassionata* del vero in un'età *s-passionata*, antifemminista in un tempo di femminismo, viaggiatrice curiosa, amante tradita, madre di figli suoi e non, *salonnière* senza confini, inequivocabilmente brutta e sgraziata quanto inequivocabilmente intelligente e arguta.

Matilde Serao nacque a Patrasco nel 1856 da madre greca e padre giornalista antiborbonico, costretto, dopo il 1848, a lasciare Napoli². Poco

¹ Lettera a Gaetano Bonavenia, 22 marzo 1878, in T. SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, Bari, Laterza 1995, p. 10.

² Sulla Serao si vedano almeno: P. BIANCHI - G. MAFFEI (a cura di), *Nuove letture per Matilde Serao*, Atti del Convegno di Napoli Federico II (17-18 ottobre 2018), Napoli, Paolo Loffredo Editore 2019; *Le verità ignorate su Matilde Serao: viaggio attraverso rari documenti e duecento giornali e riviste di otto nazioni ai quali collaborò*, Napoli, Emeroteca Tucci 2023; L. ROCCO CARBONE, *Cara Matilde. La Serao, la scrittura e la vita*, Napoli, Kairòs 2017; SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao...*; D. TROTTA, *La via della penna e dell'ago*.

incline all'autobiografismo, perché riteneva, incredibilmente, piuttosto mediocre la propria esistenza, come avrebbe dichiarato, ebbe un'opinione obiettiva di sé, aliena da autocomplimenti e abbandoni sentimentali. Raccontò sempre d'aver addolorato la madre per il suo scarso interesse per gli studi regolari e per quei modi sgraziati da maschiaccio, che mai trovarono eleganza³. La critica seraiana ha più volte preso a prestito, per fornire un ritratto dell'autrice, un brano di *A backward glance*, autobiografia, uscita nel 1934, di Edith Wharton, l'autrice de *L'età dell'innocenza*. La Wharton, raccontando della sua partecipazione al celebre salotto parigino di Rosalie de Fitz-James, ricorda di avervi conosciuto un'italiana:

Fra le donne che c'incontrai [nel salotto Fitz-James], quella di gran lunga più notevole era Matilde Serao, romanziera e giornalista napoletana. [...] Era una tozza e grassa donna, rossa in faccia e sul collo, che affondava tra spalle rotonde e a cuscinetto. I suoi capelli neri, acconciati laboriosamente come quelli di una contadina napoletana, sembravano una parrucca. Era di età indefinibile [...]. La sua bizzarra figura [...] era sempre in vesti scollate [...] Con quegli abiti e quei colori [...] appariva una figura incongrua, in quel salotto dove tutto era in penombra e in semitoni. Ma quando incominciava a parlare si imponeva a tutti. Nei paesi latini, le poche donne che brillano come conversatrici interferiscono spesso a detrimento di un rapido scambio di battute. Non così Matilde Serao. [...] i suoi monologhi raggiungevano punte che non ho mai rilevato nel discorso di nessun'altra donna. [...] era nutrita di larghe letture e di una molteplice esperienza di classi e di tipi fornite dalle occasioni della sua carriera giornalistica: e cultura ed esperienza erano fuse nello splendore di un forte intelletto⁴.

Il dato rilevante non è l'impetoso, per quanto realistico, giudizio estetico, ma la sorprendente ammissione dell'impossibilità di sottrarsi alla fascinazione esercitata su ogni uditorio dalla sua intelligente e brillante conversazione, nutrita «dalle occasioni della sua carriera giornalistica». Il giornalismo fu la prima strada percorsa dalla giovanissima telegrafista di stato, che aveva intravisto, forse per l'esperienza paterna, nella carta stampata la più immediata, per quanto niente affatto scontata, occasione di promozione so-

Matilde Serao tra giornalismo e letteratura, con antologia di scritti rari e immagini, Napoli, Liguori 2008; N. VERDILE, *Matilde Serao: 'a Signora*, Lucca, Pacini Fazzi 2017.

³ Cfr. U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Matilde Serao, Milano, Bocca 1899, pp. 234-235.

⁴ TROTTA, *Ritratto di una grafomane: un miracolo artistico ed esistenziale*, in *Visibili, invisibili. Matilde Serao e le donne nell'Italia post-unitaria*, a cura di G. Liberati, G. Scalera e D. Trotta, Roma, CNR 2015, pp. 40-41.

ciale. Se è vero, infatti, che la *fin de siècle* registra una certa presenza delle donne nei giornali, è altrettanto vero che le firme femminili restano sporadiche e per lo più confinate nello spazio di rubriche più inerenti «alla via dell'ago» che a quella «della penna»⁵.

Quando è ancora un'impiegata dei Telegrafi di Stato, tra il 1876 e il 1878, invia i suoi articoli, tra le altre testate, a «Il Piccolo», «La Gazzetta letteraria piemontese», «Il Giornale di Napoli», «Roma Capitale», «La farfalla»; ma sarà solo con il trasferimento nella Roma bizantina, nel 1881, che diventerà redattrice del «Capitan Fracassa», con il quale aveva cominciato a collaborare sin dall'anno precedente. Nel frattempo, aveva esordito, dal punto di vista narrativo, con *Opale*, con lo pseudonimo di Tuffolina, nel 1878, seguito, l'anno successivo, dalla prima raccolta di novelle, *Dal vero*, e, nel 1881, da *Raccolta minima*, *Leggende napoletane* e *Cuore infermo*. Il 1881 è l'anno in cui conosce Edoardo Scarfoglio, il giornalista libertino ed esteta che, pur ritenendola brutta e sgraziata, non saprà resistere al suo fascino e la sposerà per amore, anche se a tempo determinato. Dal 1883 la carriera letteraria avanza a grandi falcate con quella giornalistica: esce il primo romanzo, *Fantasia*, poi la raccolta *Piccole anime* e, prima sulla «Domenica letteraria» poi in volume, *La virtù di Checchina*; collabora con «La Nuova Antologia», «Cronaca bizantina», «Il Fanfulla della Domenica», la «Domenica letteraria». In concomitanza con l'epidemia di colera a Napoli, nel 1884, pubblica *Il ventre di Napoli* sul «Fracassa» e nello stesso anno inizia la pubblicazione, sullo stesso giornale, de *La conquista di Roma*, che uscirà in volume l'anno successivo. Seguono *Il romanzo della fanciulla* (1886), *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887), *Il paese di Cuccagna* (1891).

Il 16 marzo 1892 inizia le sue pubblicazioni «Il Mattino», fondato insieme ad Edoardo Scarfoglio. Se negli anni precedenti la produzione narrativa e quella pubblicistica si sono sempre equivalse sul piano dell'impegno profuso, la fondazione del grande quotidiano napoletano, che lei stessa dirigerà durante le assenze di Scarfoglio, dal 1885 anche suo marito, segna l'inizio di un impegno giornalistico in senso professionistico⁶. Questa affermazione può apparire oggi gratuita e certamente non sorprendente, ma sul finire dell'Ottocento i confini tra letteratura e giornalismo non sono poi così netti: il giornalista è spesso uno che sbarca il lunario coi giornali fino alla promozione letteraria o è uno scrittore che non ce l'ha fatta⁷. Verga, Capua-

⁵ Sulla scrittura femminile nei giornali si veda A. ARSLAN, *Dame, galline e regine: la scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di M. Pasqui, premessa di S. Nash-Marshall, Milano, Guerini studio 1998.

⁶ Sul più importante quotidiano napoletano, negli anni seraiani, segnalo il lavoro di S. DELLA BADIA, «Il Mattino» 1892-1917, Prefazione di R. Giglio, Napoli, Loffredo 2011.

⁷ Sui rapporti tra letteratura e giornalismo si veda R. GIGLIO, *Di letteratura e giornalismo: a Napoli tra Otto e Novecento*, Napoli, Paolo Loffredo 2012.

na, De Roberto, D'Annunzio, Di Giacomo e Russo sono firme frequenti e celebri che popolano quotidiani e riviste di tutta la penisola, concependo, tuttavia, il giornalismo come una sorta di necessaria *corvée*, prima di arrivare alla pubblicazione in volume, o come il necessario banco di prova per entrare nel mondo dell'*intelligentia* politica e salottiera d'Italia⁸. Matilde Serao è la prima giornalista moderna, che concepisca cioè il giornalismo come professione. Firmerà rubriche e cronache, scriverà di costume e di politica, di cultura e di pettegolezzi: come chi abbia a cuore non un tema, ma la realtà in tutte le sue poliedriche manifestazioni. Né il processo di formazione professionale si esaurirà con «Il mattino». Quando, infatti, nel 1902, si separerà da Scarfoglio e abbandonerà la testata, ne fonderà subito un'altra, «Il Giorno», di cui affiderà la direzione prima a De Albertis e poi all'avvocato Giuseppe Natale, suo compagno anche nella vita, da cui avrà una figlia. Come era accaduto a «Il mattino», anche a «Il Giorno», nonostante l'alternarsi dei direttori, la linea editoriale è interamente decisa da Donna Matilde, instancabile animatrice culturale e imprenditrice editoriale. Il giornalismo fu la passione/ professione di una vita: scrisse su 150 giornali e riviste, a Napoli, a Roma, a Torino, a Milano, a Genova e in Francia⁹.

Intorno a questa infaticabile alacrità scrittorica sarà la stessa Serao a pronunciarsi in una lettera/ bilancio del 24 gennaio 1921 alla figlia Eleonora:

Tu sai che il rimorso dell'ozio mi tortura segretamente. Io, è inutile, sono grafomane, come diceva il povero Scarfoglio; e la carta, la penna e il calamaio sono le sole cose che mi avvincono, fra tutti gli oggetti di questa terra¹⁰.

L'impegno giornalistico non fu, però, mai scelta unica; per tutta la vita donna Matilde continuò a pubblicare romanzi, cimentandosi in molti generi diversi. Limitandosi solo ai titoli più importanti, occorrerà ricordare che nel 1899 pubblica *Nel Paese di Gesù*, cronaca di un viaggio in Palestina compiuto come inviata de «Il mattino»; dopo un viaggio a Parigi pubblica *La ballerina* (1899); seguono la raccolta *Come un fiore* (1900), *Saper vivere* (1900), *Suor Giovanna della Croce* (1901), *Lettere d'amore* (1901), *La Madonna e i Santi* e *Novelle sentimentali* (1902), *L'anima dei fiori* (1903), *Santa Teresa* e

⁸ Sull'argomento mi sia consentito rimandare anche a D. DE LISO, «Flegrea» (1899-1901). Una rivista letteraria tra Napoli e l'Europa, Napoli, Editoriale Scientifica Italiana 2006.

⁹ Cfr. TROTTA, *Racconti di un'anima: ritratto (intimo) di una poligrafa*, in BIANCHI – MAFFEI, *Nuove letture per Matilde Serao...*, p. 11.

¹⁰ Di questa lettera inedita ha fornito per la prima volta un'edizione Donatella Trotta nel suo *Ritratto di una grafomane: un miracolo artistico ed esistenziale*, in *Visibili, invisibili. Matilde Serao e le donne nell'Italia post-unitaria...*, p. 39.

Storia di due anime (1904), una versione ampliata de *Il ventre di Napoli* (1903), *Il delitto di via Chiatamone* (1908), *Lettere d'una viaggiatrice* (1908), *Cristina* (1908), *San Gennaro nella leggenda e nella vita* (1909), *La mano tagliata* (1912), *Parla una donna* (1916), *La moglie d'un grand'uomo* (1919), *Mors tua* (1926). L'elenco fa un certo effetto, soprattutto perché Matilde Serao resta un'autrice fuori dal Canone, dopo l'articolo dedicatole da Croce, nel 1903, pubblicato nel terzo volume de *La letteratura della Nuova Italia*, più volte eletta a simbolo d'una generazione di scrittori meridionali di *fin de siècle*, ma sempre meno letta e meno pubblicata. Per comprendere l'universo Serao sarà opportuno partire proprio da Croce, che, dopo una sintesi delle prime esperienze biografiche e giornalistiche napoletane e romane, si concentra sulla valutazione della loro influenza sulla produzione narrativa:

Quegli ambienti caratteristici e questa tenerezza di sentimenti sono, dunque, gli elementi che entrano a comporre l'arte della Serao. Nei suoi libri, ora domina la rappresentazione della borghesia, ora quella della plebe napoletana, ora le due si accostano e s'intrecciano, ora si è trasferiti nella grande vita politica e mondana di Roma. La descrizione degli ambienti sembra occupare, alcune volte, il primo piano, e la passione si agita nello sfondo o balena nell'episodio; altre volte, per converso, la passionalità è nel centro e forma l'argomento principale della novella e del romanzo. Le figure femminili risaltano, preponderano e sono protagoniste di quasi tutte quelle azioni. L'elemento di riflessione, e l'altro che potrebbe dirsi di cultura, è nella Serao quasi nullo; e debole e senza spontaneità ciò che in altri artisti proviene dall'ispirazione e dal sogno di una vita che oltrepassi la realtà ordinaria. Ella è tutta osservazione realistica e sentimento; o meglio, osservazione mossa da sentimento¹¹.

È evidente che nel giudizio crociano produzione giornalistica e narrativa siano strettamente connesse, interdipendenti, con una nota di predilezione per la scrittura pubblicistica. La stroncatura che della produzione seraiana costruiva dieci anni dopo Renato Serra inaugurava, invece, una lunga stagione critica, in cui la narrativa, considerata decisamente ancella della produzione giornalistica, veniva bollata con un giudizio di mediocrità¹²; né avevano reso giustizia alla narratrice il successivo intervento di Luigi Russo,

¹¹ B. CROCE, *Matilde Serao*, in ID., *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza 1903, 6 voll., III, p. 38.

¹² Serra scriveva: «C'è stato un tempo, raccontano i vecchi, in cui anch'essa fece dei tentativi di arte vera e propria [...]. Se mai si tratta di un tempo lontano. I suoi *dichés* appartengono alla letteratura commerciale di second'ordine» (R. SERRA, *Le lettere*, Roma, Bontempelli 1914, p. 112).

per il quale Serao doveva annoverarsi tra «i romanzatori popolari»¹³, o quello di Alfredo Panzini, che a cinque anni dalla morte della scrittrice bollava l'ultima produzione seraiana come «libri di mondanità» nei quali «falli e si perdettero»¹⁴; giudizi chiosati dalla scelta di Francesco Flora di ospitare, nella sua *Storia della letteratura italiana*, una sola pagina dedicata a Matilde Serao e alla sua «napoletanità»¹⁵. Solo gli studi tardonovecenteschi, inaugurati da Antonio Palermo e proseguiti, tra gli altri, da Wanda De Nunzio Schilardi e Raffaele Giglio, hanno restituito autonomia e valore alla scrittura narrativa seraiana, attribuendole una dignità, aliena da miopie campanilistiche, che ha aperto nuove direttrici di lettura e di indagine, che urge ormai percorrere¹⁶.

L'autrice si riteneva una poligrafa, affetta da una mania, la scrittura, come sosteneva in una lettera alla figlia dell'agosto 1919: «In fondo, il meglio è sempre scrivere, figlia mia! Chi ha scritto, deve continuare a scrivere. *Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé*»¹⁷. È il suo modo di contribuire alla costruzione del presente. Questa idea quasi “religiosa” della scrittura come strumento per raccontare il reale e modificarlo in senso naturalista comporta una consapevolezza delle peculiarità dei generi. L'esperienza giornalistica, che la getta in mezzo al mondo della plebe quanto dell'aristocrazia, le suggerisce la necessità di scrivere sempre per un pubblico definito e di piegare forma e contenuto, inevitabilmente, alle esigenze e alle caratteristiche del suo pubblico. Sul finire dell'Ottocento, ancora più di oggi, esistono due distinte tipologie di lettori: quelli della carta stampata e quelli dei romanzi. Le distinzioni sono molto nette, anzitutto, per due ordini di ineludibili ragioni: il costo contenuto del giornale, lo spazio delimitato dell'articolo. Il pubblico del giornale non ha necessariamente una cultura elevata; non ama leggere a lungo; predilige la cronaca di fatti politici all'analisi; anche e di più, se appartiene ad un ceto non aristocratico, ama leggere il pettegolezzo alla moda per evasione. Per conquistare questo tipo di pubblico, dunque, il giornale deve bilanciare l'*utile dulci*. La scrittura di Matilde Serao funziona per questo pubblico: è immediata, bozzettistica; procede per illuminazioni e immagini; lascia spazio all'immaginazione solo dopo aver riempito la stanza di oggetti nei quali essa potrà muoversi; è fatta di ripetizioni, di allocuzioni, di dialoghi

¹³ Cfr. L. RUSSO, *I narratori. (1850-1950)*, nuova edizione integrata e ampliata, Milano-Messina, Principato 1951, p. 155.

¹⁴ A. PANZINI, *Una donna che dipinse con la penna*, in «Corriere della Sera», 3 luglio 1932.

¹⁵ F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori 1948, p. 281.

¹⁶ Per una ricognizione dell'ultima bibliografia critica seraiana si veda il contributo di L. PALMA, *Oltre la narrazione. Una rilettura de «Il paese di Cuccagna» e del «Romanzo della fanciulla» di Matilde Serao*, in *Per un nuovo canone del Novecento italiano. Le narratrici*, a cura di B. Alfonzetti et alii, Roma, Adì editore 2023, pp. 9-18.

¹⁷ TROTTA, *Racconti di un'anima...*, p. 35.

fittizi, di opinioni rubate, di un lessico parlato, del rumore della strada. Il pubblico della narrativa ha certamente un'istruzione migliore, compra in volume il romanzo che in molti casi è già uscito a puntate sul giornale e non legge per sapere, ma per riflettere o per sognare. Matilde Serao scrive anche per questo pubblico, ma, mentre lo fa, non sa dimenticare l'altro. Non c'è, dunque, una netta distanza tra la giornalista e la scrittrice –alcuni dei suoi libri nascono dall'unione di articoli ai quali apporta minime variazioni¹⁸. Per queste ragioni piace al pubblico, non alla critica; per questo, e non certo per la presunta mediocrità della sua produzione, non vincerà il Nobel, che le strapperà paradossalmente Grazia Deledda, da lei sostenuta agli esordi.

Non solo lo stile, ma anche i temi della pubblicistica e della narrativa seraiane sono comuni ai due generi e riguardano essenzialmente il costume e la società, che si raccontano in modi diversi sulle colonne di un giornale e in un plot narrativo. Alla scrittura giornalistica Serao affida la sua emozione immediata nei riguardi del reale, che difficilmente si complica in riflessione; nella scrittura narrativa l'emozione si fa racconto compiuto e costruisce una precisa immagine e idea del reale. A rappresentare il carattere "effimero", ma non necessariamente leggero della scrittura giornalistica, si può leggere la pagina di presentazione di *gibus*, l'autore della celebre rubrica "Api, Mosconi e Vespe":

Chi è *gibus*.

Poiché in questo giornale scrivono i più illustri letterati d'Italia, da Ruggiero Bonghi a Luigi Capuana, da Giuseppe Giacosa alla Contessa Lara, mi si domanda da varie parti, a voce e per scritto, chi sia d'illustre questo *gibus* che ogni giorno firma una colonnina di notiziette. Ahimé, io sono qui costretto a confessare che *gibus* non è affatto un illustre letterato: che non è neppure un letterato. *Gibus* non è altro che un umilissimo e perfettamente sconosciuto cronista, un ignoto vagabondo che va gironzando, quotidianamente, come uno sfaccendato qual è, per le sale dei concerti e per le esposizioni di pittura, che di sera va in teatro e va nei circoli, sempre col naso in aria, sempre inquieto – cercando, dappertutto, la notizia mondana, di arte, di letteratura-felice quando non ha sbagliato il cognome di una dama, o il grado di parentela di due famiglie aristocratiche. Poiché *gibus*, nella sua qualità di cronista, per una debolezza della naturale della professione, è soggetto allo sbaglio e

¹⁸ È il caso di *Nel Paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina*, il libro odeporico che nasce dagli articoli inviati a «Il mattino» da Serao, come inviata del viaggio compiuto tra la primavera e l'estate del 1893. Sui rapporti tra articoli e libro e sulla scrittura odeporica seraiana mi sia consentito rimandare a D. DE LISSO, *Nel «Paese di Gesù». I luoghi nella scrittura di Matilde Serao*, in «Critica Letteraria», a. XLVII (2019), n. 185, fasc. IV, pp. 893-906 e EAD., *Matilde Serao, la "letterata viaggiante". Storie di vita e di viaggi tra Napoli e il mondo sul finire dell'Ottocento*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s. XII (2019), pp. 181-198.

quelle che i francesi assai caratteristicamente chiamano *brioche*s, cospargono la sua vita di amarezze. *Gibus* è pieno di scrupoli, pieno di esagerata precisione, ma ogni tanto lo ingannano, in mala fede, o in buona fede, i suoi reporters e il povero cronistello mette in collezione un'altra *brioche*. Egli è sempre combattuto, *gibus*, fra il desiderio di pubblicare una notizia e la paura di trovarla inesatta. Ma, in cambio, questo sconosciuto sì, ma appassionato cronista ha una devozione così profonda per le belle dame, per le donne eleganti, per i giovanotti *dhic*, per quanto è arte, letteratura, festa degli occhi e festa dello spirito, che molti errori gli saranno perdonati. Egli fida nella grande indulgenza delle persone belle: la beltà, l'eleganza sono naturalmente pietose¹⁹.

Dal trafiletto emergono alcuni tratti salienti della scrittura pubblicistica seraiana. La rubrica "Api, Mosconi e Vespe", che accompagnerà le avventure giornalistiche di Matilde/*gibus*, con qualche variazione nel titolo, fino a «Il mattino», partendo dal «Corriere di Roma illustrato»²⁰, è, senza dubbio, testimonianza eloquente della cronaca di moda, di costume e di società che fa vendere i giornali della *belle époque*. La figura del «cronistello», costruita come *alter ego* dalla giornalista, coniuga in sé la *curiositas*, la passione della ricerca, l'adesione al vero, il senso del bello e la leggerezza: ingredienti di sicuro successo. Questa pagina è un racconto, in cui si costruisce un personaggio, che sulle colonne del giornale sarà dotato dall'autore demiurgo di un'anima indipendente. Nella sua lunga carriera *gibus* scriverà con la medesima competenza di costumi da bagno e di spettacoli teatrali, di ricevimenti, salotti, poeti, artisti, sulla scorta delle sue sensazioni, in uno stile mai improvvisato, eppure immediato e fresco. Le sue cronache restituiscono un'immagine vivida e *in fieri* della società dei lettori e delle lettrici, dei caffè e dei salotti, nei quali si costruiva il futuro dell'Italia del Novecento. Ma accanto al personaggio *gibus* c'è sempre la giornalista che, qualche anno dopo, nel 1891, enuclea tipologie e ragioni delle fake news, dalle stesse colonne del «Corriere di Napoli», su cui *il cronistello* scrive dei costumi all'ultima moda:

[...] la falsa notizia nel giornale; è sempre una delle estreme risorse; è sempre un minuto interessante in cui la gente si agita intorno a un'ombra. Vi è la falsa notizia maliziosa, perfida, di colui che la lancia con maligna intenzione, che la vede fare il giro della stampa e che sa bene non essere efficace nessuna rettifica, nessuna smentita: rimane sempre qualcuno che crede

¹⁹ GIBUS, *Api, mosconi e vespe*, in «Corriere di Napoli», 9 gennaio 1888.

²⁰ Su questa fortunata rubrica seraiana si legga il contributo di C. DI BONITO, *Da Gibus a Snob: per una lettura linguistica di Api Mosconi e Vespe al «Corriere di Napoli»*, in *Nuove letture per Matilde Serao...*, pp. 73-96.

a questa falsa notizia; vi è la falsa notizia ingenua, candidamente stupita, di colui che ha udito una parola per un'altra, che ha scambiato il nome di un personaggio con quello di una città, che scrive a orecchio e quindi sbaglia; vi è la falsa notizia strepitosa, clamorosa, inventata di chi ha l'abitudine di queste fantastiche invenzioni e che si diverte immensamente nell'agitazione che desta; vi è la falsa notizia timida, quasi tranquilla, di colui che desidera che questa notizia si avveri, e la falsa notizia arrabbiata, disperata di colui che non sa come occupare mezza colonna del suo giornale, che ne occupa altra mezza per confermare la prima notizia, poi vi ritorna su per ismentire le smentite, poi per ispiegare che la cosa va così e così, e infine, la quinta volta per dare ampia ragione a coloro che smentirono.

E ancora vi è la falsa notizia germogliata così, spontaneamente, ripetuta scioccamente, scioccamente creduta, che non è verosimile, che non sarà verosimile mai, che è l'indizio più profondo della stupidaggine umana; vi è la falsa notizia ricorrente, cioè quella che si rinnova ogni quattro, ogni sei mesi. Dio, quanti generi e quante forme di false notizie, alcune oneste e alcune disoneste, alcune perfide e alcune innocenti e tutte quante fonte di lavoro e di diletto al giornalista, fonte d'interesse pel lettore. Oramai, il regno della verità, il migliore, è stato fondato, nel giornalismo italiano, ma il sistema della falsa notizia anche aveva del buono, come vi può essere della onestà, della pietà, della carità, della utilità in fondo a ogni bugia²¹.

Si tratta di una posizione non proprio popolare e deontologicamente discutibile: la giornalista, lamentando la sempre maggiore adesione al vero dei giornali, rimpiange la poeticità della notizia falsa; per questa via, attribuisce al giornalista non tanto il ruolo di oracolo dell'informazione, quanto la capacità di discernere l'opportunità dell'informazione. Il pubblico del giornale deve sempre conoscere la verità? Serao crede di no, perché talvolta non possiede gli strumenti per comprenderla e, talvolta, la vita non migliora con la conoscenza della verità. La difesa della bugia, insieme alla difesa del diritto del giornalista alla fantasia demiurgica, nasce, in effetti, dall'alta considerazione che ha della sua professione: il giornalista sa più dei suoi lettori cosa dire e come dirlo.

Più tardi, negli anni della guerra quella stessa giornalista, nel frattempo diventata l'anima de «Il Giorno», ha, coerentemente con le posizioni precedenti, il coraggio di schierarsi e costruire, in una serie di articoli pubblicati dal maggio 1915 al marzo 1916, poi confluiti nel volume *Parla una donna. Diario femminile di guerra*, una Patria delle donne, guardandosi bene

²¹ M. SERAO, *La falsa notizia*, in «Corriere di Napoli», 1/2 agosto 1891.

dall'indulgere a posizioni femministe più *à la page*, dalle quali si terrà distante per tutta la vita:

Riprendere bisogna, adunque, l'uncinetto bianco e fine, che era rimasto inerte fra la maglia allentata della lana, in una sciarpa biglia: riprendere bisogna i ferri sottili che eran sospesi sovra un fine e morbido goletto: riprendere bisogna i grossi ferri che non più lavoravano, a grandi maglie, i benefici farsetti. Non avete finito di lavorare, care calzettaie italiane, care *tricoteuses* italiane; e le dita eleganti debbono ricominciare il bel gesto operoso, e il gomito molle deve saltellare nella borsa da lavoro, sospesa al braccio. Le calze di lana servono ancora e sempre: e servono le sciarpe, che si avvolgono al collo: e servono i panciotti protettivi: e tutto serve ancora e sempre: le ginocchiere e i polsini, le ventriere e i passamontagna: agli alpini, sovra tutto, servono i passamontagna. Lana biglia, lana bianca, lana marrone, questi fili di lana debbono svolgersi e avvolgersi intorno ai ferri, intorno all'uncinetto, e non dovete fermarvi dal lavorare, donne d'Italia, perché non è vero che sia finito l'inverno, non è vero che sia venuta la primavera, perché qui, qui, vi sembra così, e altrove, altrove, colà, dove ci si batte, colà dove si muore, l'inverno continua, il freddo micidiale continua, e continua il gelo che uccide più della palla austriaca. *Lanam fecit*: continui questo a esser il nostro motto, o donne nostre²²!

Gli uomini sono partiti per la guerra e tocca alle donne rimboccarsi le maniche e fare in modo che la vita continui come in presenza degli uomini; sostituendo i mariti, i figli, i padri, i fratelli nei lavori quotidiani e, laddove non ne siano capaci, esse dovranno riprendere l'uncinetto e preparare indumenti e coperte calde per gli uomini al fronte. Sarà lei stessa a fornire l'esempio, perché anche questo è, per Serao, il ruolo della donna: fungere da esempio alle altre donne e ai figli.

La scrittura della giornalista è, come si può evincere, dai luoghi esaminati, duttile, capace di farsi funzionale al contenuto e ai destinatari. Il segreto di questa penna felice sta nella capacità di tenersi ancorata al reale, per poterlo reinventare in base alle circostanze; nulla è definitivo, ogni notizia, ogni cronaca, ogni opinione può mutare con il mutare delle circostanze. La policromia della scrittura giornalistica si riversa sulla pagina narrativa. I temi restano costume e società, ma sono declinati in una serie più varia di sottogeneri. Serao scrittrice si cimenta nel romanzo di formazione, in quello rosa, in quello parlamentare, in quello verista, nella scrittura epistolare, nell'ode-

²² M. SERAO, *Parla una donna. Diario femminile di guerra. Maggio 1915-Marzo 1916*, Milano, Fratelli Treves editori 1916, pp. 297-298.

porica, nella saggistica, nel reportage, nel diario, nel noir. I suoi personaggi sono popolari e aristocratici, poverissimi e ricchissimi, non hanno letto neanche un libro e hanno letto tutti i libri. È ovvio che in una tale esplosione poligrafica non tutta la produzione possa essere di uguale livello. Tuttavia, in ognuno dei molti titoli della Serao, c'è una pagina che avremmo voluto forse scrivere, che certamente avremmo voluto leggere:

Vi sono anime malinconiche, possenti, eroiche, tristi, fatali, che niuno vede: vi sono cuori straziati ed esaltati dalla vita, di cui niuno si accorge: vi sono ombre, nella via, che sono uomini e donne: vi sono fatti umani, sconosciuti, il cui carattere ha profondità non misurabili: vi sono storie, nel mondo, che farebbero fremere di stupore, e di dolore, se tutte si potessero narrare. E non è l'amore, nel suo stretto senso, che mena queste anime, questi cuori, queste donne, questi uomini; non è la passione, nel suo ardente e breve senso, che domina questi fatti. Sono altri sentimenti somiglianti, diversi, multiformi, più forti, meno forti, più saldi, meno saldi; sono altre espressioni, meno calde, più profonde, più lunghe, più tormentose e più pure: sono altre tragedie, più piene di ombra, più inguaribili, più degne di pietà e di perdono²³.

È un brano incipitale di *Suor Giovanna della Croce*, il romanzo uscito prima a puntate sulla rivista «Flegrea» e poi in volume nel 1901. È un romanzo sulla fine forzata di una monacazione, un romanzo di racconto e denuncia dell'impossibile dignità delle donne sole nella Napoli di fine Ottocento. Ma è anche un romanzo di individualismo e di coraggio, cui, però, manca il disincanto necessario ad affrancarlo dalle maglie del pietismo generalizzato, che finisce per confinarlo in una cornice *larmoyante*. Lo stralcio considerato offre ancora una volta un saggio dello sguardo della Serao: indagatore, penetrante, mai disincantato, ma sempre partecipe. Non solo nel caso di vicende per le quali è possibile una sorta di immedesimazione, anche Francesco Sangiorgio, nel suo esordio al Parlamento, è oggetto della stessa partecipe attenzione:

Allora gli occhi curiosi dei deputati cercarono questo collega che quasi nessuno conosceva; era lassù, all'ultimo banco di un settore del centro destro. Stava ritto e calmo, aspettando di poter parlare; anzi si trasse quasi sulla scialletta, fuori dal banco, perché lo vedessero meglio. [...] a nessuno egli parve insignificante. Poi, una curiosità diversa nasceva ora nella Camera. Questo deputato nuovo parlava in favore o contro? Era uno dei piaggiatori che, ap-

²³ EAD., *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, a cura di C. Borrelli, Lecce, Manni 2005, p. 7.

pena arrivati, si affrettano a far dichiarazione di fedeltà? [...] Un meridionale, avvocato: ecco quello che si sapeva. Dunque avrebbe declamato; la solita rettorica che i piemontesi odiano, i milanesi deridono, e i toscani disprezzano. Invece l'onorevole Sangiorgio cominciò a parlare lento, ma con voce così sonora e virile che si allargava in tutta l'aula e per cui tutti gli ascoltanti respirarono di soddisfazione. [...] trionfavano con Sangiorgio i modesti e intelligenti deputati di Basilicata, che una strana fatalità teneva sempre lontani dal potere; trionfavano tutti gli avvocati [...] trionfavano tutti i meridionali, in genere a cui è sempre un po' lesinato il successo²⁴.

Matilde Serao diventa Francesco Sangiorgio, come era diventata Suor Giovanna, come diventerà Riccardo Joanna, Caterina, Lucia: il suo segreto è abitare i personaggi, tutti un po'. È ovvio che i risultati, con un numero così elevato di testi, non possano, come si è detto, essere sempre felici. È ovvio che *Fantasia* sia un gran romanzo, che nessun altro se non Matilde Serao avrebbe potuto scrivere con lo stesso tocco; è altrettanto ovvio che *La conquista di Roma* sia il romanzo parlamentare che non è riuscito a De Roberto²⁵; ma è anche ovvio che *La mano tagliata* sia, invece, un non perfettamente riuscito tributo alla moda noir del momento. Non riteneva, forse, Contini, senza che si gridasse allo scandalo o fosse sminuito il valore dei capolavori verghiani, mediocre la produzione dello scrittore catanese al di qua e al di là dei *Malavoglia* e del *Mastro don Gesualdo*²⁶? Perché, allora, estendere un giudizio simile alla Serao dovrebbe nuocere alla valutazione complessiva della sua produzione narrativa? Matilde Serao scrive troppo e troppo di ogni cosa, perché possa scrivere bene di tutto. Anche quando si veste da scrittrice, non dismette gli abiti del giornalista. È una sperimentatrice inesausta; tutto il reale le interessa, di tutto vuole scrivere, come un uomo, proprio perché è una donna e, quindi, non dovrebbe farlo. La giornalista è inarrivabile, la scrittrice non sempre raggiunge le più alte vette, ma, diversamente dai suoi colleghi uomini, con quei capelli dritti ispidi, con quel corpo sgraziatissimo e quella sua ingombrante rumorosità, ha provato a scalarle proprio tutte.

²⁴ EAD., *La Conquista di Roma*, Firenze, Barbera 1885, p. 78.

²⁵ Sui romanzi parlamentari di Serao mi sia consentito rimandare a D. DE LISO, *La Conquista di Roma. Matilde Serao e la scrittura della politica*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, Verismo, Modernismo tra Secondo Ottocento e Primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Catania, 3-5 ottobre 2019), a cura di G. Alfieri et alii, Catania, Fondazione Verga 2020, pp. 303-314.

²⁶ «La carriera del Verga scrittore grande ha qualcosa di misterioso: si concentra in un decennio, e quanto precede o segue è letteratura mediocre quando non bassa, senza rapporti seri con quella in cui l'autore è supremo: anzi la vena scadente affiora, fiancheggiatrice estranea, perfino durante quel decennio» (G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni 1968, p. 141).

SEBASTIANO VALERIO

(Università di Foggia)

CIBO E SOCIETÀ IN MATILDE SERAO: NAPOLI E I MACCHERONI

Se volessimo indicare quale sia davvero il piatto identitario di una nazione come la nostra, probabilmente i campanili si metterebbero a suonare forte, pur di indicare ciascuno la prelibatezza che caratterizza il proprio territorio. È nota, oggi anche per l'uso pubblicitario che se ne fa, la pagina in cui Matilde Serao, che all'identità culinaria dei territori da lei esplorati dedicò grande attenzione, riconosce ad esempio l'identità bolognese nella mortadella e quella di Modena nello zampone:

Ah se Bologna non avesse una storia gloriosa, se le mancasse quella grandezza che è lo Studio Bolognese, se le mancasse quella magnifica piazza che è la piazza Maggiore, se non avesse la bizzarria architettonica della sua torre Carisenda, se non fosse bella e affascinante come è, ebbene basterebbe a farla nominare in tutto il mondo la sua Mortadella, come basterebbe a Modena la gloria dei suoi zamponi che il Bellentani, l'amico del goloso Gioacchino Rossini, ancora manda in tutto l'orbe terracqueo¹.

E infine chiude ricordando: «In realtà, pare profondo il motto di quel filosofo pratico che dice di esser più utile all'umanità l'invenzione di una nuova pietanza che la scoperta di una costellazione», richiamando una famosa frase dello scrittore francese Jean Anthelme Brillat-Savarin, che oggi fa spesso bella mostra di sé nei ristoranti.

Eppure il nostro “mito delle origini”, per parafrasare il titolo di un libretto di Massimo Montanari apparso nel 2019², risiede nella pasta, o me-

¹ *L'Italia a Bologna: lettere di Matilde Serao per le Feste del 1888*, a cura di V. Montanari e G. Roversi, Bologna, Clueb 1988, p. 74.

² M. MONTANARI, *Il mito delle origini. Breve storia degli spaghetti al pomodoro*, Bari, Laterza 2019.

glio, negli spaghetti al pomodoro, che, come ci dimostra Montanari, tutto sono, alle loro origini, tranne che italiani, se si pensa all'origine mediorientale della pasta secca e ispanoamericana del sugo al pomodoro. Quasi a metà di questo volumetto, Montanari introduce un capitolo che ha per titolo *Quando gli spaghetti si chiamavano maccheroni*³, in cui ci ricorda come il termine “macharoni” sia attestato già nell’XI secolo⁴, proveniente proprio dall’area meridionale, e che solo nel famigerato ricettario quattrocentesco di Maestro Martino si introduce il termine “spagho”, ma per arrivare ai nostri spaghetti sarà necessario attendere la metà dell’Ottocento perché, ricorda ancora Montanari: «*maccheroni* resterà per secoli – e tuttora rimane a Napoli – la parola d’elezione per indicarli»⁵.

Forti di queste spiegazioni, possiamo accostarci al primo capitolo de *Il paese di cuccagna*, romanzo che Matilde Serao pubblicò nel 1891, pochi anni dopo quelle parole sulla mortadella che risalgono al 1888. L’attesa per l’estrazione dei numeri del lotto, che apre la narrazione, è introdotta dalla presentazione, tipicamente seraiana, del contesto cittadino, condotta con quella maestria descrittiva che Serao aveva appreso nei lunghi anni di scritture giornalistiche, con una forte coloritura che rende questo brano una descrizione in parole dei paesaggi riprodotti pittoricamente a quell’epoca, in cui il cibo veniva spesso ritratto in primo piano. E qui vengono anzitutto rappresentati i maccheroni, che sono una parte importante di questo paesaggio urbano. Il quadro sociale che ne emerge è chiaro sin da quella divisione che il cibo designa dentro la società: da una parte i mercanti che, sia pure alla bell’e meglio, mangiano maccheroni, come pure faceva nella pausa pranzo il signor Canavacciolo de *Il romanzo della fanciulla*⁶, e dall’altra i loro facchini, i lavoratori che si devono accontentare di una pagnotta miseramente condita:

mercanti di santi di legno, di santi di stucco, pranzavano, nel fondo delle loro botteghe oscure, sopra un cantuccio di tovaglia macchiata di vino, tenendo, a fianco del largo piatto di maccheroni, la caraffa di vetro verdastro, piena di vinello di Marano e chiusa da una foglia di vite accartocciata. I facchini dei mercanti, seduti per terra, sulla soglia della bottega, addentavano lungamente una pagnotta di pane, spartita in due, contenente qualche companatico asprigno, zucchette fritte e immerse nell’aceto, pastinache in salsa bru-

³ Ivi, pp. 30-32.

⁴ Cfr. A. MARTELOTTI, *Linguistica e cucina*, Firenze, Olschki 2002, p. 148.

⁵ MONTANARI, *Il mito...*, p. 33.

⁶ «Il signor Canavacciolo si era ritirato in fondo a un suo camerino, dove lo si vedeva, da una tendina sollevata, mangiare allegramente un piatto di maccheroni al sugo di pomodoro, rossi, appetitosi», M. SERAO, *Il romanzo della fanciulla*, Milano, Treves 1893, p. 96.

sca, melanzane condite con aceto, pepe e aglio: e l'odore acuto e grasso del molto pomodoro che condivideva tutti quei maccheroni, da un capo all'altro della strada, si univa a quell'odore acuto di aceto aspro e di grossolane spezierie⁷.

Due odori, quello che emana dal sugo che condisce la pasta e quello del “companatico asprigno” delle pagnotte dei facchini, che segnano già una classificazione della società, di cui il cibo diventa simbolo. Tale divisione, così icasticamente presentata, servirà tra poco a raccontare come questi mondi siano messi in comune da quell'oppio dei popoli che è il gioco⁸. La scrittura di Matilde Serao, che qui più evidentemente che mai si connota di quello che è stato definito «realismo cronachistico»⁹, intende offrire uno spaccato sociale, colto nelle sue diverse espressioni e analizzato nelle sue articolazioni, come è ben noto. Fu Antonio Gramsci a ricordare che Benedetto Croce aveva notato questo nesso tra scrittura letteraria e giornalistica, risalendo a quel racconto di Balzac, *La rabouilleuse* del 1841, in cui già figurava chiaramente l'immagine del gioco d'azzardo, che da «grande sogno di felicità» diveniva «oppio del popolo»¹⁰. Si ribadiva così un nesso tra articoli giornalistici e racconti di Serao, che finivano per coinvolgere, in un viaggio a ritroso tra le possibili fonti e i probabili modelli, la commedia umana di Balzac e finanche la filosofia di Hegel, da questi, secondo Gramsci, tenuta presente. Ora, proprio il cibo rende testimonianza di questa sequenza tra le opere di Serao, perché è lo strumento che usa per descrivere la realtà dal-

⁷ M. SERAO, *Il paese di cuccagna*, Milano, Treves 1891, p. 1.

⁸ Cfr. D. SPERDUTO, *Bravate e gioco del lotto nella «Rabouilleuse» di Balzac e nel «Paese di cuccagna» di Matilde Serao*, in «Critica letteraria», *Nuove letture per Matilde Serao*, Atti del Convegno (Università di Napoli “Federico II”, 17-18 ottobre 2018), a cura di P. Bianchi e G. Maffei, XLVII (2019), 185, pp. 814-825.

⁹ Cfr. F. LAPORTA, *Splendori e miserie dell'impegno. L'impegno civile degli scrittori, da Manzoni a Murgia*, Roma, Castelvocchi 2023, p. 17. Sul realismo di Serao e il nesso con la scrittura giornalistica, cfr. R. GIGLIO, *Ancora su Giornalismo e letteratura. «Immaginazione, ragione e sentimento». Le vie per una scrittura realistica della Serao, in Metodo e passione. Studi sulla modernità letteraria in onore di Lucio Giannone*, a cura di G. Bonifacino, S. Giorgino e C. Santoli, Napoli, La Scuola di Pitagora 2022, pp. 151-164; ID., *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni 1993; ID., *Di letteratura e giornalismo*, Napoli, Loffredo 2012; D. TROTTA, *Sulla via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura. Con antologia di scritti rari e immagini*, Napoli, Liguori 2008; *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, a cura G. Infusino, Napoli, Guida Editori 1981. Sul realismo della Serao rimando a W. DE NUNZIO, *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, Bari, Palomar 2004; L. PALMA, *Oltre la narrazione. Una rilettura del «Paese di Cuccagna» e del «Romanzo della fanciulla»*, in *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. Le narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italianisti «Studi delle donne nella letteratura italiana» (15-16 dicembre 2021), a cura di B. Alfonzetti et alii, Roma, ADI Editore 2023, pp. 9-18; E. BUFACCHI, *Serao e il Realismo urbano sulla linea «Ventre di Napoli-Virtù di Checchina»*, ivi, pp. 19-28.

¹⁰ A. GRAMSCI, *Quaderno 16 (XXII)*, in *Quaderni del carcere*, ed. critica a cura di V. Gerratana, vol. III, Torino, Einaudi 2007, pp. 1837-1838.

l'interno, quando, proprio in una delle pagine iniziali de *Il paese di cuccagna*, va in scena la ricerca di un pranzo a buon prezzo da parte di una coppia di sartine, anche loro in attesa della estrazione dei numeri del lotto, alla controra che, come scrive Serao, è «il periodo della giornata napoletana che equivale alla *siesta* spagnuola, comincia col cibo, col riposo, col sonno delle persone stanche»¹¹. Il pizzaiolo, che vende in giro pezzi di pizza, ha esaurito la sua merce e le due sartine sono costrette a cercare altre e meno economiche soluzioni per pranzare¹². L'affacciarsi di una di loro alla porta di un'osteria mette in scena questo dialogo:

- Dammi qualche cosa da mangiare col pane, - diss'ella, dondolandosi un poco.
- Pesce fritto?
- No.
- Un po' di baccalà, con la salsa?
- No, no, - disse ella, disgustata.
- Una zuppa di trippa?
- No, no.
- E che volete, allora? - domandò il garzone, un po' infastidito.
- Vorrei... vorrei tre soldi di carne, la mangeremo col pane, Nannina e io, - disse ella con una graziosa smorfia di golosità.
- Non cuciniamo carne, oggi; è sabato. Solo la trippa, per chi non ci crede, al sabato.
- E dammi questo baccalà, - mormorò ella, reprimendo un sospiro¹³.

Il ricordo va proprio al capitolo III de *Il ventre di Napoli*, significativamente intitolato *Quello che mangiano*, dove il cibo diventa un modo per descrivere metonimicamente lo stato della popolazione dei quartieri popolari e il ventre di Napoli, con ciò che lo riempie.

La pizza, viene qui ribadito, è il cibo più popolare, diremmo identitario di Napoli, come la mortadella quello di Bologna, al punto tale che improvvidamente Serao ne sostiene l'inesportabilità fuori Napoli. Ricorda in-

¹¹ SERAO, *Il paese di cuccagna...*, p. 3.

¹² «Le due sartine, deluse, si consigliarono fra loro: una di queste, bionda, con un'aureola d'oro intorno al delicato viso bianco, si mosse, con quel passo ondulante che mette come una nota orientale nella seduzione muliebre napoletana, e risalendo la via di Santa Chiara, chinando il capo per non farsi ferire in faccia dal sole, entrò nel vicolo dell'Impresa, dirigendosi verso la negra bottega del vnaio che fa anche l'oste, quasi dirimpetto al palazzo dell'Impresa; andava a comperare un po' di roba da mangiare, per sé e per la sua compagna», ivi, p. 2.

¹³ Ivi, p. 3.

fatti che un industriale napoletano ebbe l'idea di esportare la pizza a Roma, con scarissimo successo, perché «La pizza, tolta al suo ambiente napoletano, pareva una stonatura e rappresentava una indigestione; il suo astro impallidì e tramontò, in Roma; pianta esotica, morì in questa solennità romana»¹⁴. A Napoli invece «la pizza rientra nella larga categoria dei commestibili che costano un soldo, e di cui è formata la colazione o il pranzo, di moltissima parte del popolo napoletano»¹⁵, come dimostra la ricerca da parte delle due sartine de *Il paese di cuccagna*. La vendita delle pizze non avviene a bottega ma per strada, perché le pizze lavorate nottetempo dal “pizzaiuolo” «sono affidate a un garzone, che le va a vendere in qualche angolo di strada, sopra un banchetto ambulante e lì resta quasi tutto il giorno, con questi settori di pizza che si gelano al freddo, che si ingialliscono al sole, mangiati dalle mosche»¹⁶. E proprio questo garzone cercano le due sartine, aspettando «sulla soglia di un portoncino», ma quando incrociano questo «venditore di pizza, la schiacciata coperta di pomodoro, di aglio e di origano, cotta al forno e venduta a tre centesimi, a un soldo, a due soldi il pezzo», questi «portava sotto il braccio la tavoletta di legno, tutta unta di olio, senza neppure un pezzetto di pizza: aveva venduto tutto e se ne andava a mangiare egli stesso, giù, nel quartiere di Porto, dove era la sua pizzeria»¹⁷. È proprio la medesima scena che si legge ne *Il ventre di Napoli*:

Vi sono anche, per la notte, dei garzoni che portano sulla testa un grande scudo convesso di stagno, entro cui stanno queste fette di pizza e girano pei vicoli e dànno un grido speciale, dicendo che la pizza ce l'hanno col pomodoro e con l'aglio, con la mozzarella e con le alici salate. Le povere donne sedute sullo scalino del basso, ne comprano e cenano, cioè pranzano, con questo soldo di pizza¹⁸.

Le alternative, quelle che le due sartine esperiscono all'osteria, dice Serao, sono diverse, perché «Con un soldo, la scelta è abbastanza varia, pel pranzo del popolo napoletano»¹⁹. Serao le passa in rassegna, ostentando sempre un gusto della descrizione piuttosto compiaciuto in un brano che articola in senso narrativo il dialogo appena visto. La frittura di pesce, la cosiddetta *fragaglia*, nel cartoccio che raccoglie «il fondo del paniere dei pesciven-

¹⁴ M. SERAO, *Il ventre di Napoli*, Milano, Treves 1884, pp. 22-23.

¹⁵ Ivi, p. 23.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ SERAO, *Il paese di cuccagna...*, p. 2.

¹⁸ EAD., *Il ventre di Napoli...*, p. 24.

¹⁹ *Ibidem*.

doli», così come le frittelle che contengono qualche frammento di alice o «un pezzetto di carciofo, quando niuno vuol più saperne di carciofi, o un torsolino di cavolo»²⁰, sono un cibo fatto sostanzialmente di avanzi, di ciò che non finisce nelle ricche tavole imbandite della nobiltà o della borghesia. Ad un soldo si hanno ancora le spighe di grano bollite o le castagne lesse, immerse in un brodo in cui «il popolo napoletano vi bagna il pane e mangia le castagne, come seconda pietanza»²¹, presentando ancora una notazione sociale del cibo.

Quando poi, come accade ne *Il paese di Cuccagna*, ci si rivolge ad una più formale osteria, «si può comperare una porzione di *scapece*; la *scapece* è fatta di zucchetti o melanzane fritte nell'olio e poi condite con aceto, pepe, origano, formaggio, pomodoro, ed è esposta in istrada, in un grande vaso profondo, in cui sta intasata, come una conserva e da cui si taglia con un cucchiaino. Il popolo napoletano porta il suo tozzo di pane, lo divide per metà, e l'oste vi versa sopra la *scapece*»²² e ancora per un soldo si può avere la *spiritosa*, «condita in modo piccantissimo, tanto da soddisfare il più attonizzato palato meridionale»²³. La rappresentazione della borghesia e dei suoi privilegi sociali si condensa proprio nella figura di Don Crescenzo che, ne *Il paese di cuccagna*, «conservava la sua disinvoltura e la placida beatitudine del napoletano, che ha il suo piatto di maccheroni assicurato, e che serenamente assiste alla corsa affannosa degli altri, dietro il fantastico piatto di maccheroni, o dietro molti fantastici piatti di maccheroni, nel grande, immaginoso paese di cuccagna»²⁴.

La descrizione di ciò che mangiano i napoletani, ne *Il ventre di Napoli*, si articola in una climax in cui, crescendo il prezzo del cibo, cresce la collocazione sociale di chi lo mangia. E così, dopo il cibo da un soldo, ecco quello da due soldi. Teniamo conto che il valore di un soldo equivaleva a 5 centesimi di lira, in un mondo in cui, ricorda proprio in questo volume la Serao, una donna di servizio di basso rango, una *vajassa*, guadagnava 8 lire al mese e una maestra poteva guadagnarne 30/40, più o quanto il governo passava alla suor Giovanna della Croce di *Un'anima semplice* (41, per la precisione).

Con due soldi si poteva così avere ambire ad avere un cibo da osteria: «Appena ha due soldi, il popolo napoletano compra un piatto di maccheroni cotti e conditi»²⁵. Serao si dilunga a descrivere l'apparato che definisce «mol-

²⁰ Ivi, p. 25.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, pp. 25-26.

²³ Ivi, p. 26.

²⁴ SERAO, *Il paese di cuccagna...*, p. 168.

²⁵ SERAO, *Il ventre di Napoli...*, p. 26.

to pittoresco» («e dei pittori lo hanno dipinto», ricorda, come pure ricorda le cartoline che i turisti inglesi comprano con il «banco del maccharonaro»), e ricorda le caldaie per strada «dove i maccheroni bollono sempre, i tegami dove bolle il sugo di pomodoro, le montagne di cacio grattato, un cacio piccante che viene da Cotrone»²⁶. I due o tre soldi che costano le porzioni di maccheroni sono invero piccole e si litiga per un po' più di sugo o di formaggio. In un altro luogo de *Il ventre di Napoli* la descrizione di questo cibo di strada diventa odore, quando, sfidando le rappresentazioni dello sperimentale naturalismo, Serao racconta il mercato della Pignasecca e scrive, con una evidente ed esplicita allusione a *Il ventre di Parigi* di Zola:

I maccheroni, gli erbaggi, i generi coloniali, le frutta, i salami ed i formaggi, tutto, tutto nella strada, al sole, alle nuvole, alla pioggia; le casse, il banco, le bilancie, le vetrine, tutto, tutto nella via; vi si frigge, essendovi una famosa friggitrice; vi si vendono i melloni, essendovi un mellonaro famoso per dar la voce; vanno e vengono gli asini carichi di frutta; l'asino è il padrone tranquillo e potente della Pignasecca.

Qui il romanzo sperimentale potrebbe anche applicare la sua tradizionale sinfonia degli odori, poichè si subiscono musiche inconcepibili: l'olio fritto, il salame rancido, il formaggio forte, il pepe pestato nel mortaio, l'aceto acuto, il baccalà in molle. Nel mezzo della sinfonia della Pignasecca, vi è il gran motivo profondo e che turba; la vendita del pesce, specialmente del tonno, in pieno sole, su certi banchi inclinati, di marmo. Alla mattina il tonno va a ventisei soldi e il pescivendolo grida il prezzo con orgoglio: ma, come la sera arriva, per il declinare dell'ora e della merce, il tonno scende a ventiquattro, a una lira, a diciotto soldi; quando arriva a dodici soldi, la gran nota sinfonica del puzzo ha raggiunto il suo apogeo²⁷.

Altri cibi potevano comprarsi con due o tre soldi, come il polpo bollito o le lumache, sempre con il loro brodo o la miscela di «ritagli di grasso di maiale e pezzi di coratella, cipolline, e frammenti di seppia»²⁸ che finivano su un pezzo di pane. Più costose le verdure, perché una grande insalata costava 4 soldi, come l'insalata di patate e barbabietole o di rape o di cetrioli, mentre solo la «gente agiata», quella che poteva spendere anche otto soldi per mangiare, poteva gustare piatti di minestra maritata, una ricca minestra

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, pp. 80-81. Cfr. D. MARCHESE, *Parole e temi della dimensione gastronomica negli scrittori Italiani fra Otto e Novecento*, Tesi di dottorato, Università di Catania 2011, pp. 130-133. Ma sul problematico rapporto con Zola e i suoi «epigoni» cfr. C. BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci 2015, pp. 21-22.

²⁸ SERAO, *Il ventre di Napoli...*, p. 28.

verde o una minestra di fagioli. Ma anche chi poteva permettersi di più finiva per comprare «un rotolo di maccheroni, una pasta nerastra, e di tutte le misure e di tutte le grossezze, che è il raccogliuccio, il fondiccio confuso di tutti i cartoni di pasta, e che si chiama efficacemente monnezzaglia: e la condisce con pomodoro e formaggio»²⁹, anche se la massima golosità era il soffritto («ritagli di carne di maiale cotti con olio, pomodoro, peperone rosso, condensati, che formano una catasta rossa, bellissima all'occhio, da cui si tagliano delle fette: costano cinque soldi. In bocca, sembra dinamite»)³⁰.

Questa lunga disamina delle abitudini alimentari del popolo napoletano serve a dare non solo colore e sostanza alle descrizioni delle abitudini di quell'umanità che si muove nel ventre di Napoli, ma serve anzitutto a descrivere un'identità che si distingue perché il popolo napoletano di carne in umido «non ne mangia mai» e il brodo di carne «lo ignora»³¹, scrive Serao chiudendo il capitolo. Al centro dunque i maccheroni, cibo che ha il potere di elevare i poveri al rango dei borghesi o che fa credere ai borghesi in male arnese di essere ancora tali, mentre ben altro, ma non certo caratteristico e identitario della città, è il vitto della gente per bene e dei nobili, descritto ad esempio da Serao in *Saper vivere*, dove il capitolo *Lieta mensa* non cita nemmeno questi cibi plebei.

Serao ricorda anzi come gli inviti a pranzo, in uso all'estero e nel resto d'Italia quasi non esistano a Napoli: «questo uso così bello e simpatico si viene dileguando, sparisce. Fra noi, a Napoli, non esiste, quasi»³². D'altro canto l'evento mondano sta nelle toilette delle signore, nei vestiti e nei gioielli, non nel cibo: «nei pranzi sontuosi, la sostanza è molto trascurata»³³. Le “colazioni” sono leggere e certamente poco legate alle tradizioni alimentari del luogo:

Una colazione può cominciare con un leggero antipasto, cioè crostini di caviale e burro, su pane nero, crostini di foie gras su pane bianco e un piatto di bel prosciutto, cotto o crudo: poi, viene un piatto di uova o di pesce, sempre piuttosto leggero, e, subito dopo, un piatto più importante, diciamo così, il solo importante della colazione, cioè di carne o di pollo: finire con un dolce di cucina e delle magnifiche frutta³⁴.

²⁹ Ivi, p. 29.

³⁰ Ivi, p. 30.

³¹ Ivi, p. 31.

³² M. SERAO, *Saper vivere (Norme di buona creanza)*, Napoli, Tocco 1900, p. 53. Su *Saper vivere* e il contesto culturale a cui si riferì Serao, cfr. P. VILLANI, *Ritratti di signore. I galatei femminili nell'Italia belle époque e il caso Serao*, Milano, Franco Angeli 2018.

³³ SERAO, *Saper vivere...*, p. 58.

³⁴ Ivi, p. 59.

E gli antipasti sono un intermezzo perché «Un buon antipasto è un dolce ricordo, dato al palato di un invitato e un dolce ricordo nel suo cuore di goloso»³⁵, mentre anche il pranzo più impegnativo non prevede davvero prodotti locali³⁶, con la tendenza a far prevalere la qualità sulla quantità³⁷. Tuttavia questo fa parte non di una tradizionale identità, ma del tentativo che pure va fatto da parte delle classi nobili e più abbienti di conformarsi a modelli nazionali e internazionali.

In *Storia di due anime* Serao rappresenta la scena di un matrimonio in cui l'anima più napoletana della piccola borghesia dei Maresca non sopporta l'offerta di un *consommé en tasse*, voluta dai parenti della sposa, vogliosi di elevarsi socialmente seguendo una raffinata moda europea ma estranea alla tradizione culinaria napoletana (lo aveva scritto ne *Il ventre di Napoli* Serao che il popolo napoletano ignorava il brodo di carne), e attende l'arrivo di «pasticcetti di maccheroni», che «erano stati accolti con gridi di gioia, dalla piccola falange Maresca», anche se, scrive ancora, «li trovavano piccoli, piccoli, ce ne volevano otto, dieci, per ciascuno»³⁸.

Ne *Il paese della cuccagna* vi è un'altra rappresentazione di questo scontro nella festa battesimo di Agnesina Fragalà. I Fragalà sono i tipici rappresentanti di quella borghesia che finisce travolta dal gioco e che si rialza solo grazie alla tenacia di una donna, Luisa, che sa lottare contro questo demone. Sono pasticciieri da generazioni e, come scrive Serao, produttori di una delle più famigerate sfogliatelle di Napoli:

Tutti i meridionali, uomini, donne, fanciulli e vecchi, adorano i dolci, tutti i dolci, anche le ciambellette di biscotto, cosparse di un po' di zucchero anisato: i pasticcini a un soldo comparivano e scomparivano nella botteguccia di nonno Fragalà, insieme alle caramelle colorate e attaccaticcie, insieme alle ciambelline che portano il nome di *ancinetti*. Nonno Fragalà giunse presto, a furia di soldi, a produrre il pasticcetto da tre soldi, la cosiddetta *sfogliatella*, la sfogliatella che si divide in due qualità: la sfogliatella *riccia*, larga, piatta, sot-

³⁵ Ivi, p. 61.

³⁶ «Una zuppa leggera, leggerissima, dopo le ostriche; un pesce bollito, con salsa, o meglio se con due salse, a scelta dell'invitato, e se il pesce è caldo, salsa calda, se è freddo, salsa maionese o piccante; un piatto leggero di carne, come filetti di pollo, o *riz de veau* o costolettine di montone o altra delicatezza simile; una verdura che sia, asparagi, carciofi, cardi, cavoli, sedani, con burro, o con salsa bianca; un arrosto importante, tacchino, pollanca di Bresse, caccia contornata da un'insalata di crescione; un gelato; frutta svariata, ricchissima, copiosissima; biscotti inglesi o *bonbons* dopo le frutta, senza dimenticare che, col gelato, va unito sempre un piatto di pasticceria», ivi, p. 62.

³⁷ «Quello che si perde in quantità, si guadagna in qualità: i pranzi moderni, nella loro voluta semplicità, sono di una rara squisitezza culinaria», ivi, p. 63.

³⁸ M. SERAO, *Storia di due anime*, Roma, Nuova Antologia 1904, p. 69.

tile, come fatta a scaglie finissime e croccante sotto i denti, mentre la piccola quantità di crema di cui è ripiena si liquefa sulla lingua; e la sfogliatella *frolla*, grassa, grossa, due dita alta, con la pasta che si sfarina, mangiandola, e con un fitto strato di crema dentro, che copre le labbra e le mascelle³⁹.

Il successo è tale che la famiglia Fragalà apre più negozi perché «Il padre di Cesare Fragalà aveva aggiunto, alle sfogliatelle, anche tutte le altre specialità dolci che si mangiano a Napoli, in tutte le feste dell'anno: la pasta di mandorle o pasta reale a Natale; il sanguinaccio a carnevale; il biscotto quaresimale, in quaresima; il mustacciolo e la pastiera a Pasqua; l'osso di morto, fatto di mandorle e zucchero candito, il giorno dei Morti; il torrone, per la festa di San Martino; e ancora tante altre, la croccante, gli struffoli, il sosamiello, tutti i dolci partenopei, a base di molte mandorle, di molto zucchero, di molto cioccolato, dolci squisiti al palato e gravi allo stomaco, ma che sono la delizia della folla napoletana e che vanno in provincia, ogni festa, a cassette, a casse, a cassoni, a vagoni»⁴⁰. Questa lunga digressione sui dolci napoletani è inserita a premessa della descrizione della festa di battesimo di Agnesina. Ora, in *Saper vivere*, Serao aveva raccomandato che la festa di battesimo fosse sobria ma ricca al contempo, cioè: «Il trattamento per festa di battesimo, varia secondo l'ora: se è alle due, ci vuole una table à the appena appena renforcée, ma con molti dolci, molti confetti, molti bonbons, le così dette dragées du baptême»⁴¹. Ovviamente a casa Fragalà i dolci erano davvero molti⁴², ma proprio qui fa capolino la vita reale, impersonata dalla figura di uno «straccione», così definito da donna Luisella e così descritto da Serao:

vestito poveramente, assai poveramente, con un paio di calzoni sale e pepe, un po' corti, che lasciavano vedere le scarpe non bene spolverate, scarpe alla prussiana, legate da un nastro che si era fatto rossiccio; con un panciotto e

³⁹ EAD., *Il paese di cuccagna...*, p. 29.

⁴⁰ Ivi, p. 31.

⁴¹ SERAO, *Saper vivere...*, p. 80.

⁴² «Ai gelati grossi e rotondi come la luna piena, duri da dovervi conficcare profondamente il cucchiario, di crema alla portoghese, di frutta, di fragola, di caffè bianco, di caffè di Levante, di cioccolatte, si alternavano le formette, gelati più piccoli, più leggeri, formati a sfera, a romboide, a noce di cocco e contenuti graziosamente in certe conchiglie rosse e azzurre di cristallo, dai filetti d'oro: agli spumoni, metà crema e metà gelato, di tutte le mescolanze, crema e cioccolatte, mandarino e poncio, crema e pistacchio, crema e fragola, lattemiele e fragola, agli spumoni, adorazione delle donne e dei ragazzi, succedevano le gramolate di pesca, le gramolate di amarena, le granite di limone e di caffè, contenute in certi bicchieri di porcellana lattea, trasparente, che stavano fra la tazza e il bicchiere», SERAO, *Il paese di cuccagna...*, pp. 38-39.

una giacchetta, sì, proprio una giacchetta, color marrone scuro. E tutto l'uomo aveva un aspetto nel medesimo tempo malaticcio e misterioso, miserabile e ignobile nella miseria⁴³.

Una descrizione che pare la negazione di quanto Serao aveva descritto come abito maschile adatto ad un battesimo in *Saper vivere*: «la solita redingote o il tight, che sono i vestiti di mattina, coi pantaloni bigi, il panciotto nero o bianco, il rabat o la cravatta chiara, i guanti tortorella»⁴⁴.

Si trattava, come sapremo dopo, della centrale figura dell'assistito, uomo capace di prevedere i numeri che sarebbero stati estratti al lotto, nella credenza popolare, uomo che il marito aveva voluto a questa festa e che mostra un inopportuno attaccamento al cibo, tanto da essere definito, da una delle invitate «quell'affamato»:

Prima di portare alla bocca il candito, la rosea pasta reale, il frutto giulebbato che Cesare Fragalà gli veniva man mano offrendo, invitandolo con gli occhi a gustarne, il misterioso personaggio guardava il dolce, con una ciera fra indecisa e diffidente: infine si risolveva a mangiarlo, facendo sempre quell'atto nervoso, penso, del volto di chi ha la gola stretta. Ed era restato in piedi, con quell'aspetto imbarazzato della propria persona, che è la incurabile infelicità di certi individui; spezzava un mandorlato scrocchiante, inghiottiva i grossi bocconi molli della pasta Margherita, guardandosi vagamente intorno, come se non osasse abbassare gli occhi sulle sue gambe e sulle sue scarpe⁴⁵.

La voracità è segno di un'estrazione sociale diversa, il buffet diventa l'occasione per rappresentare come questo mondo celato nel ventre di Napoli finisca per creare un contrasto stridente con la Napoli che cercava, invece, di adeguarsi all'uso della buona borghesia italiana ed europea.

Il piatto di maccheroni, «un gran piatto dagli orli rialzati, pieno di maccheroni conditi con olio, alici salate, e aglio, il tutto soffritto vivacemente nel tegame e buttato sulla pasta bollita»⁴⁶, fa capolino, sempre nello stesso romanzo, sulla tavola delle usuraie donna Caterina e donna Concetta, quando ancora due sartine si affacciano a chiedere un prestito per comprare «un vestito nuovo per Pasqua». Le sartine che non potevano permettersi un piatto di maccheroni vengono ora ricevute da chi questo piatto di macche-

⁴³ Ivi, p. 44.

⁴⁴ SERAO, *Saper vivere...*, p. 80.

⁴⁵ EAD., *Il paese di cuccagna...*, p. 48.

⁴⁶ Ivi, p. 120.

roni lo sta mangiando, lasciando poi gli avanzi ai poveri, estremo e peloso gesto di carità.

La carità di un timballo di maccheroni è quella che sfama suor Giovanna della Croce nella sua “catabasi” napoletana⁴⁷, quando, dopo aver abbandonato a forza il convento ed essere stata allontanata anche da casa, finisce a mendicare un pranzo offerto da eleganti signore «che erano venute a presenziare, a ispezionare, a sorvegliare il banchetto, in quella sentimentalità forse vera, forse falsa, metà vera, forse, e metà falsa⁴⁸». Il pranzo è servito in «piatti, in cui una larga e grossa fetta di timballo di maccheroni fumava, con una crosta di pasta ben cotta nel forno, mentre, dentro, i maccheroni erano conditi al sugo di carne, rossastri, imbottiti di *mozzarella*, di formaggio, d'interiora di pollo»⁴⁹. «Tutti i pezzenti mangiavano la loro fetta di timballo di maccheroni. Alla espressione di confusione e di umiliazione, un'altra se ne sostituiva, tutta materiale, tutta fisica: quella di una lunga fame mai completamente sazia e che stava per saziarsi, almeno per un giorno», chiosa Serao, notando come proprio l'accostamento del cibo borghese alla povertà finiva per farla risaltare ancora di più: «L'espressione dei volti diventò anche più volgare, anche più bassa, in quel lento divoramento di cibo, fatto da mascelle di vecchi, di malati, di esseri deboli»⁵⁰.

Antonietta, una delle due sartine alla ricerca del pranzo de *Il paese di cuccagna*, guardando un po' sconsolato il suo piatto di baccalà comprato per tre soldi, aveva affidato il suo riscatto, se avesse vinto il mitico terno, ad una pietanza di maccheroni e carne da magiare «mattina e sera»⁵¹. E quando la ricchezza si immagina che possa venire dagli spericolati investimenti finanziari che animano la novella *Trenta per cento* i napoletani sono presi da «una febbre fantastica di allegrezza, tutto un sogno d'isola di cuccagna, con montagne di maccheroni», che rievocano il boccacciano paese di Bengodi⁵².

In fondo, i maccheroni erano stati per Napoli promessa di felicità sin dal loro primo apparire: Serao ricorda come la leggenda della loro nascita fosse stata fatta risalire al periodo federiciano, quando, carpendo *Il segreto del Mago* (questo il titolo del racconto ospitato nelle *Leggende napoletane*, opera che la Serao pubblicò nel 1881), una donna del popolo, Jovannella di Can-

⁴⁷ «Nel caso di suor Giovanna, la sua catabasi nel ventre di Napoli mette a nudo la scandalosa evidenza della povertà», S. ACOCELLA, *Il ventre d'Europa*, in «Critica letteraria», *Nuove letture...*, pp. 788-802, a p. 791.

⁴⁸ M. SERAO, *Suor Giovanna della Croce. L'anima semplice*, Milano, Treves 1901, pp. 342-343.

⁴⁹ Ivi, p. 342.

⁵⁰ Ivi, p. 344.

⁵¹ SERAO, *Il paese di cuccagna...*, p. 4.

⁵² M. SERAO, *Trenta per cento*, in EAD., *All'erta, sentinella!*, Milano, Treves 1889, p. 259.

zio, sottrasse a Cicho, un po' negromante, un po' alchimista, la ricetta di quel suo ritrovato con il quale intendeva concorrere «alla felicità del suo simile» e cioè :

prese prima fior di farina, lo impastò con poca acqua, sale e uova, maneggiando la pasta lungamente per raffinarla e per ridurla sottile sottile come una tela; poi la tagliò con un suo coltellaccio in piccole strisce, queste arrotolò a forma di piccoli cannelli e fattane una grande quantità, essendo morbidi ed umidicci, li mise a rasciugare al sole. Poi mise in tegame strutto di porco, cipolla tagliuzzata finissima e sale; quando la cipolla fu soffritta vi mise un grosso pezzo di carne; quando questa si fu crogiolata bene ed ebbe acquistato un colore bruno-dorato, ella vi versò dentro il succo denso e rosso dei pomodoro che aveva spremuti in uno straccio; coprì il tegame e lasciò cuocere, a fuoco lento, carne e salsa⁵³.

La leggenda vuole che «dentro la stanzuccia del mago, alla notte del sabato, Cicho il mago ritorni ogni notte a tagliare i suoi maccheroni, mentre Jovannella di Canzio gira la mestola nella salsa del pomodoro ed il diavolo con una mano gratta il formaggio e con l'altra soffia sotto la caldaia. Ma diabolica o angelica che sia la scoperta di Cicho, - conclude Serao - essa ha formato la felicità dei napoletani e nulla indica che non continui a farla nei secoli»⁵⁴.

⁵³ EAD., *Il segreto del mago*, in EAD., *Leggende napoletane*, Milano, Ottino 1881, pp. 123-124.

⁵⁴ Ivi, p. 129.

DINO MANCA

(Università di Sassari)

GRAZIA DELEDDA,
UNA DONNA SARDA PER IL NOBEL

1. Dalla Barbagia «anticlassica» alla «Gerusalemme dell'arte»

Grazia Deledda nacque il 28 settembre del 1871 e trascorse la fanciullezza in una bella e comoda casa padronale (*sa domo*), in via delle Conce (*de sas Conzas*), a San Pietro (*Santu Predu*), l'antico quartiere dei pastori nel cuore di Nuoro: casa-nido-presidio, funzionale e archetipica («era semplice, ma comoda»)¹, utero materno, luogo delle origini e della prima conoscenza, spazio degli affetti e della prima educazione del cuore, punto di partenza e d'arrivo, circolarità ed eterno ritorno. La scrittrice iniziò il suo percorso di formazione nella temperie culturale e morale tipica del villaggio, del microcosmo non urbano, antropologicamente connotato, con proprie lingue, propri saperi, proprie leggi e consuetudini difficilmente traducibili attraverso codici e sistemi segnici d'inappartenenza («vivo in una casetta tranquilla perduta in una piccola città che è poi un grosso *villaggio*»)². Mosse i primi passi dentro una comunità educante i cui tipi, miti e archetipi divennero per lei quasi da subito fonte di ispirazione e oggetto inesauribile di scrittura.

Certamente alla sua formazione etica ed estetica, spirituale, intellettuale e umana, concorsero da un lato la solida cultura delle origini (agro-pastorale, orale, sardofona), dall'altro la cultura di inappartenenza e/o di seriore acquisizione (urbana, scritta, italiana, europea). Queste due componenti prepararono il terreno, non senza interferenze e contraddizioni, per le opere

¹ G. DELEDDA, [*Cosima*], nuova edizione critica a cura di D. Manca, Centro Studi Grazia Deledda – ISRE, Nuoro-Cagliari, Edizioni ISRE-BNCR / Aipsa 2024, p. 1. La vendita della casa, nel 1912, addolorò la scrittrice e causò qualche incomprensione con la sorella Nicolina.

² G. DELEDDA, *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, a cura di R. Masini, Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, Cucc 2007, p. 14.

più mature, soprattutto dopo la lenta evoluzione che si compì a Roma nel vivace ambiente di casa Cena, nel salotto della contessa Lovatelli, nelle case del conte Primoli e dello scultore Prini³.

Dopo la conclusione della sua storia d'amore con Andrea Pirodda, che nello stesso anno aveva sposato la sua allieva Gina Nesti, ci fu una breve ma intensa permanenza a Cagliari, la città dalla «luce africana», dove Grazia giunse il 22 ottobre del 1899. Nel capoluogo sardo, in via San Lucifero, nel frequentato salotto di Maria Manca, direttrice del periodico femminile «La Donna Sarda» (una «signora vestita in modo quasi buffo, tutta volanti e fran-gie, con un cappellino a sghimbescio sui radi capelli gialli, balzò verso la fanciulla»)⁴, conobbe il «continentale» Palmerino Madiesani, segretario all'intendenza di finanza, membro della Società Musicale, melomane (secondo Baldini le fu presentato da Luigi Falchi in teatro alla fine d'ottobre). I due si fidanzarono e le nozze si celebrarono l'11 gennaio nella cattedrale di Santa Maria della Neve a Nuoro. Subito dopo come uso i neosposi si recarono in Municipio per il rito civile. Rientrati a Cagliari, dove il marito temporaneamente lavorava, Grazia e Palmerino partirono per Roma nel marzo del 1900:

Una sera di marzo, a Cagliari, io e mio marito c'imbarcammo per Napoli. Lasciavo finalmente la Sardegna, ed ero sposa, ero felice. Dalle colline fiorite di narcisi il vento mi portava l'ultimo saluto dell'Isola e la città scintillava di lumi come si fosse svolta la mia festa nuziale. Curva sul ponte, col mio antico velo ancora al collo, piangevo, e mi sembrava fossero le mie lacrime a cadere sull'acqua del golfo e a farla brillare. Addio, patria, addio, fanciullezza⁵.

Dall'unione sarebbero nati, in via Modena, due figli, Sardus alla fine del 1900 (e il cui padrino fu Angelo De Gubernatis) e Francesco, detto Franz, nel 1903. Il matrimonio aprì la fase continentale, per certi versi inedita e non solo dal punto di vista letterario. Grazia iniziò all'insegna della «città-simbolo», Roma, sogno ambito e meta irrinunciabile («Avevo un irresistibile miraggio del mondo e soprattutto di Roma»)⁶, dove giunse l'11 aprile 1900:

³ Sugli argomenti affrontati, cfr.: D. MANCA, *Grazia Deledda. Dentro l'intimo segreto del grande sogno*, Cagliari, Arkadia 2022.

⁴ G. DELEDDA, *Ricordi di Sardegna*, in «La rivista del Touring Club Italiano», XXII (settembre 1916), n. 9, pp. 487-493, a p. 491.

⁵ *Onoranze a Grazia Deledda*, a cura di M. Ciusa Romagna, Cagliari, Poligrafica Sarda 1959, p. 27.

⁶ G. DELEDDA, *Notizie autobiografiche: Intervista registrata a Grazia Deledda* (Icbsa - Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi, Roma, Discoteca di Stato, 10 giugno 1933).

Roma era la sua meta: lo sentiva. Non sapeva ancora come sarebbe riuscita ad andarci: non c'era nessuna speranza, nessuna probabilità: non l'illusione di un matrimonio che l'avrebbe condotta laggiù: eppure sentiva che ci sarebbe andata.

Ma non era ambizione mondana, la sua, non pensava a Roma per i suoi splendori: era una specie di città veramente santa, la Gerusalemme dell'arte, // il luogo dove si è più vicini a Dio, e alla gloria⁷.

La Roma che l'accorse era una città che stava mutando rapidamente il suo volto per diventare una moderna metropoli. Scelta a essere la capitale del nuovo Regno d'Italia, sede del Parlamento e dei ministeri, nell'arco di un trentennio aveva subito un rapido e profondo processo di trasformazione, raddoppiando il numero dei suoi abitanti (nel 1901 450 mila, nel 1911 542 mila), con l'arrivo da ogni parte della penisola di politici, dirigenti, funzionari amministrativi, editori, intellettuali, artisti, scrittori, impiegati, insegnanti, nuove maestranze destinate all'edilizia e ai servizi pubblici, al settore dei trasporti e dell'illuminazione elettrica, e conoscendo un primo massiccio fenomeno di espansione e riorganizzazione urbanistica. Furono gli anni della giunta presieduta dal sindaco Ernesto Nathan (1907-1913), la cui amministrazione si caratterizzò – grazie ai massicci finanziamenti provenienti dal governo centrale – per le importanti politiche culturali, sociali e infrastrutturali⁸.

Nel 1911 per il cinquantenario dell'Unità d'Italia venne inaugurata, con il contributo dei più importanti architetti dell'epoca, una grande Esposizione Internazionale, con sedi a Roma (arti e cultura) e a Torino (tecnica e progresso). L'Esposizione della capitale si articolò in più percorsi espositivi e secondo linguaggi diversi. La capitale politica, infatti, non poteva non aspirare a essere anche *caput* culturale della nuova policentrica Italia. Questa risultò essere la fondamentale missione degli organizzatori e dei gruppi dirigenti.

Inoltre, sempre nell'ambito dell'Esposizione Internazionale fu organizzata presso il ponte Flaminio da Duilio Cambellotti, Giovanni Cena e Alessandro Marcucci, la Mostra dell'Agro Romano. La ricostruzione di un villaggio agrario come da tradizione si propose di restituire il primevo mondo contadino della campagna laziale, dove l'uomo viveva ancora secondo le regole di un *ethos* primigenio in gruppi sociali permeati da una mistica religiosità, e di ricreare l'epopea quotidiana di una umanità primitiva, quasi «africana», che Grazia Deledda vide molto simile al suo microcosmo barbaricino:

ho ascoltato i canti e le musiche tradizionali e le fiabe e i discorsi del popolo,

⁷ DELEDDA, [*Cosima*]..., p. 50.

⁸ Cfr. I. INSOLERA, *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Torino, Einaudi 2011, p. 403.

e così si è formata la mia arte, come una canzone od un motivo che sgorga spontaneo dalle labbra di un poeta primitivo⁹.

Anna Celli, moglie del malariologo Angelo, ideò e promosse i primi corsi di alfabetizzazione dei contadini con le scuole domenicali (capanne allestite allo scopo) e l'aiuto delle donne della Sezione Romana dell'Unione Femminile Nazionale tra le quali Sibilla Aleramo, compagna di vita di Giovanni Cena, e Grazia Deledda.

Roma si trovò, dunque, investita da un importante processo di cambiamento dei sistemi comunicativi, di ridefinizione delle emittenze e dei destinatari, dei luoghi di produzione, circolazione e fruizione del prodotto culturale, dei canali e dei referenti, ma inevitabilmente anche dei suoi codici e dei suoi contesti. Il «salotto» in quanto spazio di una nuova, selezionata socialità, luogo di confronti e scambi, gradatamente iniziò ad assumere un ruolo centrale, all'insegna del «mecenatismo», nell'opera di promozione e produzione culturale, nella diffusione delle idee, nella facilitazione delle conoscenze e nella creazione di nuove opportunità, nell'opera di formazione, infine, di un nuovo pubblico¹⁰.

La scrittrice nuorese non tardò a entrare in contatto con i cenacoli di intellettuali, artisti, scrittori, poeti, pedagogisti, igienisti e scienziati più stimolanti e rinomati della capitale. Nei circoli, nelle redazioni dei giornali e delle riviste, nel vivace ambiente della casa del piemontese Giovanni Cena – allievo di Arturo Graf, amico di Pellizza da Volpedo e Anton Maria Mucchi, redattore capo de «La Nuova Antologia» (chiamato da Maggiorino Ferraris nel 1901), di idee socialiste e fautore convinto del risanamento e dell'alfabetizzazione dell'agro romano e delle paludi pontine (la stessa Deledda si trovò a suo modo coinvolta in quest'opera di riscatto dei ceti subalterni) – nei salotti della contessa, archeologa e scrittrice Ersilia Caetani Lovatelli, punto di riferimento per i maggiori intellettuali dell'epoca¹¹, dei coniugi

⁹ Lettera della Grazia Deledda al professore E. Haguenin, Roma, 5 gennaio 1902. Cfr. A. MOMIGLIANO, *Ultimi Studi*, Firenze, La Nuova Italia 1954, p. 86.

¹⁰ Cfr. M.I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento. Scene e modelli*, Milano, Franco Angeli 1985; M.T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci 2000; M. VENTURINI, *I salotti romani di inizio Novecento. Un nuovo modello di sociabilità*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore 2020, pp. 2-4.

¹¹ A partire dalla fine dell'Ottocento il palazzo Lovatelli divenne a Roma «quasi un'istituzione». Il salotto di Ersilia fu visitato e frequentato da scrittori, poeti, musicisti, artisti e archeologi. Tra i tanti si ricordano Émile Zola, Nadine Helbig, Ferdinand Brunetière, Gabriele D'Annunzio, Giosuè Carducci, Antonio Fogazzaro, Ferdinando Martini, Vittoria Aganoor, Domenico Gnoli e Anatole France.

Maraini-Arnaldi¹² e dello scultore Giovanni Prini¹³, nel palazzo del conte Giuseppe Napoleone Primoli, mecenate munifico (nella Roma «bizantina» noto «Gégé»), la Grazia ‘romana’ conobbe, tra gli altri, Marino Moretti, Sibilla Aleramo, Antonio Fogazzaro, Gabriele D’Annunzio, Luigi Pirandello, Edmondo De Amicis, Pietro Mascagni, Lucio D’Ambra, Federigo Tozzi, Angelo Celli, Duilio Cambellotti, Giacomo Balla, Gino Severini, Umberto Boccioni, Umberto Prencipe, Guelfo Civinini, Giulio Aristide Sartorio, Mario Sironi e Salvator Ruju.

Sironi e Ruju, sassaresi, pittore il primo, poeta e scrittore il secondo, furono entrambi frequentatori della vita artistica e letteraria della capitale del primo Novecento:

Io non so davvero come ringraziarla di tutte le gentilezze: Ella è troppo buono a mio riguardo ed io non dimenticherò mai quanto Le devo.

Leggerò con grande piacere il suo articolo che sarà certamente, come tutte le sue cose, una pagina d’arte squisita¹⁴. Venga pure a trovarmi quando vuole; specialmente la mattina sono sempre in casa. Non sto male, ma non sto neppure bene, e non faccio niente.

Ho ricevuto parecchie recensioni dell’*Elias Portolu*¹⁵, una più cretina dell’altra: solo quella di Dino Mantovani sulla «Stampa»¹⁶ è assai geniale, e gliela farò leggere¹⁷.

Con alcuni di loro strinse duraturi legami di amicizia, scoprendo negli anni insospettate affinità elettive (nel caso di Moretti sono testimoniate da un fitto carteggio che coprì un arco temporale di un decennio)¹⁸. Ma soprattutto

¹² Il salotto dell’imprenditore edile luganese Enrico Maraini e della genovese Luisa Arnaldi, genitori dello scultore Antonio, fu un crocevia di artisti (Adolfo de Carolis, Giulio Aristide Sartorio, Giulio Bargellini, Giovanni Prini e Angelo Zanelli) e un vero e proprio cenacolo di intellettuali.

¹³ Giovanni Prini si trasferì a Roma agli inizi del Novecento e insieme alla moglie, la poetessa Orazia Belsito, accolse nella sua casa-studio sulla via Nomentana i giovani esponenti della vita culturale capitolina, tra i quali Sibilla Aleramo, Cipriano Efisio Oppo, Antonio Maraini, Duilio Cambellotti, Ettore Ximenes, Umberto Boccioni, Gino Severini e Giacomo Balla. Sull’opera dello scultore Grazia Deledda scrisse un articolo che fu pubblicato nel 1902 dalla rivista «Cronache della civiltà Elleno-latina», diretta da Angelo De Gubernatis. Cfr. G. DELEDDA, *Giovanni Prini*, in «Cronache della civiltà elleno-latina», a. I (15 giugno 1902), fasc. VI, pp. 108-110.

¹⁴ Cfr. S. RUJU, *Cronache letterarie: Elias Portolu*, in «La Nuova Sardegna», Sassari, 12 giugno 1903.

¹⁵ Cfr. G. DELEDDA, *Elias Portolu*, nuova edizione critica a cura di D. Manca, Centro Studi Grazia Deledda – ISRE, Nuoro-Cagliari, Edizioni ISRE-BNCR / Aipsa 2024, pp. 320.

¹⁶ Cfr. D. MANTOVANI, *Grazia Deledda, Elias Portolu*, in «La Stampa», 1 giugno 1903.

¹⁷ Lettera di Grazia Deledda a Salvator Ruju, Roma, 9 giugno 1903. Cfr. N. TANDA, *Dal mito dell’isola. Deledda e dintorni*, Roma, Bulzoni 1992, p. 247.

¹⁸ Cfr. G. DELEDDA, *Lettere di Grazia Deledda a Marino Moretti (1913-1923)*, a cura di C. Ceriana Mayneri, Padova, Rebellato 1959.

trovò nell'ambiente de «La Nuova Antologia» tra il 1905 e il 1910 e nel *milieu* della Secessione romana – fondata nel 1912 da alcuni artisti della *Società degli Amatori e dei Cultori di Belle Arti* che, opponendosi all'arte ufficiale, guardavano ai nuovi fermenti continentali, ispirandosi alle Secessioni di Vienna, Monaco e Berlino –¹⁹ interlocutori sensibili e recettivi, artisti e musicisti che la apprezzarono e la accolsero nella loro sfera amicale insieme alla sorella Nicolina (Plinio Nomellini, Lorenzo Viani, Arturo Dazzi, Aleardo Terzi, Galileo Chini, Alfredo Biagini, Tommaso, Michele Cascella e Giacomo Puccini, alcuni di questi conosciuti a Viareggio durante i soggiorni estivi). La tecnica grafica di Lorenzo Viani, che espose nella seconda mostra della Secessione, allestita nel 1914, fu molto apprezzata dalla Deledda. Peraltro la scrittrice sarda seguiva con molta attenzione anche le innovazioni tecnologiche che iniziavano ad affermarsi nel campo delle arti figurative: la fotografia e la cinematografia, e in particolare i nuovi procedimenti di ripresa e inquadratura.

Tra questi artisti c'era anche Giuseppe Biasi, pittore, incisore e illustratore sassarese, la cui formazione ricevette un impulso notevole dall'opera di trasfigurazione dell'universo antropologico sardo compiuta letterariamente dalla Deledda e frutto di una concezione maturata nel nuovo clima della crisi delle scienze europee. A lei e alle sue frequentazioni romane si dovette la presenza dell'artista sassarese alla mostra della *Secessione romana* accanto a quelle di Gauguin, Van Gogh, Munch, Cambellotti. Biasi ebbe così modo di affacciarsi nella scena artistica nazionale, consolidando le sue crescenti aspettative con la partecipazione alla II mostra della Secessione e alla Biennale di Venezia.

Da uomo di raffinata cultura di respiro continentale egli poté trovarsi nella condizione di comprendere ed esprimere figurativamente la visione che dell'isola aveva la scrittrice nuorese: una Sardegna mitica e archetipica magistralmente consegnata all'immaginario europeo. Aderendo alla cultura della Secessione di cui partecipava la Deledda nei primi decenni del Novecento (Biasi rientrò nell'*élite* dell'illustrazione italiana affianco a nomi di artisti quali Balla, Cambellotti, Casorati, Sartorio, Dudovich, tra gli altri) – il pittore sassarese maturò una consapevolezza antropologica ed estetica molto avanzata, aperta al multiculturalismo e alle diversità proprie delle correnti primitiviste.

La rappresentazione dell'isola tratteggiata con altri linguaggi da Biasi sostanzialmente coincide, dunque, con quella proposta dalla Deledda: un luogo in cui l'uomo è ancora in grado di pensare il proprio *essere* e il proprio *esistere* in stretto e simbiotico rapporto con gli altri e con la natura:

¹⁹ Cfr. R. BOSSAGLIA – M. QUESADA – P. SPADINI, *Secessione romana 1913-1916*, Roma, F.lli Palombi 1987.

Intendo ricordare la Sardegna della mia fanciullezza, ma soprattutto la saggezza profonda ed autentica, il modo di pensare e di vivere, quasi religioso di certi vecchi pastori e contadini sardi [...] nonostante la loro assoluta mancanza di cultura, fa credere ad una abitudine atavica di pensiero e di contemplazione superiore della vita e delle cose di là della vita. Da alcuni di questi vecchi ho appreso verità e cognizioni che nessun libro mi ha rivelato più limpide e consolanti. Sono le grandi verità fondamentali che i primi abitanti della terra dovettero scavare da loro stessi, maestri e scolari a un tempo, al cospetto dei grandiosi arcani della natura e del cuore umano²⁰.

Questa maturità e autenticità provenivano da un profondo sapere sulla vita e che, secondo Biasi, ancora in Sardegna sopravviveva come antidoto alle contraddizioni dell'incipiente processo di industrializzazione e 'modernizzazione'; autenticità primigenia e *primitiva* che gli artisti italiani ed europei avrebbero immediatamente avvertito appena sbarcati nell'isola del mito:

E si potranno capacitare di quale miseria striminzita lasciano l'impressione, anche se sono più ricchi, quei paesi dove il rullo compressore della civilizzazione standardizzata ha distrutto le tradizioni... E la gente è divenuta miserabile, indossando definitivamente la divisa della povera gente²¹.

Biasi avvertì i rischi che poteva correre la civiltà sarda (che da tempi immemorabili si era fondata sul proprio sapere antropologico), regolata dalle incontrovertibili leggi morali della coscienza e del diritto naturale, piuttosto che da quelle del diritto positivo. Di recente Cesare De Michelis nel saggio *Moderno Antimoderno* ha scritto di perdita e oblio di quei profondi saperi, dove in un'articolata proposta di rilettura del Novecento paragona la morte della civiltà contadina all'Olocausto:

Il corrispettivo universale dell'Olocausto è la morte della civiltà contadina, quella che Charles Péguy [...] definì «il più grande avvenimento dopo la nascita di Cristo»: ma Cristo venne ad annunciare la buona novella e per questo morì crocifisso, la civiltà contadina, invece, morì soffocata senza annunciare un bel niente, lasciando un vuoto che neppure ora riusciamo a misurare o a immaginare, nel quale siamo precipitati tutti, senza speranza²².

²⁰ Cfr. *Omaggio alla Deledda*, a cura di N. Valle, in «Il Convegno», 1959, p. 13.

²¹ G. BIASI, *Comparsa conclusionale. I parenti poveri*, a cura di G. Piroddi, Cagliari, Centro Studi Filologici Sardi/Cuec 2010, p. 126.

²² Cfr. C. DE MICHELIS, *Un secolo doloroso*, in *Moderno Antimoderno. Studi novecenteschi*, Torino, Aragno 2010, pp. 45 e ss.

Di questo orizzonte di senso condiviso, non soltanto filosofico ma anche estetico e antropologico, è rimasta chiara testimonianza nella presenza di molti quadri in casa Madesani-Deledda ma soprattutto nelle lettere scritte da Grazia a Giuseppe, che rivelano il clima in cui l'artista affinò gli strumenti per dare «consistenza di tradizione alla cultura etnica della Sardegna costituendola come mondo d'immagine»²³.

Nel suo villino di proprietà immerso nel verde di via Porto Maurizio, al numero 15 – il cui studio fece arredare in arte sarda alla ditta Fratelli Clemente di Sassari e che negli anni Trenta divenne via Imperia – accolse e ospitò, a volte nel suo orto-giardino, soprattutto familiari e amici. Nel salotto e nello studio insieme allo scrittoio realizzato da Clemente esibiva le tele di Michele Cascella, Tino Pelloni e Giuseppe Biasi e i suoi ritratti opera di Arturo Dazzi e Plinio Nomellini, oltre che gli arredi di Galileo Chini. Con le sorelle Nicolina e Peppina, che si erano trasferite a Roma nel 1912, dopo aver venduto la casa di via delle Conce, a Nuoro, andando ad abitare la prima in via Trapani e la seconda con la famiglia in via Forlì, a qualche isolato di distanza (con Peppina si parlavano dalle finestre), discutevano di tutto e non di rado lo facevano in lingua sarda, condividendo quel *locus amoenus*, sotto un cedro del Libano (originario del Mediterraneo orientale ma dalla fine del Settecento coltivato nei giardini e nei parchi di tutta Europa), con la piccola Mirella, figlia di Peppina²⁴.

A dimostrazione del suo fervido e imperituro interesse per il mondo delle origini – vero universale concreto e appassionato oggetto di scrittura – particolare menzione merita l'interesse dedicato dalla scrittrice nuorese alla progettazione d'interni e al disegno degli arredi per lo studio della nuova casa:

Le avevo già fatto sapere col suo gentile nipote avv. De Cherchi che ero soddisfatta dei mobili; dopo l'articolo del Signor Calza sul «Giornale d'Italia», nel quale accennava appunto al suo studio e faceva il Suo nome, molti sono venuti apposta a vedere i mobili, e tutti naturalmente li ammirano. Anche il prof. Segré²⁵ venne l'altro giorno apposta per vedere i vetri; si son già prese delle fotografie, ma non ancora riprodotte, solo lo scrittojo nella rivista «Italia». Questo autunno, certo, farò far meglio le fotografie, e se Lei vorrà mandarmene qualcuna mi farà piacere.

²³ TANDA, *Dal mito dell'isola...*, pp. 17 e 19.

²⁴ Cfr. S. PETRIGNANI, *La scrittrice abita qui*, Vicenza, Beat Edizioni 2002; M.E. CIUSA, *Grazia Deledda. Una vita per il Nobel*, Sassari, Carlo Delfino Editore 2016, pp. 98-99.

²⁵ Carlo Segré, professore di Letteratura italiana comparata, direttore del «Fanfulla della Domenica» e redattore del «Nuovo Fanfulla». Per l'organizzazione della Mostra dell'Agro fu fondato un Comitato direttivo delle Scuole di cui facevano parte oltre ad Angelo e Anna Celli, Sibilla Aleramo, lo stesso Segré insieme a Alessandro Marcucci e Giulio Balduccini.

Certo i lavori della casetta sono fatti male come tutti i lavori eseguiti da operai romani; ma io non avevo esperienza: anzi appena avrò la possibilità (poiché adesso ho dovuto comprare altro terreno, se no ci soffocano dentro) farò cambiare gli infissi, e se sarà il caso si potrà combinare con Lei.

Lo Specciani [*Spicciani*]²⁶ voleva certo servirmi un poco per *reclame* i mobili che ho veduto qui alla Secessione [*Secessione*] sono graziosi ma certo non solidi come i Suoi²⁷.

Dall'*In* all'*Es*, dunque (quest'ultimo rappresentato dalla cultura artistica metropolitana cui Deledda e Biasi erano rivolti), e viceversa. *Primitivo* e *primitivismo* costituiscono pertanto una importante chiave di lettura per comprendere la pittura delle Secessioni e l'operazione artistica e letteraria compiuta sia dall'artista sassarese che dalla scrittrice nuorese.

Per Grazia Deledda il «primitivo» stava in Sardegna, nella sua Barbagia²⁸, condizione primigenia dell'*essere*, luogo dell'*esistenza assoluta*²⁹. La Sardegna è il vero protagonista della sua scrittura e della sua rappresentazione. Essa diventa il correlativo oggettivo, sorta di equivalente emotivo del pensiero, di uno stato d'animo, di una condizione esistenziale. Il luogo, spazio fisico e naturale, si traduce in dimensione dell'anima, testo-cultura, spazio vissuto, paesaggio umanizzato e modellato, universo percettivo e simbolico. Il segreto e la forza della sua narrativa stanno proprio in questa stratificata e complessa rappresentazione dell'*«automodello»* sardo, nella proiezione simbolica di un universale concreto: l'isola intesa come luogo mitico e come archetipo di tutti i luoghi.

2. Una donna per il Nobel

Grazia Deledda fu la prima donna in Italia (la seconda al mondo, dopo la scrittrice svedese Selma Otilia Lovisa Lagerlöf) alla quale l'Accademia

²⁶ Spicciani allestì una sala della mostra della Secessione nel 1913.

²⁷ Lettera di Grazia Deledda a Gavino Clemente, Roma, via Porto Maurizio, 15, 1 luglio 1913. Cfr. TANDA, *Dal mito dell'isola...*, p. 321.

²⁸ Si tenga conto che la Barbagia era diventata, a cavallo tra i due secoli, destinazione preferita di artisti, linguisti e antropologi (nel 1908 il glottologo tedesco Max Leopold Wagner, considerato il maggior studioso della linguistica sarda, spedì da Costantinopoli a Grazia Deledda il suo volume su *Gli elementi del lessico sardo*).

²⁹ Cfr. D. MANCA, *Tra due sistemi linguistici e culturali: oralità e scrittura, mimésis e diegésis nella narrativa della Deledda*, in *Oralità, narrativa, cultura popolare e arte: Grazia Deledda e Dario Fo, in Il Nobel incontra il Nobel. Grazia Deledda incontra Dario Fo*, Convegno Nazionale di Studi, Istituto Superiore Regionale Etnografico, Auditorium «G. Lilliu», Museo del Costume (Nuoro, 10-11 dicembre 2018), a cura di C. Lavini, Nuoro-Cagliari, ISRE/Aipsa edizioni 2019, pp. 37-54.

di Svezia conferì, il 10 dicembre del 1927 a Stoccolma, il premio Nobel per la letteratura. Il giornalista Corrado Sofia raccontò che quando un mese prima si recò a casa della scrittrice, all'ora di cena, per dare per primo l'annuncio del conferimento del Nobel (per il 1926, anno in cui il riconoscimento per la letteratura non era stato assegnato), esibendo il comunicato stampa dell'agenzia Stefani, la famiglia Madesani-Deledda accolse la notizia «senza pianti, risa e nemmeno sorrisi, ma con lampi furtivi negli occhi»³⁰.

A partire dal 1913, infatti, l'Accademia di Svezia aveva già ricevuto molte altre segnalazioni per il conferimento del premio alla scrittrice nuorese, dall'economista e Onorevole Luigi Luzzatti, presidente del Consiglio dal 1910 al 1911 e coinvolto nell'organizzazione della Mostra dell'Agro in qualità di presidente di un comitato indipendente dal Comitato Direttivo delle Scuole, da Ferdinando Martini, scrittore, tra i fondatori dell'Istituto dell'Enciclopedia italiana e da numerosi membri dell'Accademia dei Lincei (coloro i quali perorarono la sua causa furono soprattutto lo storico svedese Carl Bildt e lo scrittore Henrik Schück, presidente della Fondazione Nobel)³¹.

Solamente il mattino successivo arrivò, dunque, il telegramma ufficiale del Barone de Bildt, membro dell'Accademia svedese. E quando Mussolini – che la invitò con baciamento nel salone della Vittoria a Palazzo Venezia per felicitarsi e congratularsi dell'alta onorificenza –³² le chiese come potesse ricompensarla, lei suggerì il rientro dal confino dell'amico Elias Sanna Mannironi, sardista, attivista antifascista, «uomo buono e giusto»³³, che aveva acquistato la sua casa natale³⁴.

³⁰ C. SOFIA, *Come ho appreso la notizia ufficiale*, in «La Fiera letteraria», 20 novembre 1927, p. 5; ID., *Come Grazia Deledda accolse la notizia del premio Nobel*, in «Quadrivio», 23 agosto 1936, p. 3; CIUSA, *Grazia Deledda...*, p. 163.

³¹ Cfr. D. MANCA, *Una donna per il Nobel. Da Roma a Stoccolma*, in «Sento tutta la modernità della vita». Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita, a cura di D. Manca, vol. III, ISRE Edizioni-Aipsa Edizioni, Nuoro-Cagliari 2022, pp. 413-441.

³² Per taluni pare che Mussolini avesse caldeggiato la candidatura di Ada Negri, mentre altri rimandano ai carteggi tra Luigi Pirandello e Marta Abba, lì dove invece affiorerebbe l'ipotesi di una preferenza per la Deledda a discapito dello scrittore siciliano. Mussolini regalò una sua fotografia in cornice d'argento con una dedica: «A Grazia Deledda / con profonda ammirazione. / Roma 25 nov. '27 – VI Mussolini». Alla richiesta fatta da un funzionario di partito di cosa potesse fare per perorare la causa del regime lei avrebbe risposto che «l'arte non conosce politica». Il 14 marzo 1945 – nel pieno di un tragico passaggio storico, che coincise con la fine della Repubblica di Salò – Mussolini consigliò per lettera all'amante Claretta Petacci la lettura di un romanzo della Deledda che le fece pervenire, senza però nella missiva specificarne il titolo. Cfr. M. PEDRONI, *Grazia Deledda e il Fascismo: quando il Duce mandò quella lettera a Claretta*, in «Secolo d'Italia», martedì 4 giugno 2020.

³³ CIUSA, *Grazia Deledda...*, p. 163.

³⁴ La casa con cortile, loggiato e orticello, fu venduta dalla sorella Nicolina, unica proprietà in qualità di erede, il 9 giugno 1912, a Elias Sanna Mannironi (che abitava in via Brusco Onnis) per la somma complessiva di 11.000 lire e dopo vari acconti.

Il 5 dicembre del 1927, dunque, Grazia e Palmerino partirono da Roma in treno (su un vagone di coda, di seconda classe) per Stoccolma. Alla stazione Termini furono accolti da una piccola folla. Arrivarono alla stazione centrale della capitale svedese il giorno 8 alle ore 18.45 dopo aver fatto sosta prima a Milano, poi a Berlino, infine a Copenaghen e aver attraversato i suggestivi paesaggi del nord («le muricce lungo i margini dei prati e sui rialti al confine dei boschi rassomigliano a quelle delle tancas di Sardegna»)³⁵, la Scania («la Lombardia svedese»)³⁶ con le sue foreste d'abeti «fiorite delle prime nevi»³⁷, i campi d'orzo e di grano, i mulini a vento, e il tratto di mare che va dal porto di Sassnitz a quello di Trelleborg, dalla Germania, alla Danimarca alla Svezia.

Ad accogliere i coniugi Madesani-Deledda in una città innevata, «tra una folla di giganti»³⁸, furono Erik Axel Karlfeldt, poeta nonché segretario dell'Accademia Svedese, il principe don Ascanio Colonna, ministro e ambasciatore del Regno d'Italia, e la principessa Elly, sua consorte, per la quale D'Annunzio aveva «evocato l'uva di Corinto»³⁹, Raimondo Longo, presidente dei fascisti italiani in Svezia e numerose ragazze in costume, tanta gente e grandi festoni di fiori con i colori dell'Italia e della Svezia. La «piccola e sgomenta»⁴⁰ donna barbaricina, con in mano un mazzo di garofani rossi e di astri bianchi, si presentò alla folla indossando un mantello con bavero di pelliccia rialzato, con sciarpia, borsa, calze chiare e un cappello a falde strette.

Il giorno seguente fu organizzata una manifestazione di benvenuto dalla colonia italiana e da una scuola italo-svedese e fu programmato un *tour* per la città «fiabesca», per le stradine medievali di Gamla Stan, le chiese gotiche, il parco reale di Djurgården e le rive del lago Mälaren, le isolette coperte di ville e giardini, il Castello Reale, il Palazzo di Città, la chiesa di Riddarholm, «dove sono sepolti Gustavo-Adolfo e i Re suoi discendenti»⁴¹, il palazzo dei Nobili (Riddarhuset), il museo del Nord e quello a cielo aperto («*musée de plein air*») di Skansen, con molte tipologie abitative svedesi, riprodotte insieme agli stili di vita e agli antichi mestieri, con lo scopo di ricreare una sorta di Svezia in miniatura. Da Gamla Stan con i suoi ponti e le case in legno, «basse e istoriate»⁴², a Kungsgatan, la ricca e colorata via dei negozi, collegata a Kungshol-

³⁵ G. DELEDDA, *Due giorni a Stoccolma*, in «Corriere della Sera», Milano, 3 gennaio 1928, p. 3.

³⁶ DELEDDA, *Due giorni a Stoccolma...*

³⁷ DELEDDA, *Due giorni a Stoccolma...*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

men dal ponte Kungsbron, da dove si estende a est fino alla piazza Stureplan, e in quei giorni natalizi particolarmente sfarzosa e scintillante.

Il 10 dicembre finalmente si giunse alla cerimonia ufficiale di consegna del premio nella Sala del Palazzo dei Concerti. Dopo l'arrivo di Gustavo V e della famiglia reale, l'inno nazionale svedese *Du gamla, du fria*, gli intermezzi musicali dell'orchestra (l'*ouverture* dell'*Egmont*, op. 84, di Ludwig van Beethoven, il *Mattino* del norvegese Edward Grieg e un'*Aria* di Georg Friedrich Händel), il saluto ai convenuti e la lettura delle motivazioni degli altri premiati (il prof. Arthur Holly Compton, fisico statunitense, premiato per le ricerche sui raggi Röntgen, Charles Thomson Rees Wilson, fisico britannico inventore, nel 1911, della camera a nebbia, il prof. Fibinger, danese, distintosi per le sue ricerche sul cancro, e il prof. Wagner von Jauregg, austriaco, per i suoi studi sulla malaria), giunse il momento della scrittrice sarda e del discorso ufficiale, contenente la motivazione, letto da Henrik Schück:

per la sua potenza di scrittrice, sostenuta da un alto ideale, che ritrae in forme plastiche la vita quale è nella sua appartata isola natale e che con profondità e con calore tratta problemi di generale interesse umano⁴³.

Grazia Deledda, seguito compostamente il solenne cerimoniale del conferimento da parte del re, fece un breve inchino e «senza alcun sorriso, profondamente emozionata» risalì a passi «molto cauti» la scalinata, riprendendo posto accanto agli altri premiati, «mentre le veniva tributato l'applauso più lungo e più intenso di tutti. La sua personalità semplice e simpatica aveva chiaramente e completamente conquistato tutti i cuori»⁴⁴. Il suo discorso di ringraziamento e insieme di saluti fu stringato ma efficace:

Io non so fare discorsi; mi contenterò, dunque, Signore e Signori, di ringraziare l'Accademia Svedese per l'altissimo onore che nel mio modesto nome ha concesso all'Italia, e di ripetere l'augurio che i vecchi pastori di Sardegna rivolgono ai loro amici e parenti nelle occasioni solenni: Salute!

Salute al Re di Svezia, salute al Re d'Italia, Salute a voi tutti, Signore e Signori!

Viva la Svezia!

Viva l'Italia!⁴⁵

⁴³ Cfr. *Grazia Deledda: premio Nobel per la letteratura 1926*, Milano, Fratelli Fabbri 1966, p. 617.

⁴⁴ Cfr. M. GIACOBBE, *Grazia Deledda a Stoccolma*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, Atti del Seminario di studi "Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900" (Nuoro, Auditorium biblioteca "S. Satta", 25-26-27 settembre 1986), a cura di U. Collu, Nuoro, Biblioteca Satta 1992, 2 voll., II, p. 431.

⁴⁵ Discorso di Grazia Deledda in occasione del conferimento del premio Nobel per la letteratura a Stoccolma il 10 dicembre 1927. Cfr. Fondo Deledda BNCR.

Seguirono le parole pronunciate dall'arcivescovo Söderblom, membro dell'Accademia Svedese, nell'indirizzo di saluto rivolto davanti ai 250 invitati in occasione del banchetto serale offerto dal re:

Nel suo lavoro letterario, tutte le strade portano al cuore umano. Non ti stanchi mai di ascoltare affettuosamente le sue leggende, i suoi misteri, i conflitti, le ansie e i desideri eterni. Le usanze e le istituzioni civili e sociali variano a seconda dei tempi, del carattere nazionale e della storia, della fede e della tradizione e devono essere rispettate religiosamente. Fare in altro modo e ridurre tutto a un'uniformità sarebbe un crimine contro l'arte e la verità. Ma il cuore umano e i suoi problemi sono ovunque lo stesso. L'autore che sa descrivere la natura umana e le sue vicissitudini con i colori più vividi e, cosa più importante, chi sa indagare e svelare il mondo del cuore – un tale autore è universale, anche nel suo confinamento locale⁴⁶.

Durante il fastoso banchetto Grazia, che sedeva tra due principi di sangue reale, in mezzo alla corte⁴⁷, ebbe modo di incontrare anche Selma Lagerlöf, autrice di numerose opere sulla vita e le tradizioni svedesi, che aveva vinto il Nobel nel 1909:

La folla delle grandi occasioni, quella dei sudditi che aspettano il passaggio del loro Re come i fedeli che nel simbolo del Re vedono Dio, circonda la piazza e annerisce i marciapiedi delle strade intorno all'edificio. Gli Svedesi tutti sono orgogliosi di questa festa dell'ingegno, della scienza, della regalità. I giornali italiani ne hanno riprodotto gli echi, e non spetta a me, in questo momento, descriverla. Ricordo solo che quando il re e i principi di Svezia e le bellissime principesse si alzarono per accompagnare con la voce del loro spirito l'inno reale svedese suonato dall'orchestra di corte e cantato sottovoce dalla folla degli invitati, un fremito di passione religiosa fece vibrare la sala, come se un canto d'organo trasportasse in alto, fuori del tempo e dello spazio, le anime dei potenti della terra e quelle degli umili ricercatori della perfezione umana, fuse in una sola aspirazione del divino⁴⁸.

⁴⁶ *Nobel Lectures, Literature 1901-1967*, 1969, pp. 236-237.

⁴⁷ «Il pranzo a corte è stata una cosa fantastica, con le principesse vestite d'oro e d'argento, e intorno alle sale arazzi di Fiandra, antichi, che valgono milioni. Ma rimandiamo a voce le descrizioni» [Lettera di Grazia Deledda al figlio Franz, Stoccolma, 13 dicembre 1927. Cfr. L. SACCHETTI, *Grazia Deledda. Ricordi e testimonianze*, Bergamo, Minerva Italica 1971, pp. 137-138.

⁴⁸ DELEDDA, *Due giorni a Stoccolma...*, p. 3.

IGNAZIO CASTIGLIA

(Università di Palermo)

GRAZIA DELEDDA 'NARRATRICE D'INCHIESTA':
IL BANDITISMO SARDO TRA MITOGRAFIA
E CRONACA

Verso sera, andate via le donne, [...] la serva, le ragazze, qualche volta la madre, sedevano al fresco del cortile [...]. Il servo malarico, riavutosi alquanto, si sollevava e prendeva parte alle chiacchiere famigliari. [...] Parlava sempre di banditi e delle loro imprese brigantesche. Bisogna dire che, *in quel tempo*, il banditismo locale aveva ancora un carattere quasi epico. Odii di famiglia, sete di vendetta, pregiudizi di onore erano per lo più l'origine di questi episodi di sangue che funestavano la vita del paese e di intere contrade. Il giovane servo, poi, abbelliva le avventure dei banditi con la sua fantasia, e lui stesso si lasciava travolgere da una suggestione malefica che lo spingeva a *fantasticare* sogni di libertà, di imprese ove, più che altro, il ribelle alle leggi sociali ha modo di spiegare il suo coraggio, la sua abilità, la sua forza d'animo, il disprezzo per il pericolo e la morte. Era, infine, *una specie di anarchico*, che non potendo eguagliare la sorte degli altri uomini e svincolarsi dal suo destino di povero e di servo, intendeva distruggere il bene degli altri e crearsi una potenza extra, una regola di vita diversa da quella usuale¹.

Il tema del banditismo gode di uno spazio privilegiato nell'opera di Grazia Deledda: dalla giovanile novella *Sulle montagne sarde* (1891) all'ultimo lavoro postumo *Cosima* (1936), passando attraverso romanzi quali *La giustizia* (1899) e *Marianna Sirca* (1915), esso viene scandagliato in profondità sì da farne emergere il «carattere quasi epico», coerentemente con una lettura apologetica e mitizzante del fenomeno affermatasi da tempo in tutta

¹ G. DELEDDA, *Cosima*, in EAD., *Romanzi e novelle*, a cura di N. Sapegno, Milano, Mondadori 1971, p. 728 (il corsivo è nostro).

Europa². La testimonianza succitata assume un rilievo essenziale considerando che con *Cosima* l'autrice, com'è stato autorevolmente rilevato, intende non tanto rievocare il proprio ambiente natale, quanto ricostruire il clima, l'atmosfera «in cui la propensione al narrare era venuta via via reperendo gli elementi materiali, gli oggetti esterni, le strutture di una particolare realtà nell'ambito della quale si sarebbero ambientate le “storie”»³. Ora, data la frequenza con cui episodi di banditismo, riportati da estranei o vissuti dai propri familiari, vi compaiono, appare evidente come l'argomento rappresenti un elemento cardine del sistema narrativo deleddiano e quanto esso abbia sollecitato l'immaginazione della «piccola sognatrice»⁴. Non sarà tuttavia sfuggito al lettore l'inciso «in quel tempo» che colloca l'interpretazione leggendaria di quei fatti in un preciso momento storico in cui essa era ancora lecita e persino *à la page*, laddove invece, nell'epoca in cui viene scritto il romanzo, data la dura repressione con cui il regime fascista aveva inteso sradicare la criminalità dall'isola, una lettura simile sarebbe apparsa del tutto inappropriata⁵. E se la disamina delle cause alla base di quegli «episodi di sangue» – «odii di famiglia, sete di vendetta, pregiudizi di onore» – risulta innegabilmente accurata, posto che *disamistades*, ragioni di rispettabilità e conseguenti regolamenti di conti costituiscono la quintessenza del banditismo sardo⁶, è interessante notare come Cosima-Grazia attribuisca unicamente alla fervida fantasia del servo l'idealizzazione e la valutazione in senso politico e sociale del fenomeno, quando queste erano accettate e condivise da un'intera comunità che guardava con aperta diffidenza alle istituzioni statali e considerava i banditi eroi da ammirare e imitare per la loro *balentia*⁷. Il processo di esaltazione epica dei fuorilegge, per l'ineludibile esigenza di aderire alle di-

² Cfr. R. NIGRO, *Giustiziateli sul campo. Letteratura e banditismo da Robin Hood ai nostri giorni*, Milano, Rizzoli 2006, p. 312.

³ M. MICCINESI, *Grazia Deledda*, Firenze, La Nuova Italia 1975, p. 10.

⁴ DELEDDA, *Cosima...*, p. 708. Di diverso avviso R. SCRIVANO, che sminuisce l'importanza del tema nella produzione deleddiana e spiega il rilievo datone in *Marianna Sirca* con ragioni puramente diegetiche (*I τόποι del mito nella Deledda*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, a cura di A. Pellegrino, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1990, pp. 17-30, a p. 28).

⁵ Cfr. P. SERGI, *Quando Mussolini diede ai prefetti la “licenza di uccidere”*, in «Giornale di storia contemporanea», I (2011), pp. 75-90, alle pp. 86-88. In realtà il pugno di ferro usato dal fascismo non riuscì che ad arginare temporaneamente un fenomeno che nel dopoguerra riprese con rinnovato vigore proprio nelle zone in cui più violenta era stata la repressione dello Stato: si veda in merito A. BOSCOLO – M. BRIGAGLIA – L. DEL PIANO, *La Sardegna contemporanea. Dagli ultimi moti antifeudali all'autonomia regionale*, Cagliari, Edizioni Della Torre 1995, p. 330.

⁶ Cfr. A. LEDDA, *La civiltà fuorilegge. Natura e storia del banditismo sardo*, Milano, Mursia 1971, p. 107.

⁷ Si rinvia sull'argomento ad A. PIGLIARU, *Il banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Varese, Giuffrè 1975, pp. 15-16, nonché a E. CORDA, *La legge e la macchia. Il banditismo sardo dal Settecento ai giorni nostri*, Milano, Rusconi 1985, p. 11.

rettive del potere, ci pare venga in questo modo mitigato ridimensionandone la portata: esso affonda sì le sue radici nell'immaginario popolare⁸, e nondimeno appare più frutto della creatività dei singoli che manifestazione di un convincimento collettivo. E laddove tale mitizzazione abbia luogo, questa non può che esser frutto di farneticazioni o di un sovversivismo anarcoide tanto più inaccettabile in quanto non prodotto di un convincimento ideologico, ma di un ignobile sentimento di invidia e rivalsa sociale.

Ora, estendere automaticamente all'intera produzione deleddiana convincimenti e suggestioni che pertengono all'ultimissima fase della sua carriera costituisce un evidente azzardo, posto che le riflessioni e i ricordi di «Cosima (quasi Grazia)», per citare il titolo dato da Baldini al romanzo postumo della scrittrice, sono pur sempre filtrati attraverso esperienze personali e condizionamenti politici estranei allo spirito che animò la giovane sarda nel dar vita alle sue storie. Ciononostante, non si può negare che molte delle impressioni e delle considerazioni contenute in questo lavoro possano contribuire a illuminare il suo *iter* artistico: la stessa frequenza con cui in esso si presentano «storie spaventose di banditi e malfattori» che di notte «sbucano come demoni dalla tempesta»⁹ attesta l'importanza rivestita, nella formazione dell'autrice, dalle «avventure brigantesche che allora fiorivano come un residuo di imprese e di guerriglie medioevali»¹⁰. E tali avventure hanno a che vedere, oltre che con l'attualità, con questa dimensione affettiva: i banditi sono parte integrante della memoria della Deledda, che, in pieno Novecento, ne rievoca le gesta con evidenti nostalgie romantiche.

Di più: essi sono elemento costitutivo del paesaggio, oltre che del tessuto sociale sardo. Si consideri, ad esempio, questo frammento dell'*Elias Portolu*:

La chiesa di San Francesco sorge sulle montagne di Lula. La leggenda la dice edificata da un bandito che, *stanco della sua vita errabonda, promise di sottomettersi alla giustizia e di far sorgere la chiesa se veniva assolto*. Ad ogni modo, vera o no la leggenda, i priori, cioè quelli che dirigono la festa, vengono ogni anno sorteggiati fra i discendenti del fondatore o dei fondatori della chiesa. Tutti questi discendenti, che si dicono anche parenti di San Francesco, formano, al tempo della festa e della novena, una specie di comunità, e godono certi privilegi¹¹.

⁸ Cfr. S. PAULIS, *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900*, prefazione di A. Buttitta, Sassari, Edes 2006, p. 321.

⁹ DELEDDA, *Cosima...*, p. 802.

¹⁰ Ivi, p. 703.

¹¹ EAD., *Elias Portolu*, in *Romanzi e novelle...*, p. 28 (il corsivo è nostro).

Il confine tra mitografia ed etnografia, come si vede, risulta pressoché impercettibile: da un lato si rinnova il *topos* romantico del masnadiero reietto, dalla vita raminga e rocambolesca, che alla fine dei suoi giorni, non per resipiscenza morale, ma per il venir meno del vigore degli anni, è obbligato a deporre moschetto e pugnale; dall'altro si mette in luce la rete di relazioni intessute dal bandito non solo con la comunità in cui vive, che tributa rispetto e ammirazione a colui che ha osato sfidare la 'giustizia del re' e ai suoi eredi, ma persino con una istituzione come quella ecclesiastica che, non di rado, come attestano le cronache del tempo, offre asilo e protezione ai ricercati e ne preserva il 'buon nome'¹².

Nei banditi deleddiani confluiscono dunque, fin dagli esordi della scrittrice, *reportage* e immaginazione, indagine sociale ed etnologica e fantasticheria, ma discernere e separare tali componenti non è cosa agevole, posto che l'opera di idealizzazione e di celebrazione dei fuorilegge, prima ancora che letteraria, è popolare, sicché l'aura di leggenda che li circonda, tra amori fatali e rocambolesche fughe, eccidi efferati e plateali esibizioni di spietatezza, è frutto, oltre che di una tradizione narrativa ben nota alla grande nuorese, di una visione – e condivisione – collettiva sedimentata da secoli nella 'nazione' sarda. Ora, per realizzare una simile convergenza tra inchiesta di cronaca, indagine antropologica e invenzione letteraria, la Deledda aveva a disposizione un modello per lei imprescindibile, ossia quello del sassarese Enrico Costa (1841-1909), autore di romanzi e racconti storici e di costume (*Paolina*, *La bella di Cabras*, *Rosa Gambella*, *Adelasia di Torres*)¹³ cui arrise all'epoca una certa notorietà e che tuttavia fu maggiormente apprezzato per alcuni «racconti *reportage*»¹⁴ incentrati sul fenomeno del banditismo nella sua terra, a cominciare da *Il muto di Gallura* (1885)¹⁵. Sulla «Nuova Cronaca Bizantina» del 28 novembre 1894, all'interno di una recensione alla raccolta di versi *In autunno* del Costa, la futura Nobel arrivò addirittura a dichiarare: «Io sono altera di confessarmi sua discepola, ammiratrice e segua-

¹² Cfr. CORDA, *La legge e la macchia...*, pp. 7-8.

¹³ E. COSTA, *Paolina*, Sassari, Azuni 1874, 2 voll. (poi Milano, Brigola 1884); *La bella di Cabras*, apparsa prima in appendice all'«Avvenire di Sardegna» in 84 puntate (dicembre 1887-marzo 1888), poi in vol. a Cagliari, Tip. Edit. dell'«Avvenire di Sardegna» 1887 (ora a cura di Giuseppe Marci, Nuoro, Ilisso 2001); *Rosa Gambella. Racconto storico sassarese del secolo XV*, dapprima edito in appendice alla «Nuova Sardegna» in 82 puntate dal settembre 1897, poi in vol. nel dicembre dello stesso anno a Sassari, Tipografia La Nuova Sardegna (ora Sassari, La Biblioteca della Nuova Sardegna 2013); *Adelasia di Torres*, Sassari, Dessì 1898 (ora Nuoro, Ilisso 2008).

¹⁴ La definizione è di G. PIRODDA, *Sardegna*, Brescia, La Scuola 1992, p. 289.

¹⁵ *Il muto di Gallura (Racconto storico sardo)*, prima ed. in appendice su «La Sardegna» in 51 puntate, poi in vol. presso Milano, Brigola 1885; ora, con prefazione di Franco Fresi, Nuoro, Il Maestrale 2019 (da quest'ultima edizione si citerà successivamente).

ce dell'opera sua»¹⁶. Ma in cosa, esattamente, consiste il lascito del Costa alla sua supposta allieva? Egli sembra stilisticamente e tematicamente assai distante dalla scrittura della Deledda, appartenente a una generazione di letterati che aveva oramai assimilato i modi veristici nazionali innestando su di essi contenuti tipicamente sardi, «vestendo quindi di forme nazionali problemi e aspetti della vita isolana»¹⁷. La scrittura del Costa, viceversa, rientra in una sorta di manierismo scottiano, manzoniano e hughiano solo marginalmente interessato agli esiti più recenti della narrativa verista e ricolmo di situazioni, personaggi e stilemi di matrice appendicistica. D'altra parte, la sua «instancabile attività di indagatore della cultura popolare» e «il modello di “racconto sardo” sperimentato nei suoi romanzi storici “nazional-regionali”»¹⁸ dovettero fare presa su una giovane autrice «chiusa in un mondo provinciale che le suggeriva motivi paesani» e che attingeva «dalla cronaca, dalla tradizione e persino dalla leggenda i soggetti legati a quel mondo»¹⁹, sicché l'esibita devozione della talentuosa «discepola, ammiratrice e seguace» nei confronti del maturo maestro, al netto degli esiti oggettivamente differenti delle rispettive esperienze artistiche, non deve stupire più di tanto.

I primi racconti banditeschi della Deledda sono in gran parte costruiti su *topoi* e stilemi di ascendenza appendicistica (e anche in quelli della maturità non è infrequente il ricorso ad essi). Il tema dell'amore impossibile, il contorno di diatribe, vendette, agguati e morti oscure, il paesaggio orrido e fosco che riflette lo spirito inquieto e tormentato del protagonista, i cui modi selvatici e rudi contrastano con le tenere premure nei confronti della donna amata e con l'arcano fascino che da lui promana, la sua fine avvolta nel mistero, il linguaggio convenzionale e affettato, l'uso dell'iperbole per sottolineare la singolarità delle vicende narrate e dei personaggi evocati, sono soltanto alcuni degli elementi che la Nuorese eredita da tale produzione narrativa²⁰. Com'è noto, dai *Masnadieri* di Schiller in poi la figura del fuorilegge dai costumi gentili e dall'animo generoso, inesorabile coi nemici ma

¹⁶ In assenza del giornale, di cui sembra non siano sopravvissute copie nelle emeroteche, dobbiamo affidarci alla citazione fattane per primo da F. ALZIATOR in *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni della zattera 1954, p. 389, da cui la riprendono tutti gli studiosi di Costa e della Deledda.

¹⁷ G. PETRONIO, *Ritardi della cultura letteraria in Sardegna*, in *Letteratura italiana. Novecento*, a cura di G. Grana, vol. III. *I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati 1979, pp. 2601-2607, a p. 2604.

¹⁸ M. BRIGAGLIA – S. CASTIA, *Enrico Costa. Lo scrittore e la sua città*, Sassari, Mediando 2009, p. 6.

¹⁹ O. LOMBARDI, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, Milano, Mursia 1979, p. 87.

²⁰ Su caratteristiche principali e luoghi comuni del romanzo d'appendice si vedano soprattutto G. ZACCARIA, *Il romanzo d'appendice. Aspetti della narrativa 'popolare' nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia 1977, pp. 54-57; M. ROMANO, *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Verona, Longo 1977, pp. 8-40; A. BIANCHINI, *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori 1988, pp. 14-15.

sempre sollecito nel soccorrere gli umili e gli inermi, furoreggia a teatro e nella narrativa almeno sino a metà Ottocento. Si tratta generalmente di un personaggio assetato di giustizia, in aperto dissidio con la società contemporanea, più eroe ribelle che sicario, più avventuriero perseguitato che malvivente, «un *outlaw* che è anche *outcast*, un reietto»²¹. Basti pensare, in tal senso, alla figura paradigmatica di Ernani, nella duplice declinazione hughiana e verdiana, bandito sì, con tanto di masnada al séguito, ma soprattutto cospiratore e proscritto di nobili natali, oppresso da un fato avverso, perennemente preda di una smania interiore che si placa solo alla presenza della donna amata. E poiché «la bellezza maledetta è attributo permanente di Satana»²², il ribelle per antonomasia, ecco che il bandito, proprio per il suo spirito indomito e sovversivo, già dalla fine del Settecento viene associato all'elemento demoniaco e alle atmosfere goticizzanti²³, combinazioni narrative che nei *feuilleton* e nei romanzi neri che li precedono divengono di prammatica²⁴.

²¹ G. TATASCIORE, *Briganti d'Italia. Storia di un immaginario romantico*, Roma, Viella 2022, p. 21.

²² M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, introduzione di P. Colaiacono, con un saggio di F. Orlando, Firenze, Sansoni 1999, p. 58.

²³ «E tu, bel capo, duca dei borsaioi, re dei manigoldi, Gran Mogol di tutti i furfanti, scellerato! Sogni davvero al primo miserabile che trascinò nel fuoco della ribellione mille legioni d'angeli immocenti e li travolse con lui nel profondo abisso della dannazione», dichiara ad es. a Karl Moor il Frate (F. SCHILLER, *I masnadieri*, II III, in ID., *I masnadieri – Don Carlos – Maria Stuarda*, a cura di E. Groppali, Milano, Garzanti 1991, p. 81), il quale si chiede, mentre ascolta il bandito: «Come si chiama il demonio che parla per bocca sua?» (ivi, p. 86); e di se stesso dice invece il protagonista: «Circondato da assassini, assediato da vipere sibilanti, avvinto con catene di ferro al crimine, [...] somiglio smarrito tra i fiori di un mondo di felicità a un Abbadona in lacrime» (III II, p. 96; Abbadona è il malinconico demonio della *Messiah* di Klopstock, attanagliato dal rimpianto del Paradiso perduto). «Sei il mio demone o il mio angelo? Io non lo so, ma so di essere in tuo potere», afferma invece Donna Sol all'amato Ernani (V. HUGO, *Ernani*, I II, in ID., *Ernani – Il re si diverte – Ruy Blas*, a cura di E. Groppali, Milano, Garzanti 1988, pp. 16-17), il quale cerca di distoglierla dal desiderio di seguirlo descrivendo così la sua vita raminga: «In mezzo agli uomini rudi che mi fanno compagnia? Dei proscritti di cui il carnefice conosce bene l'identità, gentaglia che ha il cuore duro come il ferro, impossibile da scalfire, tutti quanti trascinati da un cieco istinto di vendetta? Verresti a comandare quella che chiamano la mia banda? Perché, se non lo sai ancora, io sono un bandito! [...] Seguire me tra i boschi, sui monti, sul greto dei fiumi, in mezzo a uomini simili ai demoni spaventosi dei tuoi incubi, [...] vagare accanto a me, proscritta, e magari essere costretta a seguirmi anche sul patibolo, dove finirò, come mio padre» (ivi, p. 16).

²⁴ Si vedano, per es., le *Storie di briganti italiani* contenute nei *Racconti di viaggio* (1824) di WASHINGTON IRVING, «uno straordinario spaccato dei luoghi comuni più diffusi in materia», com'è stato giustamente rilevato (TATASCIORE, *Briganti d'Italia...*, p. 142); in esse alla stereotipata visione del bandito gentiluomo («Certo è che nel carattere di un brigante italiano v'è una singolare mescolanza. Alla ferocia smodata unisce tratti di gentilezza e di buon umore. Non è mai cattivo sino in fondo; spesso è spinto a quel tipo di vita da qualche crimine non premeditato, da quegli improvvisi scoppi di passione ai quali è incline il temperamento italiano. Ciò l'ha costretto a darsi alla macchia [...]. È diventato ladro di professione; ma, come un soldato, quando non è di servizio, sa mettere da parte l'arma e la fierezza, e sa diventare come gli altri uomini»; ed a c. di Attilio Brilli, Palermo, Sellerio 1989, p. 66) si accompagnano i consueti annessi e connessi di matrice satanica («L'inferno [...] mi ribolliva in petto. [...] Scagliai intorno sguardi pieni di orrore ai compagni, che assomigliavano a mille diavoli esultanti per la caduta di un angelo»; ivi, pp. 82-83). Non meno importante lo *Jean Sogar* di Charles Nodier (1818), nobile illirico decaduto divenuto

Nella seconda metà del XIX secolo, fuorilegge e masnade continuano sì a imperversare in novelle e romanzi, ma si registra una maggiore propensione a leggere il brigantaggio «come fenomeno originato da malessere sociale ed economico»²⁵. Non che manchino ancora, come rileva Nigro, «testi apologetici e mitizzanti»²⁶ (che anzi, solleticando il gusto per il macabro e il morboso di una larga fetta di pubblico, si moltiplicano per ragioni puramente commerciali), e tuttavia, coerentemente coi principî e i metodi del Naturalismo e del Verismo e sulla scorta di studi e inchieste tesi a mettere in luce le reali condizioni del Mezzogiorno, si assiste alla nascita di un filone letterario che «lavora sui documenti e racconta la miseria che genera disastri»²⁷.

Fra tali «testi apologetici e mitizzanti» può a buon diritto essere annoverata la giovanile novella deleddiana *Sulle montagne sarde*, pubblicata in due puntate sulla «Illustrazione per Tutti» dell'8 e 15 marzo 1891 (poi come appendice a Vittorio Bersezio, *Potessi farlo rivivere!*, Roma, Perino 1892). Essa si apre con una di quelle descrizioni paesaggistiche che diverranno poi tipiche della produzione della grande Nuorese in cui «la natura diventa il luogo privilegiato per il commento del narratore, [...] luogo di riflessione antropologica, che aderisce immediatamente al mondo narrato e ai suoi personaggi»²⁸: ed ecco allora «gli alberi brulli, dalle rame rossastre», e «i corbezzoli dai frutti rossi come grandi gocce di sangue»²⁹, con cui l'autrice lascia presagire l'esito luttuoso della vicenda. Quanto poi al villaggio di O..., nel Logudoro, «accovacciato fra le rupi sterili e nere quasi nido di aquila»³⁰, è palese il ricordo del castello dell'Innominato («Dall'alto del castellaccio, come l'aquila dal suo nido insanguinato»)»³¹, ciò che contribuisce, insieme ad altri partico-

bandito col nome di Lotario e amante della bella Antonia, la quale, in una scena di pazzia à la page che precede la condanna a morte del protagonista, pronuncia le seguenti parole: «Sarà una bella festa! [...] tutto l'inferno vi sarà. Le faci delle nozze di Giovanni Sbogar devono far impallidire il sole al mezzodì. Vedi tu i invitati? Tu li conosci tutti. [...] mormorano tutti insieme la parola dei dannati, il grido che satanasso avrebbe cacciato, se avesse vinto il suo creatore» (C. NODIER, *Giovanni Sbogar, il bandito. Racconto triestino*, traduzione di F. Bianchi, Trieste, A. Levi 1855, p. 158); e poco dopo, in una visione orrificica: «Sformato, livido, spaventato, egli girava lo sguardo sanguinoso; la barba aveva irta e rabbuffata, un sorriso disperato, come quello di satanasso, errava sulle sue labbra pallide» (ivi, p. 161). Su Irving e Nodier in relazione a queste tematiche si rinvia a BIANCHINI, *La luce a gas e il feuilleton...*, rispettivamente pp. 35 e 43-46.

²⁵ R. NIGRO, *Giustiziateli sul campo. Letteratura e banditismo da Robin Hood ai nostri giorni*, Milano, Rizzoli 2006, p. 16.

²⁶ Ivi, p. 312.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ R. CARBONE, *La descrizione nei romanzi deleddiani*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1990, pp. 51-61, a p. 58.

²⁹ G. DELEDDA, *Sulle montagne sarde*, in EAD., *Amore lontano. Lettere al gigante biondo (1891-1909)*, a cura di A. Folli, Milano, Feltrinelli 2010, pp. 161-169, a p. 161.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di N. Sapegno e G. Viti, Firenze, Le Monnier 1988, p. 402.

lari foschi («nereggiava come un vecchio maniero medioevale»)³², a conferirgli un aspetto sinistro, anch'esso preludio alla tragedia imminente. Quest'aura di tregenda, acuita dalle tenebre notturne, retaggio del romanzo gotico e del *feuilleton*, si completa con l'apparizione d'un misterioso viandante, uno «strano passeggiere» della cui identità nulla vien detto al lettore – nemmeno se si tratti di un uomo o di una donna –, e che, giunto a stento, con passo «timido e vacillante», «in un sito orrido per balze, per gole nere e dirupate, reso più spaventoso dal buio della notte»³³, invoca sommessamente il nome di un uomo, Gavino. È questi il bandito coprotagonista del racconto, «un giovine biondo, alto forte, e bello, gli occhi azzurri sfolgoranti, la carnagione indorata dal sole, la barba riccia, corta e morbida divisa sul petto», simile a «uno di quei cavalieri delle leggende, errante nei boschi, sulle montagne, nelle lande, reso triste dallo sconforto e dalla sventura»³⁴: un ritratto, come si vede, nel solco della tradizione romantica, che potrebbe benissimo attagliarsi all'Ernani hughiano o al Corrado byroniano, circonfuso, com'è, di «quella mistica del sublime e della maestosità nella sventura»³⁵ tipica del brigante ottocentesco. E la sua figura si completa con quella della donna amata, Raffaella – l'ignoto visitatore di Gavino –, «ardente» e «coraggiosa» non meno di Donna Sol o di Gulnara e la cui elevata estrazione sociale («non [le] mancava che il manto di broccato e l'alta corallina alla Medici per sembrare una dama»³⁶, scrive l'autrice; e «regina del villaggio»³⁷ la chiama l'amante) è indispensabile per rendere credibile il gesto ardimentoso compiuto nel finale. L'accostamento agli eroi di Hugo e Byron ci pare ulteriormente avvalorato dall'essere Gavino non solamente il «reietto dalla società, lo spauracchio dei bimbi e delle donne»³⁸, ma un giovane dalla natura malinconica e appassionata: «Oh, come è dolce vivere qui alla luce della luna! Come è bella la luna! Ma tu sei più bella, mia dolce rosa!...»³⁹, ripete a Raffaella, cui confessa: «quando son solo confido il mio amore agli echi delle tristi e sconfinite solitudini in cui vivo»⁴⁰.

Ora, se il bandito è l'emblema della prodezza e della nobiltà dei sentimenti, chi lo tradisce per consegnarlo ai carabinieri non può che essere un «vile», un «miserabile» che calpesta il più sacro dei giuramenti, tanto più se,

³² DELEDDA, *Sulle montagne sarde...*, p. 161.

³³ Ivi, p. 162.

³⁴ Ivi, p. 163.

³⁵ TATASCIORRE, *Briganti d'Italia...*, p. 45.

³⁶ DELEDDA, *Sulle montagne sarde...*, p. 163.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, pp. 163-164.

³⁹ Ivi, p. 164.

⁴⁰ *Ibidem*.

come in questo caso, la delazione ha come movente la passione proibita per la donna del fuorilegge: «Donato dunque, l'amico di cui ti sconsigliavi tante volte l'amicizia, l'uomo più vile del Logudoro, si è innamorato di me, – di me che sapeva essere la tua diletta, la sola stella del tuo oscuro firmamento...»⁴¹. Che la figura del traditore del brigante abbia anch'essa un'origine letteraria è fuori discussione – si pensi soltanto alla *Carmen* di Mérimée o al *Muto di Gallura* del Costa – ma è indubbio che essa affondi le sue radici nel costume sardo, in un codice d'onore che sancisce l'obbligo alla lealtà sia nell'amicizia che nell'inimicizia e che ravvisa nella delazione ai carabinieri un'offesa viepiù grave di una delazione alla magistratura: questo perché la 'giustizia del re' è la più sistematica e la più certa, nonché la più leale, in quanto consente anche di difendersi dalle accuse e di 'agire' dentro quel sistema onde scansarne le insidie, mentre la *giustizia* delle forze dell'ordine è la più incerta ed è tutta abbandonata all'arbitrio⁴². L'astio e il disprezzo nei confronti delle spie erano inoltre capillarmente diffusi anche al di là degli strati popolari, come dimostra un articolo de «La Bandiera Sarda» del 12 ottobre 1883 che, se da un lato depreca il fatto che «nel Circondario di Nuoro la baldanza e l'audacia dei malviventi non *abbia* più ritegno alcuno», dall'altro non si perita di definire i confidenti della polizia «la peggiore e più schifosa razza di rettili che da vari anni vi hanno importato certe autorità»⁴³. Tale deprecazione della spia, del traditore, accomuna evidentemente cronaca e letteratura (almeno in Sardegna), e stabilire nettamente il confine tra questi due ambiti è praticamente impossibile.

La conclusione del racconto sembra obbedire pedissequamente ai *topoi* più usurati di certa narrativa romantica, a cominciare dalle responsabilità della «fatalità», rea, per Gavino, di aver posto Raffaella sul suo cammino obbligandola a tante sofferenze. Proprio il presentare gli sviluppi dell'azione come regolati dalle leggi del destino si configura come una cartina al tornasole utile a mostrare quanto la giovanissima scrittrice sia lontana dalle coeve esperienze veriste: com'è stato giustamente rilevato, infatti, «il ruolo del caso e del destino, con gli imprevisti interventi di una fatalità insieme arbitraria e risolutrice», è incompatibile col principio di «causalità» che rende «rigorosamente determinati e consecutivi i nessi consequenziali»⁴⁴, principio

⁴¹ Ivi, p. 165.

⁴² Cfr. PIGLIARU, *Il banditismo in Sardegna...*, pp. 198-201.

⁴³ Modernamente pubblicato in CORDA, *La legge e la macchia...*, p. 196.

⁴⁴ G. ZACCARIA, *La fabbrica del romanzo. 1861-1914*, Genève-Paris, Slatkine 1984, p. 72. Soltanto qualche esempio di "fatalità" nella narrativa ottocentesca fra i tanti possibili: «"Sire, questa è fatalità", mormorò il ministro sentendo che un gravame simile, lieve per il destino, era sufficiente ad annichilire un uomo. [...] "Ah sì, avete proprio ragione, è fatalità!"» (A. DUMAS, *Il Conte di Montecristo*, a cura di G. Panfili, Roma, Donzelli 2010, pp. 80-81); «In quei frangenti Dantès si aggrappava a un'idea, a quella

che è alla base della narrativa naturalista e verista. Non meno stereotipato, del resto, è il richiamo all'elemento demoniaco associato al banditismo, come s'è già detto⁴⁵: «[Gavino] fuggì via per le montagne, urlando come un demonio nella notte nera e silenziosa!...»⁴⁶; «era dunque una voce da demonio quella che nel fitto della notte tempestosa, la fece trasalire tutta [...]?»⁴⁷. E se l'ingresso di Donato scortato dai carabinieri verso il covo di Gavino, ormai lontano, appare quasi come una parafrasi dell'arresto di Gesù nell'orto dei Getsemani – ciò che implicitamente configura il bandito braccato dalle forze dell'ordine come una figura cristologica –⁴⁸, il finale, col salto di Raffaella da un precipizio in un abbraccio fatale col delatore mentre intorno si scatenano gli elementi, riecheggia la leggendaria morte di Ettore Fieramosca nel celebre romanzo del D'Azeglio.

della felicità distrutta senza motivo apparente da una fatalità inusitata» (ivi, p. 109); «vi è una terribile fatalità che annoda la mia alla vostra vita...» (G. VERGA, *Sulle lagune*, in ID., *I carbonari della montagna – Sulle lagune*, ed. critica a cura di R. Verdirame, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia – Le Monnier 1988, p. 419); «– Fatalità, – mormorava, – ingiustizia della sorte! Perché ad alcuni è dato essere così felici e ad altri così sventurati?» (C. INVERNIZIO, *Pia de' Tolomei*, Sesto San Giovanni, A. Barion 1940, p. 30).

⁴⁵ Cfr. le precedenti note 22-24.

⁴⁶ DELEDDA, *Sulle montagne sarde...*, p. 166.

⁴⁷ Ivi, p. 167.

⁴⁸ Qualcosa di molto simile si riscontra nel *Muto di Gallura* di Enrico Costa, laddove il bandito Pietro Vasa, catturato – secondo la *vox populi* – per la soffiata di un delatore, «insanguinato, pallido, lacero, legato come una belva ai polsi ed alle braccia» (COSTA, *Il muto di Gallura...*, p. 228), viene condotto per le strade di Tempio Pausania dai carabinieri che se ne sono immeritabilmente intestati l'arresto: «Quell'uomo faceva orrore e compassione. Egli volgeva gli occhi all'intorno, fissandoli ferocemente sulla folla immensa che lo attorniava, e che a stento veniva trattenuta dai carabinieri. [...] Gli abitanti di Tempio erano accorsi frettolosi a vedere quell'uomo – non tanto il forte bandito della Gallura, quanto la causa prima della sanguinosa inimicizia ch'era durata oltre sette anni, e che aveva immolato più di settanta vittime. Eppure, quell'uomo [...] strappò molte lagrime di compassione in quella memoranda giornata! [...] Il sangue colava sempre. E faceva dolorosa impressione vedere il Vasa in quello stato, con le occhiaie livide, con le labbra violacee e la barba insanguinata. [...] La sua faccia era cadaverica, le sue membra fiacche, peste. [...] E col sogghigno che gli stava sul labbro pareva dire alla folla, che non era caduto per la bravura dell'arma reale ma bensì per il tradimento d'un nemico» (pp. 228-229). Nel momento dell'umiliazione e del dolore, il bandito, quasi *figura Christi*, assurge così a una dignità e a una grandezza sconosciute ai suoi persecutori, e la sua repentina morte in carcere, ancor prima che gli venga innalzato il patibolo, sancisce la sua estraneità alle leggi di uno Stato avvertito come lontano e assente. Molti anni dopo, in *Marianna Sirca* (1915), anche il giovane bandito Simone Sole, in punto di morte, rivivrà, istante per istante, lo strazio del Golgota: «C'era del resto qualche cosa di religioso in quella cena [...]. E tacevano, e pareva facessero la comunione prima di prepararsi ad assistere al mistero della morte di un uomo»; «[...] aveva l'impressione d'essere conficcato al letto da una lancia che gli trapassava il fianco»; «Il prete riprese il posto accanto al lettuccio e reclinò il viso di Cristo barbaro sul viso del bandito: pensava ai suoi fratelli, Giacomo e Giovanni, smarriti fra i boschi e le pietraie, cacciatori e selvaggina al tempo stesso; e dal profondo del cuore assolveva Simone come un ragazzino alla sua prima confessione» (G. DELEDDA, *Marianna Sirca*, introduzione di A. Dolfi, Roma, Newton Compton 1993, pp. 154-155).

Nel complesso, la novella non pare discostarsi apprezzabilmente da un certo gusto feuilletonistico su cui si attardava buona parte della letteratura sarda del Secondo Ottocento; il suo interesse, più documentario che artistico, va piuttosto individuato nella presenza di caratteristiche destinate a divenire gli aspetti più facilmente riconoscibili dell'opera della scrittrice: il lirismo del paesaggio, l'atmosfera elegiaca, l'elemento pittoresco regionale, il folklore locale.

LAURA RICCI

(Università per Stranieri di Siena)

NOVELLIERE TOSCANE: CONTESSA LARA

1. «Strano connubio!... Donna e intelligenza»: una vita da romanzo

Se le circostanze della nascita di Evelina Cattermole (Firenze, 1849) sono rimaste per qualche tempo offuscate, certissimi sono il luogo e la data di morte, dato che l'assassinio della Contessa Lara – il *nom de plume* eletto per la scena letteraria – finì sulle prime pagine dei giornali: uccisa dall'ultimo compagno, lo scioperato pittore Giuseppe Pierantoni, la scrittrice morì nella sua casa romana il 1 dicembre 1896; anche l'annoso processo per femminicidio occupò a lungo le cronache scandalistiche. Un altro omicidio passionale aveva segnato la vita della scrittrice, quello dell'amante Giuseppe Beninati di Baylon, ferito a morte in duello dal marito Francesco Saverio Eugenio Mancini (di illustre famiglia), sposato a Firenze nel 1871. Evelina aveva conosciuto l'uno e l'altro nei salotti fiorentini frequentati con successo grazie alla sua educazione non convenzionale e alla sua attraente personalità¹.

Dalle prime testimonianze d'epoca fino alle ultime ricostruzioni, la Contessa Lara si staglia dunque con tratti biografici marcati, utili a farla emergere dall'«infinito pulviscolo delle instancabili romanzatrici» di fine Ottocento², meno vantaggiosi al giudizio sulla sua opera. Tanto più che, ol-

¹ Le notizie sulla vita, oltre che amplificate nei libri citati in n. 3, sono riassunte in vari contributi critici. Mi limito a segnalare A. BRIGANTI, *Cattermole, Eva Giovanna Antonietta*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. XXII, Roma, Treccani 1979 (consultato on line: [https://www.treccani.it/enciclopedia/eva-giovanna-antonietta-cattermole_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/eva-giovanna-antonietta-cattermole_(Dizionario-Biografico)/)); M. DESIDERI, *Contessa Lara. La vita 'inimitabile' di una scrittrice di successo nell'Italia di fine Ottocento e il suo tragico femminicidio*, Città di Castello, LuoghiInteriori 2022.

² L'espressione appartiene notoriamente a B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. VI, Bari, Laterza 1940, p. 185, ed è stata ripresa, con intento di ribaltamento critico, da R. FRESU, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia fra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli 2016.

tre che per gli amori tragici, Evelina fece scalpore per altre relazioni sentimentali: la più solida, il lungo e non tormentato legame con Giovanni Alfredo Cesareo; la più fugace, e non del tutto accertata, con Mario Rapisardi, sposato – non felicemente – con Giselda Fojanesi. Una serie di biografie romanzate ne ha accompagnato la vicenda critica: la donna, per dirla melodrammaticamente, ha soverchiato lungamente la scrittrice, almeno fino alle più recenti rivalutazioni³.

D'altra parte, guardando al complesso della sua produzione letteraria – ampia, multiforme e incalzata dalle richieste delle numerose case editrici e testate giornalistiche con cui collaborava –, la Contessa Lara abbraccia in pieno, a una prima impressione, il *diché* della scrittrice di consumo di fine Ottocento che vive intensamente e copiosamente compone: il suo pubblico eletto sono le donne della media borghesia, a cui sa rivolgersi empaticamente, e i suoi scritti propongono i tipici contrasti di una paraletteratura che attinge con disinvoltura alle correnti di fine secolo. Pur senza esasperazioni di trame o di stile, figurano in versi e in prosa amori e tradimenti, solitudine e mondanità, emancipazione femminile e assoggettamento, la gente povera e la gente ricca⁴.

Lo pseudonimo byroniano (promosso dall'abile Sommaruga per l'edizione dei *Versi* del 1883) suggeriva l'immagine di una romantica aristocratica, ma Cattermole si conquistò il favore dei lettori grazie al talento e alla determinazione. Poliglotta, eclettica e dotata di un temperamento originale, si inserì nel competitivo mercato editoriale dell'epoca, entrando in rapporto con figure di spicco tra Firenze, Roma, Milano e Napoli: in un'epoca che si avviava a riconoscere alle donne un posto e un ruolo nella società e nella cultura, ottenne gratificazioni capaci di contrastare, se non di superare, atavici pregiudizi⁵.

³ Alla documentata ricostruzione di M. BORGESE, *La contessa Lara. Una vita di passione e di poesia nell'Ottocento italiano*, Milano, Treves 1930 sono seguiti altri titoli enfatici: F. MAZZEI, *Una donna in fiamme. Storia della contessa Lara*, Milano, Camunia 1988; G. SPERONI, *La contessa Lara: breve e scandalosa vita di una poetessa malata d'amore*, Milano, Scheiwiller 2003; B. SCHISA, *Dopo ogni abbandono*, Milano, Garzanti 2009; R. CASTELLI, *La tragica storia della Contessa Lara: amori e delitti dall'Ottocento*, Pisa, ETS 2017.

⁴ La critica letteraria più remota le riservò giudizi riduttivi, a partire da Croce. Oltre che nell'interpretazione, il cambio di prospettiva si coglie nello spostamento d'interesse dalla poesia, in passato più considerata, alla narrativa, in risalita nell'attenzione degli studi contemporanei (cfr. da ultimo T. SCAPATICCI, *Una scrittrice 'bizantina': la Contessa Lara*, in «Critica letteraria», XXXI/2 [2003], pp. 257-277).

⁵ Come la poesia, da cui è tratto il verso nel titolo del paragrafo, che le dedicò il commediografo e librettista Ferdinando Fontana: *A una donna intelligente* (1876), cit. in DESIDERI, *Contessa Lara...*, p. 17. Le testimonianze epistolari lasciano tracce di un pensiero arguto e sensibile: per l'ultima fase, cfr. M.I. VENZO, *L'ultima estate della Contessa Lara. Lettere dalla riviera* (1896), con un saggio di B. Frabotta, Roma, Viella 2015.

Com'è noto, pubblicò raccolte di versi, novelle, romanzi, racconti per bambini e numerosi articoli in rubriche di costume, società, buone maniere. Questa vivace prolificità rispecchia il fervore del periodo postunitario, caratterizzato da una prosa di largo consumo e di vario taglio, contraddistinta da un tono sentimentale, ma anche animata da finalità morali e da impegno sociale; una produzione dalle forti ricadute, grazie alla sua medietà linguistica, sulla formazione dell'italiano comune⁶.

La creazione novellistica è oggetto di un'aggiornata valorizzazione, sancita dalla pubblicazione completa in volume (CONTESSA LARA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Moreni, Roma, Bulzoni 2002)⁷. La pluralità dei temi e degli ambienti esplorati, la varia galleria di personaggi, l'empatia psicologica (con inclinazione per le figure femminili), il dominio delle varietà espressive delineano un'«incantevole narratrice a breve respiro» (ivi, p. 14). Lo stile è ben modulato, grazie all'accorto dosaggio di letterarietà e colloquialità, di intenzioni educatrici e spinte anti-didascaliche. Il personale amalgama di usi tradizionali e fenomeni tipici dell'oralità incoraggia il nuovo pubblico di lettrici attratte «dall'arcana malia d'un linguaggio di riconoscibile *medietas* e insieme genericamente emulativo dei registri della letteratura d'arte»⁸.

Il policentrismo biografico e culturale si riflette negli sfondi urbani di Milano, Firenze, Roma e Napoli, ma «nella geografia letteraria della contessa Lara spicca naturalmente la Toscana» (CONTESSA LARA, *Tutte le novelle...*, p. 19), luogo di nascita e di formazione. Come evidenziato da Caporossi, curatore di un'antologia di novelle “toscani”, la regione natia, specialmente provinciale e rustica, occupa un posto privilegiato; la materia trae linfa da «paesi dove la gente vive ancora di una semplicità ormai perduta ma anche in una realtà di crudezze che la sensibilità dell'autrice coglie in tutte le sue implica-

⁶ Fra i molti lavori della studiosa su questo tema, si veda G. ALFIERI, *Non solo vocabolario: “mezzi” e “provvedimenti” “fattibili” nella proposta manzoniana*, in *Storia della lingua italiana e storia dell'Italia unita. L'italiano e lo Stato nazionale*, Atti del IX Convegno ASLI (Firenze, 2-4 dicembre 2010), a cura di A. Nesi, S. Morgana e N. Maraschio, Firenze, Cesati 2011, pp. 53-85. Cfr. anche L. RICCI, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci 2013, pp. 89-96.

⁷ In precedenza, alcune novelle hanno trovato spazio in antologie monografiche o miscellanee, a partire dalle *Novelle della Contessa Lara*, a cura di A. Macchia, Napoli, Bideri 1914. Per le opere e la bibliografia critica rimando a CONTESSA LARA, *Tutte le novelle...*, pp. 41-54.

⁸ R. VERDIRAME, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, Libreriauniversitaria.it 2009, p. 27. La sua attività letteraria va inquadrata nel contesto di un'ampliata e qualificata presenza femminile sul mercato editoriale (cfr. FRESU, *L'infinito pulviscolo...*, pp. 13-32) e di una scrittura attenta ad «armonizzare letterarietà e vivezza comunicativa, fedeltà alla tradizione dal punto di vista fonico-grafemico e morfologico, da un lato, e, dall'altro, accoglimento di fenomeni dell'oralità estranei a un uso puristicamente sorvegliato» (B.G. RUSSO, *Ritrattistica femminile e descrizioni d'ambiente nella novellistica della Contessa Lara: appunti per un'indagine stilistico-retorica*, in «Italiano LinguaDue», 1, 2016, pp. 296-321, a p. 297).

zioni». Il coinvolgimento sentimentale trova nella lingua uno strumento privilegiato: «le radici toscane si esprimono con un colorito più intenso per la possibilità di esibire una parlata di squisita genuinità» (CONTESSA LARA, *Novelle toscane*, a cura di C. Caporossi, Padova, Il Poligrafo 2008, p. 21).

2. Le novelle toscane: un sondaggio linguistico

Propongo qui qualche considerazione aggiuntiva, basandomi su quattro novelle risalenti agli anni 1883-87, apparse prima in rivista e poi confluite, tranne la prima, nella raccolta d'esordio: CONTESSA LARA, *Così è*, Torino, Triverio 1887. Il titolo vagamente fatalista – che riecheggia il volume, di un anno precedente, di GISELDA FOJANESI, *Cose che succedono. Racconti*, Bologna, Zanichelli 1886 – si ispira a un'idea di realismo minimalista e domestico. Ecco il piccolo elenco, con l'indicazione della sigla con cui i testi saranno successivamente richiamati⁹:

1. FM = *Un'industria*, in «La domenica letteraria», 3 giugno 1883, p. 3, poi – col titolo *La fiera di Montelupo* – in «La Tavola rotonda», II (38), 18 settembre 1892, pp. 3-4. Cfr. CONTESSA LARA, *Tutte le novelle...*, pp. 323-27; cit. da EAD., *Novelle toscane...*, pp. 103-108.
2. VC = *Il vezzo di corallo*, in «Cronaca bizantina» III/6, 1 settembre 1883, pp. 42-43. Cfr. EAD., *Tutte le novelle...*, pp. 115-122, cit. da EAD., *Novelle toscane...*, pp. 29-38.
3. FM = *Il fatto della Mariuccia*, in «Fanfulla della domenica», 30 marzo 1884. Cfr. EAD., *Novelle toscane...*, pp. 141-147, cit. da EAD., *Novelle toscane...*, pp. 63-70.
4. US = *Una squaldrina*. Cfr. EAD., *Novelle toscane...*, pp. 63-83, cit. da EAD., *Novelle toscane...*, pp. 167-192.

2.1.

Nella descrizione della fiera di Montelupo il mimetismo si spinge verso un compiaciuto, seppur moderato, sperimentalismo linguistico¹⁰. La chiassosa confusione del mercato paesano («una folla da far rimminchioni-

⁹ Nelle citazioni dalle novelle, il corsivo è dell'autrice, i sottolineati sono miei.

¹⁰ Cfr. VERDIRAME, *Narratrici e scrittrici...*, pp. 125-128.

re», FM, 103) è resa dalla mescolanza di registri e dall'eterogeneità del lessico. Spiccano le onomatopee primarie, semplice ed efficace espediente di riproduzione sonora: «Zin-zin! Bum-bum! Zin-zin! Bum-bum!», FM, 103; «Pe'-pe'! Pe'-pe'! – maledette le trombe! nu s'intende un acci...prete!», FM, 106; «Guà-guà-guà-guà-guà» (il verso della foca ammaestrata), FM, 106. I forestierismi sottolineano l'esposizione di merci e usanze alla moda: *bouquet* (FM, 103), *ponce*¹¹ (FM, 103), *attraction* (FM, 106), *clou* (FM, 106), *waltzer*¹² (FM, 105), con un'aggiunta metalinguistica che ne dichiara la funzione stilistica: «Va tutto bene, ma l'*attraction*, il *clou* della fiera non è nulla di questo (abbiate pazienza codini dell'anima mia; la moda mi costringe a servirmi d'un vocabolo inglese e d'uno francese, se voglio produrre un po' d'effetto; dell'italiano, anzi del toscano, vedete, ce ne metto quanto posso» (FM, 106). Un accento romagnolo, che vuol suonare sgraziato, colora invece il medaglione grottesco della *gigantessa* («pezzo di diavolona bruna, vestita d'una maglia sudicia») che, accampata sotto una tenda rattoppata, espone il suo corpo smisurato («ha le braccia come cosce, e le cosce che misurano un metro intero») al palpeggiamento dei curiosi: «*Sensa* inganni, signori, *sensa mistificassioni*, come chiunque desiderasse *verificare!*» (FM, 105). L'adesione al parlato schietto è anche qui esplicitata: «così dice lei col suo accento stretto, molto più esotico del vero» (FM, 105). Le rozze grida di venditori e compratori, che «vociano, sputano, gesticolano trattando d'ogni nome Dio e la Madonna» (FM, 104), sono rese caricaturalmente con le storpiature e le sgrammaticature dei semicolti, fra cui spicca la stigmatizzazione del popolare congiuntivo analogico: «*Venghino* ad abbellirsi, signori! *Venghino* ad abbellirsi! Cravatte da uomo, tutta seta, a sei soldi! [...] – Pezzòle *fularre*¹³, a due lire! Le *prendino* per ricordo, per ricordo, signori!» (FM, 104).

Più prevedibili – e già saggiati nella narrativa preverista¹⁴ – gli scampoli dialogici in vernacolo: «L'è una zizzola! O che in un anno i ppiede nu gli ha a esse' cresciuto?»; « – Icché dice? » (FM, 105, 107). Da notare la concentrazione dei tratti tipici della varietà toscana, come l'inserzione del clitico soggetto, l'articolo maschile singolare *i* con raddoppiamento della consonante seguente, l'interiezione *o*, l'interrogativo *icché* (fra i solecismi toscani

¹¹ Adattamento di *punch*: G. RIGUTINI – P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Tipografia Cenniniana 1875, s.v. *põnce* «È la voce inglese *Punch* italianizzata»; A. PANZINI, *Dizionario moderno*, Milano, Hoepli 1905, s.v. *punch*: «voce inglese: in fr. *ponche* [...]». La parola è fatta italiana in *ponce*, *poncino*, il che non toglie che molti pronuncino alla straniera».

¹² Prevarrà poi la grafia adattata, come osserva PANZINI, *Dizionario moderno...*, s.v. *valzer* («è la scrittura che presso di noi predomina ed è registrata»).

¹³ Da *foulard*, con adattamento popolare.

¹⁴ L. SERIANNI, *Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino 1990, pp. 115-117.

briosamente sanzionati da De Amicis nell'*Idioma gentile*)¹⁵. Per i regionalismi, segnalo il vistoso *zizzola* 'inezia, cosa da poco'¹⁶.

Il piano del narratore è ancora ben distinto da quello dei personaggi: chi scrive osserva con curiosità folkloristica la fiera paesana giocando a riprodurre il caotico vociare, ma nelle descrizioni si riappropria del registro letterario, personalizzato da qualche ricercata similitudine:

Di là d'Arno, Capraja, quel pittoresco gruppo di case a cono, specchia nel fiume il suo bigio campanile a punta, le bianche muraglie – gioielli d'irregolarità – con le finestrine che sembrano tanti buchi fatti con le forbici [...]. Il largo viale de' platani che mena al castello dell'Ambrogiana [...] è tutto ingombro di manzi e vacche, condotti lì in mostra: e, visto in iscorcio, pare una strana scala di Giacobbe fatta di gambe e di corna (FM, 103-104).

2.2.

La lezione verghiana¹⁷ appare meglio assimilata in VC, dove lo scarto fra parti diegetiche e parti dialogate si riduce, e il mondo interiore dei personaggi è assimilato con naturalezza emotiva e stilistica. Nell'*incipit* che segue – aperto felicemente da un segnale discorsivo – la mimesi dell'oralità è affidata ad alcune frasi sintatticamente marcate:

Certo, Caròla non era usa a far complimenti a Tonino, quando, nelle sere che spirava un po' di libeccio, tirato il gozzo a spiaggia, egli veniva a far all'amore. La ragazza era per lo più sull'uscio di casa che metteva qualche topa alle camicie di bordato turchino de' suoi uomini: il padre e due fratelli; e Tonino si sedeva lì per terra, poco discosto da lei, appoggiate le spalle al mu-

¹⁵ Nel noto capitoletto sull'«amio Enrìo» (E. DE AMICIS, *L'idioma gentile*, Milano, Treves 1905, p. 87). Per i tratti menzionati, cfr. L.M. SAVOIA, *Dialetti d'Italia. La Toscana*, Roma, Carocci 2023, pp. 102-103, 120.

¹⁶ Attestata in P. FANFANI, *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, Barbèra 1863, s.v. *zizzola*: «per giugiolà [...]. Suol dirsi anche per colpo o materiale o morale», e in N. TOMMASEO – B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice 1861-1879, s.v. *zizzola*, che cita anche il significato qui documentato ('una cosa da nulla': «Esclam. di meraviglia. *Ell'è una zizzola!*»). L'uso di oggi mantiene la prima accezione: cfr. *Vocabolario del fiorentino contemporaneo*, a cura di T. Poggi Salani e N. Binacci, Firenze, Accademia della Crusca, risorsa on line: <https://www.vocabolariofiorentino.it/lemma/zizzola/4498>.

¹⁷ Intesa latamente, dato che mancano esplicite dichiarazioni teoriche (SCAPPATICCI, *Una scrittrice 'bizantina'*..., p. 265).

ro, con un lembo di rete che andava raccomandando steso sulle nude gambe muscolose, d'un bruno rossastro come fuso nel bronzo. In paese lo sapevano da un pezzo che prima o poi que' due si sarebbero sposati; anzi, contrariamente alla generalità delle unioni [...] a questo matrimonio non v'era ombra di ostacolo. Il padre di Caròla, che stimava Tonino il più galantuomo di Marciana Marina, avevagli da sé stesso offerto la fanciulla, così alla buona: – Tu, vedi, dovresti prenderti la mi' figliola! – e il giovanotto, con un sorriso e una grattatina in fronte, fra' capelli, aveva detto: – Io, per me, son pronto. – In questo modo la cosa fu combinata. Chi però non aveva tanta fretta era Caròla (VC, 29).

Il racconto si apre *in medias res*, senza preamboli didascalici. Poche pennellate tratteggiano più avanti il borgo marino di Marciana, chiuso nelle sue tradizioni; forse con implicito omaggio al Maestro del verismo, il paesaggio isolano dell'Elba è rassomigliato alla Sicilia: «Quell'isoletta fertile o brulla, a punti, ricca di piante orientali, fantastica di colori e d'incanti: un lembo della Sicilia, gettato sulle acque come un fiore, accanto alla spiaggia toscana» (VC, 33). Sulla letterarietà delle descrizioni prevale l'analisi dei protagonisti: il semplice e debole Tonino, «innamorato cotto»; e la volitiva Carola, che per smodato capriccio lo spingerà al furto della collana di corallo che adorna – offerta votiva per scampato naufragio – la statua della Madonna del Monte, portata in processione nella festa dell'Assunta. L'ossessione di Carola per il «vezzo» della Madonna è seguita in crescendo, mentre la sua innata seduttività si trasforma in malizia («quel demonio inesorabile», «certi occhi da far veramente dannare un'anima», VC, 37) e istigazione all'atto sacrilego che condurrà Tonino prima in carcere e poi al manicomio. Notevoli, ma mitigati, i tratti da «lupa» del personaggio femminile¹⁸, e la disinvoltura linguistica perseguita attraverso un lessico non libresco e una sintassi colloquiale.

Il vernacolo stretto è limitato a qualche battuta del vecchio padre della ragazza, in cui si nota un'altra dislocazione sintattica («- Ma tu' madre, buon'anima, quando la sposai, aveva in tutto e per tutto du' camicie e du' vestiti [...]. O che c'è bisogno d'aver subito pronta ogni cosa? La roba la si fa anche a poca per volta», VC, 30). Sparsi nel tessuto narrativo, figurano vari toscano-italianismi¹⁹ come *uscio*, VC, 29; *si chetava*, VC, 30; *ghiacci*, VC,

¹⁸ Nonostante l'indubbio richiamo (CONTESSA LARA, *Tutte le novelle...*, p. 22) e gli evidenziati attributi sessuali – «un seno di granito», le labbra rosse «guarnite di denti piccoli aguzzi, come quelli d'una giovane lupa» (VC, 30) –, la femminilità di Carola è meno inquietante e animalesca.

¹⁹ Voci di matrice regionale ma appartenenti anche alla tradizione letteraria (e dunque all'italiano), seguendo l'indicazione di G. NENCIONI, *Autodiacronia linguistica. Un caso personale*, in *La lingua italiana in*

30; *ciuchi* VC, 32; *balocco* VC, 34) e comuni modi di dire, rafforzati da qualche esclamazione: «il rosso le stava d'un bene!..., VC, 29; «Quel bel tòcco di bimba», VC, 30; «Quella diavolona di Caròla si mangiava tutti come pane», VC, 30; «Una folla da non ci tirare un granello di panico», VC, 33; «Ma cheeh! Non ci fu cristi che que' contadini piantati lì duri si smuovessero», VC 33; «quella squaldrina di Ameriga, che aveva messo su tanta muffa ora che s'era fatta un vezzuccio co' quattrini di due uomini ammogliati!» VC, 35. Altre riuscite espressioni popolari vivificano i passaggi di discorso indiretto libero:

Ma Caròla alzava le spalle e rispondeva in tono duro e risoluto. Essa nuda e bruca²⁰ a marito non voleva andarci, e senza *vezzo rosso* meno che mai. Che cosa aveva Tonino da non poter aspettare? E allora ne sposasse pure un'altra, tanto lei sugli uomini non ci cascava morta (VC, 30).

2.3.

Ben più dolorosa la vicenda narrata in FM, culminante nell'assassinio della giovane protagonista per mano del padre Ottavio. La tragedia scaturisce della bassa condizione sociale di Mariuccia, incinta del figlio di un notaio locale («il sor Cesare», giudice conciliatore). Accurata l'introspezione del padre omicida, che, mosso da frustrazione, punisce l'adorata figlia per il destino miserando a cui la conduce la sconveniente gravidanza. La durezza e malignità dell'ambiente rusticale, inasprite dalle differenze di classe, sono rese con convincenti espedienti stilistici. Nel brano che apre il racconto, il discorso indiretto libero preannuncia la sciagura imminente:

Mentre scendeva da Pulica lunga la Pesa, Ottavio, di soprannome il Guercino – perché gli mancava un occhio – pensava e ripensava a' casi suoi. Con sessant'anni sul groppone, aver campato sempre col su' onore, e ora ritrovarsi a quest'azienda della figliola! Che avrebbero detto tutti? Avrebbero detto che gli stava meglio del basto all'asino²¹ (FM, 63).

movimento, Firenze, Accademia della Crusca 1982, pp. 1-33. Cfr. SAVOIA, *Dialetti d'Italia. La Toscana...*, pp. 136-142.

²⁰ 'senza dote': FANFANI, *Vocabolario dell'uso toscano...*, s.v. *bruco*: «*Ignudo bruco*, si dice di uno che sia mal vestito, e che abbia appena da coprirsi: più che altro però usati metaforicamente per appellativo di persona miserissima».

²¹ TOMMASEO – BELLINI, *Dizionario...*, s.v. *basto* § 15: «*Starti bene una cosa più che il basto all'asino. Averla meritata; Starti il dovere*».

Il “fattaccio” (l’«azienda della Mariuccia») verrà presto svelato nei modi in cui anche Ottavio ne viene informato: un parlare allusivo, tra il detto e il non detto, con cui Bista del Lisi – «masticando una cicca, impacciato, grondante di sudore come una bestia» – lascia intendere che in paese la voce si è sparsa:

- Date retta, Guercino, o in casa vostra come va ella?
- Come vo’ tu che la vada? Bene. [...]
- Noe, noe, venite via, tanto bene ’un sarà facile – riprendeva il Lisi. – Ma che volete voi? Ci vor pazienza. L’è gioventù; e’ sarà stato i’ ppoco giudizio... [...]
- Che gioventù? E che poco giudizio? Dio santo! O che c’egli di nuovo? Spiegate! [...]
- ’Un prendete subito foco a questo mo’, benedetto l’anima vostra! e ragionate in pace. Ecco: ormai, giacché siem’entrati in questo discorso, gliè meglio finirlo. Dunque, per farlo corto, quer frusone²² d’Achillino, Achillino der sor Cesare, e’ v’ha messo in mezzo la Mariuccia. Io v’avviso...tanto un giorno o l’altro l’avete a sapere (FM, 63– 64).

D’altra parte, anche l’antagonista (il benestante padre di Achillino, avverso a qualsiasi atto riparatore) ha modo di spiegare le sue ragioni, ancorate al contesto con verosimiglianza:

Il sor Cesare, credendosi in presenza d’una delle solite questioni in che si suol ricorrere a’ suoi lumi, con un gesto del capo invitò Ottavio a esporgli la cosa: ma alle prime parole tronche, cupe, profondamente dolorose del vecchio si voltò di botto come se lo avessero punto. Chi? Achillino? Suo figlio sposare una plebea? Levar da zappare una donna e portarla in una casa come quella? Se Ottavio era pazzo, peggio per lui (FM, 67).

Al realismo pragmatico ed espressivo collaborano i consueti toscanismi (*babbo*, FM, 64, 69; *bimba* ‘ragazza, giovane donna’ FM, 64; *uscio*, FM, 65) e i modi colloquiali («Zitto e cheto», FM, 64, «Guardare in ghigna quel bietolone», FM, 65; «Bona, cristiana, senza avermi mai dato un capo di spillo di dispiacere» FM, 67). L’uso degli alterati è distribuito non casualmente, se i diminutivi spettano a Mariuccia («vestitino di lanetta bigia», FM, 63; «visino di Madonna», FM, 63) e i peggiorativi connotano «quel boriosaccio

²² Cfr. FANFANI, *Vocabolario dell’uso toscano...*, s.v. *frusone*: «chi ronza intorno a qualche donna per amoreggiare con lei».

del sor Cesare» (FM, 69) e altri comprimari negativi: «villanaccio», FM, 63 (riferito al disprezzato genero di Ottavio, marito della figlia maggiore); «Quella poveraccia della Rosa» (mamma di Mariuccia, incapace di placare la rabbia di Ottavio), FM, 69. Le frasi focalizzate rendono l'umiltà del discorso: «Era il suo cucco²³, la Mariuccia», FM, 63; «Lui, lo conosceva bene», FM, 65; «A trovarla, ci andava una volta ogni cent'anni», FM, 63.

2.4.

Il titolo *Una sguadrina*, mestamente antifrastico, riassume la disgraziata sorte della Gigia, orfana come la Nedda verghiana, e come lei reietta senza colpe. La giovanissima protagonista, solo intenta a guadagnarsi il pane e ad accudire la nidiata di fratellini rimasti senza mamma («tutti piccini come le dita», US, 167), incappa nel cocchiere Anatolio, bellimbusto al servizio del marchese di Sermogliati, che prima la insidia con ipocrite lusinghe e poi la irretisce nel palazzo signorile del padrone; qui vince ignobilmente la fiacca resistenza della ragazza, stordita dall'inedita felicità e dall'incanto dei lussuosi arredi: «si trovava in un mondo ignoto, pieno di seduzioni: a segno che il sentimento stesso del suo cuore, mescolato al senso materiale di quel magico ambiente, era in esso totalmente assorbito» (US, 184). Come in altre novelle, «ad accentuare il realismo intervengono una geografia e una toponomastica particolareggiate, in grado di fornire al lettore informazioni dettagliate sulle località menzionate» (CONTESSA LARA, *Tutte le novelle...*, p. 19): «Il neonato fu messo a balia presso una contadina di verso Artimino» (US, 169), «Cencio stava nel Caffè nuovo di Signa», US, 171; «esclamavano le donne di Camaione», US, 178. La campagna, tutt'altro che romanticamente idealizzata, si presenta «sotto un aspetto a volte squallido e quasi sempre condizionato da un'immensa miseria» (ivi, p. 19) e il retroterra rusticale è accentuato dai dialoghi:

- Questa la unn'è fatica per voi. Vo' v'ammazzate di sicuro! (US, 167);
- O che ti fo paura forse, che tu ti tiri addreto a cotesto mo'? - Cheh, paura! No davvero! Anzi...- E allora un fa più complimenti; pena poco, vieni!... (US, 174);
- Che vol'ella? E' son ragazzi! Anche a raccomandarsi colle mane 'n croce, gli è lo stesso che pesta' l'acqua ni' mmortaio!- (US, 177);
- Ma l'ha' tu ringraziato aimmeno? [...] - Accidèmpoli! (US, 182).

²³ Ivi, s.v. *cucco* 'figliolo più amato, persona prediletta'.

Ed ecco, avvalorato dall'indiretto libero, un estratto del dolente sfogo di Cencio, rimasto vedovo e con figli da accudire:

La sera che la portaron via, il marito, che di solito appestava di rumme²⁴, sbraitava come una dannato, scoppiando ogni tanto in quel piagnucolio degli ubbriachi che fa più ribrezzo che pena. O che peccati aveva lui su l'anima da meritarsi una disgrazia di questa fatta? Non per vantarsi, no, ma di donne come la sua in tutta Camaiore e magari a Signa non se ne trovava un'altra [...]. Ora però che lei non c'era più, chi glie li avrebbe guardati que' figliolucci? No, Dio non è giusto a levar così dal mondo una madre di famiglia! Non è possibile che Dio ci sia; e se c'è, peggio per lui: vuol dir ch'è un birbone!... Le vicine si guardavano in viso scandalizzate, scrollando il capo e stringendosi nelle spalle (US, 168).

Grazie allo stesso espediente sintattico, entriamo nell'animo di Gigia quando contrasta a fatica la corte del «sor Anatolio», che tenta di illanguidir-la offrendole una birra («Ma lei, accesa in viso, badava a ringraziarlo. No, no; tanto la birra 'un l'assaggiava; gli era certa che la un gli piaceva...», US, 174) o insinuando qualche suo amoretto («Madonna santa! Ma con chi voleva che facesse all'amore, lei? Lei, brutta com'era e già con quattro figlioli a quindici anni? Madonna santa, come la canzonava!», US, 178).

Il testo è particolarmente fitto di regionalismi e colloquialismi: *a uscio e bottega*, US, 167; *ciuco*, US, 167; *bociando e bociare* US, 168, 173; *buscherio*, US, 176; *lecchi* 'leccornie'²⁵, US, 177; *ingrullire*, US, 182; *zozze*²⁶, US, 168, 171. Le frequenti dislocazioni sostengono la spontaneità del racconto: «Il camarlingo, lo pagava sempre lei», US, 168; «A lavorare ci andava poco, e a casa ci veniva meno che mai», US, 171; «Quello però che non gli faceva male era il tracannar in alcolici», US, 171; «La Gigia, egli l'aveva osservata», US, 176; «ma la pezzola non l'avrebbe presa di sicuro», US, 182; «A lui il puzzo de' poveri non gli faceva paura da vero!», US, 183; «di mettercisi proprio a far all'amore non se l'era neanche sognato», US, 190; «si vede, gua'²⁷, che lei la disgrazia ce l'aveva incallita nell'ossa» (US, 190).

Nell'insieme, a parte pochi tratti più marcati nelle battute di dialogo, la coloritura locale si avvale di toscanismi di circolazione panitaliana e di ti-

²⁴ È adattamento popolare di *rum*: TOMMASEO - BELLINI, *Dizionario...*, s.v. *rum* (e «il pop. *rumme*»).

²⁵ Cfr. *ivi*, s.v. *lecco*.

²⁶ FANFANI, *Vocabolario dell'uso toscano...*, s.v. *zòzza*: «Così chiamasi in Firenze una mescolanza di varj liquori molto forti, solita beversi dalla gente del volgo».

²⁷ Sulle varie accezioni dell'interiezione (forma sincopata di *guarda*), cfr. *ivi*, s.v. *guà*.

pici tratti fonologici e morfosintattici, come qualche forma monottongata (*bona*, FM, 67 e *bono*, US, 173; *figliola*, US, 70; *foco*, FM, 64; *omo* FM; 69; *more* ‘muore’, US, 187), l’articolo + nome femminile (sempre *la Gigia*, *la Mariuccia*, *la Rosa* ecc.), la ricorrente apocope nei monosillabi con dittongo discendente («la mi’ figliola», VC, 29; «col su’ onore», FM, 63; «que’ bambini», US, 168), *o* interiettivo, le forme di *codesto/cotesto* (US, 174, 180); l’avverbio *costì* (US, 174). Il registro letterario riaffiora negli intermezzi descrittivi, nei quali è esibita (ma senza arcaismi o aulicismi) una lingua più ricercata. In VC, ad esempio, l’aggettivazione serve a dipingere gli scorci paesaggistici («Azzurro opalino del cielo», VC, 32; «Azzurro glauco e vaporoso del mare», VC, 32) o a esasperare, nella percezione quasi blasfema di Carola, l’aspetto pacchiano della statua sacra:

assorta nella cupidigia del possesso di quel vezzo, giunse al punto di odiar quella Madonna: quel manichino di stucco dalla vita corta, dalle gambe esorbitantemente lunghe sotto gli abiti di broccato, co’ ricci biondi come la canapa, esposto lì all’adorazione della folla, fra quelle pareti coperte di frantumi di legno, di lembi di velo: tutti pietosi avanzi di cento naufragi (VC, 35).

Opulenti attributi magnificano la bellezza ottundente del palazzo in cui Gigia subisce lo stupro: «aureo fondo», «pesci iridati», «color opalino», «tavolini lillipuziani», «broccato bianco perlaceo a tralci di convolvoli rosei» (US, 185-186). A riprova di una letterarietà in ogni caso contenuta, osservo infine pochi tratti conservativi, come l’uso del pronome *egli* e *ella* (costante ma con poche occorrenze), le rare varianti tradizionali *avea* e *dovea* (VC 36; US, 168); l’occasionale enclisi pronominale: *avevagli*, VC 29; *èrasi*, VC, 36; *trovavasi* FM, 66, *empivasi* US 187.

MARIO TROPEA

(Università di Catania)

PROFILO DI GISELDA FOJANESI NARRATRICE, TRA TOSCANA E SICILIA

Giselda Fojanesi nacque a Foiano della Chiana (Arezzo) il 28 agosto 1851.

Il suo nome è legato a Mario Rapisardi e a Giovanni Verga, su segnalazione dei quali la giovanissima Giselda – che aveva frequentato a Firenze il circolo di casa Fusinato e specialmente di Dall'Ongaro con letterati e pittori quali Giovanni Prati, Mario Pratesi, Stefano Ussi e altri come il pensatore anarchico internazionalista Bakunin –, era stata chiamata in Sicilia a insegnare al Convitto provinciale per giovinette; e fu sposata poi, dopo qualche anno, da Rapisardi nel 1872 in un *ménage* non felice che durò fino al 1883, quando questi scoprì una lettera compromettente di Verga caccian-dola di casa il giorno stesso.

Sulla vicenda Verga/Fojanesi/Rapisardi (biografica, ma dai risvolti culturali e letterari che più ci interessano in questo contesto) vale riferirsi a testimonianze reperibili, come quelle della Fojanesi stessa rilasciate a Maria Borgese, anch'essa scrittrice e amica di Giselda, e moglie di Giuseppe Antonio Borgese¹; e alle risposte per lettera di Giselda a Federico De Roberto, specialmente quelle che rilasciò dopo la morte di Verga, quando il discepolo devotissimo chiedeva notizie a lei che era stata così vicina al grande scrittore in un certo periodo della sua vita. Che riguardano anche alcune circostanze eventuali di opere dello stesso Verga².

¹ M. BORGESE, *Anime scompagnate*, in «Nuova Antologia», 16 nov. 1937, fasc. 1576; 1 dic. 1937, fasc. 1577; 16 dic. 1937, fasc. 1578.

² Cfr. S. CATALANO, *Una vita tormentata. Mario Rapisardi e Giselda Fojanesi*, con Appendici di lettere di scrittori e letterati, Catania, «La Tecnica della Scuola» 1991. Rimando, per un approfondimento al mio Mario, *Giselda, la Cantessa Lara (e Giovanni). Intrecci letterari e di persona nella Catania di fine-Ottocento*, in corso di stampa nella serie Convegni della Fondazione Verga.

Sulla base di queste testimonianze e di saggi critici, fra i non molti di quelli dedicati a Giselda, si può tentare di tracciare un profilo di sviluppo della vicenda della scrittrice con i riferimenti, anche, agli autori e al contesto umano e culturale in cui le toccò di affermarsi³.

Una riproposizione in senso cronologico delle sue opere può aiutare a tracciare meglio la linea di sviluppo della sua carriera umana e letteraria.

Maria Borgese intitola appropriatamente *Anime scompagnate* la sua narrazione degli 11 anni vissuti insieme da Giselda con Mario Rapisardi quando, come si è detto, dopo qualche complicazione, nel febbraio del 1872, si sposarono e Giselda visse a Catania nella casa del marito fin quando egli non la scacciò.

A dir meglio, “scompagnate” per quel sodalizio di due “anime”, appunto, che si può prendere anche, nel suo piccolo, e nei suoi riflessi biografici, di cultura e ambientali, come esemplificativo dell’incontro delle istanze intellettuali del centro, nella sfera che più ci interessa, rappresentato da quella che appariva ancora come la capitale delle lettere, Firenze – e la Bologna di Carducci, come si può aggiungere, nel caso –, e le realtà “altre”, regionali, della nazione. (Qui, per riportare il tutto alla nostra vicenda, tra la maestrina di Toscana padrona della lingua e del vocabolario, da un lato, che anche per questo era stata chiamata all’insegnamento nella periferia chiusa e spagnolesca del collegio di Sicilia, e lo scrittore, pensatore, vate e poeta atteggiato Rapisardi il quale proprio allora, per volontà sua, e di generali considerazioni, aveva assunto le pose clamorosamente polemiche e di contrapposizione nei confronti di avversari e di amici e nemici, o tali da lui ritenuti, come il poeta d’Italia Carducci conclamato, nella famosa controversia intorno agli anni ottanta che andava suscitando i contrasti e dibattiti non solo in campo strettamente letterario sopra accennati).

Per i motivi caratteriali (di Mario, naturalmente), nonché ambientali e di costume (la madre siciliana conservatrice e rigida, tormentata anch’essa come il poeta da malori e pregiudizi; la convivenza anche, nella stessa casa, con la famiglia della sorella che Mario aveva voluto stesse assieme alla madre dopo la morte del padre...), il sodalizio tra lui e Giselda difficilmente poteva comporsi; e era andato avanti tuttavia per gli anni suddetti in via della considerazione e del ritegno stesso che imponeva l’ambiente, nelle travagliate circostanze che lo caratterizzarono.

³ Il saggio più ampio è quello di G. RESTA, *Giselda Fojanesi*, in *Da Malebolge alla Senna*, Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo, Palermo, Palumbo 1994, pp. 539-566. Si veda anche M. MUSCARELLO, *Anime sole. Donne e scrittura tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Dante e Descartes 2002. Importante, non solo dal punto di vista linguistico, G. ALFIERI, *Il verismo bifronte di Giselda Fojanesi tra toscano e siciliano*, in *La narrazione delle donne. Studi di Letteratura italiana moderna e contemporanea dedicati ad Alida D’Aquino*, Acireale-Roma, Bonanno editore 2013, pp. 37-66. Notizie utili in M. FARNETANI DEL SOLDATO, *Giselda Fojanesi Rapisardi ovvero “L’esclusa” di Pirandello*, Firenze, Arnaud 1992.

Funzionò, a suo modo, invece, quel rapporto, nella clandestinità con Verga, che si era assimilato sulla strada della frequentazione dei circoli di Firenze (di Dall'Ongaro specialmente), e integrato poi pienamente a Milano, che gli servì, come è noto, come distanziamento per riprendere meglio i regnicoli di Sicilia da lontano e i diseredati delle vie travolti dal progresso della modernità.

Per ciò stesso Verga poté consigliare alla moglie toscana di Mario la sera stessa della scoperta del tradimento (lei che presso nessun altro, lì a Catania, poteva ricorrere in prima istanza se non dall'antico amico di Firenze e di Dall'Ongaro, cioè Verga stesso), di continuare sulla strada personale del lavoro letterario intrapreso: la strada dei riferimenti regionali suoi narrativi, cioè, (toscani e siciliani per Giselda, come vedremo, nel caso) che già le avevano procurato qualche primo riconoscimento e i primi frutti.

Verga telegrafò all'amico Ferlito a Roma che la accogliesse alla stazione prima della meta definitiva di Firenze; e da allora incominciò la vita autonoma di lavoro intellettuale e di sostentamento di Giselda, in buona parte insieme alla madre a Firenze e poi in varie sedi, per la quale, del resto, lei stessa aveva cominciato a intessere rapporti e conoscenze che si sono potuti, anche dagli accenni sopra riportati, constatare.

Il romanzo *Maria*, scritto, come annota la Borgese, quando ancora durava il matrimonio con Rapisardi, – pubblicato da Ottino (Brigola), Milano 1882 – può leggersi quasi, in proiezione retrospettiva, come esemplare di tutta la vicenda biografica di Giselda, e, contemporaneamente, come un romanzo in cui si possono rinvenire tutte le istanze più facilmente riscontrabili della narrativa del tempo: dal romanzo di formazione, al romanzo di intreccio, a implicazioni nelle ambivalenze del “doppio” e dei riflessi della persona.

Orfana di madre fin dall'infanzia, Maria è cresciuta a Milano col padre, uomo di ingegno, ma svagato negli affari di tutti i giorni; e non sembra improprio che, in queste circostanze, si sia innamorata di uno dei più promettenti alunni del Maestro. Ed è la prima delusione che la segna nella sua indole sensibile e risentita quando lo ritroverà, anni dopo, musicista applaudito e affermato durante uno spettacolo a teatro.

In un momento di supremo sconforto Maria ha acconsentito alla proposta di matrimonio del duca Ubaldo Della Valle, a cui fa promessa di onore e di impegno⁴. E nel palazzo severo e monacale del marito è il secondo mo-

⁴ «Il vostro nome mi sarà sacro, e non avrete certamente mai ragione di pentirvi di avermelo dato». Cfr. G. FOJANESI, *Maria*, Milano, Brigola 1882, p. 65.

mento di prova della sua vita, in cui più propriamente si possono vedere riflessi della condizione di vita di Giselda in Sicilia, con echi immancabili, addirittura, della storia della monaca di Monza, per esempio quando, con gelosia e alterigia, Maria e il marito vengono accolti dalla cognata («...scorse ritta [...] una signora alta, magra, impettita, con due occhi neri e tondi come bottoni di *jais* [...] Portava un vestito di seta bigia [...] non privo di una certa pretensione giovanile [...] fece qualche passo incontro ai nuovi venuti con una grande aria maestosa»)⁵.

Un romanzo nel romanzo, fino a questo punto (dal cap. II al cap. IX, pp. 21-166), un romanzo *à rebours* a dirlo in termini quale lo conosciamo dal racconto che fa lei stessa alla Marchesa Laura Sergardi nella casa della quale ora insegna musica a Firenze, e della quale intanto è diventata come amica. Un giorno sul treno –di ritorno lei da Milano da una visita al padre ammalato –, sale un giovane che la fissa con meravigliata sorpresa. È il marchese Sergardi – che lei ignora essere il marito di Laura – rimasto così assolutamente affascinato dalla somiglianza tra la giovane istitutrice e la moglie⁶; al quale, fin da ora Maria non può restare indifferente («Marchese Giorgio Sergardi [...] marchese ed artista! Basta questo per renderlo un uomo stimabile. Certo egli è ingegno eletto, una natura privilegiata»)⁷.

E l'amore si sviluppa in quella cornice (cap. XI e sgg...), col *topos* di Firenze capitale delle bellezze artistiche e letterarie in cui convenivano allora scrittori e uomini d'ingegno, non difficile da trovare tanto più nelle pagine di chi, come Giselda, in quei luoghi poteva vantare i suoi natali⁸.

Non mancano le peripezie nella travagliata vicenda del romanzo. Maria, nella sua coscienza, patisce il divieto dei vincoli coniugali di Giorgio e quelli dell'amicizia che non può tradire nei confronti della persona di Laura («che lotta terribile, senza nome, successe in quella povera anima travagliata! [...] pure seppe resistere», p. 269). Donde i tormenti dell'anima in cui riflessi reali (la figura dell'affezionata nutrice Teresa dal trasparente nome come la madre, che la sostiene e che la segue nel corso di quegli sviluppi) si

⁵ Ivi, pp. 78-79. Maria si sente estranea in quella casa, come se fosse andata «in un paese sconosciuto, in mezzo a persone e ad usi del tutto nuovi per lei». Le reminiscenze della figura di Gertrude si mischiano alle pennellate borghesi da sarta («gli occhi tondi come bottoni di *jais* [...] portava un vestito di seta bigia...») che danno qui, come altrove, la misura dello stile di Giselda nel romanzo.

⁶ «– lei assomiglia così straordinariamente a 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 –, ivi, p. 172.

⁷ E più tardi, tornata a casa «...brividi di voluttà le serpeggiavano per le ossa [...] e con la testa appoggiata alla spalliera della sua poltroncina, si lanciava con impeto irresistibile in sogni di delizie e di gioia a lei non per anco concesse», p. 190. (Giorgio tra l'altro è anche artista di suo; modella un busto: «un gingillino, una cosetta da *étagère* [...] sarebbe riuscita una meraviglia di finezza», p. 252).

⁸ Immancabili anche le reminiscenze foscoliane di scuola connesse (i musei, Santa Croce, le passeggiate, Bellosguardo....)

uniscono agli impeti di moralità romantica fatti quasi a tirare al dramma l'intreccio; e in cui non manca neppure la suggestione dello sdoppiamento (allora un tema nuovo che si insinuava nei romanzi di fine Ottocento) nella somiglianza quasi assoluta, come abbiamo visto, delle due donne, Maria e Laura, che complica di ambivalenze psicologiche gli intrecci della vicenda del marchese Giorgio e della maestra così simile nell'aspetto alla moglie, venuta a insegnare in quella casa⁹.

Una eroina, Maria, come le tante della narrativa di Matilde Serao, per esempio (*La virtù di Checchina...*), e Carolina Invernizio, o di Giulio Carcano, o Francesco Mastriani (*L'Angiola Maria*, per dirne un'altra, con coincidenza onomastica a metà, del resto, anche qui). (Maria è anche stata oggetto a Perugia, nella casa dell'antico marito, di un maldestro tentativo di seduzione andato a vuoto da parte del bellimbusto nipote un po' spiantato di questi, barone Enrico Binori che vede in lei dapprima una concorrente al patrimonio, poi a suo modo ne resta preso dalla bellezza e austerità). Un romanzo del "farsi da sé" al femminile, anche, che viene fuori dalle tante istanze che vi fa convergere la ancor troppo coinvolta giovane scrittrice Giselda, come pare. Anche a Napoli, nella "bella Partenope", e a Capri in cui il marchese Giorgio e la insegnante di musica ora sua amata Maria si sono ritirati, non mancano gli strazi di scene madri (e gelosie, in certi punti, fra i due innamorati) che l'autrice non ci vuole risparmiare¹⁰. Ma arriva una lettera di Laura a cui Giorgio non può resistere: «Sono sul punto di diventare madre [...] vieni... tutti ti aspettiamo» [p. 356], e Giorgio «credette cosa impossibile l'abbandonarla» [p. 358]. Corre a Firenze al letto della puerpera: il figlio nasce ma lei non si è potuta salvare; Laura muore mentre dalla stanza accanto si sentono le grida acute e stridule della nuova vita che sboccia.

Il romanzo, sul quale forse ci siamo piuttosto a lungo soffermati, termina sfruttando un altro modulo d'epoca: quello del finale retrospettivo, *à rebours*, per dirlo ancora in termini, («Sono passati gli anni», cap. XXI, p.

⁹ Il motivo resta quasi soltanto, tuttavia, pretesto di giustificazione degli amori di Giorgio nei confronti della insegnante senza mezzi e quasi senza *status* che ne è diventata l'amante; Più da rilevare, invece, il tema delle differenze di classe che si intrecciano fra i protagonisti di questi romanzi. (Libri come *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, per esempio, pubblicato nel 1847, avevano suscitato grande eco di successo fra i lettori non solo di *élite* ma anche medi e popolari del tempo).

¹⁰ Cfr., per es. «... Ella gli si avviticchiava al collo, s'attoorcigliava a lui freneticamente, con rabbia e lo stringeva con tutta la sua forza di donna nervosa: egli cercava invano di divincolarsi [...] quando la senti stanca, anelante, sfinita, con una scossa brusca la gettò sul canapè, e prima ch'ella avesse la forza di rialzarsi, egli era fuggito come un pazzo» (p. 355-356). Ugualmente per certe considerazioni di saccenteria sentenziosa che Giselda dissemina lungo il corso del romanzo: «L'amore, per esser grande e vero deve lasciare nell'animo il solco che lascia l'aratro nella terra; non deve pascersi di illusioni e di sogni, ma di dolori e sacrifici reali» (p. 346).

363) in cui viene ripresa la narrazione a posteriori per concludere sulla vicenda e sul destino dei personaggi. Ritroviamo Giorgio, a Firenze, divenuto un signore dalla capigliatura precocemente incanutita, dalla fronte coperta da una nube di tristezza che accudisce, in solitario, un bambino di quattro, cinque anni che a lui si affida; Maria è ora una bella signora dall'aspetto calmo, dall'occhio dolce e tranquillo che vive in una casetta sulla via che conduce da Milano a Monza, vestita di nero, un libro da messa in mano, che aspetta, lei e la fida Teresa, il pacifico curato, ad accoglierlo e a raccontargli, se del caso, qualche barzelletta ad intrattenerlo.

Così finisce senza scandalo, come per una maturazione di saggezza e di esperienza acquisita mediante i travagli e le peripezie attraversate, il romanzo di questa ulteriore eroina da affiancare alle tante altre protagoniste, – forse più note ma da ricordare comunque, in raffronto, in questa sede – delle altre donne scrittrici che si andavano affermando o già note allora, e nello scorcio di secolo, col loro lavoro della penna.

Facendo ora un salto funzionale al discorso sullo sviluppo delle sue opere, va menzionato l'elegante libretto che l'editore Giannotta di Catania stampò nel 1914: Giselda Fojanesi Rapisardi, *In Toscana e in Sicilia. Novelle campagnuole*, in cui venivano raccolte otto novelle di ambientazione toscana e siciliana appunto, di argomento umile e di vite di diseredati e destini infelici (*Amor campagnuolo*; *Per quaranta tari*; *Povera Sara*; *La città di nessuno*, già comparse anche in *Cose che succedono* del 1886 e, prima, su periodici come il *Fanfulla della Domenica*), aggiuntevi “nuove” per dir così, almeno alla stampa in volume, *Scupoli*; *L'Annaccia*; *A veglia*; *Predestinata*¹¹.

Drammi campestri della condizione di fatica e della miseria per cui è impossibile non pensare alle derivazioni letterarie che vi stanno al fondo, elaborate lungo il percorso della vita culturale di una più matura Giselda, e che vengono immediatamente in mente alla lettura: *Nedda* di Verga, per esempio, per gli intrecci di destino dei due giovani contadini lavoratori stagionali di Val di Chiana di *Amor campagnuolo* (lei si ammala sul lavoro di raccolta fino allo stremo e lui si lascia morire a sua volta di dolore e di abbandono non credendola più in vita. Dove, del resto, è anche il richiamo all'eterno dramma di Romeo e Giulietta, qui in chiave toscana rustica, naturalmente); o *La Lupa*, per *L'Annaccia*, quasi una versione *al noir* della novella verghiana: una virago pitocca implacabile di quelle stesse parti del racconto toscano or ora menzionato che ciruisce fino al delitto un povero semplice

¹¹ Da segnalare *La sora Gigia*; (una vagabonda dolente ma dignitosa che va per le strade sempre aspettando il figlio dalla guerra, che non tornerà), inequivocabilmente toscana di ambientazione, ma non strettamente “campagnola”, quindi non inclusa nel libro. Si può leggere in G. FOJANESI, *Cose che succedono*, Bologna, Zanichelli 1886, pp. 14 sgg.

per l'avidità di impossessarsi di un gruzzolo nascosto. *Per quaranta tarì* è l'intreccio di interessi di matrimonio e di coltello nell'immane quadro rusticano di Sicilia che li comporta; *Povera Sara* la storia di una ragazza madre contadina cui il compagno toglie la vita per gelosia gettandone il cadavere in un pozzo. Ugualmente ancora toscane sono, invece: *A veglia* (racconti durante le veglie contadine della «provincia d'Arezzo», come precisa l'autrice stessa, che sfiorano la vita primitiva e anche l'incesto); *La città di nessuno* (una trovatella¹² adottata da contadini finita a lavorare in città subendone le attrazioni e le lusinghe e che ritorna costretta dalla situazione subalterna a sposare un ragazotto delle sue stesse condizioni, e se ne lascia morire...); *Scrupoli* (in cui un giovane pittore che gira per le campagne ha avuto una bimba da una ragazza del luogo e vorrebbe sposarla ma questa, sobillata dai preti, rifiuta ostinata e si farà suora); *Predestinata* (in cui una Betta, figlia di nessuno anche lei, sfruttata nell'ambiente rustico in cui vive, trova una morte atroce colpita da un fulmine durante una notte di temporale).

Giselda va avanti nei suoi racconti senza ambagi, senza le complicazioni e le tortuosità di altri scrittori, dei suoi francesi, per esempio, che conosce di certo, e di cui parlava Enrico Nencioni nella *Prefazione*, molto consentanea, del libro; con un grado in meno, se mai, di esperienza e di scalrezza letteraria, come si può facilmente riconoscere a una lettura immediata, ma con quella «fresca, immortale giovinezza» che vi rilevava il critico riferendosi, in sottaciuto confronto, a racconti lunghi e romanzi quali *La petite Fadette* o *La Mare au diable* della scrittrice allora molto di moda George Sand. Racconti dei quali non manca, nelle narrazioni di Giselda, il naturale riflesso: «Ci doni altri bozzetti campestri, altri semplici drammi rustici». Questa è la sua nota più caratteristica; la coltivi e farà cose durevoli». Come un alveo diffuso di quella letteratura rustica cui una scrittrice «toscana», e con la esperienza siciliana da lei a suo modo acquisita, non era facile che potesse sottrarsi, e della quale non mancavano in Italia vari altri esempi. Aggiuntovi l'avallo dell'uomo Verga, il quale, come le consigliava nella lettera incriminata del 1883, pur senza fare i nomi diretti della Sand o di altri autori del genere citati da Nencioni nella prefazione, su quella linea che in origine era, a suo modo, anche la sua, la aveva esortato a continuare¹³.

¹² «Città significa, nelle provincie di Arezzo e di Siena *bambina, ragazza*» (n. di A. nel testo, p. 135). Una nuova edizione di uguale copertina e ugual formato di quella originale è stata stampata per conto della Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, Catania, Giannotta 1993.

¹³ «Scrivimi degli altri bozzetti toscani, ciò che vi ha di più toscano, tu che hai questa benedizione in te, scrivimi degli altri raccontini come quel gioiello, che sai, [*Amor campagnuolo*] e mandali al *Fanfulla della Domenica* [...] E ti garantisco che saranno accolti a braccia aperte, e gustati, e li metteranno sul piedistallo». La lettera si legge nell'*Epistolario* di M. Rapisardi a cura di A. Tomaselli, Catania, Giannotta 1922, nella parte: *Note, notizie e documenti*, p. 483.

La ripubblicazione, come si è detto, nel 1914, di questa scelta delle novelle di Toscana e di Sicilia, – Mario era morto due anni prima, nel 1912 – alla quale non dovette essere estraneo, ancora, in tal senso, l'interessamento di Verga che si era ritirato ormai definitivamente a Catania, va considerata come una conveniente operazione editoriale, certo, ma mostra anche come Giselda avesse già a quella data un suo profilo autonomo di scrittrice e una sua circolazione tra i lettori¹⁴; anche se va ribadito che si tratta di racconti scritti in parte nel periodo quando durava il *ménage* matrimoniale col poeta, alcuni pubblicati sul «Fanfulla della Domenica», poi riproposti nella raccolta più ampia e variegata dell'86 *Cose che succedono* sopra accennata.

Giselda tende qui a rendere il più toscanamente e sicilianamente possibile i caratteri connotativi in senso linguistico e locale, soprattutto, quale appartenenza a quel filone di narrativa regionalistica in cui anche lei forniva il suo contributo autonomo che convenzionalmente la ha a lungo caratterizzata nella valutazione della critica.

Ma nel considerare il percorso culturale e letterario della scrittrice va rilevata tuttavia la compresenza di vari interessi nel suo svolgimento.

In verità *Cose che succedono*, la raccolta di novelle pubblicata da Zanichelli, Bologna 1886, si può ritenere il libro più interessante della maturità di Giselda.

Nucleo importante è quello delle novelle di ambientazione salottiera e di ceti medio-alti: novelle psicologiche e di intrecci di passioni e sofferenze del cuore: *Storia triste*, per esempio, o *Ultima lezione di musica* con le delusioni di giovinette al loro sbocciare o alle prime affermazioni eluse nel mondo. O novelle di inganni cinici di donne esperte con gli incontri di società alte e raffinate nei giochi crudeli e galanti dell'amore (per esempio *Effetti di luce*; *Diffidenza*; *Una sfinge*; *Locus sigilli*).

Più che rilevarne la distanza, va notato che, su un diverso piano di coscienza culturale e di prassi narrativa, in queste novelle in cui protagonisti sono sempre le donne, si avverte la vicinanza degli autori d'oltralpe che andavano per la maggiore; letti, naturalmente, fra il ceto degli intellettuali per la prevalenza del francese come lingua colta ma, anche, in traduzione diffusa

¹⁴ Il vol. *In Toscana e in Sicilia* comparve al n. 61 della fortunata collana "Sempre vivi" della "Biblioteca Popolare Contemporanea" di Giannotta, che pubblicava fra l'altro libri e ristampe di autori famosi e di larga circolazione: di E. DE AMICIS, *Le tre Capitali*, al n. 1; di VERGA, *Una peccatrice*, al n. 3; di M. SERAO, *Storia di una monaca*, al n. 2, *Lettere d'amore*, al n. 30, *La virtù di Checchina*, al n. 53...; di L. CAPUANA, *L'Isola del Sole*, al n. 5, *Il Decameronecino*, al n. 27; di F. MARTINI, *A zonzo*, al n. 10; di A. FOGAZZARO, *Sonatine bizzarre*, al n. 13; della CONTESSA LARA, *L'Innamorata*, al n. 35; di L. PIRANDELLO, *Il Turmo*, al n. 37, fino ad ADELAIDE BERNARDINI, *Prime novelle*, al n. 21 e ad A. VERTUA GENTILE, *Fantasiola*, al n. 32.

fra i lettori medi e popolari: Paul Bourget, i due Dumas, Hugo, e Maupassant, *Madame Bovary* di Flaubert.

Giselda non ha le più ampie diramazioni di questi, naturalmente; c'è nei suoi «bozzetti», come aveva notato con una punta di critica positiva e un po' occasionale Nencioni in quella *Prefazione* per le novelle campagnole, «una naturalezza, una freschezza, che contrastano in modo singolare con le opere oggi più in voga, troppo spesso o raffinate o infette»; e comunque uno stile semplice e scorrevole che va dritto ai fatti e alla diretta effettualità di ciò che la scrittrice vuol dire.

Vale, per ora, qui, soffermarsi su qualche novella più indiziaria di questo filone come *Gelosia*, per esempio, non tanto per un rilievo di fondo, in sé, fra le altre novelle di questo tipo della raccolta, quanto per il valore tematico e di dichiarazione di intenti che dalla lettura se ne può ricavare.

È il dilemma, di un lui e una lei di livello intellettuale e di cultura che ne sono i protagonisti. Le schermaglie dell'amore vi sono complicate dai patemi, dalle sofferenze della donna scrittrice, la donna artista che non vuole sopportare ancora su di sé i vincoli del cuore e della gelosia, appunto, di lui che la vorrebbe invece tutta per sé; e lei vuole essere libera per la sua arte di scrittura e la dedizione al suo compito: «Lavorare ed amare; ecco le due forme supreme della vita». Questa la conclusione della novella per bocca della protagonista [p. 216].

Per cui, al di là del grande dissidio romantico di arte e vita che qui sembra essere riportato ai languori dell'intrigo da salotto, l'istanza di fondo è quella della libertà della condizione femminile con i riflessi esistenziali che nella vita di Giselda si possono cogliere e traspaiono anche dal ripresentarsi di certi argomenti e situazioni, come anche per tutte le donne scrittrici di cui stiamo parlando, aspiranti a una reale libertà e emancipazione dell'ingegno e dello *status* psicologico di condizionamento rappresentato nelle situazioni così scopertamente proposte di questa novella.

In sostanza la rivendicazione che ambiva al riscatto (con adombramenti della condizione della scrittrice – e di Maria, si può aggiungere, a voler tornare al romanzo di tal titolo da lei scritto quando era sposa al Rapisardi, o a novelle come *Storia triste* o *Ultima lezione di musica* sopra ricordate) già avviata alla conquista di una indipendenza che queste donne si andavano conquistando col nuovo lavoro della scrittura, e che suscitava nell'uomo in genere la quasi incredula e un po' querimoniosa – come in questa novella, si ripete – “gelosia” di mestiere per dei diritti, quelli della scrittura, appunto, che si credeva per tradizione essere da sempre all'uomo appartenuti.

Restano ora da dare alcuni cenni sulla produzione ulteriore di Giselda.

Spigolature e fantasie fu pubblicato da Civelli, Milano 1888. Consiste, come indica lo stesso titolo, in brevi spunti, raccontini, suggestioni divaga-

tive a intenzione didattica oltre che di ispirazione spontanea, se non addirittura occasionale, come vorrebbe parere. «Libro che possono leggere anche le fanciulle», anzi indirizzato prevalentemente ad esse, come si deduce dal sottotitolo scherzosamente antifrastico allusivo messo vi della stessa scrittrice.

Vi sono ricordi boscherecci (*Ciclamini*); notazioni esistenziali contemplando le diramazioni di una foglia (*In una foglia*, appunto); nostalgie natalizie (*La Befana*); quadretti di infanzia triste e accorata (*Funerali di un angiolino*); la poesia drammatica e alta della montagna (*La leggenda dei ghiacci*); fino anche a pagine che sfiorano i consigli da Baedeker turistico illustrato (*Gli almanacchi*; *Alla Certosa di Firenze*; *Il castello di Vincigliata*). Ma non manca anche quella condizione femminile subalterna rivendicata, qui rappresentata nel primo racconto, che è il più lungo, *Lettera di una istitutrice* in cui è l'aspirazione di una istitutrice, appunto, a un amore che non va avanti per la condizione implicitamente subalterna di lei che rinuncia.

L'indirizzo pedagogico andò in parallelo sempre più con quel lavoro biografico e di impegno nelle scuole e di ispettrice didattica che caratterizzò l'ultima parte della vita di Giselda. Per esempio, per citare uno di questi lavori, *Correzione materna*, un opuscolo contenente un piccolo racconto insegnativo, in genere come quelli che si davano in premio ai fanciulli meritevoli, e che portavano in copertina a caratteri evidenziati la scritta, "Dono a..." in cui il maestro avrebbe segnato il nome dell'alunno premiato. Stampato per la "Libreria di educazione e di istruzione" di Paolo Carrara, Milano 1885, e incluso nella collana "Piccola Biblioteca Popolare di educazione e ricreazione" nella quale comparivano innumerevoli di queste pubblicazioni con i nomi allora famosi e molto circolanti di Anna Vertua Gentile, Ida Baccini, Viani-Visconti, ecc...

E si può chiudere con una notazione ancora biografica ma che lueggia il carattere e la condizione di vita di questa donna dalla lunga esistenza (1851-1946), fino alla fine alacre e attiva.

Maria Borgese testimonia che, una delle poche volte che Giselda si era ammalata, la andò a trovare: «Non ho mai sentito il bisogno di una poltrona» – ella le disse tra il serio e lo scherzoso – «Oggi proprio, però, la vorrei per appoggiarci la testa [...] Me la potrei comprare» aggiunse ridendo «Ma questi sono lussi [...] Non credere che io sia tanto povera, sai?...Ma, vedi, i pochi quattrini che ho bisogna che li lasci per il mio trasporto [...] non vorrei davvero che lo dovessero pagare i miei amici».

Considerazione che può, sinteticamente, mettersi a epigrafe di una vita autonoma e in fondo serena se non del tutto facile, come quella di tanti comuni mortali, e che ce la rende ancora più simpatica e da rispettare come donna e come scrittrice.

GAIA GALLO

(Università per Stranieri di Siena)

LE NOVELLE TOSCANE DI GISELDA FOJANESI

1. Giselda Fojanesi: donna «tutta moderna»

Giselda Fojanesi (Fojano della Chiana, 1851 - Lodi, 1946), conosciuta più per le vicende biografiche relative al rapporto sentimentale con Rapisardi e Verga, attraverso la sua attività di educatrice, giornalista e narratrice si è conquistata uno spazio autonomo nel mondo intellettuale e letterario. La scrittrice, separata dal marito e trasferitasi a Firenze dopo il soggiorno catanese, si impegnò nella propria vita professionale diventando il prototipo della donna che si emancipa: collaborò a note riviste («Fanfulla della Domenica», «La Tribuna», ecc.); pubblicò articoli, novelle, racconti educativi, un romanzo e altre prose; tradusse opere straniere; insegnò nelle scuole normali e superiori; divenne ispettrice scolastica e ricoprì diversi incarichi ministeriali¹.

La sua prosa giornalistica include articoli letterari (come quelli sulle poetesse del Cinquecento nella «Rassegna nazionale»), saggi su argomenti pedagogici e sulla questione femminile (su «Unione femminile», ecc.), nonché scritti mondani. Su varie riviste vennero pubblicate anche quasi tutte le sue novelle e il romanzo *Maria a puntate*.

Oltre a essere una scrittrice prolifica, la Fojanesi, seguendo le orme della madre Teresa, si distinse anche come traduttrice di romanzi francesi (tra cui *La Faustin* di de Goncourt), e si dedicò alla rielaborazione di racconti stranieri poco noti, come lei stessa dichiara nell'introduzione alla raccolta *Spigolature e fantasie*².

¹ Per accurate notizie biografiche si vedano: S. CATALANO, *Una vita tormentata: Mario Rapisardi e Giselda Fojanesi, con numerose lettere inedite*, Catania, La Tecnica della scuola 1991 e M. FARNETANI DEL SOLDATO, *Giselda Fojanesi Rapisardi ovvero l'Esclusa di Pirandello*, Firenze, Arnaud 1992.

² G. FOJANESI, *Spigolature e fantasie. Libro che potranno leggere anche le fanciulle*, Firenze, Civelli 1888, p. 6.

Dopo aver insegnato nelle scuole normali, a trentanove anni si laureò presso l'Istituto superiore di Firenze e ottenne una cattedra di italiano nelle scuole superiori, prima a Bari e poi a Perugia, a Venezia e a Milano. Dal 1884 al 1923 fece parte del corpo ispettivo governativo, ricoprendo inizialmente il ruolo di coadiutrice e successivamente quello di ispettrice negli educandi dell'Alta Italia, carriera che lei stessa definì «ardua»³. Nel ruolo di educatrice e sovrintendente scolastica fu sempre «puntuale nelle osservazioni, piuttosto diffidente verso l'educazione “monastica” e attenta alle esigenze aggiornate della didattica»⁴.

«Accordo strano di donnina di casa e dama e artista»⁵, la Fojanesi ha rappresentato un punto di riferimento per le femministe e le letterate ottocentesche: infatti, fu attiva nell'ambito dell'Unione femminile nazionale e della Federazione italiana laureate e diplomate di Istituti superiori, impegnandosi nella lotta per l'emancipazione socio-politica delle donne. Inoltre diresse il bollettino del Lyceum di Milano, un'associazione femminile che, come scrive la stessa scrittrice, era destinata a «incoraggiare la donna agli studi, alle opere letterarie, artistiche, scientifiche e umanitarie, coltivando e favorendo l'attività femminile in ciascuno di questi campi»⁶. In particolare, anche in virtù del suo ruolo di ispettrice, la Fojanesi si prodigò per il miglioramento dell'istruzione femminile: nel saggio *Scuole private, Educandi e Orfanotrofi Femminili*⁷, ad esempio, sostenne la parità di genere nell'istruzione e denunciò la preparazione inadeguata fornita dagli istituti religiosi.

Una parte della sua produzione narrativa si ispirò ai suoi interessi pedagogici e femministi: *Tombolino ed altri racconti* e *Correzione materna*⁸ trasmettono valori morali e promuovono modelli di comportamento per i piccoli lettori; alle giovani donne, invece, sono dedicate le raccolte educative *Spigolature e fantasie*, *Memorie di collegio* e *Lotte e vittorie*⁹. In particolare, nell'ultima opera l'autrice si rivolge alle sue allieve e tratta temi legati alla scuola, traendo ispirazione dal proprio vissuto personale per impartire insegna-

³ Cfr. S. FRANCHINI - P. PUZZUOLI, *Gli istituti femminili di educazione e di istruzione (1861-1910)*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi 2005, p. 332.

⁴ G. LOPARCO, *L'attività educativa delle figlie di Maria Ausiliatrice in Italia attraverso le ispezioni governative (1884-1902)*, in «Ricerche storiche salesiane», s. XXI, vol. XL (2002), n. 1, pp. 49-106, a p. 53.

⁵ CONTESSA LARA, *Versi*, Roma, Sommaruga 1883, p. 141.

⁶ G. FOJANESI, *Il “Lyceum” femminile di Milano*, in «Milano. Rivista mensile del comune», 1929, n. 12, pp. 762-763, a p. 762.

⁷ EAD., *Scuole private, Educandi e Orfanotrofi Femminili*, Venezia, Garzia 1901.

⁸ EAD., *Tombolino ed altri racconti*, Milano, Carrara 1895; EAD., *Correzione materna*, Milano, Carrara 1885.

⁹ EAD., *Spigolature e fantasie...*; EAD., *Memorie di collegio. Libro per le giovinette*, Firenze, Bemporad 1898; EAD., *Lotte e vittorie. Novelle*, Rocca S. Casciano, Cappelli 1900.

menti: in *Prime lotte*, ad esempio, l'episodio del licenziamento di una giovane maestra, a causa della sua disinvoltura in amore, trova un parallelo nell'esperienza della Fojanesi come insegnante al convitto catanese e diventa occasione per veicolare un messaggio di libertà e resilienza.

Invece, in *Gelosia*, una novella di *Cose che succedono*¹⁰ che riflette il travagliato rapporto tra la Fojanesi e il marito, la scrittrice denuncia le difficoltà che le donne artiste devono affrontare rispetto ai loro colleghi uomini ed esprime la sua severa opinione in merito a chi formula giudizi extra-letterari sui lavori delle donne, anticipando, quasi esorcizzandole, le critiche alla sua produzione letteraria:

Tu sai, che sciagurata professione sia quella della letteratura per una povera donna; con quante pene, con quante fatiche si arrivi a far qualche cosa e come si sconti poi il misero successo. [...] Non unirti anche tu al mondo pettegolo e maligno che vuol cercare per forza l'avventura, l'amorazzo, il fatto piccante accaduto a chi scrive, specialmente se è una donna giovane [...] Giudicate il lato artistico di un lavoro, criticate, guardate se è fatto bene o male e non vi occupate d'altro¹¹.

Inoltre, rivendica il diritto delle scrittrici ad affrancarsi dalla gelosia dei propri amanti, a ribellarsi ai loro comportamenti oppressivi e repressivi, a vivere del proprio lavoro e a difendere la propria specificità:

Non sai che il lavoro è strazio, dolcezza, idea fissa, mortificazione della carne, tormento dello spirito, tutto? Che ora si odia, ora si maledice, ma che non si può vivere senza di lui? [...] Ma se tu mi legherai le braccia, se tu sarai geloso [...] o io diventerò cretina, o finirò per odiarti. Lasciami libera, padrona di spaziare nel regno divino dell'arte¹².

Dunque, anche se una tradizione persistente continui a sostenere che le sue traversie coniugali siano state alla base del romanzo pirandelliano del 1908, la Fojanesi non fu un'«esclusa», ma, come scrive la Contessa Lara, una donna «tutta moderna»¹³.

¹⁰ EAD, *Cose che succedono. Racconti*, Bologna, Zanichelli 1886.

¹¹ Ivi, pp. 207 e 215.

¹² Ivi, pp. 212 e 215.

¹³ CONTESSA LARA, *Versi...*, p. 141.

2. Il verismo della Fojanesi: *In Toscana e in Sicilia* e *Spigolature e fantasie*

Nell'ecclettica produzione letteraria dell'autrice, insieme al romanzo *Maria*, emergono soprattutto i racconti di carattere rusticale e popolare che riflettono appieno l'epigonismo verista. Nella novella sopracitata, infatti, la Fojanesi dichiara i suoi intenti letterari, allineandosi ai principi veristi e manifestando la sua volontà di adeguarsi alle mode letterarie del suo tempo:

La solitudine è bella, è serena, è dolce, ma è dannosa per coloro che vogliono dipingere le vive passioni degli uomini. [...] Un tempo ciò [scrivere attingendo solo all'immaginazione] poteva farsi; ora disgraziatamente i lavori di sola immaginazione non si sentono e non si concepiscono più¹⁴.

Nel 1883 la scrittrice, dopo aver lasciato la Sicilia, visse immersa nella cultura fiorentina dell'epoca: in quegli anni il realismo sperimentato dai pittori macchiaioli si affermava in ambito letterario e uscivano le opere veriste di Fucini e Pratesi¹⁵, i quali diventarono i modelli, insieme a Verga, a cui la Fojanesi attinse per i suoi racconti.

Alcune novelle veriste ambientate in Toscana sono pubblicate nel 1886 nella raccolta *Cose che succedono*¹⁶, altre sono inserite nell'opera *In Toscana e in Sicilia* del 1914¹⁷. Questi racconti offrono uno spaccato vivido della vita nel contado della Val di Chiana: l'autrice esplora la campagna e i borghi toscani e racconta con impegno per le tematiche sociali le storie del mondo popolare. Come notato da Alfieri, la Fojanesi è vicina al cinico realismo del Verga delle *Rusticane* e di *Per le vie*¹⁸: in *P*, ad esempio, non c'è riscatto per Betta, «morta come era vissuta, immolata all'egoismo e alla crudeltà degli altri»¹⁹. In altre novelle alla visione fatalistica si sostituisce la vena grottesco-parodistica ripresa da Fucini: in *A* la protagonista si caratterizza per i tratti tipici di una strega e agisce come tale, rubando e uccidendo.

Nelle opere educative l'autrice è attenta alle sperimentazioni veriste e

¹⁴ FOJANESI, *Cose che succedono*..., pp. 214-215.

¹⁵ *Le veglie di Neri* e *All'aria aperta* di Fucini; *In provincia* e *L'eredità* di Pratesi.

¹⁶ *Amor campagnuolo* e *La città di nessuno*.

¹⁷ *Scrupoli*, *L'Annaccia*, *A veglia* e *Predestinata* in G. FOJANESI, *In Toscana e in Sicilia. Novelle campagnole*, Catania, Giannotta 1914, d'ora in poi TS. In questa raccolta, inoltre, vengono ripubblicate *Amor campagnuolo* e *La città di nessuno* e sono presenti anche due novelle di ambientazione siciliana. Da questa edizione saranno tratte le citazioni, adottando le seguenti sigle: AC (*Amor campagnuolo*), S (*Scrupoli*), A (*L'Annaccia*), AV (*A veglia*), CN (*La città di nessuno*), P (*Predestinata*).

¹⁸ Cfr. G. ALFIERI, *Il verismo biffante di Giselda Fojanesi tra toscano e siciliano*, in *La narrazione delle donne. Studi di letteratura italiana moderna e contemporanea dedicati ad Alida D'Aquino*, a cura di M.G. Italia, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2014, pp. 39-68, a p. 62.

¹⁹ FOJANESI, *In Toscana e in Sicilia*..., p. 195.

crea un felice equilibrio tra fiducia nella riproduzione della realtà e tensione idealistica. I racconti di *Spigolature e fantasie* del 1888²⁰ descrivono scene della vita quotidiana e scandagliano gli affetti autentici e lodevoli del popolo, al fine di trasmettere principi etici. Alcuni racconti si distinguono per una vena ironica tipicamente fuciniana, ma sempre funzionale al fine educativo: in *NO*, ad esempio, la Fojanesi ironizza su due fratelli ubriaconi e gretti, i quali non vogliono acconsentire alle nozze della protagonista con un pittore squattrinato. In altri testi prevale, invece, lo stile bozzettistico e l'autrice dipinge con immediatezza i drammi della vita: così in *FA*, in cui si affronta il tema della morte in tenera età.

3. Sondaggi linguistici e stilistici

Sul fronte linguistico, la riproduzione di una ben precisa realtà si attua innanzitutto mediante la ricerca del 'colore locale' e l'avvicinamento della lingua scritta al parlato²¹.

Per mantenersi fedele all'uso vivo in contesti sociali e geografici diversi rispetto al fiorentino del ceto colto, la Fojanesi, come i veristi toscani²², in *TS* impiega tratti fonomorfologici e morfosintattici dialettali: le forme monotongate (*il mi' omo*, *AC*, 14); gli aggettivi possessivi proclitici *mi'*, *tu'*, *su'* (*la mi' mamma*, *AV*, 106); il tipo *'un* per la negazione *non* (*'un si torna indietro*, *A*, 78); alcune varianti toско-meridionali come *bigonzo*²³ per *bigancio* (*AV*, 111); gli imperfetti dialettali (*eri morta voi*, *AC*, 21) e il costrutto impersonale con pronomi aferetici (*la 'un si perde*, *P*, 194). La scelta fra elementi dialettali e italiani coincide quasi sempre con la distinzione fra parlato e narrato: infatti solo poche forme marcate compaiono in sede diegetica e, spesso, si riscontrano nel discorso dei personaggi riportato dalla narratrice (*Il su' Bista, come diceva lei*, *AC*, 8). In *SF* la Fojanesi si attiene maggiormente alla norma letteraria, tuttavia, si riscontrano anche alcune forme dialettali: il tipo *orologiario*, con sviluppo di /r/ del nesso -RJ- tipico dei dialetti toско-

²⁰ EAD., *Spigolature e fantasie*..., d'ora in poi *SF*. I racconti analizzati sono i seguenti: *Storiella semplice*, *I grilli*, *Funerali d'un angelo*, *Ciclamino*, *La dichiarazione del nonno*, *Amicizia*, *Novello Orfeo*, citati rispettivamente con le sigle *SS*, *G*, *FA*, *C*, *DN*, *A*, *NO*.

²¹ Cfr. l'analisi linguistica di *TS* in ALFIERI, *Il verismo bifronte*..., pp. 39-68 e in EAD., *Dialetto e superdialetto nel 'verghismo'*: *Giselda Fojanesi tra siciliano e toscano*, in *Dialetto e società*, a cura di G. Marcato, Padova, Coop. Libreria Editrice Università di Padova 2018, pp. 291-301.

²² Sul verismo linguistico degli autori toscani cfr. F. FRANCESCHINI, *Scelte linguistiche e dimensione narrativa in Pratesi, Fucini, Neri* in *I verismi regionali*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 27-29 aprile 1992), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni n. 7, Catania, Fondazione Verga 1996, 2 voll., I, pp. 219-299.

²³ U. CAGLIARITANO, *Vocabolario senese*, Firenze, Barbera 1975, s.v. *bigonzo*.

meridionali (SS, 20); il toscano popolare *fravola* per *fragola*²⁴ (G, 34); l'articolo prima del possessivo con i nomi di parentela (*del mio nonno*, G, 34) e i costrutti impersonali per la I plurale (*Si tremava tutte e due*, DN, 58).

Accanto ai tratti manzoniani e a quelli dialettali, rileviamo anche alcune forme più marcate in senso letterario (*ei*, S, 36; *scuoprì*, DN, 56). Tuttavia spesso l'autrice, come Pratesi, predilige i tratti che trovano riscontro sia nel dialetto che nella lingua letteraria, al fine di contemperare espressività e letterarietà. In TS, tali convergenze sono impiegate anche nel livello diegetico, proprio perché avvalorate dall'uso letterario: così *gioiale* per *gioviale* (AC, 7) e *dimandare* per *domandare* (AC, 15). Invece, in SF si riscontrano soprattutto nel discorso diretto, in cui la Fojanesi vuole riprodurre il parlato rimanendo fedele alla lingua letteraria. Un esempio è l'alternanza di *doventare* e *diventare* in DN: la prima forma è usata con funzione mimetico-espressiva nei dialoghi (pp. 57, 59), mentre la seconda compare solo in sede diegetica²⁵.

Altri tratti di entrambe le raccolte, pur essendo dotati di marcatezza dialettale, si convertono in ingredienti di lingua parlata. Si tratta, infatti, di forme impiegate anche da autori non toscani, e soprattutto da Verga, in quanto elementi di conguaglio²⁶. Al mimetismo dell'oralità pertengono le apocopi e le elisioni generalizzate (*cert'aria*, SS, 23); l'articolo davanti ai nomi propri femminili (*l'Isola*, C, 54); il pronome soggetto *te* (*Io vi farò la guardia*. - *Tee?! A*, 76) e le congiunzioni *o*, *che* per introdurre frasi interrogative (*O che volete?* AC, 14).

Come rilevato da Alfieri, nelle parti diegetiche e dialogiche di TS, la lingua parlata è riprodotta anche attraverso i *che* polivalenti, le dislocazioni e le frasi foderate²⁷. In SF, invece, l'autrice tiene separati il piano dialogico da quello narrativo e i costrutti sintattici modellati sul parlato si rintracciano soltanto nei dialoghi (*Pieghi il braccio, che le metta il vestito*, SS, 23; *Te ne darò io delle belle coccole*, G, 34). Nella parte narrativa, al contrario, riscontriamo alcune costruzioni tipiche dello scritto formale (*stante che tutti andavano con piacere da lui*, SS, 20).

Per quanto concerne il livello lessicale, la Fojanesi riesce ad avvicinare lo stile del parlato a quello letterario ricorrendo a voci familiari (*spicciarsi*,

²⁴ N. TOMMASEO - B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice 1861-1879, s.v. *fravola*: «Vive nel popolo».

²⁵ Cfr. TOMMASEO - BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*..., s.v. *gioivale*: «Il popolo dice anche *gioivale*»; CAGLIARITANO, *Vocabolario senese*..., s.v. *dimandare* e *doventare* e S. BATTAGLIA - G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1961-2002, s.v. *gioiale*: «Ant. e letter.», s.v. *domandare*: «Disus. e letter. *dimandare*» e s.v. *diventare*: «Tosc. e letter. *doventare*».

²⁶ Cfr. ALFIERI, *Il verismo bifronte*..., p. 39.

²⁷ Ivi, pp. 50-51.

A, 82; *spassarsela*, *SS*, 20) e, soprattutto, come Fucini e Pratesi, fondando la propria tecnica di rappresentazione sull'interazione tra demotismi e voci sub-regionali toscani. Ai toscanismi post-manzoniani si affiancano i popolarismi toscani, come *sapona* «saputella» (*CN*, 142) e *pateracchio* «conclusione di parentado» (*DN*, 58)²⁸. Inoltre, coerentemente con l'ambientazione di alcuni racconti nella Val di Chiana, l'autrice impiega voci aretine e senesi: *peglia* «scorza spinosa della castagna» (*AC*, 9), *incigliare* «maciullare il lino» (*AV*, 105), *popa* «bambola» (*SS*, 23), *prace* «porca» (*G*, 34)²⁹. Se i localismi e i demotismi emergono con immediata evidenza nell'uso diretto per caratterizzare i personaggi, non meno forte è la loro presenza nella diegesi, in cui sono determinanti per la costruzione del quadro socio-ambientale. In *TS*, poi, ai colloquialismi e ai toscanismi la Fojanesi affianca alcune voci auliche, che spesso generano vistose disarmonie (*conquidere*, *A*, 77; *estatica*, *CN*, 155), mentre in *SF* prevale il lessico familiare anche nel discorso autoriale.

Per quanto riguarda la fraseologia, l'autrice ricorre ampiamente ad espressioni e proverbi toscano-italiani (*legarsela al dito*, *AV*, 127; *ingannare il tempo*, *NO*, 95; *Roba che mangia ritorna sempre a casa*, *P*, 194; *Medico giovane e confessore vecchio*, *A*, 61) e raramente a modi di dire più caratterizzati sul versante toscano, come *pittor granata* «cattivo pittore» (*NO*, 99) e *cascare un tuono sur un pal'auzzo* «avvenir cosa, che tenevasi per impossibile ad accadere» (*A*, 70)³⁰.

Infine, come notato da Alfieri, la scrittrice, toscana di nascita e siciliana d'adozione, costituisce un esempio di «mediazione 'filologica' sopradialettale» basata «sull'incentivazione di una letteratura etnificata panregionale»³¹. Infatti, in *TS* predilige i toscano-sicilianismi e spesso percorre la strada verghiana dell'innesto e dell'integrazione di voci e locuzioni siciliane in una matrice toscana. È il caso dell'espressione *ammannire una giubba di legno* (*S*, 31), coniata a partire dal siciliano *fari nu cappottu i lignu* «preparare una bara, uccidere»³² e della voce *sfantasiare* (*CN*, 140), italianizzazione del siciliano *sfantasiari* «saziare i capricci, sbizzarrirsi», che trova riscontro nel toscano *fantasiare* «fantasticare» e ne arricchisce il significato³³.

²⁸ FANFANI, *Vocabolario dell'uso toscano...*, s.v. *sapone*: «Lo dice il popolo» e s.v. *pateracchio*.

²⁹ A. NOCENTINI, *Il Vocabolario aretino di Francesco Redi. Con un profilo del dialetto aretino*, Firenze, Elite 1989, s.v. *peglia*, *incigliare* e *prace* e CAGLIARITANO, *Vocabolario senese...*, s.v. *incigliare*, *popo* e *prace*.

³⁰ TOMMASEO - BELLINI, *Dizionario della lingua italiana...*, s.v. *granata* e G. RIGUTINI, *Giunte ed osservazioni al Vocabolario dell'uso toscano*, Tip. Cellini 1864, s.v. *aguzzo*: «Più volte udito nella Valdichiana».

³¹ Cfr. ALFIERI, *Il verismo bifronte...*, p. 38.

³² Cfr. G. PICCITTO - G. TROPEA - S. C. TROVATO, *Vocabolario siciliano*, Catania-Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Opera del Vocabolario siciliano 1977-2002, s.v. *cappottu: Fari u cappottu* «Uccidere» e *Cappuottu i lignu* «Cassa da morto».

³³ A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo, Pedone Lauriel 1868, s.v. *sfantasiari* e BAT- TAGLIA - BÀRBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana...*, s.v. *fantasiare*.

4. Strutture antropologiche: il matrimonio in Val di Chiana

Il lessico e la fraseologia toscani, spesso, assumono una rilevanza etnografica. L'autrice, infatti, si pone come mentore per il pubblico borghese del linguaggio e delle tradizioni popolari chianini. Anche il codice gestuale è funzionale alla rappresentazione di tali usanze.

Ad esempio, in *AC*, *AV* e *CN* la Fojanesi fornisce informazioni su usi e costumi legati al rito nuziale in Val di Chiana, esibendo interessanti voci ed espressioni toscane e soffermandosi sulla gestualità simbolica. In particolare, leggendo le novelle, apprendiamo che nel contado chianino il *giovannotto* si serviva dell'aiuto del *cozzone* «mezzano di parentadi» (*CN*, 146), per trovare una ragazza da sposare³⁴. Il giovane *andava a veglia* dalla futura sposa, cioè si recava a casa sua per corteggiarla (*AC*, 8; *CN*, 146), e durante queste serate anche la ragazza doveva saper *procedere* al corteggiamento (*AV*, 108; *CN*, 146)³⁵. Se la frequentazione aveva esito positivo, i genitori degli sposi *si toccavano la mano*³⁶ (*CN*, 146) e siglavano l'accordo matrimoniale, il *pateracchio* (*CN*, 144), mentre il cozzone riceveva dalla futura sposa una camicia in premio della mediazione (*guadagnarsi la camicia*³⁷, *CN*, 145). Dopo le nozze, la sposa era condotta a casa e la suocera le *legava il grembiule attorno alla vita*³⁸ (*CN*, 168), come simbolo di passaggio del potere domestico.

5. Lo stile della macchia

Alcuni racconti di *SF* sono bozzetti influenzati dal gusto pittorico macchiaiolo e l'obiettivo di rappresentazione realistica è raggiunto con diversi mezzi espressivi: in particolare, in questi testi l'autrice riprende il metodo fuciniano della 'macchia'.

In *FA*, ad esempio, il funerale di Beppina viene descritto attraverso una tecnica di pause e riprese e un gioco di prospettive e punti di vista: è un

³⁴ P. FANFANI, *Una fattoria toscana e il modo di fare l'olio. Con la descrizione di usanze e di nozze contadinesche e un esercizio lessicografico*, Milano, Carrara 1877, s.v. *giovannotto* e *cozzone*.

³⁵ G. RIGUTINI - P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbera 1875, s.v. *veglia*: «Lo dicono i contadini». Il termine *procedere* non è attestato nei vocabolari, ma è segnalato con il corsivo dall'autrice.

³⁶ Cfr. A. DE GUBERNATIS, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, Milano, Treves 1869, p. 91.

³⁷ *Vocabolario degli Accademici della Crusca, 5a impressione*: Edizione elettronica da Lessicografia della Crusca in rete, s.v. *camicia*.

³⁸ Cfr. G. BANOLDI, *Vita in Toscana. Feste, riti, usanze, tradizioni popolari*, Bergamo, Walk over 1981, p. 246.

modo di raccontare ‘a macchia’, a sbalzi di toni e colori che il lettore fonde insieme³⁹. Questo risultato è raggiunto attraverso lo stile paratattico e alcune figure retoriche: allitterazioni (*mormorando: marmo!* p. 45), ripetizioni e ritornelli (*i ceri ardevano e si consumavano ecc.*, pp. 44 e 45), dittologie (*esitanti e incerti*, p. 44) ecc. Leggendo questo bozzetto abbiamo l'impressione di guardare un dipinto anche perché la Fojanesi rappresenta le scene di vita descrivendone i colori: «Le belle signore meste, *vestite di nero*, sulle cui *facce pallidissime e velate*, il lume vacillante del cero, che ognuna reggeva, facea guizzare delle *ombre tenui e trasparenti*» (p. 47).

La brevità del racconto e il ritmo incalzante dovuto alla paratassi sembrano ribadire il concetto che l'autrice vuole esprimere: la breve esistenza della bambina e il fluire inarrestabile della vita che riafferra quasi tutti dopo il funerale. La monotonia di voce e di gesto, i colori spenti e i chiaroscuri, invece, sembrano evocare il dolore della madre, l'unica che «seguitava e seguirà a piangere e chiamare la sua Beppina»⁴⁰.

6. Conclusione

Al di là degli aspetti scabrosi della vita privata per cui fino a poco tempo fa era più nota, quella della Fojanesi è la vicenda esistenziale di una donna indipendente, di un'intellettuale consapevole del suo ruolo nella società, di una scrittrice immersa nella cultura del suo tempo.

Il verismo dei suoi racconti si configura come il prodotto di scelte letterarie, linguistiche e stilistiche da un lato paragonabili a quelle verghiane, dall'altro coerenti con quelle dei narratori veristi post-verghiani Fucini e Pratesi.

Sul piano letterario la Fojanesi riesce a mediare la lezione di Verga e dei veristi toscani in una narrazione popolaresca nella tematica e caratterizzata da una visione fatalistica, spesso filtrata da una vena ironica; mentre nei testi educativi crea un efficace dialogo tra vero e fantasia.

Sul fronte linguistico e stilistico in *TS* l'autrice sembra aver assorbito la lezione verghiana della lingua etnificata, ma spesso, come i veristi toscani, crea una distonia stilistica attraverso l'uso del dialetto. Inoltre la sua prosa si caratterizza per la prosecuzione di moduli espressivi e sintattici verghiani, la ricostruzione di strutture antropologiche e la riproposizione del codice gestuale. In *SF* si delinea un registro stilistico di lingua media: il recupero

³⁹ Cfr. L.G. SBROCCHI, *Renato Fucini. L'uomo e l'opera*, Messina-Firenze, D'Anna 1977, p. 149.

⁴⁰ FOJANESI, *Spigolature e fantasie...*, p. 47.

dell'oralità è ottenuto soprattutto attraverso l'uso di voci ed espressioni familiari e del linguaggio proverbiale. Infine spesso l'autrice allo stile del parlato sostituisce quello della 'macchia', avvicinando la sua operazione alla ricerca di evidenza e immediatezza verista sperimentata da Fucini.

Il risultato è una prosa verista innovativa, di cui anche la Fojanesi era consapevole, come si evince da un passo della già citata novella *Gelosia*: «E tu stessa m'hai detto tante volte che le tue cose migliori erano appunto quelle che prendevi dal vero»⁴¹.

⁴¹ EAD., *Cose che succedono...*, p. 208.

ANTONIO DI SILVESTRO

(Università di Catania)

PER MARIA MESSINA ROMANZIERA: UNA LETTURA
DI *PRIMAVERA SENZA SOLE*

Da alcune lettere di Maria Messina emerge un tratto decisamente ‘militante’ della sua opera: l’insofferenza verso qualsiasi forma di concessione ai gusti del pubblico, verso ogni superficiale ricerca di *réclame*¹; un’insofferenza che Verga ribadiva in una lettera inedita del settembre 1910: «Ma ella non sa quanto io sia restio a mettermi (o a lasciarmi mettere) in mostra in qualsiasi modo, anche in quello più lusinghiero. / Le parrà strano, in uno che è stato in piazza anche lui – adesso sarà una modestia venuta cogli anni; o portata dallo spettacolo della *réclame* che imperversa oggi, ma è così; e non ne guarisco più»². Un elemento che lo scrittore catanese poneva a salvaguardia della dimensione etica del lavoro letterario, estraneo a ogni scopo di mercificazione. Tra le tante lettere che insistono su questo aspetto ve n’è una particolarmente significativa al fratello Mario, scritta due settimane dopo la messa in scena di *In portineria*:

Ti assicuro che ci vuole del coraggio, molto, e molta forza d’animo, per continuare a lottare, e in mezzo a tutte codeste angustie pigliare la testa a due mani, per ritrovare l’ora serena e calma di lavoro, del lavoro coscienziioso, e difficile, quello che non è *commerciabile*, che venisse anche la miseria mi lascerebbe questa altera coscienza di me e dell’opera mia. = Ho rispettato molto me e la mia arte. Lo so che bisogna essere più pieghevoli, più cortigiani, più compiacenti e striscianti, per far *fruttare la cosa*. Io non so farlo [...]

¹ G. GARRA AGOSTA, *Un idillio letterario inedito vergiliano: lettere inedite di Maria Messina a Giovanni Verga*, Catania, Edizioni Greco 1979, lettere del 26 settembre 1910 e del 30 gennaio 1913, pp. 31 e 37-39.

² La lettera, recuperata dai microfilm della Fondazione Mondadori (bob. XIX ft. 12, minuta di lettera), è stata inserita nell’edizione critica del carteggio tra Verga e le scrittici, di prossima pubblicazione per l’Edizione Nazionale dei carteggi vergghiani, a cura di D. Bruno, che ringrazio per l’indicazione fornitami.

So di esser solo, a combattere le prime armi e in prima linea di una lotta arditissima, so di averli tutti contro, conservatori, mediocri, gelosi, fanatici del passato, interessati a fare il bujo. Non me ne importa. [...] E quanto al resto, al fare la schiena pieghevole, a mendicare l'articolo, o a disarmare la critica, penso a quello che diceva Musset = *Je suis gentilhomme*³.

Sono temi che Maria Messina ribadirà nell'ambito di un'inchiesta sull'opera verghiana pubblicata da Lina Perroni negli anni '30. Rispondendo alle domande rivolte anche ad altri autori, la scrittrice, ormai alla fine della sua carriera, era persuasa che la scarsa popolarità di quell'opera non fosse un difetto; essa andava piuttosto ricercata nelle diverse tipologie di lettori, dalle classi colte alla massa che poco o nulla si accostava ai libri. La soluzione ideale sarebbe stata quella di educare il gusto del pubblico attraverso letture illustrate da un breve commento esplicativo, che fungesse da vero e proprio invito alla lettura⁴.

La critica sulla produzione letteraria di Maria Messina si è fortunatamente posta al di là dell'idea borgesiana di un verismo «un po' piatto», che preclude «la vista di altri orizzonti». Ad aprire una nuova prospettiva di lettura è stato Sciascia, che ha colto questa limitatezza nei soli racconti rusticani, pur riconoscendo che «La natura siciliana, i rapporti umani nella campagna siciliana, erano diventati veristi, erano diventati verghiani»⁵. Ma Borgese aveva buon grado nel rettificare (anche se parzialmente) il suo giudizio, quando riconosceva alla Messina «un'onestà d'arte che la fa degna del modello», e soprattutto quando affermava che l'utilità dei buoni maestri non è quella di indurre all'emulazione, ma semplicemente al «dovere di far bene»⁶.

Maria Messina si inserisce nell'alveo di quella «potente, inesauribile»⁷ eredità che è soprattutto una lezione di moralità dell'arte, la stessa che raccoglievano lettori come Borgese e Tozzi, quest'ultimo convinto che la grandezza di Verga fosse direttamente proporzionale alla capacità della generazione seguente di ritrovarlo come sodale: «Non contentiamoci di sapere che Giovanni Verga esiste e che è grande: procuriamoci le occasioni di ritrovarlo in mezzo a noi»⁸. E la Messina, senza indugio, ribadisce che quel-

³ Lettera del 16 dicembre 1886, da Roma, in G. VERGA, *Lettere ai fratelli*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2016, pp. 101-102.

⁴ *Studi critici su Giovanni Verga*, Roma, Bibliotheca 1934, p. 62.

⁵ L. SCIASCIA, nota a M. MESSINA, *Pettini-fini*, Palermo, Sellerio 1996, p. 62.

⁶ G.A. BORGESE, *Una scolara di Verga*, in ID., *La vita e il libro*, III, Bologna, Zanichelli 1928, p. 166.

⁷ *Ibidem*.

⁸ F. TOZZI, *Giovanni Verga e noi*, in ID., *Realtà di ieri e di oggi*, Milano, Alpes 1928; rist. anast. con introduzione di R. Luperini, Roma, Vecchiarelli 1992, p. 234.

l'eredità potrà essere realizzata solo dagli artisti «che avranno creato opere non frettolose, ispirate dalla diretta *osservazione* della vita popolare o borghese che cambia nelle sue forme esteriori ma non mai nella sua essenza spirituale»⁹.

Osservazione è certo una delle parole chiave della nostra autrice. Nell'etica del narrare è il cuore pulsante della sintonia tra il “maestro” e l’“allieva”: la capacità di guardare ai propri attori «cercando di nascondere l'impeto della commozione in una forma asciutta, impersonale e concisa»¹⁰; al contempo – ma non contraddittoriamente –, l'immedesimazione empatica con i propri personaggi, con i quali instaurare un rapporto filiale (le «vi-scere paterne», segno dell'attaccamento dello scrittore Verga alla famiglia Malavoglia; il vedere, da parte della Messina, i propri personaggi «come una madre ama le sue creature»¹¹); lo sguardo a distanza, e quindi la necessità di una «ricostruzione intellettuale» per osservare meglio i colori sulla «tavolozza»¹² (e la giovane narratrice, dal canto suo, diceva di avere veduto meglio la Sicilia da lontano che da vicino)¹³; la capacità di narrare storie «intime» e semplici, «che passano inosservate tutti i giorni», come quella esemplata in *Storia di una capinera* (e Maria in una lettera: «La mia è una di quelle storie troppo semplici, ma è tanto triste quanto le storie che non si raccontano»¹⁴; ma quanto dice di se stessa vale anche per la sua opera).

Questo sentimento del narrare, che nella giovane esordiente è non di rado interferito – nonostante il proposito di non mettersi troppo a nudo – da un'onniscienza di manzoniana memoria, vicina a quella di un racconto come *Nedda*, si realizza soprattutto nella forma breve della novella, dove la necessità del personaggio “in presa diretta”, colto e raffigurato in azione, richiede un'immediatezza rappresentativa che avrebbe potuto rischiare di banalizzare e svilire la fisionomia e i “colori” del mondo popolare: «temevo che i miei poveri villani – già studiati con tanto amore – messi nel “libro” e

⁹ *Studi critici su Giovanni Verga...*, p. 62.

¹⁰ *Ibidem*. Queste parole rivolte a Verga fanno eco a quanto l'autrice diceva di sé nel dicembre 1919 su «L'Italia che scrive»: «Temevo, allora, di tradire la ricchezza del mio sentimento, di *rivelare me stessa*: poi che credevo – e credo – che l'artista non debba far notare la misura della propria emozione, ma più tosto lasciare che attraverso l'opera si senta la bellezza, l'orrore, il dolore» (citazione riportata da M. DI GIOVANNA, *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore 2017, p. 59; prima ed., Napoli, Federico & Ardia editore 1989).

¹¹ Lettera a Verga del 29 marzo 1911, in GARRA AGOSTA, *Un idillio letterario inedito verghiano...*, p. 33.

¹² Lettera a Capuana del 14 marzo 1879, in G. VERGA, *Carteggio con Capuana*, Edizione critica a cura di M. Giuffrida, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga – Interlinea 2024, p. 71.

¹³ Lettera a Verga del 29 marzo 1911, in GARRA AGOSTA, *Un idillio letterario inedito verghiano...*, p. 34.

¹⁴ *Ibidem*.

mandati in giro sarebbero stati mal visti, forse appena guardati, e per niente capiti come io avevo voluto rappresentarli»¹⁵.

Sono ancora da approfondire le ragioni “interne” che guidano il passaggio di Maria Messina dal racconto al romanzo. In generale, la sperimentazione di diversi moduli narrativi, l’approfondimento di alcune soluzioni stilistico-espressive, il possesso di un registro ormai affinato nei racconti di ambientazione piccolo-borghese, sono le molle propulsive di questa transizione. È tuttavia singolare come l’avvio della stagione del romanzo sia segnato da un racconto lungo per ragazzi, ossia *Cenerella* (1917), la cui dimensione pedagogica è tutta costruita sull’esaltazione dello spirito patriottico. Di seguito, nel giro di pochi anni, dal 1919 al 1921, usciranno *Primavera senza sole* in rivista e in volume, *La casa nel vicolo*, sempre a puntate e poi in edizione Treves, e infine *Alla deriva*. Forte è la connessione tra le prime due opere, nelle quali l’autrice ritrae la storia della piccola borghesia, con l’intento di sviscerare quelle che Verga aveva definito (nella prefazione a *I Malavoglia*) «le mezze tinte dei mezzi sentimenti».

Uno dei primissimi lettori di *Primavera senza sole*, romanzo la cui imminente pubblicazione in volume la Messina annunciava a Verga alla fine del dicembre 1919 (il romanzo era uscito a puntate su «L’Orma» nel corso dello stesso anno), e che definiva «un lavoro fine e saldo come una statuetta di bronzo, sommamente caro al mio cuore»¹⁶, aveva subito colto nei caratteri della narrazione, soprattutto negli scatti di «inaspettata profonda poesia», nello sguardo rivolto agli umili e nel senso di «rassegnazione cupa, che si avverte per tutto il libro», un modo di rivivere la «grande e virile maniera del Verga». E continuava elogiando la profonda moralità della scrittura della narratrice siciliana:

Ma l’aver studiato il Verga, che l’Italia letteraria esalta oggi, ma continua a non leggere, è argomento di non poco onore, e prova di non lieve serietà morale ed artistica nella nostra scrittrice¹⁷.

La storia è, come per tanti romanzi e racconti, quella di una tentata emancipazione e di un matrimonio sbagliato: Orsola Armenis, con tenacia e sacrifici, riesce a ottenere la “patente”, ossia il diploma di maestra che le consente di riscattare la condizione di indigenza della famiglia; tuttavia, se-

¹⁵ Lettera a Verga del 6 novembre 1909 (ivi, p. 27).

¹⁶ M. MESSINA, *Confidenze degli autori*, in «L’Italia che scrive», dicembre 1919, p. 158.

¹⁷ E. DONADONI, recensione a *Primavera senza sole*, in «Nuova Antologia», 16 ottobre 1920, pp. 360-361.

dotta dal cognato dello zio, deve sobbarcarsi un matrimonio sbagliato restando incinta, e dovrà poi provvedere al mantenimento di marito e figlioletto.

La «rassegnazione cupa» riconosciuta da Donadoni ricorda la «malinconia soffocante» che Luigi Gualdo aveva avvertito nei *Malavoglia*, romanzo che costituisce l'ideale palinsesto cronotopico di una narrazione in cui alla Trezza verghiana sottentra il piccolo universo del *baglio*¹⁸. Una realtà, come quella del villaggio di pescatori, spazialmente e temporalmente autarchica, docile ad assecondare il mutare delle stagioni, il ritorno di chi è partito, simbolo parlante attraverso la cangiante fenomenologia degli interni, e soprattutto attraverso tutti gli oggetti di comunicazione con l'esterno (porte, finestre, vetrate). Si potrebbe definire *Primavera senza sole* una rilettura piccolo-borghese dell'epopea di Trezza. Abbandonata la forma breve del racconto, nel quale la delega della voce autoriale avrebbe avuto la sua efficacia, un narratore, dallo sguardo 'lungo' (onnisciente) esordisce delegando ai discorsi dell'umile famiglia di Orsola l'affermazione di un tempo ritornante su sé stesso, inesorabilmente segnato perfino dai vestiti che di anno in anno non si possono rinnovare¹⁹:

«Un'estate dopo l'altra, un inverno dopo l'altro...», rispose con un lieve tremito di pianto nella voce, «e ci ritroviamo sempre allo stesso posto, con gli stessi cenci. Alla fine di ogni stagione si chiude la roba nelle casse, pensando di farci un capo di vestiario nuovo, al principio della stagione seguente... e poi...» (p. 3).

Il richiamo all'ordine proviene sempre dalla voce del vegliardo del luogo, di cui l'unico esponente volitivo, in una realtà dove le figure dei padri sono pressoché assenti e private di qualsiasi ruolo guida della famiglia²⁰, è rappresentato da papà 'Nto. L'imbarazzante coincidenza onomastica con il *pater familias* malavogliesco è forse nelle intenzioni dell'autrice il segno di una differenza profonda, di un'attualizzazione che sembra quasi una banalizzazione. Papà 'Nto è il «ceppo vecchio», al quale dopo la sua consunzione subentreranno dei «ramicelli di stipa». Non è colui che conosce «motti e

¹⁸ Un confronto tra i due romanzi, in una prospettiva cronotopica e di analisi dei personaggi, è stato condotto da G. LA GROTTIERIA, *Les femmes dans l'oeuvre de Maria Messina. Figures du passage de la Sicile au continent*, Paris, Classiques Garnier 2022, pp. 83-89.

¹⁹ Le citazioni dal romanzo sono tratte dalla recente riedizione a cura di S. Asaro, Roma, Edizioni Croce 2017. I numeri di pagina sono indicati nel corpo del testo.

²⁰ «Le pères du *baglio* sont de fait des figures absentes dans l'éducation de leurs enfants et dans la gestion du foyer, à l'image de leur rare présence dans le récit» (LA GROTTIERIA, *Les femmes dans l'oeuvre de Maria Messina...*, p. 86).

proverbi che aveva sentito dagli antichi», ma un «villano che rimasticava sentenze». Le sue parabole (come quella dell'uomo che spreca la moneta d'oro in oggetti inutili, ritrovandosi povero; cfr. pp. 61-62) sono espressione di una saggezza elementare, ben lontana da quel proverbiare di padron 'Ntoni che sintetizza il senso di una vita vissuta nell'armonia ciclica del mondo di Trezza. Come il nonno dei *Malavoglia*, egli rappresenta tuttavia un mondo arcaico-rurale estraneo alla fiumana del progresso, specchio di una società patriarcale basata sull'accettazione del proprio stato, che vuol dire per le donne accontentarsi della mantellina senza ambire allo scialle, per gli uomini accontentarsi del berretto senza aspirare al cappello.

Accettazione della propria condizione significa anche rifiuto di ogni ambizione e vanità sociale, e conseguentemente della cultura come strumento di emancipazione. Rivolgendosi al nipote Neli, papà 'Nto sembra preconizzare il destino che era già stato di 'Ntoni:

Egli leggerà e leggerà tutte le carte del mondo e si offuscherà la vista; andrà fuori del suo paese e non riconoscerà più i suoi parenti; si farà dotto e vecchio, e allora concluderà che tutta la dottrina sua è inutile appetto al villano che zappa la terra, ché dalla terra soltanto viene la ricchezza e la pace dell'uomo (p. 19).

E ancora più radicale è la sua apologia di una società basata sull'autorità del *pater familias*, unico a esprimersi e a decidere sul matrimonio delle figlie, contro la deprecabile usanza moderna di far incontrare ragazzi e ragazze.

Novella Marta Ajala (*L'esclusa* esce in prima edizione nel 1901) di un mondo ancora vicino alla società circolare del mondo rurale piuttosto che a quello della modernità pre-industriale, la protagonista Orsola fa valere quale unica forma di ambizione quella della cultura e dell'istruzione come elementi di riscatto della donna. Per questo è segretamente invidiosa di coloro che possono frequentare l'Università, mentre lei deve fermarsi alla "patente" di maestra:

E una volta rimasta sola, ebbe un doloroso rammarico della partenza di Nèle, dell'ultima partenza fra i giovani vicini. Provò un'immensa tristezza pensando che restava lei sola nel "baglio" nell'uggioso interminabile inverno, mentre gli altri erano fuori, e studiavano, si svagavano, riempivano le ore di solitudine con luminose speranze; pensando che la sua prima giovinezza finiva così a poco a poco, come certe giornate invernali in cui il mattino somiglia alla sera (p. 78).

Ma soprattutto Orsola scopre nell'eros una possibilità di liberazione

dalle leggi spietatamente deterministe di quel mondo, che le fanno sfuggire la possibilità di attingere all'unica relazione affettiva autentica della sua vita, quella con Nele, nipote di papà 'Nto. Questo eros, che si realizza in un momento di abbandono seguito a una lunga frequentazione dello scapestrato cognato del ricco zio Dara, Barnaba, non ha nulla di autentico e di oblativo, ma è il frutto di un momentaneo desiderio di trasgressione, partito da una premessa di segno opposto. Quell'eros infatti era inizialmente *agape*, tensione altruistica a redimere i travimenti del giovane; un impulso che viene a Orsola non dalla realtà, ma dalle immaginazioni letterarie che popolano le sue prosaiche giornate, come quella di un romanzo appartenente alla letteratura realista-sentimentale del XX secolo:

Proprio in quei giorni aveva letto, rubacchiando le ore di sonno, un romanzo che le aveva lasciato una profonda impressione: la storia d'una fanciulla che riusciva a migliorare, a poco a poco, il fratello maggiore, giocatore e donnaio; ascoltando i racconti delle scioperataggini di lui, vincendo lo sdegno e il disgusto, ella riusciva a ispirargli fiducia; e giungeva a fargli odiare la propria condotta. Le ultime pagine che si chiudevano sulla vittoria della ingenua creatura, infondevano a Orsola un senso di pace e di coraggio. Ebbene sì, era proprio bello assomigliare alle eroine del romanzo!... E Orsola arrossiva dall'entusiasmo (p. 47).

Il percorso di redenzione qui narrato Orsola non riuscirà a trasferirlo su Barnaba (divenuto suo marito), che ricade nel vizio dell'amore libero e la condanna alla solitudine. Una solitudine riscaldata unicamente dall'amore verso il figlioletto, residua forma di riscatto di una femminilità mortificata da un matrimonio senza amore, e ancor prima dalla rinuncia all'emancipazione data dal lavoro di maestra.

Tuttavia Barnaba incarna agli occhi di Orsola il desiderio di evasione dalla vita sterile e ripetitiva del baglio: «Certe volte pareva anche a lei insipida l'esistenza monotona dei buoni "burgisi". Come pretendere che Barnaba aspirasse a un avvenire semplice e regolato?» (p. 90). Barnaba è uno 'Ntoni volgarizzato, isterilitosi nella prassi dei bisogni piccolo-borghesi; in lui non c'è una vera istanza di rivolta contro il crudo determinismo dei sentimenti, dei vincoli imposti da una legge autoritaria.

Questa notazione ci porta a concludere che il discepolato tutt'altro che emulatorio di Maria Messina nei confronti di Verga non si esaurisce nei racconti di ambientazione popolare, ma prosegue su solchi più profondi anche nei primi romanzi. Se guardiamo a *La casa del vicolo*, cronologicamente contiguo a *Primavera senza sole*, questa istanza di rivolta si adombra con maggiore consapevolezza, e non come istanza meramente trasgressiva, nella fi-

gura del giovane Alessio, che si potrebbe definire lo sguardo intellettuale sulla storia. Egli è partecipe della vita nella sua totalità (la similitudine del filo di paglia abbandonato alla corrente del fiume), ed è insofferente della condizione propria e di reietti che investe i membri della sua famiglia: «Perché? – si domandava con amarezza. – Perché noi dobbiamo essere quasi reietti? Perché la nostra vita deve essere così grigia e povera, come un’ombreggiatura, mentre il mondo è bello, luminoso, e gli altri sono tutti felici?»²¹.

Alessio è una sorta di ‘Ntoni moderno, che si ribella ai determinismi di un perverso istituto familiare, accampando non tanto il diritto all’ascesa economica, quanto quello alla felicità, all’autenticità dei rapporti, al calore autentico delle relazioni. Per questo egli vive una profonda avversione al padre, di cui fiuta l’indole di affarista senza scrupoli, e nel contempo sente una profonda comunanza affettiva e intellettuale con la zia, con cui condivide anche alcune letture.

Alessio insomma introduce il linguaggio dell’apertura, della spazialità espansa, della libertà, in quella semantica del soffocamento, della claustrofobia, che contrassegna la vita della casa e l’esistenza di coloro che vi abitano. Non è casuale che, come per ‘Ntoni alla fine del romanzo verghiano, il suo interlocutore muto ma confidente sia proprio il mare:

Corse verso la spiaggia, andò sulla scogliera amica, cautamente. Gli piaceva andare sull’estremo scoglio e sentirsi spruzzare nel viso e nelle mani qualche ondata di spuma. Rimase un pezzo accoccolato, immobile, col mento fra le mani, seguendo le candide ondate che correvano, una sull’altra, in fretta, in furia, spezzandosi contro la riva bruna.

Era crucciato e non sapeva di che. Forse di nulla. Forse di tutto. Viveva una delle sue ore desolate, in cui l’anima trasaliva ad ogni piccola fugace impressione, come una corda di violino che vibra e geme se un dito la sfiora. Presso la scuola un girovago suonava l’organetto; era fuggito via per non sentire, con una impetuosa voglia di piangere. Si calmava a poco a poco, davanti al mare buono e senza limiti²².

Anche in quest’opera si consuma la storia di una fuga apparente, di un desiderio frustrato di cambiamento, quello che in *Primavera senza sole* si riflette nella circolarità senza uscita del baglio. Una condizione ancora legata a un mondo ottocentesco, ma che costituisce una prima (moderna) risposta ai tanti inetti – e alle pochissime inette – che popolano la letteratura del XX

²¹ M. MESSINA, *La casa nel vicolo*, Palermo, Sellerio 1999, p. 103.

²² Ivi, pp. 105-106.

secolo. Un anno dopo *Primavera senza sole*, nella novella *Mandorle* il personaggio di Bettina lotta contro i pregiudizi che osteggiano il lavoro delle donne, sognando di intraprendere la professione di maestra. La protagonista tenta di fare breccia nel ferreo determinismo delle gerarchie sociali, rappresentate non solo dai concetti della comunità, ma anche dalla stessa antica ostilità del padre verso la sua scelta. Bettina comincia con l'assumere su di sé il peso economico della famiglia, sentendo «una oscura responsabilità» che la porterà a infrangere i codici di quel «piccolo mondo di meschine ambizioni nel quale era vissuta»²³. La scrittrice sembra voler collocare questa donna, una delle sue tante “ragazze siciliane”, nel movimento della storia, che con la guerra avrebbe spazzato via un mondo fittizio, «di cartapesta», animato da «burattini», offrendo una possibilità di riscatto che si traduce in una tensione ad agire, in un impulso, ancora non divenuto coscienza di classe, verso il rinnovamento di un mondo patriarcale sentito come immobile e (verghianamente) superato dalla fiumana del progresso.

²³ M. MESSINA, *Mandorle*, in *Ragazze siciliane*, in EAD., *Tutte le novelle*, Introduzione e cura di A. Di Silvestro, Bibliografia critica a cura di D. Bruno, Roma, Croce Edizioni 2020, pp. 410-411.

AGNESE AMADURI

(Università di Catania)

ANNIE VIVANTI SCRITTRICE COSMOPOLITA TRA REALISMO E IRONIA

In un articolo del gennaio 1991, Bruno Pischedda, dopo aver tracciato brevemente il percorso della fortuna e sfortuna editoriale e critica di Anna Emilia Vivanti, detta Annie, riconosce subito come tratto peculiare della scrittrice «uno spiccato cosmopolitismo che interverrà nella caratterizzazione dell'intera sua opera»¹. Lo studioso si riferisce in particolare all'infanzia e alla giovinezza di Vivanti svoltesi tra Londra, gli Stati Uniti e l'Italia, alle quali si aggiunge una formazione sostanzialmente da autodidatta, come molti scrittori della generazione postunitaria, che si plasmarono in buona parte sulle colonne dei giornali, principali medium per una progressiva acquisizione di visibilità nel contesto culturale della fine dell'Ottocento e primi anni del Novecento².

L'esperienza biografica e l'educazione di Vivanti sono, tuttavia, eccentriche rispetto a quelle della maggior parte delle scrittrici italiane coeve, proprio grazie alla famiglia internazionale e ai numerosi viaggi compiuti: questo aspetto rappresenta uno dei punti di forza della sua produzione.

La prima a introdurla ai testi letterari, a quanto lei stessa riferisce, è la madre Anna Lindau³. Una informazione che trova conferma nei ricordi del-

¹ B. PISCHEDDA, *Ritratti critici di contemporanei. Annie Vivanti*, in «Belfagor», vol. 46 (31 gennaio 1991), n. 1, pp. 45-64, a p. 48.

² A. Giorgio ha sottolineato come tra le numerose opere straniere di cui sembra trovarsi una eco in Vivanti, vi sarebbe anche *Corinne ou l'Italie* (1807) di Madame de Staël, soprattutto per quanto riguarda la figura della donna di genio e la sua compatibilità con il ruolo materno (*A room of One's Own: Gender and Genius in Annie Vivanti's «I divoratori»*, in *With a pen in her hand: Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond*, a cura di V. R. Jones e A. L. Lepschy, Leeds, Society for Italian Studies 2000, pp. 53-62).

³ A. VIVANTI, *Giosuè Carducci*, in EAD., *Zingaresca*, Milano, Quintieri 1918, pp. 257-258.

la figlia di Karl Marx. Infatti, la famiglia Vivanti, nella casa di Nortwood Park, a Londra, teneva un salotto letterario al quale partecipavano personalità politiche e intellettuali provenienti dalle diverse regioni d'Europa, tra queste anche Marx, che diverrà amico personale della donna, a cui farà dono di una copia del suo *Misère de la Philosophie*. Jenny Marx, in una lettera inviata alla sorella, il 24 dicembre del 1868, quindi quando Annie Vivanti aveva due anni, descrive così la madre della futura scrittrice: «Una strana piccola signora, brutta, deforme, ma piena di vita e di spirito, sposata con un italiano e [...] una ardente ammiratrice di Dante, la cui poesia conosce a memoria»⁴.

L'infanzia di Vivanti si svolge in questo ambiente vivace, multiculturale e poliglotta, in cui si incontrano e confrontano intellettuali inglesi, esuli italiani e tedeschi. Tra gli altri il poeta Ferdinand Freiligrath (residente a Londra nel 1865 a causa di problemi politici e rientrato in Germania solo nel 1868) e sua moglie Ida Melos Freiligrath che ricordano anch'essi le discussioni su temi culturali in casa Vivanti⁵.

Il salotto italo-tedesco si contraddistingue per l'intreccio degli interessi letterari con quelli politici. Anselmo Vivanti, il padre di Annie, era stato tra coloro che avevano promosso il ritorno in patria del feretro di Foscolo e, stando alle notizie della polizia svizzera, territorio dal quale era transitato prima di trasferirsi in Inghilterra, era stretto collaboratore e amico di Mazzini; sembra inoltre che Anselmo e Anna Lindau promuovessero, nel proprio circolo, una lettura "laica e ghibellina" dell'autore della *Commedia*, eletto a simbolo di una religiosità insofferente verso la Curia e incline al riformismo, e indicato quale baluardo di intransigenza e rigore morale, ma anche emblema della indipendenza politica dell'Italia.

Nell'ambito della riflessione delle scrittrici e intellettuali intorno al tema dell'Unità d'Italia e dell'ethos postunitario da edificare, così come del ruolo che le donne assegnavano a sé stesse in questo periodo di grande fermento, Vivanti si colloca in una posizione peculiare poiché appartiene a una generazione che si forma quando l'unificazione è già avvenuta e il dibattito si è spostato intorno all'urgenza di creare una identità nazionale sul piano culturale, linguistico, ideologico. La scrittrice, tuttavia, nasce e cresce al di fuori dei confini nazionali e il suo sguardo ha una percezione più ampia: l'identità italiana è ripensata all'interno del contesto europeo, in uno scacchiere mondiale complesso in cui è necessario misurarsi con nazioni ormai solide. Tali considerazioni sono indispensabili per comprendere sia il naziona-

⁴ Cit. da F. CLEMENTE, 'And Now the Great Day Had Come, the 14th of May, 1865!': Anna Vivanti-Lindau e il seicentenario dantesco, in «Italian Studies», vol. 78 (2023), n. 4, pp. 399-420 (<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00751634.2023.2201037?scroll=top&needAccess=true#abstract>)

⁵ *Ibidem*.

lismo di cui la scrittrice si fa portavoce durante la Prima guerra mondiale a favore dell'Italia sui giornali britannici (si ricordi anche che il marito, l'irlandese John Chartres, aderì allo Sinn Féin promuovendo l'indipendenza irlandese), sia il successivo appoggio al fascismo.

La formazione di Annie appare dunque non scolastica e piuttosto ondivaga, fortemente orientata dalle passioni dei genitori e dal clima denso di stimoli presente in casa. Un tratto che colpisce è l'assimilazione della poesia alla figura materna, più che a quella paterna; la madre è per la scrittrice il varco che le consente l'ingresso nella musicalità del verso, nella qualità prettamente uditiva della poesia. Vivanti mostra di avere consapevolezza dell'effetto ammaliante del suono, del ritmo: una consapevolezza che tornerà nella sua prosa come già nei versi giovanili. È, con ogni probabilità, la peculiare ricchezza linguistica familiare ad aver spesso indirizzato l'interesse vivantiano verso l'aspetto fonico, il *significante*, sul quale si basano anche molti giochi di parole presenti soprattutto nella sua prosa indirizzata all'infanzia. La famiglia attuava infatti una comunicazione interna stimolante ed eterogenea, caratterizzata da lingue diverse che si sovrapponevano, trattenendo l'attenzione di Annie innanzitutto per l'effetto propriamente acustico che producevano. In casa Vivanti si parlavano almeno quattro diversi idiomi: tedesco, italiano, inglese e francese⁶; la *lingua madre* resta, tuttavia, per la scrittrice, il tedesco, come ricorda lo stesso Carducci restituendo le loro conversazioni.

Anna Lindau morì, probabilmente di tubercolosi, nel 1880 quando

⁶ L'aspetto linguistico resta fondamentale per comprendere la prosa di Vivanti, la quale mostrò sempre una spiccata curiosità per i diversi idiomi rivestendo altresì il ruolo di traduttrice di sé stessa. Per Annie l'italiano è la lingua paterna, il tedesco è la lingua materna, mentre l'inglese è la lingua associata all'educazione scolastica. Nell'opera di auto-traduzione, attenta appare la sua cura non solo verso gli aspetti squisitamente linguistici ma anche verso quelli culturali; ad esempio, ne *I divoratori* (1911), auto-traduzione di *The Devourers* (1910), Vivanti utilizza il termine *beby*, giustificato in nota dalla stessa autrice, la quale denuncia la mancanza, in italiano, del vocabolo neutro equivalente al *baby* o *child* inglese. Oppure, in un passaggio dello stesso romanzo, alla *canonica* della versione inglese è preferita la *scuola* nell'edizione Treves: uno spazio dalla connotazione neutra e familiare per il pubblico italiano; viceversa, in Inghilterra la canonica era un luogo tradizionalmente deputato allo svolgimento di feste o attività didattica, anche per i bambini. D'altro canto, l'autrice stessa nel dialogo-intervista con Personé dimostrò piena consapevolezza della mediazione culturale implicita nell'opera di traduzione: «ho scritto *I divoratori* per la prima volta in inglese e niente mi sembrava più facile di una traduzione italiana; ma alla prova ti ci voglio: spostati, trasformi, rinnovi. E rinnovi, rinnovi, ne è uscita una cosa che non riconosco più per quella di prima» (L.M. PERSONÉ, *Annie Vivanti*, in ID., *Le belle statuine, volti gesti e atteggiamenti di scrittori contemporanei*, Firenze, Nemi 1930, pp. 356). Per quanto riguarda l'opera di auto-traduzione, cfr. M. DEGANUTTI, *A "Mistaken Choice of Language"? A Case of Self-Translation*, in *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture*, a cura di S. Wood e E. Moretti, Madison, Fairleigh Dickinson University Press 2016, pp. 81-95. Infine, alcune considerazioni sul dato linguistico si possono trovare anche in A.L. LEPSCHY - G. LEPSCHY, *Towards a Study of Annie Vivanti's Play «L'invasore»*, in *Theatre, Opera and Performance in Italy from the Fifteenth Century to the Present: Essays in Honour of Richard Andrews*, a cura di B. Richardson, S. Gilson e C. Keen, Leeds, The Society for Italian Studies 2004, pp. 230-245.

Annie aveva tredici anni, lasciando un doloroso strascico che potrebbe aver in parte inciso sulla rappresentazione della figura materna nella produzione letteraria vivantiana. Al di là della retorica del sacrificio, così di frequente assimilata alla funzione della madre da Vivanti stessa (soprattutto a partire da *I Divoratori* del 1910-11)⁷, l'eredità più rilevante che la scrittrice Lindau lascia alla figlia risiede proprio nella fiducia nella forza mitopoietica ed evocativa della letteratura: la capacità di creare una breccia tra lo spazio dell'immaginazione e la realtà, così come di conservare e proteggere un nucleo infantile e leggero, brioso e ironico, che caratterizza la produzione più riuscita dell'autrice.

Vivanti è una scrittrice che presta molto di sé stessa ai suoi personaggi, ma è anche scrittrice che offre sé stessa al pubblico come "personaggio", accentuando a seconda delle diverse fasi della propria carriera e del genere in cui si cimenta, gli elementi di originalità, modernità, eccentricità o, viceversa, tradizionalismo, nazionalismo, retorica materna che si compongono in modo vario nel corso della sua esistenza, con un occhio attento alla sensibilità del pubblico e del mercato editoriale:

Fin da giovanissima la Vivanti si rende conto che un uso sapiente dell'immagine può diventare materia d'arte, veicolo di successo, tecnica di lavoro, e si accorge di avere anche gli strumenti sociali e culturali per lavorare su di sé, poiché è quasi subito una donna consapevole. Sa di poter offrire tante immagini di sé al suo pubblico, così sceglie di essere in un modo per l'uno o per l'altro, perché ha molti pubblici e sa capirli tutti, ne previene le aspettative, li conquista e li padroneggia, come si addice a una persona che sa interpretare e vivere le varie realtà in cui si trova⁸.

Tale pluralità si evince soprattutto nella tendenza a distinguere il pubblico anglo-americano da quello italiano, mantenendo fuori dal mercato nazionale i suoi racconti cosiddetti *americani*, che non ritenne evidentemente conformi all'immagine di sé stessa offerta in Italia, specialmente dall'inizio del nuovo secolo.

⁷ Su questo aspetto mi sia permesso rimandare a A. AMADURI, *Madre/Madri: Il volto perturbante della maternità nell'opera di Annie Vivanti Chartres*, di prossima pubblicazione in «Women Language Literature in Italy/Donne lingua letteratura in Italia» e ai contributi di A. URBANCIC, *Staging Motherhood: Considering Annie Vivanti's Fact and Fiction*, in *Italian Women Writers: Boundaries, Borders and Transgression*, a cura di P. Sambuco, Madison-Teaneck, Farleigh Dickinson 2015, pp. 81-91 e U. FANNING, *Constructing Selves, Performing Femininities: Singers, Sirens, Mothers*, in *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture...*, pp. 17-30.

⁸ C. CAPOROSI, «Un nuovo canto audace e forte». Un percorso da «Lirica» ad Annie Vivanti, in A. VIVANTI, *Tutte le poesie*, a cura di C. Caporosi, Firenze, Olschki 2007, pp. 83-139, alle pp. 87-88.

Allo stesso tempo è necessario riflettere sulla rifrazione di Annie presente nei personaggi, perché il passaggio dalla biografia alla narrazione, anche quando si presenta come autobiografica (ad esempio in *Storia di Vivian*), comporta un notevole tasso di ridefinizione del soggetto; per cui la proteiforme compagnia di personaggi femminili, che sembrano costantemente ammiccare alla vita di Annie, deve essere analizzata tenendo presente che «All of these figures are drawn from Vivanti's own life experiences and intersect with them on the uncertain and slippery terrain of fiction impregnated with autobiography»⁹; ne consegue che «Il modello di femminilità proposto dalla Vivanti appare come il risultato di un'abile contaminazione di immediatezza e di artificio, di autenticità e di furberia, e a una ricercata ambiguità tendono anche i suoi romanzi, costruiti con una varietà di toni e motivi funzionali a renderne più accattivante la lettura»¹⁰.

Intorno al 1898, Carducci tentò di persuadere Vivanti a tradurre in italiano e pubblicare questa serie di racconti che avevano visto la luce su prestigiose riviste americane. Si trattava di *Perfect* («Cosmopolitan» 22, dicembre 1896), *En Passant* («The Idler», 11, febbraio-luglio 1897), *Houp-là!* («Mousey's Magazine», 18, ottobre 1897), *A Fad* («Leslie's Weekly» 9, 16 e 23 febbraio 1899), *The true story of a Wunderkind told by its mother Annie Vivanti* («Pall Mall Magazine» 35, gennaio-giugno 1905)¹¹.

La scrittrice parve inizialmente interessata, tuttavia, l'ipotesi finì poi

⁹ [Tutte queste figure sono tratte dalle esperienze di vita di Vivanti e si intersecano con esse sul terreno incerto e scivoloso della narrativa impregnata di autobiografia] FANNING, *Constructing Selves, Performing Femininities: Singers, Sirens, Mothers...*, p. 17; ma si legga anche: A. URBANCIC, *L'io narrante autobiografico di Annie Vivanti*, in «Campi Immaginabili», 1-2 (1991), pp. 145-152.

¹⁰ T. SCAPPATICCI, *Muliebrismo e progettualità nell'opera di Annie Vivanti*, in «Letteratura e società», 1 (2008), p. 9. Un caso emblematico di aggiustamento finalizzato a un miglior riscontro commerciale è quello del volume per l'infanzia *Sua Altezza!* (*Favola candida*) del 1923, ripubblicato nel 1933 con il titolo *Il viaggio incantato*, in cui Vivanti cassa tutta la parte centrale del romanzo per adattarlo a un pubblico più giovane, correggendo l'ibridismo della prima edizione; cfr. A. AMADURI, *Sulla narrativa per l'infanzia di Annie Vivanti Chartres, tra Lewis Carroll, James M. Barrie e la fiaba popolare europea*, in «Italian Quarterly», vol. LVIII (Winter 2021), nn. 227-228, pp. 1-22 e il più recente EAD., *Da «Sua Altezza!» (1923) a «Il viaggio incantato» (1933) di Annie Vivanti: riflessioni sui modelli educativi del ventennio*, in *Epidemie del potere. Temi e figure del contagio dal medioevo al fascismo*, a cura di A. Amaduri e M. Giuffrida, Leonforte, Euno edizioni 2025, pp. 125-140; e il corposo contributo di G. PEZZUOLO, *Annie Vivanti and 'Her Children's Book'*, in *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture...*, pp. 211-226; ma si legga anche il precedente e fondamentale saggio di M. TRUGLIO, *Annie in Wonderland: Vivanti's «Sua Altezza!» and Children's Literature During Fascism*, in «Quaderni d'Italianistica», XXV (2004), 1.

¹¹ Non priva di interesse è la scelta di utilizzare il termine tedesco *Wunderkind*, di recente conio («Wunderkind.» *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/wunderkind>. Accessed 5 Jul. 2025) piuttosto che l'inglese *child prodigy*. Una scelta che al di là del gusto propriamente fonetico, e alla ricerca dell'effetto di *meraviglia* associato all'aggettivo *Wunder/Wonder*, potrebbe essere dettata dalla volontà di recuperare proprio il linguaggio materno, e con esso l'atmosfera linguistica della famiglia d'origine, in un racconto che si inquadra nel genere autobiografico.

accantonata e i racconti scivolarono nell'oblio. Caporossi, che li tradusse e propose nel 2005 con l'editore Sellerio, ipotizza che la "modernità", la sfrontatezza e la libertà di questi personaggi femminili non avrebbero avuto presa, anzi, avrebbero scandalizzato probabilmente i lettori della penisola¹². È certamente una ipotesi valida, se si considerano soprattutto le protagoniste di *Perfect* e *En Passant*: donne sposate con uomini bonari e generosi, borghesi in condizioni economiche agiate, signore benestanti a cui è possibile frequentare mostre, teatri, spettacoli, oltre che viaggiare e intrattenere rapporti con l'alta società, madri di figlie uniche, che intrecciano relazioni extrconiugali intense ma di breve durata. Sarà, invece, sotto altre vesti, quelle di madre accudente e ansiosa, di artista che accantona la propria vocazione per mettersi al servizio della figlia che lei si riproporrà in Italia negli anni immediatamente successivi.

Uno sguardo complessivo sui racconti, ci restituisce alcuni elementi che ritornano con una certa frequenza nelle narrazioni. Sono presenti diversi luoghi comuni sulla cultura e soprattutto sul temperamento dei popoli europei, in particolare sono accentuati quelli che erano considerati i tratti antropologici connaturati ad essi, gli stereotipi, su cui Vivanti insiste, molto probabilmente perché avevano particolare presa sul pubblico statunitense:

Era un bel tedesco, noioso e sentimentale, con gli occhi dolci e l'animo parsimonioso (*Perfetta*)

Lui le stava davanti in tutta la sua chiara forza teutonica, giovane e biondo come l'arcangelo Michele (*Perfetta*)

I nervi di mio padre italiano e la fantasia tedesca di mia madre si danno battaglia nell'anima mia (*En passant*)

Egli aveva una metodica anima tedesca, occhi anch'essi tedeschi e uno spaventoso accento altrettanto tedesco (*Houp-là*)

Si tratta di luoghi comuni su cui la scrittrice insisteva già nella rappresentazione di sé stessa nella raccolta poetica d'esordio, *Lirica* (1890), e si inquadrano, in parte, nel contesto di ascesa dei nazionalismi di fine Ottocento¹³. In

¹² Lo stesso studioso sottolinea, nella sua Introduzione alla raccolta, che la misura breve del racconto è quella che più si confà alla personalità vivantina: la risoluzione rapida delle situazioni, spesso "fotografie" di passaggi salienti, la velocità e essenzialità dei dialoghi serrati, puntellati da battute brillanti, l'asciuttezza della trama, sono gli elementi che danno uniformità ai racconti e che caratterizzano i passaggi più felici dell'opera della scrittrice (cfr. A. VIVANTI, *Racconti americani*, a cura e con introduzione di C. Caporossi, Palermo, Sellerio 2005).

¹³ Cfr. F. ZANTEDESCHI, *Retorica del carattere nazionale, etnotipi e studi sul nazionalismo. Qualche spunto di riflessione*, in «Nazioni e Regioni, Studi e ricerche sulla comunità immaginata», 21-21 (2023), pp. 167-179.

particolare, la scrittura di Vivanti riflette molti etnotipi: individua e descrive i personaggi dei suoi racconti americani accentuando i tratti di specificità etnica e alterità rispetto al “tipo” americano. La focalizzazione su questi aspetti ci dà la misura della capacità di Annie di intercettare pienamente lo sguardo e la percezione del suo pubblico; in questo caso, per il lettore delle riviste americane, l'Europa era una costellazione assai variegata di genti diverse, un continente i cui confini politici spesso coincidevano anche con confini di carattere etno-antropologico, che costituivano poi la base, le radici, in cui gli americani stessi si riconoscevano: l'accentuazione di questi aspetti risultava pertanto ad un tempo esotica e familiare¹⁴. Ma vi troviamo anche l'esperienza della figlia di emigrati, per quanto privilegiati, lo sguardo di una scrittrice avveza a osservare sempre da una certa distanza i luoghi e i popoli, non riconoscendosi mai pienamente in nessuno di essi ma cercando fortemente in sé stessa le radici eterogenee che la collocavano al crocevia della storia europea.

Esemplare della inclinazione a evidenziare gli etnotipi è un passo tratto dal romanzo *Naja Tripudians* (1920), opera in cui Vivanti insiste sugli accenti drammatici soprattutto nella seconda parte, quella ambientata nella capitale britannica, mentre ancora nella prima – dedicata alla fanciullezza delle due ingenue protagoniste – non lesina l'uso dell'ironia spesso utilizzata in chiave corrosiva, qui anti-britannica:

E a scuola andarono, ogni giorno, le due biondine, e impararono tutto ciò che ancora mancava alla loro perfetta educazione. Impararono che il mondo è rotondo e appartiene agli inglesi; che gli oceani sono vasti e appartengono agli inglesi; che gli inglesi permettono – generosamente – ad alcune altre nazioni di vivere nel mondo, e ad alcune altre navi – ma poche! – di navigare sui mari. Impararono che bisogna odiare i tedeschi, disprezzare i latini, e aver schifo dei negri. Impararono che il Dio inglese non riceve che la domenica, mentre il plebeo Dio cattolico (che del resto non serve che per gli straccioni, i forestieri e gli Irlandesi) lascia aperte le sue chiese tutti i giorni, ma non bisogna andarci. Impararono che il sentimento è una cosa volgare; che è ridicolo commuoversi, che è indecoroso entusiasinarsi; che la frutta si mangia col coltello e la forchetta, e che le unghie e la coscienza – ma soprattutto le unghie! – vanno tenute pulite¹⁵.

L'ironia è spesso utilizzata, anche nei *Racconti americani*, come stru-

¹⁴ Per una riflessione su questi aspetti, cfr. F.K. STANZEL, *Europäer. Ein saggio imagologico*, Winter, Heidelberg 1997.

¹⁵ A. VIVANTI, *Naja Tripudians*, Firenze, Bemporad 1921, p. 25.

mento di superamento e distanziamento dal “bovarismo” dei suoi stessi personaggi: «Her sense of humor, a constant feature across all genres and rooted in a very English ironic sensibility which can be assimilated to Thackeray, Saki and even P.G. Wodehouse, while her aphoristic satirical wit recalls the work of the Irish Oscar Wilde»¹⁶.

Le protagoniste e i protagonisti di questi racconti vivono in una sorta di cortocircuito tra il potere dell'immaginazione e la noia della realtà. L'immaginazione, nutrita dalla poesia, dall'assimilazione ai personaggi del melodramma, dalla contemplazione dei maestri del Rinascimento pittorico italiano, dalla lettura dei passi della *Commedia*, galvanizza una fantasia che è l'unica reale alternativa a una vita ordinaria e monotona.

La dimensione familiare borghese contrasta con l'aspirazione a una esistenza non convenzionale, svincolata dai moralismi, una esistenza letteraria e titanica, romanzata e, appunto, tramata tutta di richiami poetici. In quest'ottica i rapporti sentimentali appaiono come riflessi di suggestioni artistiche, specchio di velleità romantiche che si infrangono a contatto con la realtà; come in *Perfect*, in cui il cantante lirico tedesco Karl nutre la propria infatuazione per l'italiana Francesca, sposata e madre di una bambina, con le pose melodrammatiche apprese dai suoi personaggi e con il vagheggiamento fantastico di lei nel ruolo di madre affettuosa e moglie devota:

“Ti adoro!!” rispose lui nel suo miglior italiano d'opera buttandosi improvvisamente in ginocchio. Francesca restò attonita ...poi si mise a ridere. Il suo riso sembrava un ruscello, gorgogliava nella quieta stanza come il volo dei piccioni selvatici.

Karl, davvero offeso, s'alzò. [...] “Se sono ridicolo, credo di aver di meglio da fare” e si mise a camminare a grandi passi per la stanza, come faceva nel quarto atto del *Fernando*: “Buona sera!”

[...]“Come sei ordinario! Non hai più originalità di Mascagni” sospirò Francesca, guardandolo di tra le palpebre semichiusa¹⁷.

Non appena la spinta immaginativa scema, svelando la realtà nella sua interezza, l'uomo diviene spettatore della quotidianità miseramente regolare della donna. Francesca è allora osservata nella concretezza della casa, collocata nello spazio realmente da lei abitato, posta in relazione con altri esseri

¹⁶ [Il suo senso dell'umorismo, costante in tutti i generi e radicato in una sensibilità ironica molto inglese, può essere assimilato a Thackeray, Saki e persino a P.G. Wodehouse, mentre la sua arguzia satirica aforistica ricorda l'opera dell'irlandese Oscar Wilde] S. WOOD – E. MORETTI, *Introduction*, in *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture...*, p. xvi.

¹⁷ A. VIVANTI, *Perfetta*, in EAD., *Racconti americani...*, p. 27.

umani (il marito e la figlia) che ne contaminano la figura: la “rottura della quarta parete” le sottrae ogni fascino e fa svanire l’amore di Karl.

Lo stesso avviene nel racconto *Houp-là*, in cui ancora un tedesco, Heinrich, si invaghisce della giovane americana Elsie, figlia di un impresario teatrale, perché la considera eccentrica, bohémienne; ma quando la ragazza svela la propria natura assolutamente ordinaria e domestica, improvvisamente decade in lui qualsiasi interesse.

L’investimento intellettuale ed emotivo è, dunque, solo una proiezione dei desideri dei personaggi, asfissianti dalla propria realtà non meno di Emma Bovary dalla piatta provincia normanna; l’inquietudine non è, infatti, l’esito di una condizione oggettiva bensì il frutto della consapevolezza della illusione di poter vivere una vita agitata da sentimenti forti, da grandi ideali. Dell’amore romantico restano solo, banalizzati e impoveriti, i versi dei poeti. La narrazione di Vivanti denuncia la menzogna di queste passioni e l’ inadeguatezza di una letteratura attardata. Viceversa, l’ironia vivace, pragmatica, della scrittrice, frutto della formazione anglo-americana, una ironia solo attraversata da qualche bagliore di compassione, crea una distanza rispetto al piano narrativo che la proietta pienamente nei nuovi paradigmi letterari del Novecento.

LA SCRITTURA MILITANTE DI ROMANZIERE,
GIORNALISTE, DRAMMATURGHE,
TRADUTTRICI, CRITICHE

CHIARA NATOLI

IL ROMANZO PER LE DONNE ITALIANE:
IL CASO DI ROSA MUZIO SALVO

(Università di Palermo)

1. Il romanzo delle donne

Nel 1819, quando Silvio Pellico recensisce sul «Conciliatore» le *Lettere di Giulia Willet* di Orinzia Romagnoli Saccati, il romanzo italiano è attraversato da una vivacità sperimentale che precede la successiva affermazione del genere del romanzo storico. Il romanzo a firma femminile è destinato a un pubblico prevalentemente formato da donne, costituisce a quella data un fatto nuovo. Pellico – coerentemente alla linea assunta dalla rivista milanese nei confronti del genere – smantella l'accusa di immoralità spesso rivolta al romanzo dalla cultura italiana. Scorgendo nel libro di Romagnoli Saccati un esempio di moderna prosa epistolare, ne fa l'occasione per una propria «apologia», che alla fine della recensione assegna alle donne un'eccezionale attitudine alla scrittura romanzesca fondata su un presunto primato di cuore e sentimento:

Le donne più degli uomini sono dotate del talento di scoprire le minime gradazioni dei caratteri e dei sentimenti; a loro sembra che spetti, se si danno a qualche ramo di letteratura, lo scrivere particolarmente romanzi; intendo la storia naturale delle passioni segnate dal cuore umano e quella dei piccoli intrighi di società, che spesso cagionano la sventura del debole e dell'innocente, ma che sempre ridondano in obbrobrio dei malvagi e in lode dei buoni¹.

Oltre quarant'anni dopo, nel 1863, quando sulle pagine del «Politecnico» appare il saggio di Paolo Lioy sul *Romanzo delle donne contemporanee in Italia*, il dibattito contempla ormai l'avvenuta legittimazione del romanzo,

¹ S. PELLICO, *Lettere di Giulia Willet pubblicate da Orintia Romagnuoli*, in «Il Conciliatore», n. 37 (1819), pp. 145-146, a p. 146.

che pur continuerà a lungo in Italia a mantenere severi detrattori e alterne fasi di fortuna². Anche lo scenario femminile è mutato, se l'autore può adesso annoverare casi affermati di autrici nel corso della propria argomentazione. Accanto al nome di Caterina Percoto, definito già da Lioy «troppo celebre» per essere trattato, l'autore dell'articolo cita rapidamente anche quello della siciliana Rosa Muzio Salvo, insieme a un ancora più fugace cenno a Letteria Montoro, esempi, a suo dire, molto noti al pubblico dei lettori italiani e sui quali dunque preferirà non soffermarsi³.

Quasi sconosciuto al canone ufficiale della storiografia letteraria, quello di Rosa Muzio Salvo è oggi un profilo noto agli studi sulla scrittura delle donne nell'Ottocento e alla critica storica dedicata alle pratiche femminili all'interno del processo di *nation building* del XIX secolo⁴. Sperimentatrice di generi letterari diversi, dalla poesia alla precettistica educativa e alla narrativa, collaboratrice di riviste nazionali e intellettuale che partecipò alla rivoluzione siciliana del 1848, aderendo poi convintamente agli ideali di costruzione nazionale post-unitari, Rosa Muzio Salvo rappresenta bene il progressivo e difficoltoso emergere di autorialità e soggettività femminile nello scenario letterario italiano, in quel quarantennio che separa la recensione di Pellico sul «Conciliatore» dal saggio di Lioy sul «Politecnico».

Si commetterebbe un errore dunque a leggere la produzione letteraria e il profilo intellettuale dell'autrice esclusivamente alla specola del suo radicamento nel contesto siciliano, senza rilevarne la consapevole proiezione verso il panorama culturale, editoriale e ideologico nazionale. La scrittura di Rosa Muzio Salvo, come si vedrà, è infatti esempio di una strutturale partecipazione alla costruzione di modelli che fondano l'immaginario identitario risorgimentale e postunitario e che, per le donne, si sviluppano attorno alle parole d'ordine di maternità ed educazione. Su questo duplice posizionamento, tra radicamento siciliano e cultura italiana, si rifletterà nella prima

² Già nel 1862 Lioy era intervenuto dalle pagine del «Politecnico» con una riflessione sul genere romanzesco nel saggio *I romanzi contemporanei*, e specialmente sul realismo della letteratura francese contemporanea, ritenuto colpevole di allontanare i lettori dai principi di perfezionamento sociale. Anche nel saggio sul *Romanzo delle donne contemporanee* tornano la polemica contro l'eccessivo realismo e l'aspettativa di una narrativa femminile orientata alla rappresentazione di «cuore» e «sentimento».

³ P. LIOY, *Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia*, in «Il Politecnico. Repertorio mensile di studi applicati alla prosperità e cultura sociale», vol. 18 (1863), fasc. 85, pp. 89-112.

⁴ Cfr. M. SAMMARCO, *Letterate e partecipazione politica al 1848 palermitano: l'esperienza di Rosina Muzio Salvo*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», n. 2 (2006), pp. 143-165; R. VERDIRAME, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, Libreriauniversitaria.it 2009, p. 54 e sgg; D. BOMBARA, *L'amour fou tra spaesamento e straniamento in due scrittrici siciliane: Rosina Muzio Salvo e Cettina Natoli*, in «Incontri. Rivista europea di studi italiani», vol. 36 (2021), n. 1, pp. 75-90; *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Brescia, Scholé 2023, pp. 411-417.

parte dell'articolo. In secondo luogo – senza cedere al rischio di analisi che guardino alla scrittura delle donne come a un universo avulso dalle complessive questioni teorico-stilistiche del tempo, pur riconoscendone le specificità – sarà opportuno considerare la prosa narrativa di Muzio Salvo all'interno di quella più ampia ricerca di una propria via al romanzo che la letteratura italiana mette in campo nella prima metà dell'Ottocento. Il genere romanzesco, come ricordato da Gabriella Alfieri, assume infatti tra Otto e Novecento una potentissima valenza modellizzante, diretta anche alla formazione «linguistica e morale» delle donne⁵. Da questo punto di vista il caso di Rosa Muzio Salvo è pionieristico. Il primo romanzo dell'autrice, *Adelina* fu, infatti, pubblicato a Firenze nel 1846. Prima di lei pochissime donne avevano scritto romanzi: Orsola Cozzi, autrice di cinque romanzi tra il 1816 e il 1818 (*Il Mausoleo*; *Melinda*; *L'orfana infelice*; *Lo specchio morale*; *Le avventure di Adullio di Roselle*)⁶; Romagnoli Sacratì con *Le lettere di Giulia Willet* (1818) e Carolina Decio Cosenza con *Le lettere di una Italiana* (1825). Dopo l'esordio, Muzio Salvo non abbandonerà più il genere, dando alle stampe, in volume e su riviste a puntate, altri cinque romanzi tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento (*Giovanni*, *Martina*, *Giannetta* – poi divenuto *Le due contesse* – *Dio ti guardi*, *Antonio e Brigida*)⁷. Scriverà anche due novelle in versi, *Roberto* e *Matilde e Bice* che qui si terranno a parte per specificità compositive e dei modelli chiamati in causa⁸.

2. Dalla Sicilia rivoluzionaria all'Italia unita

Negli anni Quaranta dell'Ottocento Rosa Muzio Salvo è assidua corrispondente di Francesco Paolo Perez, intellettuale palermitano, classicista e antiborbonico, di orientamento federalista, tra gli animatori della rivoluzio-

⁵ G. ALFIERI, 'Fare le Italiane'. Il romanzo come testo modellizzante tra Otto e Novecento, in «The italianist», vol. 38 (2018), n. 3, pp. 384-401.

⁶ Su Orsola Cozzi cfr. C. SILVESTRI, *I romanzi di Orsola Cozzi, pioniera della narrativa sentimentale ottocentesca*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 196 (2019), n. 655, pp. 343-372.

⁷ I romanzi *Giovanni* e *Martina* furono pubblicati in R. MUZIO SALVO, *Prose e poesie*, Palermo, Clamis e Roberti 1852; successivamente apparvero *Giannetta*, Clamis e Roberti, Palermo 1858, poi rimaneggiato e ripubblicato con il titolo *Le due contesse*, Milano, ufficio del Museo di Famiglia 1865. Anche i romanzi *Dio ti guardi* e *Antonio e Brigida* apparvero a puntate sulla rivista «Museo di Famiglia» tra il 1861 e il 1862 e furono poi raccolti nell'edizione postuma *Racconti di Rosina Muzio Salvo, con alcuni scritti morali*, a cura di L. Sampolo Palermo, Tip. del Giornale di Sicilia 1869.

⁸ Cfr. EAD., *Roberto*, Palermo, Clamis e Roberti 1849; EAD., *Matilde e Bice*, Palermo, Clamis e Roberti 1857. La novella in versi *Roberto* era stata pubblicata anche all'interno della *Strenna pel 12 gennaio 1849*, Palermo, Clamis e Roberti 1849, pp. 67-114.

ne palermitana del '48⁹. L'autrice è anche collaboratrice della rivista palermitana «La Ruota», fondata dai fratelli Giambattista e Benedetto Castiglia, che vede tra i suoi animatori gran parte dei patrioti palermitani. Il periodico ospita – sebbene in ritardo di più di vent'anni sul panorama italiano – il dibattito siciliano tra classici e romantici optando per un classicismo post-illuminista, connotato in senso civile ed eroico¹⁰. Proprio dal carteggio con Perez siamo a conoscenza di un viaggio a Napoli all'inizio degli anni Quaranta, durante il quale Muzio Salvo incontra sia Basilio Puoti sia la poetessa Giuseppina Guacci Nobile. Dopo aver dato alle stampe a Firenze, nel 1846, il suo primo romanzo – *Adelina*¹¹ – negli anni Cinquanta e Sessanta l'autrice collabora con i periodici genovesi «La donna» e «La donna e la famiglia», e tra il '62 e il '63 pubblica proprio su quest'ultimo *Le lettere a Faustina*: un trattatello in forma epistolare sulla funzione educativa esercitata dalle donne nei confronti dei figli e delle figlie. Tra il '61 e il '65 sono invece pubblicati a puntate sulla rivista milanese «Museo di Famiglia» i romanzi *Antonio e Brigida*, *Dio ti guardi* e *Le due contesse*. Queste collaborazioni non dimostrano soltanto la contiguità dell'autrice siciliana ad ambienti editoriali d'oltre stretto, ma anche la sua adesione agli intenti pedagogici che animano le tante riviste sorte allo scopo di «formare le italiane» mediante la diffusione di specifici generi di scrittura. In particolare, il genere del trattato educativo, con il quale Muzio Salvo si mette alla prova nelle otto *Lettere a Faustina*, conosce in quegli anni grande fortuna¹². Sulle pagine de «La donna e la famiglia» appaiono ad esempio gli scritti dedicati al tema dell'educazione femminile a firma di Giulia Molino Colombini e Caterina Franceschi Ferrucci, autrici di trattati sull'istruzione e sui costumi delle donne. Sorto – secondo quanto scrive Silvia Franchini – con l'obiettivo di «rafforzare la presenza del laicato cattolico nella società civile con un programma educativo teso a controllare e influenzare il contemporaneo modificarsi dell'immagine femminile e le nuove direzioni di sviluppo dell'educazione e dell'istruzione letteraria delle donne»¹³, il periodico genovese ospita le principali voci femminili della cultura cattolica e liberal-moderata e annovera tra le sue firme anche autori come Cesare Cantù, Nicolo Tommaseo e Augusto Conti.

⁹ Cfr. M. RICCOBONO, *Voci dal Risorgimento siciliano. Il carteggio inedito tra Rosina Muzio Salvo e Francesco Paolo Perez*, in «The Italianist», vol. 38 (2018), n. 3, pp. 310-333.

¹⁰ Cfr. *La ruota (1840-1842)*, a cura di M. Sacco Messineo, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1975.

¹¹ R. MUZIO SALVO, *Adelina*, Firenze, Soc. Tip. sulle Logge del Grano 1846.

¹² EAD., *Sull'educazione. Lettere a Faustina*, in *Racconti di Rosina Muzio Salvo, con alcuni scritti morali...*, pp. 423-469.

¹³ S. FRANCHINI, *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal «Corriere delle Dame» agli editori dell'Italia unita*, Milano, Franco Angeli 2002, p. 221.

Il percorso intellettuale di Muzio Salvo parte dunque dalla Sicilia della rivoluzione del '48 per radicarsi poi nel panorama culturale e ideologico nazionale, facendo confluire la causa di liberazione siciliana dall'assolutismo borbonico nella prospettiva unitaria liberal-moderata. Nel '48 l'autrice era stata infatti attivamente impegnata nella rivoluzione siciliana, partecipando alla fondazione della Legione delle Pie Sorelle, unione filantropica di donne, della quale fu segretaria, che si poneva obiettivi caritatevoli ed educativi utili allo scopo di coadiuvare con il proprio operato il governo indipendente¹⁴. L'associazione si era intestata anche la stampa di due pubblicazioni: una rivista omonima, diffusa a Palermo nel corso del 1848 e una strenna letteraria, apparsa in occasione dell'anniversario della rivoluzione, che raccoglieva poesie e racconti a firma delle principali autrici siciliane e di alcune donne aristocratiche che si cimentarono nella scrittura poetica e narrativa¹⁵. Una simile azione di partecipazione associativa femminile, accostata all'esercizio e alla diffusione della scrittura letteraria, si ripeté oltre un decennio più tardi nell'ormai mutato quadro politico nazionale. L'autrice è adesso tra le animatrici dell'Associazione filantropica delle donne italiane, fondata a Torino nel 1861 all'indomani dell'Unità da Felicità Bevilacqua La Masa, moglie di quel Giuseppe La Masa che era stato tra i capi dell'insurrezione siciliana, eletto poi deputato del Regno d'Italia¹⁶. Anche quest'associazione, che si caratterizzò per il consueto obiettivo filantropico e caritatevole tipico delle pratiche di associazione femminile ottocentesche, diede alle stampe una strenna che raccolse poesie di donne. Rispetto al '48, la Strenna del '61 esibisce la compiuta prospettiva nazionale unitaria raccogliendo testi di autrici donne dell'intero territorio nazionale¹⁷. Muzio Salvo si adoperò a pubblicizzare l'iniziativa nell'isola e a sollecitare l'invio di contributi tra le scrittrici siciliane. Lei stessa è rappresentata nel volume con un testo drammatico in versi: *Sce-na lirica*. Il componimento, datato aprile 1860 – dunque precedente lo sbarco dei Mille a Marsala – vede protagonisti l'Italia, in una canonica personificazione di donna sofferente e incatenata, riscattata dal suo sposo Vittorio Emanuele e dal più eroico dei suoi figli, Garibaldi:

¹⁴ Sulla Legione cfr. G. FIUME, *Due giornali femminili del '48 siciliano*, in «Nuovi Quaderni del Meridione», 64 (1978), pp. 396-417; SAMMARCO, *Letterate e partecipazione politica al 1848 palermitano...*

¹⁵ Cfr. C. NATOLI, *Scrittrici palermitane e rivoluzione: la 'Strenna per il 12 gennaio 1849'*, in «Sinestesieonline», a. XIII (2024), n. 43.

¹⁶ Cfr. E. SODINI, *Il fondo Bevilacqua: un itinerario tra famiglia, patriottismo femminile ed emancipazione*, in *Scritture femminili e storia (sec. XIX-XX)*, a cura di L. Guidi, Napoli, ClíoPress 2004, pp. 331-350.

¹⁷ Cfr. *Strenna femminile a profitto dell'Associazione Filantropica delle Donne Italiane*, Arnaldi, Torino 1861.

GARIBALDI *al popolo indicando* VITTORIO

Atterrate le belve rapaci,
Cinte l'alpi dell'italo petto
Al guerriero dal Vate predetto
La corona del mondo terror

POPOLO, GARIBALDI, ITALIA *con grande entusiasmo*

Sì, di Monza la ferrea corona,
O Vittorio, ti fregi le chiome,
Che a te solo si addice il gran nome
Di leale e magnanimo Re¹⁸.

La pubblicazione di questo testo nella raccolta del '61 è dunque espressione della nuova fase di celebrazione dell'avvenuta unità e della necessità di pacificazione dei conflitti risorgimentali sotto l'egida di casa Savoia.

L'anno seguente, Muzio Salvo pone al centro delle *Lettere a Faustina* la concezione liberale della moderna famiglia borghese, fondata sulla diretta gestione dello spazio domestico e dell'educazione dei figli da parte delle mogli-madri. Il nesso maternità-nazione è ben saldato dall'invito dell'autrice all'uso della lingua italiana anche nei contesti familiari, dove invece doveva essere consueto utilizzare le parlate regionali locali. Accostato a quello della pittura e della musica, l'apprendimento della lingua nazionale è raccomandato alla stregua di un'arte di buon costume cui educarsi vicendevolmente in una famiglia che aspiri alla concordia e pratici «modi dolcissimi»:

E poiché siamo a parlar di famiglia, lodevolissimo sembrami il desiderio esternato dal tuo consorte. Parlar tra voi l'italiano, riprendere egli nelle ore d'ozio i pennelli, tornar tu ad allegrarti della musica, onde poter voi stessi insegnare ai vostri bambini arti tanto utili e dilettevoli. Usarvi scambievolmente modi dolcissimi; vegliare sulle vostre passioncelle e frenarle, porre infine ogni studio nel fuggire qualunque disputa, quand'anche leggiera e d'innocente natura¹⁹.

L'esortazione a parlare la lingua nazionale del resto ben si abbina all'argomento, più volte affrontato da Rosa Muzio Salvo così come dalle altre

¹⁸ R. MUZIO SALVO, *Scena lirica*, in *Strenna femminile a profitto dell'Associazione Filantropica delle Donne Italiane...*, pp. 23-28, a p. 27.

¹⁹ EAD., *Sull'educazione. Lettere a Faustina...*, p. 438.

intellettuali del tempo, dell'educazione letteraria delle giovani donne da fondarsi sulla conoscenza della tradizione italiana e sul rifiuto delle mode contemporanee provenienti dalla letteratura europea. Queste indicazioni si mostrano funzionali alla modellizzazione di una donna educata a buone letture incastonate in un progetto morale che non ammette eccessi libertari. Leggere, sì, ma non troppo e non tutto.

3. Contro i francesi: per un romanzo morale

Nella settima e nell'ottava delle *Lettere a Faustina*, le giovani donne sono esortate a diffidare dei romanzi francesi e della letteratura romantica d'oltralpe. La polemica contro il romanzo in quanto genere potenzialmente all'origine di corruzione dei costumi, e in particolare contro il romanzo straniero, si riscontra in tanta pubblicistica destinata alle donne della prima metà dell'Ottocento italiano²⁰. «Di francesi strampalati romanzi è allagata l'Italia» scrive Muzio Salvo²¹. L'autrice, tuttavia, intuisce la potenza fascinosa del genere romanzesco, che non respinge in tutto e per tutto, ma che tenta di collocare entro una cornice morale e pedagogica. In questo quadro ideologico, le letture devono essere passate al vaglio dalla madre, responsabile della formazione morale delle figlie:

Nell'Italia – mi perdonino i bravi nostri maestri d'oltr'Alpi – si scrive con maggior pudore e buon senso; nella favola non vi ha orror di delitti, non passioni fittizie ed esaltate all'eccesso, non il mal costume adorno di seducenti colori. Abbiamo bellezze di romanzi e racconti che guidano a virtuoso sentiero; ma il vaglio ci vuol sempre, perché non essendo tutto d'un conio il carattere delle fanciulle, certe tali cosettine che a questa non fan né caldo né freddo, potrebbero far ire in visibilo una romantica testina²².

La riflessione sulla produzione romanzesca e sugli effetti della lettura di romanzi da parte delle donne non è nuova per l'autrice. Già dal '46 Rosa Muzio Salvo guarda al romanzo, scorgendone lo straordinario potenziale creativo e probabilmente anche la spendibilità nel mercato editoriale, ma

²⁰ Cfr. H. SANSON – F. LUCIOLI, (a cura di), *Conduct literature for and about women in Italy. 1470-1900: prescribing and describing life*, Paris, Classiques Garnier 2016; A. PATERNOSTER, *Women on Books for Women: Reading Lists in Turn-of-the-Century Etiquette Books*, in G. CAPITELLI – O. SANTOVETTI (a cura di), *Lettrici italiane tra arte e letteratura. Dall'Ottocento al modernismo*, Roma, Campisano 2021.

²¹ MUZIO SALVO, *Lettere a Faustina*..., p. 466.

²² *Ibidem*.

ponendosi nei confronti del genere in modalità ambivalente, da un lato respingendo il romanzo romantico-sentimentale francese, dall'altro aggrovigliandosi alla ricerca di una via alternativa che tenta di tessere trame appassionanti, proprio come quelle straniere, entro orizzonti moraleggianti. A caratterizzare i primi tre romanzi dell'autrice siciliana sono infatti vicende d'amore travagliate e drammatiche con al centro donne che trovano la morte, o che la sfiorano. Raccolte in un'unica edizione nel 1852²³, *Adelina*, *Giovanni* e *Martina*, sono narrazioni che mettono tutte in scena l'eccesso d'amore che si dispiega come una patologia, annientando le protagoniste e i protagonisti. La scelta di Muzio Salvo è dunque quella di sperimentare da una posizione culturalmente periferica, ma storicamente al centro di rivolgimenti cruciali nel corso del Risorgimento, come quella siciliana, un genere moderno, in grado di parlare a un pubblico nazionale. Un romanzo scritto in una prosa letteraria appresa sui libri dei grandi autori italiani della tradizione. Una prosa non sliricata e drammatica che ha assorbito e letto due modelli dichiarati: Foscolo e Alfieri.

Su un altro versante, quello del testo poetico, negli anni Quaranta dell'Ottocento, del resto, la poetessa Giuseppina Turrise Colonna, si era inserita nella secolare riflessione sulla necessità di una letteratura in lingua italiana in Sicilia, lamentando l'assenza nell'isola di un'alta tradizione poetica in lingua italiana. Così scriveva nella canzone *Alla patria*:

Qui l'itala favella qui vagia
Ma sull'Arno restò: Greci, Sicani
Vati fioriron qui, ma non Toscani!²⁴

Nonostante non vi siano prove di veri e propri incontri, il carteggio tra Muzio Salvo e Francesco Paolo Perez dimostra quanto l'autrice conoscesse bene il profilo e i testi della poetessa conterranea²⁵. Ma, più in generale, è lecito immaginare che l'obiettivo di una scrittura italiana in contesto siciliano fosse condiviso nell'isola, forse anche per effetto delle riflessioni maturate nell'ambiente de «La Ruota».

Accanto alla questione linguistica, tuttavia, la scrittura di Muzio Salvo sembra doversi fin da subito districare nella sperimentazione di un genere

²³ EAD., *Prose e poesie...*

²⁴ G. TURRISI COLONNA, *Alla patria*, in EAD., *Poesie* [1854], a cura di F. Guardione, Firenze, Le Monnier 1915, pp. 273-276.

²⁵ Si veda la lettera datata 13 agosto 1843 all'interno del carteggio Muzio Salvo - Perez, nella quale l'autrice non risparmia allusioni critiche alla poetessa palermitana. Per il testo e un commento alle lettere cfr. RICCOBONO, *Voci dal Risorgimento siciliano...*

nuovo e ancora in Italia privo di canonizzazione come quello romanzesco. In *Adelina*, la forma epistolare rappresenta la scelta consapevole utilizzata dall'autrice per distanziarsi dal modello negativo del romanzo straniero, in continuità con quanto già sperimentato dalle autrici precedenti, da Cozzi a Romagnoli Sacratì e Decio Cosenza. La vicenda narra di una giovane donna, orfana di madre, affidata a un tutore che le sottrae la dote, costringendola a un matrimonio non desiderato. Nel corso del romanzo, Adelina si innamorerà di Carlo Radzwill, giovane polacco, esule e patriota, con il quale intratterrà una relazione angosciosa, che culmina nella morte di entrambi i protagonisti.

Come già osservato da chi ha studiato il romanzo²⁶, Muzio Salvo si appropria apertamente del modello dettato dall'*Ortis* foscoliano, ripreso nella sua doppia valenza di romanzo del dolore politico (quello di Carlo) e amoroso (quello vissuto da entrambi i giovani). Anche il testo della scrittrice siciliana si caratterizza per un'ambientazione contemporanea, che mette in scena le passioni della protagonista, nonché il suo tormento interiore tra la fedeltà a un matrimonio infelice e l'amore travolgente per il patriota polacco. Ancora a vent'anni dalla pubblicazione della prima edizione dei *Promessi Sposi*, è qui dunque la via dell'*Ortis*, e non quella manzoniana, ad essere percorsa: un *Ortis* tuttavia alleggerito, incardinato su una trama prevalentemente passionale, pensata per un pubblico femminile. Una trama che, pur evitando di rappresentare apertamente l'adulterio, solo vagamente alluso, resta sorprendentemente vicina proprio a quel romanzo romantico-sentimentale che sembrerebbe voler contestare. Se infatti, da un lato, Muzio Salvo invita le lettrici a prendere le distanze da Adelina, proposta come esempio negativo, da non emulare; dall'altro, ne indaga con intensità le ragioni e le passioni, attraverso la scrittura in prima persona che, nelle lettere, esplora senza filtri gli strazi dell'io. Nemmeno la morte della protagonista sembra dunque riuscire a cancellare l'ombra della crisi che grava sull'identità femminile di neoformazione ottocentesca – madre e custode del matrimonio. Si tratta di una caratteristica tipica del romanzo europeo del XIX secolo, centrato sul personaggio della donna adultera quale portatrice di un'istanza eversiva che mette in crisi l'impalcatura della società borghese, da Emma Bovary ad Anna Karenina. Figure letterarie che, come ha scritto Nadia Fusini, hanno agito come modelli in grado di generare nuove ipotesi di vita non neutralizzati dalla fine tragica che li accomuna:

²⁶ Cfr. D. BOMBARA, *L'amour fou tra spaesamento e straniamento in due scrittrici siciliane*, ma anche il contributo di prossima pubblicazione di S. NICOSIA, *Il romanzo come malattia. Ortisismi ed educazione femminile in Rosa Muzio Salvo*, in *Letteratura delle italiane. Scrittrici tra Rivoluzione e Risorgimento*, a cura di M. Di Gesù e C. Natoli, Palermo University Press.

Sì che l'identificazione con il personaggio-donna Anna Karenina o Hedda Gabler e così via, è ed è stata anche liberatoria, nel senso che senz'altro ha messo in moto energie latenti nel lettore, anzi nella lettrice, e modificato il suo sistema di punti di riferimento culturali. Avviene così che, rimossa la fine, soltanto l'esperienza di rivolta continua a popolare l'immaginazione sentimentale ed emotiva e intellettuale di chi legge²⁷.

Fin dalla prefazione del romanzo appare chiaro quanto l'autrice siciliana non intenda additare la sua protagonista a modello ideale di femminilità, quanto piuttosto stigmatizzarne l'ingenuità e l'intemperanza. La modernità del personaggio di Adelina sta dunque nei suoi tratti misti e contraddittori che la fanno apparire al contempo creatura angelicata ed esempio di devianza femminile. Sono le troppe letture ad aver condotto la giovane al precipizio e alla passione smodata. Il riferimento alle letture non mediate da uno sguardo morigerato è infatti disseminato lungo tutto il romanzo. Oltre a leggere l'*Ortis* e a identificarsi con il personaggio di Teresa, la protagonista legge proprio i tanto vituperati autori francesi. Hugo, tra tutti, è oggetto di una vera e propria adorazione. In una lettera degli anni Quaranta indirizzata a Perez, Muzio Salvo attacca esplicitamente la produzione drammaturgica e romanzesca di Victor Hugo, accusata di immoralità e di uso strumentale della religione in trame che sdoganano costumi corrotti. E prima di riapprodare nelle *Lettere a Faustina*, la polemica contro il romanzo francese è oggetto di uno scritto apparso sulla rivista genovese «La donna» nel 1856 e intitolato *All'erta sorelle all'erta*, nel quale l'autrice invita le giovani donne a difendersi dalle insidie e dalle tentazioni offerte loro dal genere maschile. Così tuona qui Rosa Muzio Salvo:

Permettetemi lo dica, gli occhi vostri, gli orecchi, lo spirito sono pieni di scandali: scandali nelle sfolgoranti brigate, scandali nei romanzi francesi che guastano, corrompono il cuore e stranamente lo esaltano, scandali nei teatri, già scuola di rettitudine e santità di affetti, ora di laidezza²⁸.

Una tirata dai toni moralistici, che nelle righe successive si scaglia stavolta contro Alexandre Dumas e il romanzo *La Signora delle Camelie*, colpevole a suo dire di aver corrotto anche Giuseppe Verdi, ispirando *La Traviata*.

Successivamente, nei romanzi pubblicati negli anni Sessanta, Muzio

²⁷ N. FUSINI, *Chi ha ucciso Anna Karenina? Inchiesta sugli omicidi bianchi nei romanzi dell'Ottocento* [1974], Roma, Minimum Fax 2024, p. 20.

²⁸ R. MUZIO SALVO, *All'erta, sorelle, all'erta*, in EAD., *Racconti di Rosina Muzio Salvo con alcuni scritti morali...*, pp. 411-412.

Salvo abbandona definitivamente la forma epistolare, optando per una forma romanzo che propone ora personaggi femminili che veicolano modelli più netti e facilmente riconoscibili, non più attraversati dalle contraddizioni e dalle tensioni interiori che rendevano Adelina un personaggio tanto ambiguo – e allo stesso tempo letterariamente affascinante e ben riuscito. Personaggi meglio spendibili ai fini di quell'intento educativo dispiegato negli scritti morali, nelle *Lettere a Faustina* e che attraversa anche i primi romanzi. Testi come *Antonio e Brigida* e *Dio ti guardi* propongono un tipo di narrazione che continua a sperimentare il genere del romanzo ambientato in epoca contemporanea e non storico. Vicende che ancora tratteggiano amori e passioni, come del resto si richiedeva alle autrici donne²⁹, ma che sembrano ormai guardare a una narrativa intenta a prestare soprattutto attenzione alle condizioni sociali delle classi più umili. Romanzi che hanno fatto i conti con la prosa manzoniana e hanno abbandonato il modello epistolare avvertito forse come ormai superato. Già presente nella vicenda di Adelina, orfana e priva di disponibilità economica, di Martina, protagonista dell'omonimo romanzo, cresciuta in un orfanotrofio, l'interesse per le condizioni delle classi più umili infatti – è già stato notato da Daniela Bombara³⁰ – negli ultimi romanzi si rafforza. Negli anni Sessanta la prosa drammatica e lirica che aveva caratterizzato l'esordio romanzesco di Muzio Salvo cede così il passo a una prosa di tono medio e l'analisi interna delle passioni dell'io a un narratore onnisciente moraleggiante.

L'esperienza autoriale di Rosa Muzio Salvo si configura dunque come una testimonianza significativa all'interno del panorama letterario italiano ottocentesco, se letta alla luce dell'interrogativo di fondo che pare animare le sue prove narrative: quale tipo di letteratura per le esigenze, i gusti, le istanze culturali delle lettrici italiane? Si tratta di una riflessione che Muzio Salvo sviluppa con uno sguardo anticipatore, capace di individuare – sebbene non sempre nella piena consapevolezza teorica dei suoi esiti – alcune delle tensioni fondamentali che attraversano il cantiere della narrativa italiana dell'epoca. Tali questioni, infatti, si riscontrano anche in percorsi autoriali coevi, seppure orientati verso forme differenti, come nel caso della produ-

²⁹ Così LIOY, *Sul romanzo delle donne contemporanee in Italia...*, p. 94: «aprendo un libro vergato da una donna andiamo a cercarvi ben altro che la profonda conoscenza di un periodo storico, la minuta descrizione di una battaglia, o le faccende domestiche di un imperatore o d'un papa». Ma già Pellico nella sua recensione a *Lettere di Giulia Willet*, immaginava per le donne scrittrici un tipo di letteratura volto a «scoprire le minime gradazioni dei caratteri e dei sentimenti»; cfr. *supra*.

³⁰ D. BOMBARA, *Dare una voce a donne, poveri, emarginati: la proposta culturale della scrittrice siciliana Rosina Muzio Salvo*, in *Género y expresiones artísticas interculturales*, a cura di E.M. Moreno Lago, Sevilla, Benilde edizione 2018, pp. 58-79.

zione di Carolina Percoto, e si ritrovano, con rinnovata urgenza, nelle scritture delle generazioni successive – da Luigia Codemo alla Marchesa Colombi, fino a Cordelia – impegnate in una progressiva e consapevole definizione del soggetto femminile nella modernità italiana.

STEPHANIE CERRUTO

(Università di Catania)

L'IMPEGNO INTELLETTUALE DI CORDELIA
(VIRGINIA TEDESCHI TREVES, 1849-1916)
TRA NARRATIVA, EDITORIA
ED EMANCIPAZIONISMO

Nota con lo pseudonimo di Cordelia – nome evocativo della figlia leale e orgogliosa del re Lear shakespeariano – Virginia Tedeschi Treves (1849-1916) incarna la figura dell'intellettuale borghese di fine Ottocento, capace di coniugare una raffinata cultura letteraria con un'acuta sensibilità sociale. Questo contributo intende analizzare il suo ruolo poliedrico come scrittrice, giornalista e promotrice culturale, con particolare riferimento all'evoluzione dei modelli femminili proposti nelle sue opere e al suo contributo alle prime istanze femministe in Italia. Particolare attenzione sarà dedicata alle riflessioni che emergono nelle sue opere sul divorzio e sui diritti delle donne nel contesto culturale postunitario.

Cordelia nacque a Verona nel 1849 da una famiglia borghese profondamente radicata nel tessuto economico e culturale della città. Il padre era un affermato commerciante di filati ed era inoltre socio della casa editrice Drucker & Tedeschi, mentre il fratello Achille si distinse come giornalista. Questo contesto familiare privilegiato, intriso di fermenti culturali, e un'educazione privata di alto livello favorirono in Virginia una precoce vocazione letteraria, ulteriormente stimolata dal matrimonio con Giuseppe Treves nel 1870: l'unione con un membro di una delle più importanti case editrici italiane aprì a Cordelia le porte del mondo letterario e intellettuale, consentendole di creare a Milano e a Belgirate dei veri e propri salotti culturali, frequentati dalle figure più eminenti dell'epoca, tra cui Gabriele D'Annunzio, Arrigo Boito, Giovanni Verga, Luigi Capuana, Matilde Serao. Ben presto fu riconosciuta pubblicamente come un'intellettuale raffinata, donna cortese e di buon gusto, in grado di fare della propria casa un salotto letterario assai ambito e, contemporaneamente, di lavorare a pieno ritmo sulla scena editoriale nazionale¹.

¹ Cfr. S. CALABRESE, *Virginia Tedeschi Treves*, in *Dizionario Biografico degli Italiani Treccani*, vol. 95 (2019): [https://www.treccani.it/enciclopedia/virginia-tedeschi-treves_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/virginia-tedeschi-treves_(Dizionario-Biografico)/).

Autrice prolifica e figura poliedrica, Virginia Tedeschi Treves fu direttrice di alcune riviste femminili del tempo, scrittrice di romanzi, di manuali di comportamento, di fiabe e di opere per l'infanzia, ma il suo impegno non si ridusse a questo: Cordelia infatti si impegnò attivamente, soprattutto a partire dai primi anni del Novecento nella lotta per i diritti e per l'educazione delle donne. Nel 1906, ad esempio, si iscrisse all'Unione Femminile, mentre nel 1908 fu tra le fondatrici dell'Associazione femminile per l'Arte, di cui fu poi portavoce al I Congresso nazionale delle Donne Italiane svoltosi a Roma quello stesso anno. Nel febbraio del 1909 Virginia Tedeschi Treves fu designata alla presidenza del Comitato Lombardo Pro Suffragio Femminile, attestandosi come figura di rilievo nel panorama dell'associazionismo femminile italiano. La sua adesione al movimento suffragista si iscrive in un più ampio impegno volto a promuovere la partecipazione attiva delle donne alla vita culturale e civile del paese. In linea con tale orientamento, nel 1912 prese parte alla fondazione, a Milano, di un Lyceum femminile, ispirato ai modelli internazionali già affermatosi in ambito anglosassone ed europeo. L'istituzione si proponeva di incentivare tra le donne lo sviluppo di attitudini creative e intellettuali, offrendo spazi di confronto e formazione nei campi della scrittura, delle arti e della conoscenza scientifica².

Il suo ruolo in campo editoriale è ben visibile nella direzione di alcune delle più importanti riviste postunitarie rivolte a un pubblico di donne, tra le quali si citano *Margherita. Giornale delle signore italiane di gran lusso* (1878-1922), *L'Eco della moda* (1888-1912), il *Corriere delle signore* (1897-1922) e *La Moda* (1877-97). Fu inoltre coinvolta nella redazione de *Il giornale dei fanciulli* (1881-1891), testata destinata ai giovani lettori.

Margherita, in particolare, vero vanto di Cordelia ed esplicito omaggio alla regina Margherita, come sottolinea Calabrese,

se da un lato esaltava «le glorie nazionali», facendo leva sulla «ricchezza e il pregio delle incisioni», la cura della grafica e la presenza di racconti e romanzi di firme accattivanti, tra cui quelli della stessa Cordelia, dall'altro delineava e proponeva il ritratto di una donna che deve saper essere bella, distinta nei modi e nel linguaggio, sempre misurata, esperta nel campo della vita domestica, della salute, dell'educazione e della letteratura, in grado di maturare una consapevolezza di sé attraverso l'attività sociale e professionale³.

² Cfr. *ibidem* e V. IACONIS, *Finché legge non vi separi. Il divorzio nella narrativa d'autrice tra Otto e Novecento*, Paris, Classiques Garnier 2020, p. 230.

³ CALABRESE, *Virginia Tedeschi Treves...*

Nell'ambito della letteratura per l'infanzia Cordelia si affermò per l'abilità nel coniugare finalità pedagogiche e gusto narrativo, inserendosi nel solco tracciato da autori come Collodi, Capuana e De Amicis⁴. Le sue opere – romanzi e raccolte di fiabe – si caratterizzano per una struttura didascalica e al tempo stesso coinvolgente, spesso impreziosita da illustrazioni di artisti quali Dalbono e Ferraguti, e si propongono come strumenti educativi capaci di offrire modelli morali positivi e di stimolare la fantasia dei giovani lettori. Tra queste, *Piccoli eroi* (Milano, Treves 1892), oggi del tutto dimenticato, fu uno dei testi per l'infanzia più letti del tempo, riscuotendo una fortuna paragonabile a quella di *Pinocchio* e *Cuore*. Il romanzo riflette una visione tradizionale dei ruoli di genere, in particolare nel delineare l'educazione delle bambine, e ricalca parzialmente la struttura del romanzo di De Amicis, «illustre e caro maestro»⁵ come fu definito dall'autrice stessa nella *Prefazione*: alla vicenda realistica di una famiglia di fratellini che trascorrono l'autunno in campagna, guidati con dolce fermezza dalla sorella maggiore Maria – figura materna supplente – si intrecciano racconti edificanti, da lei stessa inventati, incentrati su episodi di eroismo quotidiano e di sacrifici silenziosi, presentati come letture moralmente formative per i più piccoli⁶.

Per quanto concerne la produzione destinata a un pubblico femminile – ambito su cui si concentrerà il presente contributo – l'emergere di figure autoriali come quella di Cordelia, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, fu senz'altro favorito dalla crescente espansione dell'industria culturale e dalla sempre maggiore richiesta di testualità rivolta alle lettrici⁷. In questo contesto, proprio la casa editrice Treves rivestì un ruolo di primo piano nella promozione di romanzi sentimentali e di impronta pedagogica, nei quali trovava spazio una riflessione, seppur sottile, sulle istanze di emancipazione femminile. Sotto la veste apparentemente innocua e disimpegnata di una narrativa di consumo, si celava infatti, come vedremo, una più complessa indagine sulla condizione delle donne e sulle trasformazioni sociali che ne accompagnarono il percorso. Secondo Verdirame, «Tedeschi Treves, Bisi Albini e Baccini costituiscono la triade delle più animose promotrici e sosteni-

⁴ Si riportano di seguito alcuni titoli: *Il castello di Barbanera* (Milano, Treves 1883), *Nel regno delle fate* (Milano, Treves 1884), *Mentre nevica: racconti dell'amica dei bimbi* (Milano, Treves 1886), *Piccoli eroi* (Milano, Treves 1891), *Il libro delle avventure* (Milano, Treves 1891), *Il segreto della felicità* (Milano, Treves 1896), *Nel regno delle chimere* (Milano, Treves 1898), *I nipoti di Barbabianca* (Milano, Treves 1912).

⁵ CORDELIA, *Piccoli eroi...*, p. 1.

⁶ Nella premessa si legge infatti: «Le allegre scampagnate, le visite agli stabilimenti industriali, i divertimenti all'aria aperta, vengono alternati colla lettura di racconti, nei quali si narra la storia di eroismi ignorati, di sacrifici sconosciuti» (ivi).

⁷ R. VERDIRAME, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Pe-verelli*, Padova, Libreriauniversitaria.it 2009, pp. 109-110.

trici dell'avanzata di una falange femminista che punta su graduali conquiste politico-sindacali, mantenendosi assai lontana dal massimalismo»⁸.

La produzione letteraria di Cordelia, e più in generale delle scrittrici italiane di fine Ottocento e inizio Novecento, rispondeva a una duplice esigenza: da un lato, quella di fornire modelli educativi per le giovani lettrici, promuovendo valori come la virtù, la famiglia e il dovere, e delineando un modello femminile incentrato sulla sfera domestica, in linea con i modelli borghesi dominanti; dall'altro, quella di esplorare le nuove identità femminili emergenti in una società in rapida trasformazione.

Come ha sottolineato Silvia Tatti nella recente antologia di *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento*, le protagoniste dell'autorialità femminile sono testimoni dei cambiamenti sociali e culturali della loro epoca, e le loro opere riflettono le tensioni e le contraddizioni di questo periodo storico⁹. Anche Cordelia, figlia della borghesia e moglie di un editore, fu una testimone privilegiata dei cambiamenti in atto nella seconda metà dell'Ottocento e nei primi del Novecento, come dimostra anche il suo impegno in prima persona di cui si è già fatto cenno.

Il percorso intellettuale di Cordelia rivela un'evidente trasformazione ideologica: dalle prime opere, ispirate a una visione domestica e patriarcale della femminilità, fino agli scritti più maturi in cui si afferma una riflessione più consapevole sulle istanze emancipative. Il suo primo libro, *Il regno della donna* (Milano, Treves 1879), «sinossi del paternalismo di tardo Ottocento»¹⁰, è un manuale di comportamento sul ruolo domestico delle donne. La dedica stessa inquadra il ruolo femminile all'interno di un'ottica tradizionalmente domestica, presentando la donna come custode del focolare che deve adempiere ai suoi doveri di figlia, di sposa e di madre. Si legga l'incipit:

Mi permette, mia gentile lettrice, di salutarla regina? Non mi guardi con quegli occhi che sembrano due punti ammirativi; dissi regina e lo mantengo, perchè sia sontuoso palazzo o casa modesta, sia castello o tugurio, ella è la regina della sua casa¹¹.

In questa prima opera, la casa è vista come il regno della donna, il luogo dove la regina del focolare (topos dei galatei) può esprimere al meglio

⁸ Ivi, p. 110.

⁹ Cfr. S. TATTI, *Un'antologia di scrittrici tra Ottocento e Novecento: una proposta di lettura, studio, ricerca*, in *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Brescia, Scholé 2023, pp. 5-44.

¹⁰ VERDIRAME, *Narratrici e lettrici...*, p. 110.

¹¹ CORDELIA, *Il regno della donna*, Milano, Treves 1890⁷ [1879], p. 1.

le sue virtù e la sua femminilità. L'autrice delinea un ideale di donna dedita alla famiglia e alla cura dei propri cari, lontana dalle ambizioni professionali e dalle lotte politiche. L'analisi della struttura de *Il regno della donna* rivela una precisa intenzione pedagogica: i capitoli iniziali e finali, che si intitolano rispettivamente *Tempo passato* e *La donna dell'avvenire*, fungono da cornice storicizzante per i precetti comportamentali contenuti nel corpo del testo. Nel primo capitolo, attraverso una sorta di storia al femminile, si depreca la condizione precedente della donna per esaltare i progressi ottenuti. Al contrario, nel capitolo conclusivo, si avverte il timore di una possibile degenerazione dovuta a un'eccessiva emancipazione femminile¹². La contrapposizione tra il passato e l'avvenire evidenzia la tensione tra la difesa dei valori tradizionali e l'apertura a nuovi modelli di femminilità, tipica del dibattito culturale dell'epoca. L'autrice sottolinea l'importanza di mantenere una netta divisione dei ruoli, assegnando alla donna un compito fondamentale nella costruzione della nazione attraverso l'educazione dei figli. Questa visione, pur esaltando i progressi ottenuti, ribadisce l'importanza della complementarità tra i sessi e della valorizzazione delle specificità femminili. Se gli uomini sono chiamati a esprimere il loro genio nelle arti e nelle scienze, le donne hanno, secondo quanto espresso da Cordelia, un compito quindi altrettanto nobile:

Cerchiamo pure di coltivare la nostra mente più che ci è possibile e divenire migliori, ma contentiamoci di dominare nella nostra casa, e invece di voler competere con chi è più forte di noi, e di voler essere uomini, procuriamo di dare alla patria dei cittadini saggi ed onesti, delle donne assennate e virtuose che educheranno del pari le future generazioni, e potremo chiuder gli occhi tranquilli; ché avremo ben meritato del nostro paese¹³.

Cordelia dedica uno spazio anche all'educazione della donna. Leggiamole direttamente le sue parole:

Se la famiglia è il perno della società, la donna lo è della famiglia, e come Archimede diceva: datemi un punto d'appoggio e solleverò il mondo, così io direi: datemi la donna saggia, intelligente, virtuosa, e la pace regnerà sulla terra. —

Ed ora che nella società la donna occupa un posto tanto importante, anche

¹² Cfr. V. IACONIS, "La moglie perbene". *Modelli identitari nell'opera di Virginia Tedeschi Treves*, in *Sorelle d'Italia. Scrittrici e identità nazionale*, a cura di C. Natoli e R. Raineri, Palermo, Palermo University Press 2020, pp. 79-97, alle pp. 82-83.

¹³ CORDELIA, *Il regno della donna...*, p. 207.

della sua educazione è da avere molta cura, e fare in modo che la fanciulla docile e gentile dell'oggi possa domani divenire la regina della famiglia e governare per bene il suo piccolo regno. Colla società del padre e dei fratelli imparerà a conoscere gli uomini, coll'adornare la mente di utili cognizioni, potrà in seguito istruire i figliuoli, e se sarà stata educata in un regno di pace ed amore andrà poi a crearne un altro del pari calmo e felice¹⁴.

Cordelia pensa dunque a un'educazione finalizzata alla cura della casa e della famiglia, con un intento ribadito nelle pagine seguenti nelle quali si sottolinea come, pur investendo tanto nella formazione culturale delle donne, si trascuri completamente la preparazione al ruolo più importante che molte di loro saranno chiamate a svolgere, quello di madre.

La metafora del regno e le allusioni al campo bellico, ricorrenti nel testo, contribuiscono a costruire una simbologia di genere che assegna alla donna un ruolo specifico all'interno della società. Il capitolo *Eroine* ne è un esempio emblematico: l'autrice ridefinisce il concetto di eroismo, spostandolo dalla sfera pubblica a quella privata ed esclude dalla sua narrazione le donne che hanno assunto ruoli tradizionalmente maschili, come le guerriere o le politiche, per concentrarsi sulle figure domestiche, presentate come vere eroine della quotidianità. Questa operazione di riscrittura storica ha l'obiettivo di costruire un modello femminile ideale, fondato sui valori della famiglia e della maternità. Fra gli *exempla* riportati spicca la vicenda di Rita, sposa infelice e vittima di violenza domestica, modello di abnegazione e sacrificio:

Ci voleva la pazienza di una santa per sopportare quella vita di continue amarezze, e [Rita] tutto sopportava per non staccarsi dalla figliuola e non lasciarla con il padre, indegno di questo nome. Essa avea fatto un bel sogno, cioè di poter un giorno, appoggiata che avesse la figlia, dividersi dal marito e vivere tranquilla col frutto del suo lavoro, ma non ebbe nemmeno questa consolazione¹⁵.

La paura di perdere la custodia della figlia rappresenta quindi un ostacolo insormontabile alla separazione e la scelta di Rita di rimanere accanto al marito violento, pur presentata come un atto di eroismo, è in realtà una manifestazione della sua impotenza e dell'accettazione passiva della propria condizione.

Qualche anno dopo, il tema della separazione e del divorzio è affron-

¹⁴ Ivi, p. 19.

¹⁵ Ivi, p. 179.

tato parallelamente nel manuale di comportamento *Dopo le nozze* (Milano, Treves 1882), continuazione del *Regno della donna*, e nel romanzo *Catene* (Milano, Treves 1903). L'approccio di Cordelia alla questione del divorzio è particolarmente interessante perché si sviluppa appunto su due fronti: quello dei manuali di comportamento e quello della narrativa. Se i primi offrono un quadro teorico sulle questioni legate alla condizione femminile, i romanzi ne esplorano le implicazioni pratiche attraverso narrazioni coinvolgenti. In entrambi i casi, l'obiettivo è quello di proporre modelli identitari e di valorizzare le istanze femminili. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, Cordelia fu una delle prime scrittrici italiane ad affrontare il tema del divorzio e a supportarne l'introduzione in Italia tramite una legge nel romanzo *Catene*¹⁶. A differenza di molte sue contemporanee, Cordelia non presenta il divorzio come una punizione per le donne, ma come uno strumento di tutela. La figura di Elvira, protagonista del romanzo *Catene*, rappresenta un'evoluzione rispetto a quella di Rita: entrambe sono vittime di matrimoni infelici, ma mentre Rita sceglie la rassegnazione, Elvira intraprende un percorso di emancipazione, seppur limitato dalle norme sociali dell'epoca. Attraverso la storia di Elvira, una donna separata dal marito e vittima di abusi, Cordelia denuncia le ingiustizie subite dalle donne in un'epoca in cui il matrimonio non poteva giuridicamente essere sciolto. L'autrice critica l'indissolubilità del matrimonio, sottolineando come questa istituzione conferisca agli uomini un potere eccessivo sulle loro mogli, anche dopo la separazione. Il caso di Elvira dimostra come la legge, anziché proteggere le donne, possa diventare uno strumento di oppressione nelle mani degli uomini:

- Che cercate?
- Voi! Mia moglie! [...] Voglio che mi seguiate e voglio nostra figlia.
- Mai! – rispose quella donna coll'occhio smarrito e colla voce tremante. [...]
- Mai! Vedremo; lo sapete bene che io posso obbligarvi a venire, perché sono vostro marito.
- Noi fummo divisi legalmente e non avete più alcun diritto sopra di me.
- O venite di buona voglia o vi farò venire per forza¹⁷.

In *Catene* Cordelia adotta una duplice strategia per sostenere la necessità del divorzio: da un lato, attraverso la storia di Elvira, mostra le tragiche conseguenze del matrimonio indissolubile sulla vita di una donna; dall'altro,

¹⁶ Cfr. IACONIS, *Finché legge non vi separi...*, p. 59.

¹⁷ CORDELIA, *Catene*, Milano, Treves 1903, pp. 48-49.

introduce la prospettiva di personaggi esterni, come il barone di Sterne e Alberto, per sottolineare la necessità di un cambiamento legislativo, confrontando la situazione italiana con quella più avanzata della Germania. Questa prospettiva esterna permette alla scrittrice di evidenziare le lacune del sistema giuridico italiano e di sottolineare l'urgenza di una riforma che riconosca i diritti delle donne. *Catene* non è dunque solo un romanzo, ma anche un manifesto per l'emancipazione femminile.

Dopo le nozze rappresenta un'efficace dimostrazione dell'abilità dell'autrice nel ristrutturare e mettere in discussione il pensiero dominante:

Io, vedete, non sono fautrice dell'emancipazione della donna, perché la calcolerò sempre un essere debole in confronto all'uomo; ma appunto per questa ragione ha bisogno di maggior protezione, e quelli che fanno le leggi e le riformano, dovrebbero pensare a questa cosa e trattarci con un po' più di giustizia, che forse si sarebbe più contente della nostra condizione e non si direbbe come spesso succede: "Che legge ingiusta per noi; ma naturalmente, le leggi le fanno gli uomini, e essi sono egoisti,"¹⁸.

La romanziera non smentisce la tradizionale visione paternalistica sulla donna, ma si limita a indicare un diverso protettore: non più il marito, ma lo Stato. Inoltre, Cordelia, più che dibattere sulla compatibilità tra divorzio e fede, si concentra sulle conseguenze concrete della separazione, valorizzandone in particolare gli effetti sui figli. L'autrice considera la conflittualità genitoriale un danno ben maggiore rispetto alla separazione stessa, dimostrando una sensibilità verso le esigenze dei bambini che è piuttosto innovativa per l'epoca:

Ora il divorzio per noi è ancora un problema da risolvere, e forse quando leggerete queste pagine ne saprete già la soluzione; a quelli poi che forti del loro sentimento religioso non lo vorrebbero ammettere, io risponderei che Dio che viene rappresentato tutto indulgenza e bontà, non potrebbe permettere l'infelicità delle sue creature; in quanto ai figliuoli, i quali sono la gran questione, di cui si fanno forti gli oppositori, mi pare che i figli che nascono in mezzo alle discordie in famiglia, sono condannati dalla loro nascita ad essere infelici, e piuttosto che siano continuamente spettatori di litigi, è molto meglio che vivano lontani dai genitori; anzi ciò diventa una crudele necessità¹⁹.

¹⁸ EAD., *Dopo le nozze*, Milano, Treves 1882, p. 67.

¹⁹ Ivi, p. 68.

L'analisi comparata tra i galatei e il romanzo di Cordelia rivela una complessità inaspettata: mentre i primi, soprattutto *Il regno della donna*, sembrano assecondare i modelli dominanti, i secondi li mettono in discussione, offrendo visioni alternative dell'identità femminile.

Il tema del divorzio, seppur solo accennato, è trattato anche nel romanzo *Per vendetta* (Milano, Treves 1893), che racconta di un momento di grande trasformazione sociale, in cui la borghesia industriale sfida il potere tradizionale dell'aristocrazia, ed esplora, inoltre, le complessità dell'amore e del desiderio al di fuori delle istituzioni matrimoniali. Tramite il triangolo amoroso tra Edoardo, Renata ed Elisa, l'autrice, influenzata dalle teorie di Mantegazza e dal dibattito sul divorzio, mostra come il divorzio possa rappresentare una soluzione al dramma dei protagonisti, consentendo il superamento del tradizionale cliché degli amanti infelici e aprendo nuove prospettive sul matrimonio²⁰.

Divorzio e diritti delle donne sono approfonditi ancora nel libro *Le donne che lavorano*, ultimo suo lavoro, pubblicato nel 1916, poco prima di morire, che costituisce l'apice dell'evoluzione del pensiero di Cordelia. Nella premessa è l'autrice stessa a evidenziare il suo cambiamento di prospettive rispetto alle sue prime opere:

Voi, mie fedeli lettrici, vi sorprenderete che dopo avervi parlato della casa come del miglior centro dell'operosità femminile, io venga ora a dirvi: La casa è bell'e buona come rifugio per riposare dalle fatiche della lotta per l'esistenza; ma voi pure dovete combattere, uscire dal vostro guscio e procurare di aver la vostra parte al banchetto della vita²¹.

In quest'opera, Cordelia riconosce i profondi mutamenti sociali avvenuti nel frattempo e critica il modello di donna relegata esclusivamente alla sfera domestica, che pure aveva esaltato, sottolineando le difficoltà e le limitazioni di questa condizione. La scrittrice sostiene la necessità per le donne di partecipare attivamente alla vita sociale e lavorativa, pur riconoscendo le sfide e le discriminazioni che devono affrontare, tema già affrontato nella novella *Fosforescenze* della raccolta *Verso il mistero*, pubblicata nel 1905, tramite la figura di Marcella, laureata in scienze naturali:

Marcella invece gli narrava le lotte per poter applicarsi agli studii pei quali

²⁰ Per un approfondimento si legga IACONIS, *Finché legge non vi separi...*, pp. 77-92.

²¹ CORDELIA, *Le donne che lavorano*, Milano, Treves 1916, p. V.

tutte le donne avevano trovato tante ostilità, prima in famiglia e poi a scuola; e lei rimasta padrona di sè vi si era attaccata come ad un rifugio per non pensare alla sua vita triste e solitaria²².

Nel capitolo *La donna nella politica* (in *Le donne che lavorano*) Cordelia rivendica non solo il diritto al divorzio, ma anche quello altrettanto importante del diritto al voto:

Bisogna esser molto retrogradi e misoneisti per escludere dalla vita pubblica una metà di cittadini che ora vi prendono tanta parte o col lavoro o coll'intelligenza; ed è assurdo che in un tempo in cui il suffragio non è più limitato a pochi eletti ne sia esclusa la donna. È uno spettacolo ingiusto e ridicolo vedere nel tempo delle elezioni una donna che possiede vaste estensioni di terre ed è esperta amministratrice dei suoi poderi, oppure quella che collo studio si acquistò lauree e diplomi e un'altra che è a capo di fiorenti aziende commerciali e industriali, starsene inoperose mentre vedono recarsi all'urna e contadini e impiegati e domestici, tutti i loro dipendenti, molto inferiori per intelligenza e dottrina. È assurdo che una madre, la quale ha seguito i primi passi del figliuolo, lo ha iniziato negli studi e per propria esperienza conosce i migliori metodi d'insegnamento adatti alle diverse età, non venga consultata in ciò che riguarda l'istruzione e non possa dare il voto alla persona che giudica più atta a seguire la via giusta; è assurdo che la donna che tanto si adopera nella beneficenza non sia consultata sul modo di distribuire le somme raccolte, e così di seguito; si votano nuove imposte che la colpiscono, si mandano alla guerra i suoi figli, si aumentano i prezzi delle derrate, si prescrivono norme per le abitazioni, materia in cui più d'ogni altro dovrebbe aver voce in capitolo, e tutto senza consultarla, come se fosse un fantoccio. È un'ingiustizia che salta agli occhi e deve scuotere le persone di buon senso; ed è sperabile che nuove leggi saranno votate che non escluderanno la donna dalla vita pubblica, nè si dovrà aver timore che si lasci suggestionare da perniciose influenze, poichè quel giorno che fosse chiamata ad aver voce nel governo del suo paese sarebbe più viva in lei la coscienza dei suoi doveri ed ella si mostrerebbe all'altezza dell'ufficio a cui venne assunta²³.

Quest'opera rappresenta un vero punto di svolta nella riflessione di Cordelia, anche sul tema dell'educazione femminile, e testimonia di fatto una società diversa rispetto a quella della sua prima opera. Secondo l'autrice

²² EAD., *Fosforescenze*, in EAD., *Verso il mistero: novelle*, Milano, Treves 1905, pp. 292-357, a p. 311.

²³ EAD., *Le donne che lavorano...*, pp. 133-134.

la lotta per l'emancipazione femminile non si esaurisce nelle piazze, ma richiede un impegno costante per migliorare la condizione delle donne a livello sociale, culturale e educativo e per incentivare «le condizioni favorevoli al suo sviluppo morale e intellettuale»²⁴. Questo impegno naturalmente riguarda anche l'educazione e l'istruzione.

Cordelia si pone un obiettivo che viene esplicitato ancora nella dedica:

Da quando ho cominciato questo libro, che per varie circostanze ho dovuto interrompere, la questione della donna ha fatto grandi progressi, molti pregiudizî contro la sua indipendenza sono caduti e l'idea del suo miglioramento si fa strada trionfalmente. Ecco perchè voglio esporre, alle mie fedeli lettrici, le mie nuove convinzioni; e se riuscirò ad incoraggiare le fanciulle timide ed esitanti ad imparare un mestiere, a scegliere una professione colla quale possano guadagnarsi da vivere ora che i molti bisogni impostici dal progresso hanno reso la vita più difficile; se riuscirò a far sorgere nelle più fortunate l'idea di occuparsi e di aiutare quelle che sono condannate ad un lavoro improbo e mal retribuito, se riuscirò a risvegliare le anime dormienti delle donne impigrite nell'ozio, ed a far loro apprezzare la gioia sublime del lavoro, mi sembrerà che la mia opera non sia stata inutile²⁵.

La dedica, non a caso rivolta alle lettrici, conferma un cambiamento profondo: l'obiettivo non è più solo formare donne virtuose, ma anche consapevoli, autonome e fra loro solidali.

L'evoluzione del pensiero di Tedeschi Treves si riflette anche nelle sue scelte linguistiche e stilistiche. Si assiste infatti a un passaggio significativo dall'ambito tematico e semantico del regno domestico e del focolare a quello della lotta per l'esistenza, particolarmente evidente nell'ultima delle sue opere. Un termine come «battaglia», presente sia ne *Il regno della donna* e sia ne *Le donne che lavorano*, muta referente: se nei primi scritti indicava principalmente i conflitti coniugali, nell'ultima fase connota le lotte per l'emancipazione. Allo stesso modo, le immagini associate alle figure femminili subiscono un'evoluzione marcata: nella prima opera le giovani donne erano spesso descritte come «teneri fiorellini»²⁶, nell'ultima vengono invece rappresentate «come avamposti in una battaglia destinate ad essere sacrificate al trionfo di un'idea e preparare la strada per le future generazioni»²⁷. La donna, dunque, non si limita più ad accettare il ruolo di «macchina per far fi-

²⁴ Ivi, p. 3.

²⁵ Ivi, p. VIII.

²⁶ EAD., *Il regno della donna...*, p. 99.

²⁷ EAD., *Le donne che lavorano...*, p. 8.

gliuoli o bambola da salotto» – immagini impiegate da Cordelia nei suoi primi scritti – ma si apre a ruoli professionali e pubblici, fino ad allora quasi esclusivamente maschili. In questo contesto si rivela particolarmente significativa la scelta linguistica dell'autrice di declinare al femminile i nomi delle professioni²⁸. In *Le donne che lavorano* «Donne dottoresse» e «Donne avvocate», titoli dei capitoli che seguono la struttura di quasi tutti gli altri titoli²⁹, si alternano rispettivamente a *medichessa* (5 occ.)/*donna medichessa* (4 occ.) e *avvocata* (1 occ.)/*avvocata* (1 occ.)³⁰. Solo in un caso si riscontra il sintagma *donna medico*. Singole attestazioni si hanno per *donne architetti* e *architetture*. Particolarmente rilevante è un passaggio in cui l'autrice pone uomini e donne sullo stesso piano professionale, scrivendo: «Gli errori dei medici, e per conseguenza delle medichesse»³¹. Si tratta di un esempio emblematico della volontà di affermare non solo l'esistenza, ma anche la piena legittimità e responsabilità delle donne nei nuovi ruoli sociali e lavorativi che esse progressivamente stavano conquistando.

La letteratura femminile del periodo postunitario, come quella di Cordelia, favorita dalle campagne di alfabetizzazione, svolge un ruolo cruciale nella ridefinizione dei modelli identitari femminili e offre quindi una prospettiva privilegiata per comprendere la costruzione culturale dell'identità femminile. Sebbene le scrittrici fossero spesso relegate alla produzione di romanzi considerati di “consumo”, le loro opere hanno svolto un ruolo cruciale nel plasmare l'immaginario collettivo, proponendo modelli femminili

²⁸ Sull'argomento si vedano almeno i seguenti studi: V. COLETTI, *Nomi femminili e questioni di genere*, in *Consulenze linguistiche dell'Accademia della Crusca*, Firenze, Accademia della Crusca 2021: <https://accademiaellacrusca.it/it/contenuti/nomi-di-mestiere-e-questioni-di-genero/9160>; P. D'ACHILLE – M. GROSSMAN, *Per la storia dei nomi dei mestieri in italiano*, in *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013), a cura di É. Buchi, J.-P. Chauveau e J.-M. Pierrel, Strasbourg, ÉliPhi Éditions de Linguistique et Philologie 2016, pp. 677-687 (anche in rete, in *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013). Section 5: Lexicologie, phraséologie, lexicographie, a cura di R. Coluccia, J.M. Brincat e F.M. Nancy: <https://web-data.atilf.fr/ressources/cilpr2013/actes/section-5.html>); C. MARAZZINI, *La lingua italiana in una prospettiva di genere*, in «Italiano digitale», XX (2022), pp. 269-272; A. SABATINI, *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria 1987; S. TELVE, *Maschile e femminile nei nomi di professione [prontuario]*, in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di R. Simone, Roma, Istituto della Enciclopedia 2011: [https://www.treccani.it/enciclopedia/maschile-e-femminile-nei-nomi-di-professione-prontuario_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/maschile-e-femminile-nei-nomi-di-professione-prontuario_(Enciclopedia-dell'Italiano)/); G. ZARRA, *I titoli di professioni e cariche pubbliche esercitate da donne in Italia e all'estero*, in «Quasi una rivoluzione». *Femminili di professione e cariche in Italia e all'estero*, a cura di Y. Gomez Gane, Firenze, Accademia della Crusca 2017, pp. 19-120.

²⁹ Ad esempio: *La donna nelle officine*, *La donna negli impieghi*, *La donna nelle matematiche*, *La donna nella politica* ecc.

³⁰ Prevale in ogni caso il sintagma *donne avvocate* (2 occ., oltre a quella del titolo).

³¹ Cordelia, *Le donne che lavorano...*, p. 123.

alternativi e problematizzando le norme sociali dominanti. Come sostiene Iaconis, Cordelia «forza il discorso dominante dal suo interno, ampliando a tutti gli effetti il ventaglio delle alternative nella costruzione dei modelli identitari»³². Le figure ricorrenti della sposa, della madre, dell'adultera o della nubile, sono rappresentate con una complessità che va oltre i semplici stereotipi, evidenziando le contraddizioni e i limiti di un modello sociale in continua evoluzione, e offrendo alle donne modelli alternativi a cui ispirarsi³³.

Cordelia non fu una femminista militante nel senso attuale del termine, ma la sua opera rappresenta una testimonianza complessa e articolata del lungo processo di trasformazione della soggettività femminile in Italia tra XIX e XX secolo. Il suo percorso – dalla celebrazione della domesticità alla denuncia dell'ingiustizia sociale – riflette le tensioni di un'epoca attraversata da profonde contraddizioni. La sua scrittura, capace di combinare intrattenimento, pedagogia e impegno, si configura oggi come una preziosa fonte per lo studio delle rappresentazioni culturali del genere e dell'emancipazione nella società postunitaria. Cordelia ha anticipato alcune delle questioni centrali del dibattito femminista e la sua analisi dei rapporti tra legge e genere, seppur limitata dal contesto storico, rappresenta un importante contributo alla riflessione sulle disuguaglianze di genere e sulla necessità di una giustizia più equa. Lo studio della figura di Cordelia e delle sue opere offre spunti utili, che richiedono ulteriori approfondimenti, per esaminare le dinamiche di genere nella cultura postunitaria e il ruolo delle scrittrici nella costruzione dell'identità femminile. Il percorso intellettuale di Cordelia, dall'idealizzazione del ruolo domestico alla promozione di una maggiore emancipazione femminile, ci mostra un'autrice sensibile e attenta alla realtà sociale coeva, e perciò in grado di cogliere le profonde trasformazioni sociali e culturali della sua epoca, capace di adattarsi ai nuovi tempi, affrontando temi che saranno poi cruciali nel corso di tutto il XX secolo e che lo sono ancora oggi.

³² IACONIS, "La moglie perbene" ..., p. 86.

³³ Cfr. P. ZAMBON, *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento: appunti per un sistema*, in *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, a cura di E. Genevois, Parigi, Chroniques Italiennes-Université de la Sorbonne 1994, pp. 271-292.

OTTAVIA BRANCHINA

(Università di Catania)

RACCONTARE “DALLA VITA”. LO SCRITTOIO DI ANNE CHARLOTTE LEFFLER TRA SVEZIA E ITALIA

1. Dalla Svezia all'Italia. Lo scrittoio con le finestre aperte sul mare di Napoli di Anne Charlotte Leffler, duchessa di Caianello

Nella Prefazione a *In lotta con la società*, romanzo del 1883, pubblicato in traduzione italiana solo dopo la morte di Anne Charlotte Leffler, Salvatore di Giacomo ricordava con nostalgia le giornate di lavoro passate con l'amica a tradurre e trascrivere, dallo svedese all'italiano e con la mediazione del francese¹, il dramma *Come si fa il bene*: «La Leffler, bella, alta, bionda, dai grandi occhi cerulei, dal tranquillo sorriso sempre benevolo»², tra una pausa e l'altra amava perdere lo sguardo nell'orizzonte napoletano, visibile dalle ampie finestre del suo studio nella casa di via Tasso.

In quei momenti di sosta [...] ella si alzava, s'appressava a una delle finestre, s'addossava quasi alla vetrata aperta, e sul cielo d'un azzurro uguale e splendente metteva, immobile, con gli occhi fisi nella scena magnifica dell'orizzonte, della città, del mare, il disegno della sua bella persona e della eretta sua testa bionda, la quale s'illuminava e si colorava come quella d'una nobile figura muliebre in un quadro di poesia e di sogno³.

Lo stesso studio, le stesse ampie vetrate, lo stesso sguardo perso nell'orizzonte venivano ricordati nel 1892 da uno dei più assidui frequentatori

¹ Cfr. S. DI GIACOMO, *Prefazione* a A.C. LEFFLER, *In lotta con la società*, Napoli, L. Alvano 1913, pubblicata per la prima volta in Appendice al «Corriere di Napoli», 1897, pp. V-XVIII, a p. VI.

² Ivi, p. X.

³ Ivi, p. VII.

del salotto della Leffler di via Tasso, il giovane Benedetto Croce, nell'opuscolo che aveva dato alle stampe in memoria dell'amica.

Dalla nota biografica che Enrica Capecelatro, duchessa d'Andria, autrice, traduttrice, membro dell'Accademia Pontaniana e frequentatrice della casa dei coniugi di Caianello, antepone alla "novella" *Dubbio*⁴, si apprende che sin da giovane Anne Charlotte aveva posseduto una naturale propensione per la scrittura, che il padre aveva assecondato finanziandone a sue spese le prime pubblicazioni, e che solo il matrimonio con un magistrato svedese piuttosto conservatore, Gustaf Edgren, l'aveva indotta, per qualche tempo, a interrompere la scrittura, considerata disdicevole per una donna, salvo riprenderla ben presto sotto pseudonimo, come accordatole dal marito. Solo a partire dal 1882, con le novelle e i romanzi raccolti sotto il titolo *Dalla vita* (in cinque volumi pubblicati dal 1882 al 1890), firma con il suo nome.

Nel 1888 Anna Carlotta inizia a viaggiare, seguendo il fratello, Gösta Mittag Leffler, importante matematico e docente universitario, in diverse città italiane e, dopo un periodo trascorso in Algeria, a Capri e a Napoli. È grazie al fratello che incontra Pasquale del Pezzo, anch'egli matematico e docente universitario, del quale si innamora, convincendosi infine, dopo aver affrontato diverse difficoltà, a chiedere il divorzio dal marito e a trasferirsi a Napoli, accettando la condizione posta dalla futura suocera di convertirsi al cattolicesimo⁵. Con dispensa papale, nel 1890 Anne Charlotte Leffler

⁴ E. CAPECELATRO, *Cenno biografico* in A.C. LEFFLER, *Dubbio*, Trani, V. Vecchi 1897, pp. VII-XX. Sono da ricordare il necrologio scritto da Fanny Zampini Salazar, *Anna Carlotta Leffler, duchessa di Cajanello*, Napoli 1892 e la nota biografica a cura di L. WOLFFSOHN, *Biographical note*, in A.C. LEFFLER, *Sonya Kovalevsky*, a biography by Anna Carlotta Leffler Duchess of Cajanello, and sisters Rajevsky being an account of her life by Sonya Kovalevsky, transl. by A. De Furuhielm and A.M. Clive Bayley, London, T. Fisher Unwin 1895, pp. 367-377. A partire dagli anni Settanta del Novecento, sono rilevanti gli studi offerti dal già citato Gummerus e da M.G. LOKRANTZ, *Gli anni napoletani di Anne Charlotte Leffler (1888-1892)*, in «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Studi Nederlandesi – Studi Nordici», XXI (1978), pp. 35-92. A partire dal Duemila sono da segnalare: A. HALLENGREN, *Campagna per la felicità: l'avventura caprese e napoletana di Anne Charlotte Leffler, duchessa di Caianello*, Stiftelsen San Michele, Anacapri och Stockholm 2001; A. PANARELLO, *Storie umane e umanità storica: tre personaggi, un'unica avventura*, in *Caianello. Crocevia di arti, scienze e umanità*, Atti del Convegno (Caianello, 14 ottobre 2017), a cura di A. Panarello e F. Taricone, Marina di Minturno, Armando Caramanica editore 2018, pp. 1-11. M.C. LOMBARDI, *Le straniere 'organiche' e tessitrici di relazioni: Anne Charlotte Leffler e la traduzione di «Hur Man Gor Godi» di Salvatore Di Giacomo*, in *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli (1861-1943)*, Relazioni dell'omonimo Seminario di studi, a cura di E. Giammattei ed E. Bufacchi, Napoli, Università Suor Orsola Benincasa, Biblioteca Pagliara 2018, pp. 401-422. C. DE MARCO, «Quello che offre il Sud». *Anne Charlotte Leffler a Napoli*, in A.C. LEFFLER, *Bozzetti Napoletani*, a cura di C. de Marco, Napoli, Langella edizioni 2020, pp. 7-23, e EAD., *La letteratura svedese in Italia nell'Ottocento: una ricognizione preliminare*, in «Studi germanici», 14 (2018), pp. 353-366. Cfr. anche *Storia delle letterature scandinave. Dalle origini a oggi*, a cura di M. Ciaravolo, Milano, Iperborea 2019, p. 335 e F. PERRELLI, *Il teatro scandinavo*, Roma, Carocci 2024, pp. 70-75.

⁵ Per le lettere della scrittrice, cfr. LOKRANTZ, *Gli anni napoletani di Anne Charlotte Leffler...*, pp. 48-49.

sposa Pasquale del Pezzo, ottenendo il titolo di duchessa di Caianello. Durante i tre anni trascorsi nella dimora di via Tasso, furono molti gli intellettuali che ne frequentarono il salotto, vero e proprio punto di ritrovo della comunità intellettuale napoletana e, occasionalmente, scandinava: oltre a Benedetto Croce e Salvatore di Giacomo, Riccardo Carafa Duca D'Andria, e la moglie, Enrichetta Capecelatro, Fanny Zampini Salazar, che sarebbe diventata una delle più care amiche della Leffler, e il fratello Lorenzo Salazar, ma anche Francesco Saverio Nitti, conosciuto in occasione della conferenza su "Socialismo e darwinismo" del 1891, e poi poeti, scrittori e scrittrici, pittrici in visita dai paesi nordici⁶.

Nata a Stoccolma il primo ottobre del 1849, Anne Charlotte Leffler sarebbe morta a Napoli il 21 ottobre 1892, lasciando ad appena 43 anni il marito e il figlioletto Gaetano Gösta.

Proprio a Napoli Anne Charlotte, che riteneva di poter apprendere dall'uomo italiano meridionale come vivere veramente⁷, aveva infine trovato una pienezza e una felicità prima d'allora mai sperimentate. All'amica Ellen Key Anne Charlotte scriveva:

Riesco ad affrontare assai bene *quel grosso problema* di un amore pieno, intero, esclusivo che salvaguardi purtuttavia le esigenze della mia vita intellettuale. Mai due persone si sono comprese come noi che pure siamo caratteri tanto diversi. [...] Molti progetti di lavoro mi nascono in testa. Sono perdutamente innamorata di Napoli e mi sento incomparabilmente felice di poter vivere al sole con i paesaggi più meravigliosi davanti agli occhi⁸.

In terra straniera la scrittrice aveva finalmente compreso la natura di quell'amore che sino ad allora si era posto per lei come un «grosso problema», un sistema a incognite da risolvere con gli strumenti dell'intelletto e da sondare con i mezzi dell'arte; un problema che, nelle sue opere, si intrecciava inevitabilmente con quello dell'immaginario femminile nella società. Quel matrimonio che, testimonia la Leffler nella biografia dedicata all'amica e matematica Sonya Kovalevsky, per il gruppo di giovani russe rivoluzionarie era stato solo un modo di affermare il diritto allo studio di discipline

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 52-54.

⁷ «Siamo troppo romantici, noi altri del nord, troppo sentimentali, troppo meditativi. L'italiano del meridione ci può insegnare a vivere, egli ci è maestri di vita». Lettera di A.C. Leffler a Ellen Key, giugno 1888, cit. da GUMMERUS, *Un'amica svedese di Croce...*, p. 81. Apprendiamo da Gummerus che le lettere sono tratte dalla biografia della Leffler scritta da Ellen Key.

⁸ Lettera di A.C. Leffler a Ellen Key, inverno 1889, cit. da GUMMERUS, *Un'amica svedese di Croce...*, p. 82.

“maschili”⁹, e che per molte delle sue protagoniste aveva comportato l’annichilimento della propria individualità, per Anne Charlotte diventa adesso espressione di un amore pieno, gratificante, possibile anche nella differenza dei caratteri, capace di preservare le «esigenze della vita intellettuale».

All’amore per il marito e il figlio, Anne Charlotte associava quello per la città partenopea. Con l’occhio curioso di una straniera in terra straniera, era capace di cogliere del «misterioso mormorio della vita di Napoli la voce espressiva»¹⁰, registrando su carta, allo scrittoio con vista sul mare al quale era tanto affezionata, i rituali, le celebrazioni, le bellezze paesaggistiche di Napoli e Capri, e quelle che, ai lettori delle riviste nordiche sulle quali pubblicava i suoi racconti, dovevano apparire vere e proprie meraviglie climatiche: il caldo di dicembre, la neve a marzo, l’afosa estate napoletana e i bagni al mare¹¹.

Ma tra i molti tratti “dalla vita”, un racconto a metà tra ricostruzione finzionale ed evento cronachistico registra il più insondabile dei misteri: la bellezza maestosa e terribile della natura, la transitorietà della vita e la costante minaccia della morte. Pubblicato nel 1888, con il titolo evocativo *Le fonti della vita e della morte*, il bozzetto si sofferma sulle ultime ore di tranquillità vissute dai turisti nel borgo di Casamicciola, prima del devastante terremoto che colpì l’isola di Ischia nel luglio del 1883¹². Sulle note di una «solenne marcia funebre», «annuncio di sventura», suonata per esorcizzare la vitale leggerezza di una scanzonata musica napoletana, si spengono le vite di turisti e abitanti¹³.

Un racconto nato dalla testimonianza di Pasquale del Pezzo, che aveva preso parte ai soccorsi¹⁴, e, forse, persino dalle memorie dei sopravvissuti. Qualche sospetto giunge quando si legge di un giovane che

⁹ LEFFLER, *Sonya Kovalevsky...*, pp. 1-13. Per questo gruppo il matrimonio d’amore era addirittura considerato un crimine, un tradimento nei confronti della comunità femminile e dei suoi ideali (ivi, p. 7). Anna Carlotta Leffler fu autrice di una biografia dedicata a Sonya Kovalevsky, prima docente universitaria donna a Stoccolma, ruolo che ottenne anche grazie al supporto del fratello della Leffler, così come l’amica Ellen Key fu autrice della biografia di Anne Charlotte. La disposizione di queste donne a scrivere biografie di care amiche testimonia l’intenzione di creare una comunità femminile di intellettuali fondata su vincoli d’amicizia e dedita alla reciproca promozione a livello internazionale. Sulle biografie femminili soprattutto in ambito italiano si rimanda alla relazione presentata, in questa sede, da Silvia Tatti, *Biografie al femminile tra Otto e Novecento*.

¹⁰ DI GIACOMO, *Prefazione* a LEFFLER, *In lotta con la società...*, p. VIII.

¹¹ Cfr. A.C. LEFFLER, *Una giornata d’inverno a Napoli* (1889), in EAD. *Bozzetti Napoletani...*, pp. 7-23.

¹² Isola ad alto rischio sismico, Ischia fu colpita da diversi terremoti nel corso del tempo, ma il terremoto del 28 luglio 1883 fu tra i più devastanti. Solo un paio d’anni prima, Giovanni Verga aveva dedicato una brevissima novella, *Casamicciola*, pubblicata sul «Don Chisciotte», al terremoto del marzo 1881.

¹³ LEFFLER, *Le fonti della vita e della morte*, in *Bozzetti Napoletani...*, p. 41.

¹⁴ DE MARCO, nota introduttiva a LEFFLER, *Le fonti della vita e della morte...*, p. 35.

giaceva con le gambe imprigionate sotto un muro caduto e il resto del corpo libero. *Per tutta la notte aveva sentito le grida d'aiuto di suo padre* provenire da sotto una volta crollata, fino a che i lamenti si erano interrotti verso il mattino¹⁵.

Il lettore delle *Memorie della mia vita* non potrà fare a meno di ricordare la dolorosa testimonianza di Benedetto Croce, che sotto le macerie di Casamicciola, nel 1883, rimase sepolto per tutta la notte, sopravvivendo ai genitori e alla sorella:

Ricordo che si era finito di pranzare, e stavamo raccolti tutti in una stanza che dava su una terrazza: [...] quando un rombo s'udì cupo e prolungato, e nell'attimo stesso l'edificio si sgretolò su di noi. [...]. Rivenni a notte alta, e mi trovai sepolto fino al collo, e sul mio capo scintillavano le stelle, e vedevo intorno il terriccio giallo, e non riuscivo più a raccapezzarmi su ciò ch'era accaduto, e mi pareva di sognare. Compresi dopo un poco, e restai calmo, come accade nelle grandi disgrazie. *Chiamai al soccorso per me e per mio padre, di cui ascoltavo la voce poco lontano*; malgrado ogni sforzo non riuscii da solo a districarmi. [...] Mio padre, mia madre e mia sorella furono rinvenuti solo nei giorni seguenti, morte sotto le macerie: mia sorella e mia madre abbracciate¹⁶.

Che nel bozzetto si voglia leggere o no un chiaro riferimento a Croce, non c'è dubbio che la Leffler fosse a conoscenza della tragedia vissuta dall'amico, così come lo era Fanny Zampini Salazar, che anni più tardi, nel 1894, avrebbe ricordato le ventiquattro ore durante le quali il giovane assistette «*alla terribile agonia di quei suoi cari, che invano invocavano, nel buio della notte, i soccorsi che poi giunsero troppo tardi*»¹⁷.

¹⁵ LEFFLER, *Le fonti della vita e della morte...*, p. 44.

¹⁶ B. CROCE, *Memorie della mia vita. Appunti che sono stati adottati e sostituiti dal «Contributo alla critica di me stesso»*, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici 1966, pp. 10-11. Nell'ininterrotta e vigile riscrittura di sé stesso e della propria opera (cfr. A. MANGANARO, *Il rappezzo ininterrotto. Benedetto Croce tra scritture e riscritture*, Acireale-Roma, Bonanno editore 2012) solo poche misurate parole dedica all'evento traumatico in ID., *Contributo alla critica di me stesso*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi 1989, p. 22. Sulla catastrofe di Casamicciola e sulla relazione che sussiste tra l'evento traumatico e l'etica intransigente (anche sul lavoro) di Croce cfr. M. PANETTA, *Croce e la catastrofe. Gli scenari apocalittici dei terremoti di Casamicciola e Reggio*, in «Diacritica», V (2019), fasc. 1 (25), 25 febbraio, pp. 63-82. Con altrettanta angoscia Croce visse la terribile notizia del terremoto di Messina del 1908, in occasione del quale perse cari amici.

¹⁷ F. ZAMPINI SALAZAR, *Benedetto Croce*, in «Fortunio di Napoli», 21 dicembre 1894, cit. da MANGANARO, *Il rappezzo ininterrotto...*, p. 34.

2. Il realismo nordico e la produzione letteraria di Anna Carlotta: la questione femminile e quel «grosso problema dell'amore»

In Svezia Anne Charlotte Edgren-Leffler era una drammaturga e una scrittrice nota e apprezzata tanto quanto Strindberg, e le sue opere ebbero presto vasta diffusione grazie alle traduzioni in tedesco, danese, russo. Secondo Lily Wolffsohn, fu «grazie al carattere prettamente svedese delle sue prime opere che la vita sociale della Svezia iniziò a suscitare interesse in Europa»¹⁸. Le sue prime produzioni, tra cui l'*Attrice* (1873) e *Vere donne* (*Sanna Kvinnor*, 1883), furono portate a teatro dallo svedese Ludwig Oscar Josephson, che in Norvegia era stato fautore di una riforma moderna del teatro e della regia, portando all'attenzione del pubblico, oltre ai grandi classici, i drammi realisti di Ibsen e poi anche di Strindberg. Ma il teatro naturalista scandinavo raggiunse il vertice della sua produzione quando August Lindberg mise in scena *Spettri*, il più scabroso tra i drammi di Ibsen. Solo per comprendere il contesto della produzione naturalista nordica, si ricordino le preghiere di Ibsen a Lindberg di rappresentare il dramma «senza alcuna riduzione dei requisiti di totale cruda verità» e sorvegliando la traduzione affinché «il modo di esprimersi risulti peculiare per ogni singolo personaggio»; gli spettatori dovevano avere insomma «l'impressione di vedere e ascoltare qualcosa che si sviluppa nella vita reale», dovevano poter «versare lacrime vere»: seguendo queste direttive, grazie a *Spettri* si era potuto «assistere alla restaurazione della natura sul palcoscenico»¹⁹. Lindberg era arrivato a collocare sulla scena un catino da notte e a condurre i suoi studi sul personaggio di Oswald negli ospedali, per osservare dal vero i figli dei luetici²⁰. È il 1883, lo stesso anno della pubblicazione di *In lotta con la società* della Leffler: nel romanzo Berndtson, come Lindberg, si ritira dal mondo borghese per qualche anno per immergersi nell'ambiente che intende rappresentare nel suo dramma, nel quale risuonano elementi autobiografici, riferimenti a personaggi pubblici, frasi riconoscibili²¹, come spesso avveniva nella drammaturgia degli anni Settanta, il cui compito, secondo Georg Brandes, è quello di «mettere a dibattito» grandi questioni sociali e familiari²². Tra anni Ottanta e Novanta anche in Italia, dove nel 1881 Giuseppe Giacosa aveva presentato

¹⁸ WOLFFSOHN, *Biographical note...*, p. 370.

¹⁹ PERRELLI, *Il teatro scandinavo...*, pp. 63-65.

²⁰ Ivi, p. 64.

²¹ A.C. LEFFLER, *In lotta con la società* (1883), prefazione di S. di Giacomo, Napoli, Deposito Lorenzo Alvano 1913, pp. 149-153; e cfr. PERRELLI, *Il teatro scandinavo...*, p. 70.

²² Così si esprimeva Brandes, nel 1871 a Copenaghen, in occasione della lezione introduttiva sulle *Principali correnti letterarie del XIX secolo*. Cfr. PERRELLI, *Il teatro scandinavo...*, p. 47.

la relazione *Del vero nel teatro*²³, risuonavano gli appelli al vero, alla semplicità e alla riduzione degli artifici, invitando a portare sulla scena temi tratti dal quotidiano e dall'ambiente familiare. Nel 1889, in Francia, Émile Zola avrebbe poi pubblicato *Il Naturalismo nel teatro*, auspicando anch'egli una riforma, raccomandando lo studio del documento, lo studio dal vero anche nella rappresentazione del personaggio teatrale e ricordando che il vero «deve camminare nella sua nudità»²⁴. Insomma, in Europa le parole d'ordine del nuovo dramma sono “vero”, “verità”, “reale”, “osservazione”, “documento”. Gli stessi concetti che risuonano nel titolo attribuito dalla Leffler alla raccolta delle sue opere: drammi, romanzi e novelle sono appunto colti *Dalla vita*, ma anche dalla “sua vita” se è vero che, come molti ritengono, in particolare nei romanzi e nelle novelle è evidente una nota autobiografica, punto di partenza necessario per l'osservazione. Soprattutto durante gli anni trascorsi in Svezia, Anne Charlotte Leffler si era fatta promotrice, sulla scia di Lindberg e Georg Brandes, di un'arte che si assumesse la responsabilità della denuncia e il peso della missione sociale.

In *Come si fa del bene* (1885) emerge la critica all'ipocrisia delle classi borghesi e aristocratiche che organizzano eventi mondani per “far del bene”, mostrando però alterigia e disprezzo nei confronti delle classi subalterne, alle quali offrono elemosina, persino dopo un ingiusto licenziamento, ma non lavoro²⁵. Il modello ibseniano, qui scopertamente omaggiato con *I Pilastri della società*, è evidente in molte opere della Leffler. In particolare, laddove emerge il tema della donna, l'autrice sembra intessere un dialogo sotterraneo con *Casa di bambole*, benché non sempre a scopo celebrativo: come ha puntualizzato Anne Charlotte Hanes Harvey, «some of the clearest invocations of Ibsen are responses, not echoes; challenges non endorsements»²⁶. Per molte scrittrici che ebbero a cuore la questione femminile, le protagoniste ibseniane, e in particolare la Nora di *Casa di bambole*, giudicate scarsamente realiste e impreparate ad affrontare il mondo, furono dei modelli da distruggere e ricostruire in funzione di una rappresentazione dei caratteri più conforme al reale²⁷. Se la Bianca di *Come si fa il bene* affronta una

²³ Poi pubblicata sulla «Gazzetta letteraria», dal giugno al luglio 1881.

²⁴ É. ZOLA, *Il naturalismo a teatro. Gli esempi*, a cura di G. Liotta, Ravenna, Longo Editore 1980, p. 23.

²⁵ «NYBERG. Non sono venuto per chiedere l'elemosina, ho due braccia robuste e sono abbastanza abile nel mio mestiere.» A.C. LEFFLER, *Come si fa il bene* (1885), commedia in tre atti, con prefazione di B. Croce, Napoli, Luigi Pierro Editore 1892, Atto III, scena V, p. 84.

²⁶ A.C. HANES HARVEY, *Anne Charlotte Leffler Edgren, «True Women». Introduction*, in *Modern Drama by Women (1880s-1930s), an international anthology*, ed. by Katherine E. Kelly, London and New York, Routledge 1996, pp. 16-20, a p. 17.

²⁷ *Ibidem*. Come ha sottolineato Franco Perrelli, Ibsen ebbe solo delle «sintonie esteriori con il problema dell'emancipazione della donna», che considerava piuttosto che una causa femminista «una causa

metamorfosi che da una condizione di frivola agiatezza la conduce gradualmente ad assumere consapevolezza delle ipocrisie del bel mondo cui appartiene e delle miserie di quell'altra parte del mondo da lei rinnegata assieme alle proprie umili origini, la Berta di *Vere donne* si contrappone sin da subito, per pragmaticità, attitudine al sospetto e consapevolezza in materia economica, alla Nora ibseniana.

Ma tematiche sociali di grande attualità, la denuncia della miseria delle classi subalterne, il divorzio (possibile ma raro in Svezia sino alla legge del 1915 che ne facilitava la richiesta), il diritto all'autonomia economica della donna (la dibattuta legge svedese del 1874), nelle opere dell'autrice si intrecciano con un'attenta riflessione sulla percezione del femminile da parte degli uomini e con l'indagine, cruccio costante della sua esistenza, di quel «grosso problema dell'amore». Anche nelle opere che più risentono del peso di una costruzione «a tesi» della materia narrativa, la Leffler dimostra una non comune sensibilità nell'afferrare e nel porre sotto la lente d'ingrandimento i meccanismi psicologici dei suoi personaggi, anche di quelli maschili, ai quali la scrittrice presta particolare attenzione, come attratta da un grande mistero.

È quanto accade in *Vere donne*, dramma apprezzatissimo dal pubblico svedese, ma giudicato un invito alla lotta tra i sessi da Strindberg²⁸, il quale di fatto si allineava alle posizioni dei due personaggi maschili dell'opera. Per il signor Bark di *Vere donne*, padre di famiglia dipendente dal gioco d'azzardo, «spregevoli» sono le leggi che consentono alla moglie di disporre dei propri averi e di divorziare. La soluzione al disfacimento di tale istituzione, incoraggiato dall'affermazione di leggi simili, è ignorare l'esistenza di situazioni familiari problematiche:

MRS. BARK But legislation must also think of those marriages where the wife might need protection against the husband — — —

BARK No, that's exactly what's wrong. By assuming that there may be such relationships, the law gives a kind of sanction to the woman who rises up against the man — that is demoralizing in the highest degree²⁹.

Bark riconosce nell'arrendevolezza della moglie, docile e obbediente, e nell'attitudine al perdono delle infedeltà coniugali della figlia maggiore

dell'umanità», «intonie determinate dal suo oggettivo “vincolo con il tempo”». Non sono dunque propriamente femministe le sue opere. F. PERRELLI, *Introduzione a Ibsen*, Roma-Bari, Laterza 1988, pp. 69, 72.

²⁸ Cfr. PERRELLI, *Il teatro scandinavo...*, p. 71.

²⁹ Il dramma è reperibile in lingua inglese, per la traduzione di Anne-Charlotte Hanes Harvey: A.C. LEFFLER, *True Woman (Sanna Kvinna, 1883)*, in *Modern Drama by Women (1880s-1930s)...*, pp. 17-43, Atto II, p. 32.

Lissa l'autentica essenza della femminilità. Berta, al contrario, ostile al padre e interessata a difendere gli interessi della madre, è caratterizzata da scarsa femminilità e da idealismo ("realistiche" sono, invece, le donne che comprendono e accettano la natura degli uomini³⁰). Solo Lundberg, affezionato a Berta, si salva da una rappresentazione talmente sconcertante della mascolinità.

La presunta superiorità morale dei personaggi maschili meno positivi della Leffler è messa in crisi dalla percezione dell'esistenza di una spinta erotica misteriosa e dicotomica, presto messa a nudo: da un lato il desiderio di "femminile" sottomissione e docile obbedienza, dall'altra la sotterranea attrazione verso una forma di incorruttibile purezza, che si esprime tanto nei termini di una virginea innocenza, quanto nei termini di una ideale e irriducibile fermezza morale. Così in questi uomini vi è l'istintiva duplice inclinazione ad adorare l'incorruttibile innocenza femminile e a piegarla alla propria volontà. Un rifiuto della natura trasformativa dell'amore, che ne rivela una concezione "idealistica" e idealizzante: della donna amano l'"idea" che essa rappresenta, l'"idolo" irraggiungibile, fonte di perfezionamento. Aspirando a un personale percorso di metamorfosi, suscitato proprio dalla donna-idea, negano però alla donna la possibilità del cambiamento, anche quando sono loro a provocarlo.

Così Wilhelm in *Vere Donne* confessa di aver amato Lissa fintanto che l'aveva considerata una creatura eccezionale tale da incoraggiarlo ad abbandonare il suo reprimibile stile di vita; ma una volta appresane la curiosità sessuale, Lissa si era rivelata nient'altro che una "vera donna", dalla quale avrebbe ottenuto un amore «comodo», non certo trasformativo³¹. Al contrario in Berta, che pure manca di qualità femminili, Wilhelm intravede quella fermezza d'animo che, rendendola diversa o superiore rispetto alle "vere donne", l'avrebbe «obbligato a diventare una persona diversa», migliore. «Cosa non avrebbe fatto», se fosse stata sua moglie, «per non riceverne la disapprovazione»!³²

E ancora, nel romanzo *In lotta con la società* (del 1883), Berndtson, che convince Arla a separarsi dal marito al quale era legata da un matrimonio "immorale" (fondato sull'affetto e sull'amicizia, forse, ma non sulla passione), pretende dalla compagna un amore impossibile, totale ed esclusivo, coniugato alla prima persona:

³⁰ Così ritiene Wilhelm: ivi, p. 35.

³¹ «WHILELM [...] From that moment on my love for her had lost its finest bouquet – it was much cosier on the whole, for now I could be less inhibited with her in all respects». Ivi, Atto II, p. 35.

³² Ivi, Atto III, p. 37. La traduzione dall'inglese è mia.

Io non voglio una moglie con il cuore diviso, come te, una moglie sempre tormentata da un desiderio insoddisfatto, perfino nelle mie braccia. Mai sono riuscito a *possederti* interamente [...]. Perché non sei stata *mia* allora, quando non avevi ancora un passato, quando non avevi calpestato doveri di cui ti perseguita il ricordo, quando non avevi il cuore diviso; *mia, tutta mia*, come non sei stata mai; *mia in ogni pensiero ed in ogni sentimento, in ogni aspirazione ed in ogni speranza?* Che felicità sarebbe stata *di possederti così!* Ma quando non potevi esser *mia* in tal modo, *non dovevi mai diventare mia moglie. Dovevi rimanere la donna che rispettava ed adoravo [...]*. Tu avresti potuto esercitare un potere enorme su di me³³.

Berndtson rimpiange la donna che rispettava, una donna irraggiungibile, che proprio per questo avrebbe potuto «esercitare un potere enorme», trasformativo, non certo quella che ha sacrificato e modellato la propria identità sulla sua.

Allo stesso modo, in Wulf, il fidanzato di Bianca nel dramma *Come si fa il bene* (1885), amore e dominio, geloso possesso della donna e della sua interiorità coincidono:

WULF. Ti amo come sei, *ma voglio che tu sii come mi sei sembrata fin ad ora*. E voglio che tu mi ami abbastanza per rimettere nelle mie mani il tuo passato, il presente e l'avvenire e lasciarti guidare da me in ogni tuo pensiero, in ogni tuo sentimento, in tutta te stessa. *Di te voglio essere io il padrone*. Solo così possiamo diventar felici.

BIANCA. *Tiranno!* Tutti i miei pensieri, tutta la mia volontà cederli a te? E che ne resta poi della povera Bianca?³⁴

Ma Bianca è già diversa da Lissa, e rinuncia, come Berta, ma per diverse ragioni, all'idea del matrimonio, non potendo ulteriormente sopportare l'annientamento di quella individualità faticosamente ritrovata assieme alle proprie origini. Un risveglio doloroso, un ritorno al vero, alla cruda realtà della miseria sperimentata dalle classi sociali subalterne, che le era costata la felicità. Bianca sta a un passo dalla nascita di Vera, nel *Viaggio della verità*.

Per la Leffler l'elemento autobiografico spesso identificato nelle sue opere fornisce l'occasione per l'analisi di un problema che riguarda un pubblico ampio e del quale intende sondare, artisticamente, tutte le possibili diramazioni, attraverso l'azione di personaggi dalla complessa psicologia; per-

³³ LEFFLER, *In lotta con la società...*, pp. 241-242.

³⁴ LEFFLER, *Come si fa il bene...*, Atto III, scena IV, p. 81.

sonaggi che, pur diversi, finiscono per richiamarsi l'un l'altro, per affinità o contrasto, in un complesso sistema reticolare. Il fervente pastore Adriano di *Dubbio* è l'antitesi del «radicale negatore» Berndtson di *In lotta con la società*, eppure i due si somigliano per il dogmatismo e per il fanatismo delle loro tesi, che li induce a desiderare e a temere la conversione delle proprie compagne, finendo comunque per privarle delle loro identità. Eppure, il primo di fronte alla morte della moglie cede infine al dubbio; il secondo (al quale Croce, commosso, avrebbe voluto urlare: «Tu sei un perfetto imbecille!»³⁵), pur consapevole delle proprie intime contraddizioni, rimane chiuso nella propria narcisistica egolalia. D'altra parte, l'attitudine al dubbio e al pensiero critico di Ellinor, moglie di Adriano, è simile a quella di Berndtson, e il dogmatismo della pietista Arla, di *In lotta con la società*, richiama quello di Adriano. La prima è caratterizzata da un'intelligenza acuta, illuministica, ma contraddetta dall'urgenza di mettere sotto scacco proprio quell'intelletto educato al dubbio aggrappandosi alla fermezza della fede, che è quanto ammira in Adriano. Arla, priva di riferimenti culturali che la difendano dagli assalti retorici di Berndtson, e in congiunzione a un temperamento rigido e propenso al dogmatismo, passa da un estremo all'altro, assumendo nuove personalità, finendo per smarrirsi. Per entrambe le donne il matrimonio sancisce la morte identitaria.

Commentando *In lotta con la società*, Benedetto Croce avrebbe scritto:

La Leffler, com'è chiaro, da fervida scolara dell'Ibsen, prendeva sul serio i negatori e radicali riformatori, apostoli ed energumeni della passione, della personalità e della libertà. [...] Ma se la sua eroina [Arla] si salva nella vita morale per effetto della angoscia che la strazia e la purifica, il romanzo si salva, nel mondo dell'arte, pel vivo senso umano, che vieta alla Leffler di costruire il racconto come le sue astratte teorie forse le consiglierebbero, e la conduce a narrare con pieno abbandono come il suo alto cuore sente e il suo limpido sguardo scerne³⁶.

La Leffler osserva: il suo sguardo rispetto al mondo dell'opera è simile a quello di Salvatore nel dramma *Il viaggio della verità*, quando, divenuto scienziato, ispeziona al microscopio azioni e reazioni degli elementi patoge-

³⁵ B. CROCE, *Recensione a LEFFLER, In lotta con la società...*, poi in ID., *Leggendo e ricordando*, in *Conversazioni critiche*, seconda serie, terza ed. riveduta (*Scritti di Storia letteraria e politica*, X), Bari, Laterza&Figli 1942, pp. 341-351, a p. 346. (orig. ID., *Recensione a A.C. Leffler, In lotta con la società*, Prefazione di S. di Giacomo, Napoli, L. Alvano 1913, «Giornale d'Italia», 3 maggio 1913).

³⁶ Ivi, p. 347.

ni. E se questo è il ruolo che assume, le sue opere, anche quelle che appartengono alla categoria scandinava dell'“arte-problema”, come ha rilevato Benedetto Croce, non possono offrire alcuna soluzione³⁷.

Non fornisce una soluzione *True Women*, che si chiude sulla delusione di Berta e sull'impossibilità di fuggire dalla prigione familiare, rendendo evidente la difficoltà per la donna di esercitare i propri diritti in una società che tende a emarginare le donne divorziate. Né si offrono soluzioni alla crisi identitaria di Bianca, in *Come si fa il bene*. Per non parlare dei due romanzi, con quei finali sospesi sulla fede vacillante di Adriano e sulla posizione liminale della maternità di Arla, abbandonata da Berndtson, estranea per la figlia Elisabetta, ma madre ritrovata per il piccolo Emilio, dal quale è trattenuta sulla soglia dell'antica dimora coniugale.

Quel matrimonio che per il romanzo di formazione di fine Settecento e primo Ottocento, da Goethe a Jane Austin, aveva rappresentato il punto d'arrivo della *bildung* di eroi ed eroine, in quanto metafora interiorizzata del contratto sociale che regola libertà e felicità, garantendo reciproco giovamento alla moglie e al marito³⁸, non offre più alcuna rassicurazione né alcun rifugio alle protagoniste della Leffler e di scrittori e scrittrici attenti alle questioni sociali. Al contrario, dall'interno delle mura domestiche, constatata la precaria condizione femminile, diventa possibile avanzare una critica sulla società e rilevare che l'istituzione del matrimonio non solo possiede fondamenta troppo fragili, ma ha addirittura fallito nella tutela dei suoi membri, privandoli di libertà e felicità. Nell'istituzione del matrimonio, d'altra parte, non credeva nemmeno la Leffler, almeno fino a quando, avendo sposato Pasquale del Pezzo, non trovò la felicità alla quale aveva sempre aspirato. E allora al destino delle altre protagoniste sarebbe sfuggita Alie sposando Andrea Serra, un nobiluomo italiano, in *Femininity and eroticism*, romanzo scritto e ambientato in Italia³⁹.

³⁷ CROCE, *Prefazione a LEFFLER, Come si fa il bene...*, p. XVIII. Altre opere della Leffler, soprattutto le novelle, sarebbero piuttosto degli “studi psicologici, pieni di sentimento”, ivi, p. XIX.

³⁸ Cfr. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi 1999, pp. 24-27.

³⁹ Forse la più significativa delle opere composte in Italia, eppure manca una traduzione italiana del romanzo, edito invece in traduzione inglese. Stando a quanto riferiscono all'unisono Enrica Capecelatro e Lili Wolffsohn, forse citando direttamente la biografia di Ellen Key o quella inedita di Pasquale del Pezzo, «Alie ama, perché Anna Carlotta comprende finalmente l'amore» (CAPECELATRO, *Cenno biografico* in LEFFLER, *Dubbio...*, p. XVIII); «Alie loves, because Anna Carlotta at last understood what love was» (WOLFFSOHN, *Biographic Note*, in LEFFLER, *Sonya kovalevsky...*, p. 375). E sul romanzo, qui non sottoposto ad analisi, cfr. LOKRANTZ, *Gli anni napoletani di Anne Charlotte Leffler...*, pp. 67-75.

3. Quel curioso testamento “italiano”: «Il viaggio della verità»

Il viaggio della verità, composto tra Italia e Svezia tra l'estate del 1891 e la primavera del 1892, pubblicato in svedese nel 1893⁴⁰ e in traduzione italiana solo nel 1915, è stato definito il testamento letterario di Anna Carlotta⁴¹, a ragione, per quanto possa apparire curioso considerato che accanto al titolo leggiamo «dramma fantastico»; ma, forse, più che fantastico, bisognerebbe definirlo allegorico. Non stupisce che il suo testamento abbia assunto questa forma se, come è stato scritto, in Italia la duchessa si interessò allo studio di Dante, Petrarca e Ariosto (oltre che Goldoni, Manzoni e altri ancora)⁴²: Dante è, infatti, tra gli autori che più diede l'impronta a questo dramma, ma è altrettanto forte l'influenza di Shakespeare con *Sogno di una notte di mezza estate*⁴³, di Goethe con il *Faust*, e del *Peer Gynt* di Ibsen, segno che l'autrice ambiva ad affermarsi su un piano sempre più internazionale⁴⁴.

Vera nasce in un mondo fiabesco, nuda (perché «il vero deve camminare nella sua nudità»⁴⁵) come una Venere di Botticelli, bella come l'Elena faustiana, priva di quel pudore che più tardi le monache vorranno inculcarle. Figlia della Terra, la protagonista si innamora di Salvatore che incontra quando questi è sulle tracce della principessa Speranza, rifugiata nel regno degli elfi, alla quale è legato da una profezia che li vorrebbe sposi e genitori di un principe redentore. Vera e Speranza si somigliano molto, pertanto nascono dei fraintendimenti che non si risolvono alla maniera di una commedia degli errori, ma impongono, a partire dal secondo atto, un graduale disfacimento del registro fiabesco, che implode nel momento in cui la festa del popolo per il ritrovamento di Speranza (in realtà Vera) svela le differenze di classe, le sofferenze e la miseria del popolo.

VERA Ma io non sono Speranza. Se avete ogni giorno sotto gli occhi il suo busto, non vi accorgete che non mi somiglia? Io non vi posso promettere la felicità, poveri schiavi del lavoro. Vi posso dire, al contrario, che finché il grande imperatore dominerà, e sua figlia Speranza continuerà a nutrirvi di

⁴⁰ Ivi, p. 66 nota.

⁴¹ DE MARCO, «*Quello che offre il Sud*»..., p. 17.

⁴² LOKRANTZ, *Gli anni napoletani di Anne Charlotte Leffler*..., p. 47.

⁴³ Shakespeare sarebbe stato un autore caro alla Leffler, inizialmente considerato rappresentativo dell'intero Occidente, poi della sola cultura inglese, e gradualmente sostituito dal crescente interesse per Ibsen. L.R. WILKINSON, *Anne Charlotte Leffler' Shakespeare: The perils of stardom and everyday life*, in *Disseminating Shakespeare in the Nordic Countries: Shifting Centres and Peripheries in the Nineteenth Century*, United Kingdom, Bloomsbury Publishing 2022, pp. 248-268, a p. 264.

⁴⁴ Cfr. LOKRANTZ, *Gli anni napoletani di Anne Charlotte Leffler*..., p. 66 nota.

⁴⁵ ZOLA, *Il naturalismo a teatro*..., p. 23.

graziose storielle, le vostre condizioni diverranno sempre peggiori. Non crediate a siffatte promesse menzognere di felicità che scenda dall'alto. Guardate piuttosto coraggiosamente in faccia la verità. La perfetta felicità non regnerà mai sulla terra, ma le vostre condizioni potranno migliorare se voi, da voi stesse, prenderete le vostre sorti nelle vostre mani e non perderete tempo dando ascolto a false profezie⁴⁶.

Il mancato riconoscimento è più di un nodo strutturale nei primi due atti, è allegoria delle menzogne esercitate dal potere per sottrarre al popolo la percezione della propria condizione e impedirne la rivolta. Il popolo non prende coscienza, ma Salvatore, che decide di seguire Vera nel lungo e pericoloso viaggio della verità, sì. La ricerca del vero non accompagnato dal dubbio, tuttavia, conduce ad esiti disastrosi per l'umanità: un virus creato in laboratorio da Salvatore-scientziato uccide tutta la corte e il regno di Speranza e del marito Fortunio. Seguire Vera comporta persino la rinuncia al regno dei Cieli. Vera raggiunge il Paradiso dopo aver sondato gli abissi infernali alla ricerca del "vero padre", un viaggio che comporta un confronto diretto con il più grande fabbricatore di menzogne, Lucifero, e con quell'inferno finzionale di matrice dantesca che allontana il genere umano dall'unica verità: l'inferno è sulla terra. Vera e Salvatore si trovano ora dinnanzi a San Pietro: le basterebbe credere per accedere al regno dei Cieli, ma chiede a San Pietro di avere una prova dell'esistenza di Dio, e i cancelli si chiudono condannandola a un vagabondaggio perpetuo. Vera conosce sua madre, la nuda terra, ma la ricerca del vero padre, a lei ignoto, rimane insoluta, come l'inesausta ricerca intellettuale. L'allegoria è perspicua: vi si legge la critica al dogmatismo religioso, un certo disincanto nei confronti della presa di coscienza delle masse illetterate; il profondo amore per il Vero e per l'onesta ricerca intellettuale, che solo il sano dubbio rende immune al fascino della retorica; e non da ultimo una solida comprensione dell'amore (Vera ama senza rinunciare alla propria identità, e Salvatore le è compagno costante e pronto al sacrificio). Ma è significativo che nemmeno questo dramma proponga una soluzione o un porto sicuro alla sua protagonista.

Il *Viaggio della verità* è certo un dramma extravagante, che ambisce a racchiudere in un'unica esperienza letteraria molteplici generi presentando diversi quadri: dalla fiaba con la nascita mitica di Vera e la foresta incantata abitata da elfi, al dramma sociale con l'attenzione scientifica alle cause della malattia delle operaie di fiammiferi di zolfo, alla modernità del laboratorio batteriologico, al poema allegorico-didascalico, con i regni oltremondani di dantesca memoria e, più in generale, al grande poema goethiano.

⁴⁶ LEFFLER, *Il viaggio della verità...*, Atto II, scena VI, p. 44.

A questo poema drammatico, influenzato, secondo Ellen Key, dalla «fantasia meridionale del marito»⁴⁷, ma in effetti aperto a una tradizione fantastica di matrice non solo italiana ma pienamente europea, Anna Carlotta consegna l'essenza delle proprie riflessioni, dei principi che ne sostennero l'esistenza, la sintesi della propria esperienza letteraria. Non, dunque, un testamento "italiano", ma un testamento possibile solo nella distanza, temporale e geografica, e nel ripensamento della precedente esperienza letteraria.

4. Leggere Anna Carlotta in Italia nell'Ottocento

La morte prematura non diede il tempo alla scrittrice di trovare quella solida collocazione nel panorama italiano alla quale aspirava, nemmeno in qualità di corrispondente fissa dall'Italia per riviste letterarie svedesi, alle quali avrebbe voluto sottoporre le sue riflessioni sul nascente fenomeno della letteratura verista, al quale lei, formata alla scuola naturalista di Ibsen, dedicava grande attenzione⁴⁸. Anche in Svezia, dunque, dopo il successo degli anni Settanta e Ottanta, veniva dimenticata.

Come giustamente osservava Margherita Lokrantz quasi cinquanta anni fa, in Italia il giudizio critico nel complesso positivo sulla scrittrice, tra la fine degli anni Ottanta e il primo decennio del Novecento (ma bisognerebbe dire, sfortunatamente, tutt'oggi), si basa solo sulle poche opere tradotte, e non sulla vasta produzione della scrittrice⁴⁹. Le sue opere, al giorno d'oggi di difficile reperibilità, iniziarono timidamente ad affermarsi in un mercato editoriale «fluidico e diversificato», che lasciava ancora l'iniziativa dei testi da tradurre e pubblicare ad autori e a traduttori, e che solo dal 1845 aveva iniziato a interessarsi alla letteratura scandinava⁵⁰.

Fu soprattutto per l'impegno e la cura del marito e degli amici che, dopo la morte della scrittrice, altre opere videro la luce sul suolo italiano, benché faticassero poi a trovare collocazione editoriale: lo testimonia Benedetto Croce quando, recensendo *In lotta con la società*, non solo ricordava la traduzione a cura dell'amico matematico Pasquale del Pezzo, ma commentava anche la curiosa indicazione del nome del tipografo (Napoli, Deposito

⁴⁷ LOKRANTZ, *Gli anni napoletani di Anne Charlotte Leffler...*, p. 61.

⁴⁸ Ivi, p. 55.

⁴⁹ Ivi, p. 85, e sulle recensioni dei critici italiani cfr. pp. 85-92. Naturalmente con significative eccezioni: Croce, che tra le altre lingue conosceva il tedesco, e la Duchessa d'Andria che leggeva e traduceva il russo.

⁵⁰ DE MARCO, *La letteratura svedese in Italia nell'Ottocento...*, pp. 359-360.

Lorenzo Alvano, Università) «noto soprattutto agli studenti di Napoli come editore e depositario di manuali e dispense dei loro professori, a uso di esami»⁵¹. È alla cerchia dei più intimi amici, e al marito, che va dunque attribuita la selezione del materiale da tradurre, una scelta che potrebbe essere dipesa da fattori affettivi, dalla volontà di rendere note alcune tra le opere di maggiore successo della scrittrice, ma anche da previsioni sulla ricezione da parte del pubblico.

È da *Come si fa il bene* che la Leffler ottenne in vita non poche soddisfazioni grazie alle ottime recensioni, benché sia risultato poi deludente il proposito di trovare per il dramma una collocazione nei teatri italiani: fallì il tentativo del duca d'Andria di proporlo alla compagnia di Ermete Zacconi, che nel 1892 aveva portato Ibsen a Napoli⁵². È possibile che il favore incontrato da *Come si fa il bene* sia appunto dipeso dal fascino che allora aveva iniziato ad avere la letteratura drammatica nordica, con il crescente interesse per le opere Ibsen⁵³. Il dramma della Leffler, che peraltro omaggiava Ibsen, risultava allora facilmente collocabile nel coevo panorama letterario italiano. Si comprende dunque perché, come racconta la Leffler al fratello, Croce non sperasse troppo nel successo del suo ultimo dramma "italiano" (*Il viaggio della verità*), troppo lontano dagli interessi del pubblico, convinto piuttosto che la meritata notorietà sarebbe giunta dalle novelle⁵⁴.

D'altra parte, come è stato ipotizzato, romanzi e novelle rientravano più facilmente in quel filone della letteratura femminile, e in particolare della letteratura femminile straniera, che esercitava sui tipografi e sugli editori particolare interesse per la nascita sul mercato di una nuova categoria, quella delle donne esponenti della piccola borghesia⁵⁵; senza contare il fatto che le

⁵¹ CROCE, *Leggendo e ricordando...*, p. 344.

⁵² LOKRANTZ, *Gli anni napoletani di Anne Charlotte Leffler...*, pp. 52-53. Sulla presunta presa in carico del dramma *Vere donne* da parte di Ermete Novelli, tra 1888 e 1889, cfr. *ivi*, p. 45 nota.

⁵³ Come ha sostenuto Franca Angelini, in Italia tra il dramma borghese di Giacosa e il teatro di fine decennio di Capuana si pone l'esperienza fondamentale di Ibsen, al quale il siciliano si era appassionato, traducendo dal francese, tra il 1890 e il 1891, *Casa di Bambola*, negli stessi anni in cui esprimeva la sua nuova teoria teatrale. F. ANGELINI, *Teatro verista in Italia*, in *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania 10-13, febbraio 1986), Biblioteca della Fondazione Verga, Serie convegni n. 5, Catania, Fondazione Verga 1988, 2 voll., I, pp. 323-343, alle pp. 338; 339. Si sofferma sul ruolo di mediatrice culturale della scrittrice Maria Cristina Lombardi, che affronta pure il problema della traduzione di Di Giacomo al dramma *Come si fa il bene*, confermando la tendenza a una traduzione "target oriented", apprezzabile dal punto di vista stilistico, ma inevitabilmente volta ad appiattire l'originale svedese, e soprattutto tesa a eliminare battute e riferimenti politici per conformare il testo al gusto del pubblico italiano. LOMBARDI, *Le straniere 'organiche' e tessitrici di relazioni...*, pp. 410-420.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, pp. 90-91.

⁵⁵ A. CHEMELLO, *La letteratura popolare e di consumo*, cit. da DE MARCO, *La letteratura svedese in Italia nell'Ottocento...*, p. 362.

novelle si inserivano nel terreno fertile già tracciato nel corso del secolo da scrittori e scrittrici italiani. E, appunto, Benedetto Croce, che forse in tal modo aveva promosso la pubblicazione di altre apprezzate novelle tratte dalla raccolta *Dalla Vita*, poneva in appendice all'opuscolo in memoria dell'amica una brevissima novella, considerata esempio dell'arte raffinata della scrittrice: nel suo giudizio, *Zia Malvina* è espressione di una certa «delicatezza del sentire» e della «finezza della analisi psicologica», della «schiettezza dello stile»⁵⁶ di una scrittrice che, avrebbe scritto anni più tardi, «sarebbe diventata nostra, se la sua vita non fosse stata spezzata così presto»⁵⁷. Un giudizio critico da parte di Croce addirittura lusinghiero, che nasce dalla constatazione della sincerità intellettuale di una donna più interessata a cogliere le contraddizioni del reale che a produrre un'opera retorica, e che testimonia il fascino luminoso, se non l'eccezionalità di questa importante autrice del realismo scandinavo, scrittrice di novelle e romanzi, esponente di punta della drammaturgia femminista e d'indignazione degli anni Settanta e Ottanta, seguace di Brandes, Ibsen e Bjørnson, sostenitrice dei diritti della donna all'autonomia economica, al divorzio, ma in definitiva più attenta alla verità, complessa e multifaccettata, del soggetto psicologico e dell'ambiente descritto. D'altra parte, Anna Carlotta Leffler aveva eletto il "dubbio" a guida della sua ricerca scientifica verso il vero.

SALVATORE Non vedi che cotesto dubbio incessante ci rende perplessi. Tentiamo una volta un atto ardimentoso.

[...]

VERA [...] Tu della ricerca della verità hai preso solo l'elemento positivo e non hai mai voluto capire che la sua più intima essenza è e sarà il dubbio⁵⁸.

⁵⁶ GUMMERUS, *Un'amica svedese di Croce...*, p. 84.

⁵⁷ CROCE, *Leggendo e ricordando...*, p. 345. La novella si legge, oltre che in appendice al saggio di Edoardo Gummerus, in B. CROCE, *Pagine Sparse*, vol. I, XIII, *Scritti d'occasione...*, pp. 291-293. In merito alla testimonianza di Croce sulla lettura a partire dal tedesco cfr. CROCE, *Leggendo e ricordando...*, p. 345.

⁵⁸ LEFFLER, *Il viaggio della verità...*, atto IV, scena I, pp. 71-72.

GIOVANNA ZISA

(Università di Catania)

LAURA GONZENBACH
SCRITTRICE DI FIABE E TRADUTTRICE

Laura Gonzenbach nacque nel 1842 a Messina da un'agiata famiglia di commercianti svizzeri che, originari di S. Gallo, si erano trasferiti in Sicilia per affari. Il padre, Peter Viktor Gonzenbach, era console della Confederazione Elvetica di Messina e la famiglia godeva di una posizione di privilegio all'interno di quella comunità svizzera di Sicilia che riuniva un'élite numericamente minoritaria rispetto a quella locale, ma finanziariamente e socialmente forte, la cui presenza contribuiva alla crescita commerciale e culturale della città e al consolidamento delle sue relazioni internazionali¹.

Sia Laura che, ancor di più, la sorella Magdalena, possedevano un'istruzione rara per l'epoca, certamente resa possibile non soltanto dalla favorevole condizione socioeconomica della famiglia, ma anche dall'orientamento liberale del padre. Magdalena², più grande di Laura, si occupò personalmente della formazione della sorella minore, la quale sviluppò un vivo interesse per la narrazione orale e per i racconti popolari: «Laura Gonzenbach, oltre a possedere una cultura eccellente, era anche un'ottima narratrice di fiabe – “der Topos ist uns vertraut” – nutrita, come vedremo di letture grimmiane»³.

Non a caso fu proprio a Laura che si rivolse Otto Hartwig, pastore della comunità elvetica evangelica di Messina⁴ tra il 1860 e il 1865, per rac-

¹ Per approfondire la figura di P.V. Gonzenbach e il ruolo dei commercianti stranieri a Messina cfr. L. RUBINI, *Peter Viktor Gonzenbach e i commercianti stranieri*, in EAD., *Fiabe e mercanti in Sicilia. La raccolta di Laura Gonzenbach. La comunità di lingua tedesca a Messina nell'Ottocento*, Firenze, Olschki 1998, pp. 3-55.

² Sull'educazione e sul ruolo familiare e sociale di Magdalena Gonzenbach cfr. L. RUBINI, *Laura e Magdalena Gonzenbach*, in *ivi*, pp. 89-124.

³ *Ivi*, p. 100.

⁴ A proposito della vita religiosa e culturale degli elvetici in Sicilia e del ruolo dei pastori all'interno

cogliere una serie di racconti da porre in appendice ai suoi studi sul folklore dell'isola. Gonzenbach, tra il 1868 e il 1869, nelle zone di Messina, Catania e sulle pendici dell'Etna, raccolse così tanti testi da convincere Hartwig a realizzare un'opera indipendente: i *Sicilianische Märchen*, pubblicati nel 1870 in lingua tedesca e corredati da note di Reinhold Köhler.

I 92 racconti di Gonzenbach sono oggi accessibili al pubblico italiano nella raccolta *Fiabe siciliane*⁵ grazie al lavoro di traduzione di Luisa Rubini e Vincenzo Consolo ed è su questa edizione che si fonda il presente studio. Tuttavia, bisogna sottolineare che ciò che leggiamo è il risultato di un doppio passaggio traduttivo: la raccoglitrice, infatti, trascriveva in lingua tedesca i racconti che le venivano narrati in dialetto siciliano, operando così una prima traduzione linguistica e culturale. Oggi questi testi, tradotti dal tedesco all'italiano, sono stati oggetto di una seconda mediazione linguistica e interpretativa. Il lettore contemporaneo, dunque, deve necessariamente tenere in considerazione il percorso che ha contribuito a modellare e trasformare il materiale narrativo 'originario'.

Nell'opera di Gonzenbach, infatti, il problema della 'fedeltà al dettato popolare', caro ai demologi e agli autori del secondo Ottocento e oggetto di dibattiti internazionali, è amplificato: accanto alla difficoltà, sperimentata da tutti i folkloristi dell'epoca, data dalla trasposizione dalla forma orale alla forma scritta, si affianca quella della traduzione dal siciliano al tedesco.

Giuseppe Pitрэ si esprimeva con una non celata vena polemica sulle raccolte di fiabe siciliane tradotte in lingua straniera: «Così l'Italia, che ad ogni circostanza si vanta "D'ogn'alta cosa insegnatrice altrui", deve ora richiamare dalla Germania e dall'Inghilterra i libri che le raccontano in tedesco ed in inglese le storielle di *Giufà* e di *Giovannino senza paura*, della *Cenerentola* e della *Bella dalle tre melarance*»⁶. Per lo studioso la fiaba, privata della lingua e della 'viva voce' dei suoi narratori, perdeva di autenticità e smarriva la sua essenza più profonda: «Non è la voce delle giovani contadine, delle vecchie nonne, che si ascolta: è bensì l'eco lontana che a stento si riconosce in lingue tanto dai parlari italiani diverse»⁷. Per Pitрэ, infatti, le fiabe siciliane tradotte in lingua straniera erano così distanti dalle 'originali' da non poter

della comunità evangelica di Messina cfr. L. RUBINI, *Otto Hartwig e la comunità evangelica*, in EAD., *Fiabe e mercanti...*, pp. 57-87.

⁵ L. GONZENBACH, *Fiabe siciliane*, a cura di L. Rubini, Roma, Donzelli 2019.

⁶ G. PITRÉ, *Delle novelle popolari*, in *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Con Discorso preliminare, Grammatica del dialetto e delle parlate siciliane, Saggio di novelline albanesi di Sicilia e Glossario, Palermo, Pedone Lauriel 1875, 4 voll., I, pp. XLI-CXLV, p. LXI; cfr. RUBINI, *Fiabe e mercanti...*, p. 125.

⁷ PITRÉ, *Delle novelle popolari...*, p. LXI.

essere considerate valide dal punto di vista scientifico e documentario: «Per quanto la Novellistica si giovi di codeste versioni, l'orecchio cerca sempre qualche cosa che le ripeta nelle note forme e parole la novellina, che la ricreò in tempi meno tristi, e la scienza esige che quale esce dalla viva voce tale venga ritratta la tradizione»⁸.

In realtà, Hartwig lodava Gonzenbach proprio per la sua fedeltà al dettato popolare e riconosceva l'autenticità e il valore documentario delle fiabe da lei raccolte, in cui ricercava prove testuali concrete nel tentativo di dimostrare la corrispondenza tra i testi trascritti e le narrazioni orali⁹.

Tuttavia, non possiamo ignorare come ogni operazione di traduzione implichi, inevitabilmente, un processo di riscrittura: lo stesso Italo Calvino, nel tradurre le *Fiabe italiane*, osserva come la trasposizione dai vari dialetti regionali all'italiano comporti la compresenza di questi due momenti, che devono essere variamente calibrati in base alle caratteristiche dei testi stessi¹⁰. Anche il raccoglitore che voglia limitarsi a stenografare pedissequamente quanto gli viene narrato perde necessariamente alcuni elementi tipici della forma orale nel passaggio alla forma scritta¹¹ ed è portatore di un bagaglio culturale ineliminabile che condiziona il prodotto finale. Per Cirese «In sostanza anche il momento più elementare e apparentemente neutro della pura e semplice collezione di dati è sempre condizionato, guidato, determinato dalle concezioni generali di cui il raccoglitore è portatore»¹². Egli seleziona il materiale, sceglie gli informatori e ha dei destinatari più o meno ideali che lo portano a rispettare un certo orizzonte di attesa.

Nel caso dei *Sizilianische Märchen* sia la raccoglitrice che le informatrici sono donne (con un'unica eccezione), la dedicataria dell'opera è una donna e si può ipotizzare che le donne siano anche le principali destinatarie, se una delle primissime recensioni dell'opera usciva sulla «Rivista Europea»,

⁸ Ivi, pp. LXI-LXII.

⁹ Cfr. RUBINI, *Fiabe e mercanti...*, pp. 184-189, a p. 184.

¹⁰ Cfr. I. CALVINO, *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Torino, Einaudi 1988, pp. 27-28: «Insomma, variano da fiaba a fiaba la misura e la qualità del mio intervento, a seconda di quel che il testo mi suggeriva. Talora esso m'imponesse un tale rispetto che non potevo che cercare di tradurlo pari pari [...], tal'altra invece mi si presentava come un mero punto di partenza per un esercizio di stile».

¹¹ Cfr. RUBINI, *Fiabe e mercanti...*, p. 187: «Tra parlato e scritto vi è uno scarto irriducibile che si evidenzia nel passaggio dall'oralità alla scrittura con la perdita inevitabile di quasi tutti quegli elementi che caratterizzano l'enunciato orale (aspetti prosodici, mimico-gestuali, ritmici, di intonazione e così via)»; cfr. G. CERINA, *La fiaba tra oralità e scrittura: aspetti semiotici*, in *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, a cura di G. Cerina, C. Lavinio e L. Mulas, Roma, Bulzoni 1982; cfr. P. CLEMENTE, *Documento del racconto e racconto del documento*, in *Inchiesta sulle fate*, a cura di D. Frigessi; cfr. C. LAVINIO, *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia 1993.

¹² A.M. CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo 1972, p. 93.

nella rubrica *Rivista dell'istruzione femminile*, dedicata alla condizione delle donne e al dibattito sull'importanza dell'istruzione femminile ai fini di una emancipazione reale¹³.

Laura Gonzenbach, donna colta e partecipe, insieme alla sorella Magdalena, dei dibattiti italiani ed europei, sembra avere introdotto in alcune fiabe le idee progressiste sue e della sorella. Ciò è ipotizzabile a partire da quelle fiabe 'femminili' in cui le protagoniste dimostrano scaltrezza e intelligenza nel risolvere situazioni difficili, uscendo vittoriose dopo aver affrontato una serie di prove e ostacoli: queste sarebbero, non a caso, le fiabe 'più riuscite'¹⁴ della raccolta.

Essa presenta un'ampia varietà di tipi fiabeschi e ciò non permette di parlarne in maniera univoca; ciò nonostante, è possibile rintracciare delle peculiarità che risiedono, in *primis*, nel sapore locale. La Sicilia è presente in ogni fiaba: nei luoghi, nei cibi, nei lavori manuali, nelle fatiche quotidiane, nelle ingiustizie sociali, in una religiosità popolare viva e appassionata¹⁵.

Si pensi, ad esempio, alla condizione di miseria di molti protagonisti che iniziano il loro viaggio meraviglioso perché non hanno nulla da mangiare e non possono sostentare sé stessi né la loro famiglia¹⁶, o si pensi a chi non trova lavoro e parte, non per un luogo qualsiasi, ma per la Piana di Mascalucia, dove si lavora di più e si ottiene denaro¹⁷. O, ancora, si pensi alle fontane di olio costruite non per far ridere una principessa¹⁸ ma per grazia ricevuta,

¹³ Cfr. RUBINI, *Fiabe e mercanti...*, pp. 102-103.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 224; cfr. R. SCHENDA - S. SCHENDA, *La donna e il lavoro nelle fiabe siciliane raccolte da Laura Gonzenbach e Giuseppe Pitre*, in R. SCHENDA., *Folklore e letteratura popolare: Italia-Germania-Francia*, trad. it. di M.C. Figliozzi e W. Ingeborg, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 1986, pp. 279-287.

¹⁵ Sulla presenza del sacro nella raccolta cfr. RUBINI, *Fiabe e mercanti...*, p. 207: «La componente sacrale o religiosa travalica insomma, nei SM, i limiti delle leggende religiose, penetra nel territorio della fiaba di magia, della novella, e persino negli *Schwänke*, mentre gli eroi e le eroine assumono tratti agiografici».

¹⁶ Cfr. l'incipit della fiaba 52, *Verga magica, asino d'oro e mazzaredi miei, mazziati*, in GONZENBACH, *Fiabe siciliane...*, pp. 285-288, a p. 285: «C'era una volta un povero muratore che aveva una moglie e un mucchio di figli e non riusciva a guadagnare abbastanza per dar loro da mangiare. Un giorno piangevano dalla fame e il poveruomo era senza lavoro».

¹⁷ Cfr. l'incipit della fiaba 70, *Lo scalto scarparo*, in *ivi*, pp. 376-380, a p. 376: «C'era una volta uno scarparo molto povero che non riusciva a trovare lavoro, e lui e sua moglie morivano quasi di fame. Un giorno disse: "Cara moglie, qua non trovo lavoro, voglio mettermi in cammino e andare nella Piana di Mascalucia; forse là troverò la mia fortuna"».

¹⁸ È, ad esempio, il motivo da cui prende vita l'azione narrativa ne *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile dove, per far ridere la principessa Zoza, il re di Vallepelosa fa costruire una fontana d'olio davanti al palazzo. Cfr. G. BASILE, *Introduzione ai trattenimenti dei piccoli*, in *Id.*, *Il racconto dei racconti*, trad. it. di R. Guarini, a cura di A. Burani e R. Guarini, Milano, Adelphi 2010, pp. 15-26, a p. 17: «Tanto che il povero padre, per tentare un'ultima prova, non sapendo che altro fare, ordinò che si facesse una gran fontana d'olio davanti al portone del palazzo, con il disegno che, schizzando al passaggio delle persone che facevano come le formiche il va e vieni per quella strada, queste per non ungersi i vestiti avrebbero fatto

per ex-voto¹⁹; o si pensi alla devozione verso le Anime Sante del Purgatorio; e al ruolo dei santi, che intervengono come veri e propri aiutanti magici ma in maniera un po' ambigua, mettendo sempre alla prova i loro 'protetti' che, in alcune fiabe, assumono i tratti di veri e propri martiri²⁰.

Citando Calvino, «la fiaba, qualunque origine abbia, è soggetta ad assorbire qualcosa dal luogo in cui è narrata – un paesaggio, un costume, una moralità, o pur solo un vaghissimo accento o sapore di quel paese»²¹ e in questo si ritrovano le specificità, le varianti di ogni tipo fiabesco consolidato. Accanto alle peculiarità che le fiabe assumono a seconda del luogo in cui vengono narrate, però, ce ne sono delle altre da ricondurre a quei criteri enunciati da Cirese, ovvero: la cultura del raccoglitore (o raccogliitrice), le sue credenze, le sue convinzioni profonde, la sua 'concezione del mondo' e quella dei suoi informatori (o informatrici) che trapelano quando meno ce lo si aspetta in una variazione dal modello canonico, così che ogni narratore «sfugge alle reti di una ripetizione passiva con una "istintiva furberia" e "finisce per parlarci di quello che gli sta a cuore"»²².

In questo senso, un confronto tra *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, pubblicati nel 1875 da Pitre, e i *Sicilianische Märchen* di Gonzenbach è illuminante e dimostra quanto un diverso retroterra culturale e una differente prospettiva di genere influenzino un prodotto finale che si costruisce a partire da una stessa materia.

Jack Zipes osserva che le fiabe di Gonzenbach si caratterizzano per una prospettiva marcatamente femminile, e in alcuni casi addirittura 'femminista', delle classi subalterne²³. Questo elemento distintivo conferirebbe riconoscibilità ai testi dando alla raccolta, che pur presenta diversi tipi fiabeschi, un respiro unitario.

zompi di grillo, balzi di capro e corse di lepre, e scivolando e cozzando l'una contro l'altra potesse accadere qualcosa per cui lei scoppiasse a ridere». Il motivo è comune e ricorre anche in alcune fiabe della stessa Gonzenbach.

¹⁹ Cfr. ad esempio la fiaba 13, *La Bella dai sette veli*, in GONZENBACH, *Fiabe siciliane...*, pp. 66-74, a p. 66: «Un giorno la regina si rivolse alla Madonna del Carmine e pregò: "Ah, santa Madre di Dio, se mi fate la grazia di un figlio, faccio il voto che, quando compirà quattordici anni, vi costruirò una fontana che butta olio per un anno di fila"». Cfr. pure la fiaba 14, *La Bella 'Nzentola*, in ivi, pp. 75-81, a p. 75: «Allora il re fece il voto che, se gli fosse nato un figlio, quando il ragazzo avrebbe compiuto dodici anni, avrebbe fatto costruire una bella fontana che avrebbe mandato olio per dodici ore di fila».

²⁰ Cfr. la fiaba 20, *La figlioccia di san Francesco di Paola*, in ivi, pp. 109-113.

²¹ CALVINO, *Sulla fiaba...*, p. 24.

²² M. LAVAGETTO, *Introduzione*, in ivi, pp. VII-XXVII, a p. XX.

²³ Cfr. J. ZIPES, *Laura Gonzenbach and Her Forgotten Treasure of "Sicilian Fairy Tales"*, in «*Marvels & Tales*», vol. XVII (2003), 2, pp. 239-250, a p. 241: «Moreover, the tales have a distinct feminine if not "feminist" lower-class perspective».

Degli esempi di ciò sono ravvisabili in diverse fiabe, alcune delle quali, come la 46 e la 78, costituiscono una sorta di *unicum*. Nella prima, *La serpe che testimoniò in favore di una ragazza*, un principe perpetra uno stupro ai danni di una giovane poverissima la quale, in assenza di altre persone, chiama a testimone una serpe di passaggio. Quando, tempo dopo, il principe tenta di prender moglie, la serpe si avvinghia attorno al suo collo, impedendo le nozze. Nessuno riesce a liberarlo, finché la giovane non si presenta a corte rivendicando i propri diritti: «Hai dimenticato di essere entrato in casa mia con la violenza e di avermi costretta a sottostare alle tue voglie?»²⁴. A questo punto il principe è costretto a sposarla per liberarsi dalla serpe.

Nella seconda fiaba, *La storia della ragazza coraggiosa*, l'eroina aiuta il fantasma di una bella dama a trovare pace, esaudendo il suo desiderio di vendetta nei confronti dell'uomo che l'ha uccisa e che merita di morire «nei suoi peccati, senza confessione e assoluzione»²⁵. La protagonista, dunque, diviene qui una vera e propria giustiziera e ottiene in cambio il castello e le ricchezze della dama morta, in un patto di solidarietà donnesco che si colloca al di là del bene e del male.

Come evidenzia Rubini, entrambe le fiabe in Pitre sono edulcorate: nella prima la violenza sessuale è assente ed è la giovane che cede alle lusinghe del re il quale, a sua volta, sceglie volontariamente di sposarla ed è il vero protagonista del racconto²⁶; nella seconda, solo la parte iniziale corrisponde alla versione riportata da Gonzenbach e l'omicidio perpetrato dalla donna è del tutto assente, forse perché reputato da Pitre troppo truce per rientrare in una raccolta di fiabe²⁷.

Gonzenbach, al contrario, sottolinea proprio gli aspetti truculenti della vicenda e riporta alla fine della sua raccolta una variante del racconto 78 trascritta in siciliano: *Lu cuntù di li tri soru*, dalle tinte ancora più fosche e dalle immagini ancora più crude e realistiche che richiamano la cronaca nera: la «bella, alta signora» «con una lunga veste nera e un lungo strascico» diventa qui «[...] na bedda signura, cu li capiddi scinnuti, lu pettu nudu tuttu

²⁴ L. GONZENBACH, *La serpe che testimoniò in favore di una ragazza*, in EAD., *Fiabe siciliane...*, pp. 261-262, a p. 262.

²⁵ EAD., *La storia della ragazza coraggiosa*, in *ivi*, pp. 409-412, a p. 412: «Allora lei prese il coltellino e gli tagliò la vena del collo così che lui morì nei suoi peccati, senza confessione e assoluzione».

²⁶ Cfr. RUBINI, *Fiabe e mercanti...*, p. 229, n. 97: «In Gonzenbach la fiaba è narrata dal punto di vista della ragazza, in Pitre verte sulla figura del principe e maschile appare complessivamente l'ottica della narrazione».

²⁷ Sulla fiaba 78 cfr. *ivi*, pp. 225-227; cfr. la n. di Rubini in GONZENBACH, *Fiabe siciliane...*, p. 535: «La versione anonima Pitre 1875, n. 66, *Lu Sangunazzu* (raccolta a Polizzi-Generosa), concorda con la versione Gonzenbach solo fino al momento in cui le tre sorelle giungono nel palazzo incantato e dunque vi manca l'episodio centrale della vendetta per mano femminile».

lordu di sangu e c'un pugnali azziccatu 'ntra lu cori»²⁸. Inoltre, se nella fiaba in traduzione si intuisce soltanto che la donna è stata uccisa dal suo amante per gelosia: «io sono una principessa e non posso trovare pace nella mia tomba, perché chi mi ha ammazzato non è stato punito»²⁹, nella fiaba in siciliano è presente una dichiarazione esplicita: «Cu stu cuteddu ccà 'mpizzata, lu miu 'nnamuratu, pri na barbira gilusia, senza ragiuni m'ammazzò, mi strascinò di li capiddi pri la scala e m'assuttirrà ddà sutto»³⁰. Anche l'uccisione dell'uomo è più cruenta: in questa versione, infatti, non viene addormentato e poi ucciso, ma muore della stessa morte della sua vecchia amante: «ma quannu iddu annò pri jettarisi 'ntra li brazza di la so' amanti, idda lesta lesta cci 'nziccò lu pugnali 'ntra lu cori e lu 'mmazzò. [...]. La giuvina l'afferrò pri li capiddi, lu strascinò a' pedi di la scala e lu suttirrà unni avìa suttirratu iddu l'amanti so'»³¹.

Gonzenbach, libera da idee di nazionalismo, di patriottismo e, naturalmente, di androcentrismo, nelle sue fiabe rappresenta senza censura le violenze che si consumano in una terra per certi aspetti ancora arretrata e arroccata su posizioni antiquate, con uno sguardo lucido e intraprendendo una direzione che è stata definita 'illuministica' da Vincenzo Consolo³². Il suo essere straniera e il suo essere donna, due categorie che richiamano subito la marginalità, le consentono di creare quello spazio, evocato da Homi Bhabha e da Romano Luperini, «[...] in cui vinti ed esclusi possano trovare una voce ed esprimere i loro orizzonti di senso»³³.

I veri vinti non sono certo i protagonisti delle narrazioni i quali, come in ogni fiaba che si rispetti, ottengono il loro lieto fine dopo una serie di peripezie, grazie a quel meccanismo di meriti e punizioni, di 'giustizia compensativa' di cui parlava Propp³⁴, ma si intravedono nella chiosa finale che

²⁸ L. GONZENBACH, *Lu cuntù di li tri soru*, in *Fiabe siciliane...*, pp. 475-477, a p. 476. La trad. it. è la seguente: una bella signora con i capelli sciolti, e il petto nudo tutto sporco di sangue e con un pugnale infilato nel cuore.

²⁹ EAD., *La storia della ragazza coraggiosa...*, p. 411.

³⁰ EAD., *Lu cuntù di li tri soru...*, p. 477. La trad. it. è la seguente: con questo coltello infilato qui, il mio innamorato, per una barbara gelosia, mi ha ucciso senza ragione, mi ha trascinato per i capelli lungo la scala e mi ha sotterrato lì sotto.

³¹ *Ibidem*. La trad. it. è la seguente: ma quando lui si mosse per gettarsi tra le braccia della sua amante, lei veloce veloce gli infilò il pugnale nel cuore e lo ammazzò. La giovane lo afferrò per i capelli, lo trascinò ai piedi della scala e lo sotterrò dove lui aveva sotterrato la sua amante.

³² Cfr. V. CONSOLO, *Presentazione*, in GONZENBACH, *Fiabe siciliane...*, pp. VII-IX, a p. IX.

³³ R. LUPERINI, *Il "terzo spazio" dei vinti*, a cura di R. Castellana, A. Manganaro e P. Pellini, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. IX (2016), pp. 7-13, a p. 13; per approfondire il concetto di "terzo spazio" cfr. pure A. MANGANARO, *Giovanni Verga cent'anni dopo: il potere di chi giudica, lo straniamento, e la sua "terza via"*, in «Italice», XCIX (2022), 2, pp. 222-240, alle pp. 236-237.

³⁴ Cfr. LAVAGETTO, *Dal buio delle notti invernali, in Racconti di orchidee, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori («i Meridiani») 2008, pp. XI-LXX.

correda spesso le fiabe siciliane: *iddi ristarù filici e cuntenti e nui ristammu senza nenti* che, come afferma Zipes, riporta i narratori alla loro reale condizione, quella della vita vera in cui i cambiamenti di stato non sono contemplati. Così, prima di uscire dal mondo incantato delle fiabe, i narratori rimettono i piedi sulla terra attraverso questa formula, che ristabilisce gli equilibri e innalza una barriera tra il mondo reale e quello meraviglioso, l'unico nel quale sono consentiti i 'cambiamenti miracolosi'³⁵ e si può concretizzare la mobilità sociale, a maggior ragione se si è donne.

Nella raccolta di Gonzenbach, in molte fiabe, il protagonismo delle donne deriva, oltre che dalla loro scaltrezza e dalla loro furbizia, dal loro status di destinatarie privilegiate del sacro, punto di contatto tra mondo dei vivi e mondo dei morti. I defunti spesso appaiono in sogno alle eroine per fornire loro degli avvertimenti e per orientare le loro azioni e assumono i tratti dell'aiutante magico.

Si pensi ad esempio alla fiaba numero 3, *Maruzzedda*³⁶, nella quale la giovane protagonista, abbandonata dal padre, si rifugia in un meraviglioso castello al cui interno si trova «una bella vergine morta». Costei appare in sogno alla giovane per ben tre volte: le prime due per avvertirla e salvarla dai piani malvagi del padre e delle sorelle, l'ultima per salutarla prima di ascendere al cielo dopo che «Iddio le ha concesso la pace» e per lasciarle tutte le ricchezze presenti nel castello.

Vi sono casi in cui entità divine appaiono in sogno a personaggi femminili secondari, senza che ciò influisca sull'azione fiabesca, a sottolineare ancor di più che il legame tra le donne e la sfera sacrale e religiosa è qualcosa di più che un mero espediente narrativo: è ciò che accade nella fiaba 87, *Sant'Antria*³⁷, nella quale una giovane rimane incinta mangiando il cuore del santo. Il padre non le crede e la ingiuria e maltratta di continuo, mentre la madrina della giovane è sicura della sua innocenza e della sua verginità. Sant'Andrea appare in sogno alla madrina per ben due volte per discolpare la giovane, ma quando la donna si sveglia e racconta il sogno al marito, l'unica risposta che ottiene è la seguente: «È solo un sogno, e non vuol dire niente»³⁸. Si delineano quindi due schieramenti contrapposti: da un lato gli uomini, il padre e il marito della madrina, i quali credono solo a ciò che vedono

³⁵ Cfr. ZIPES, *Laura Gonzenbach and Her Forgotten Treasure...*, p. 242: «The closing remark by the storyteller was common in Sicily of that time and clearly indicates the «real» perspective of the peasant storytellers, who entertained themselves with stories of miraculous change and yet knew there would be little hope for themselves in the end».

³⁶ GONZENBACH, *Maruzzedda*, in EAD., *Fiabe siciliane...*, pp. 9-14.

³⁷ EAD., *Sant'Antria*, in ivi, pp. 447-451.

³⁸ Ivi, a p. 448.

(non a caso il padre si redimerà solo quando vedrà coi suoi occhi) e considerano il sogno niente di più che una fantasia femminile; dall'altro lato le donne, la giovane e la madrina, attraverso le quali, in modi diversi, si manifesta la divinità. Sono loro, sebbene non credute e derise, a possedere la verità.

Nella cultura popolare il sogno³⁹, come del resto tutto ciò che riguarda la sfera del sacro, è sempre stato di preferenza associato all'universo femminile; nella raccolta di Gonzenbach questo aspetto diviene spesso punto di forza delle eroine delle fiabe, le quali hanno una marcia in più sugli uomini grazie al loro legame con l'altro mondo, di cui sono mediatrici.

Ciò è ancora più evidente nella fiaba 88, *La storia di Spadònia*⁴⁰, nella quale il Redentore comanda al protagonista di sposare una donna di nome Secula. La presenza della donna si rivela fondamentale nel corso della narrazione: è infatti lei che riconosce nei viaggiatori che visitano la loro locanda il Signore con i suoi apostoli perché, solo al vederli, «ha una strana sensazione», ed è sempre lei che, salda nella sua fede, «non si lascia confondere» dalla tempesta e convince il marito a raggiungere il Signore per rivolgergli preghiere. Nonostante la fiaba porti il nome di Spadònia, la vera protagonista è indubbiamente Secula, intermediaria necessaria tra il mondo celeste e quello terreno. Se si legge la variante della fiaba in Pitrè, che corrisponde alla numero 111 e si intitola *Lu Giuvini di Lu Furnaru*, si può constatare che la donna non vi ha alcun ruolo: al protagonista non viene ordinato di prendere moglie e si scopre che egli è sposato solo alla fine della vicenda, quando il servo racconta ciò che ha visto al padrone e alla padrona e tutti e tre spirano insieme in Paradiso. La donna è menzionata solo alla fine e in quel momento stesso muore, senza prendere parte attiva alla vicenda.

Benché non siano state prese in esame tutte le varianti del tipo fiabesco, le differenze Gonzenbach-Pitrè sono già di per sé significative e dimostrano, ancora una volta, il ruolo centrale attribuito alla donna nei *Sicilianische Märchen*, ruolo che spesso, come in questo caso, è legittimato dalla presenza del soprannaturale-religioso, campo di pertinenza femminile in cui la donna sfoggia con orgoglio una superiorità derivante dall'essere la custode di quella sacralità domestica, comunitaria e popolare che ha un ruolo centrale nella Sicilia dell'Ottocento.

Se, dunque, si considera la fiaba anche (ma non solo) come documento di folklore, risulta particolarmente rilevante richiamare il pensiero di Antonio Gramsci, secondo il quale il folklore esisterebbe solo per opposi-

³⁹ Per approfondire il significato del sogno nella cultura folklorica popolare cfr. L.M. LOMBARDI SARTRIANI - M. MELIGRANA, *Il tempo dei sogni*, in *Id.*, *Il Ponte di San Giacomo*, Milano, Rizzoli 1982, pp. 206-274.

⁴⁰ GONZENBACH, *La storia di Spadònia*, in *EAD.*, *Fiabe siciliane...*, pp. 452-456.

zione, configurandosi come espressione dei ceti subalterni in contrasto con la cultura storicamente dominante⁴¹. Gramsci si riferiva, naturalmente, al conflitto di classe e alle opposizioni politiche e sociali, ma anche all'interno di una stessa classe sociale si potevano e si possono individuare delle disparità significative, che contribuiscono a determinare differenti forme di produzione culturale.

In questa prospettiva, le fiabe di Laura Gonzenbach sarebbero l'espressione di un folklore tutto al femminile che si costruisce e si autodefinisce in opposizione alle 'concezioni del mondo ufficiali', che sono quelle degli uomini. Dalla posizione di margine, alla quale sono state relegate per secoli le più subalterne degli stessi subalterni, si apre un'istanza di liberazione in cui voci femminili si incrociano e, nonostante le differenze di ceto e di cultura, si congiungono in un unico coro orchestrato magistralmente dall'autrice. D'altronde la prospettiva di margine spesso è anche quella che offre il miglior punto di osservazione.

⁴¹ Cfr. A.M. CIRESE, *Concezioni del mondo, filosofia spontanea e istinto di classe nelle "Osservazioni sul folklore" di Antonio Gramsci (1969-70)*, in ID., *Intellettuali, folklore, istinto di classe: note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi 1976, pp. 67-104.

LAURA LUPO

(Università di Catania)

EMMA (EMILIA FERRETTI VIOLA) E IL REALISMO “UTILE” DI UNA FRA TANTE

Il suo nome d'arte era Emma, come la protagonista del romanzo di Gustave Flaubert che lei amava particolarmente. «Sempre *recente*»¹, quel *Madame Bovary*, per Emilia Ferretti Viola (Milano nel 1844 – Roma 1929), che nel 1879, dopo ventidue anni dalla pubblicazione del romanzo, ne scrive ancora sulle pagine della «Nuova Antologia», della quale fu assidua collaboratrice tra il Settanta e l'Ottanta dell'Ottocento, e, privatamente, vicedirettrice dal 1874, come dimostra il carteggio fra lei e l'allora direttore della rivista Francesco Protonotari, che restituisce le vicende dell'impegno della scrittrice².

Una fra tante, il romanzo che la consacrò al pubblico, era uscito a Milano nel 1878 presso l'editore Brigola, dopo essere stato completato l'anno

¹ EMMA [EMILIA FERRETTI VIOLA], *Gustavo Flaubert*, in «Nuova Antologia», XLIV (1879), fasc. 6 (15 marzo), pp. 302-318, a p. 303.

² Cfr. M.C. VIGNUZZI, *La partecipazione femminile al giornalismo politico-letterario. Italia e Francia tra Otto e Novecento*, Tesi di Dottorato, Dottorato di Ricerca in Storia d'Europa: identità collettive, Cittadinanza e Territorio (Età moderna e contemporanea) – XX ciclo, SSD M-Sto/04, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, in co-tutela con École Pratique des Hautes Études, 2008. In questo studio, che analizza sette fra le principali riviste del periodo, inclusa «Nuova Antologia», viene messo in evidenza come, pur entro i limiti imposti dal contesto storico, le donne abbiano saputo ritagliarsi spazi significativi in un ambito considerato appannaggio maschile, diventando collaboratrici regolari e, in alcuni casi, assumendo ruoli di rilievo all'interno dei comitati editoriali. La figura di Emilia Ferretti Viola si inserisce in questo scenario come caso emblematico: assidua collaboratrice di «Nuova Antologia», Ferretti Viola rappresenta un esempio concreto di come le riviste di cultura abbiano costituito un importante canale di accesso alla sfera pubblica per le scrittrici dell'epoca, consentendo loro di affermarsi come intellettuali. In particolare, nella corrispondenza tra Emilia Ferretti Viola e Francesco Protonotari si rinviene il riferimento al ruolo di “vicedirettrice” che la scrittrice rivendica, pur in assenza di un riconoscimento ufficiale riportato nell'intestazione della rivista. Non è pertanto possibile stabilire se si trattasse di un incarico formalmente assegnato o di un titolo informale, segno della stima e della fiducia che Protonotari nutriva nei confronti di Ferretti Viola. Di fatto, a partire dalla primavera del 1874, la scrittrice divenne figura di riferimento stabile per il direttore e per l'intera redazione della rivista (cfr. p. 175).

precedente, come si legge in calce alle prime pagine. *Nanà* non era ancora apparso (sarebbe stato pubblicato in rivista dall'ottobre 1879), mentre Giovanni Verga stava elaborando la propria svolta verista, destinata a concretizzarsi con *Rosso Malpelo*. Erano anni di grande fermento politico e letterario, ed Emilia Ferretti Viola se ne fece portavoce, sia come critica sulle pagine della prestigiosa rivista fiorentina (poi romana dal 1878), sia come scrittrice, interpretando in modo originale le principali istanze del suo tempo, sia artistiche che sociali³.

Sul finire degli anni Settanta, infatti, Emma aveva portato a maturazione un'idea precisa, esatta, nitida di ciò che il Realismo nell'arte e nella letteratura dovesse voler dire, ammirando Flaubert piuttosto che Zola, il cui «gran merito [...] sta nell'aver saputo afferrare vigorosamente una tendenza del tempo nostro, la tendenza maggiore di esso, e d'aver incarnato in quella tutto il suo genio, tutta la sua fantasia di romanziere»⁴, esasperandola e ledendo l'arte stessa, in quanto si è «posto un limite [quello della realtà oggettiva] che non varca mai»⁵, per «la superstizione del vero che lo trattiene»⁶. Emma formula questo giudizio su Émile Zola in un lungo articolo sull'ultima opera del padre del Naturalismo, *Une page d'amour*, nel giugno del 1878, un anno dopo aver terminato il proprio romanzo e uno prima del saggio critico su Flaubert citato poc'anzi: lo giudica, anche piuttosto severamente, un romanzo alla moda e scrive che «soltanto la qualità, non la quantità dell'ammirazione che s'acquista un autore, dà ad esso la misura del proprio valore» e crede «che in questo caso la quantità prevalga sulla qualità»⁷. In altre parole, laddove Zola prediligeva «il sentimento della vita organica della natura umana, piuttostochè quello della natura stessa»⁸, ella è cultrice del “ve-

³ I contributi critici su «Nuova Antologia»: EMMA, *Il libro delle donne illustri*, in «Nuova Antologia», XIX (1872), pp. 675-695; EAD., *La divina tragedia di Enrico Longfellow*, in «Nuova Antologia», XX (1872), fasc. 6 (giugno), pp. 343-364; EAD., *Viaggi in Italia di Ferdinando Gregorovius*, in «Nuova Antologia», XX (1872), fasc. 8 (agosto), pp. 838-856; EAD., *Ricordi di un'attrice*, in «Nuova Antologia», XXII (1873), fasc. 1 (gennaio), pp. 466-491; EAD., *Un romanziere californese (Bret Harte)*, in «Nuova Antologia», XXII (1873), fasc. 3 (marzo), pp. 557-568; EAD., *Una nuova biografia di Winckelmann*, in «Nuova Antologia», XXIII (1873), fasc. 6 (giugno), pp. 314-334; EAD., *Due traduzioni del Fausto*, in «Nuova Antologia», XXIII (1873), fasc. 8 (agosto), pp. 806-816; EAD., *Il nuovo romanzo di Auerbach*, in «Nuova Antologia», XXVI (1874), fasc. 6 (giugno), pp. 311-322; EAD., *La verità storica intorno a Lucrezia Borgia*, in «Nuova Antologia», XXVI (1874), fasc. 7 (luglio), pp. 573-608; EAD., *Un novelliere contemporaneo - Goffredo Keller*, in «Nuova Antologia», XXXI (1876), fasc. 4 (aprile), pp. 741-764; EAD., *Emilio Zola e il suo ultimo romanzo «Una pagina d'amore»*, in «Nuova Antologia», XXXIX (1878), fasc. 11 (1° giugno), pp. 519-540; EAD., *Gustavo Flaubert...*

⁴ EMMA, *Emilio Zola...*, p. 524.

⁵ Ivi, p. 526.

⁶ Ivi, p. 525.

⁷ Ivi, p. 520.

⁸ Ivi, p. 525.

ro”, non del “reale”. Della produzione zoliana la scrittrice salvava solo l’*Assommoir*, poiché la società ivi descritta «non vive moralmente oltre il limite delle sensazioni, oltre quel limite che l’autore prefisse alle evoluzioni del proprio ingegno»⁹. Anche un grande critico in quegli stessi anni rifletteva sul realismo di Zola per arrivare alle medesime conclusioni: Francesco De Sanctis, dopo *Principio del Realismo*, pubblicato proprio su «Nuova Antologia» nel 1876, sulla quale compariva altresì un articolo di Emma sull’autore realista svizzero Gottfried Keller, e il successivo *Studio* del 1877, pubblicato a puntate sulla napoletana «Roma», in cui risolveva le riserve sul francese ancora in elogi, nel testo della conferenza tenuta al Circolo Filologico di Napoli su Zola e l’*Assommoir* nel 1879, portava a maturazione il proprio giudizio sullo scrittore¹⁰, sul quale concludeva: «il suo mondo animale è ottuso; Zola non intravede niente al di là»¹¹.

Alla luce di quanto scritto da Emma su Zola, forse anche influenzata dallo *Studio* desanctisiano, pertanto, risulta chiara la necessità da parte della scrittrice di riaffermare quale proprio modello Flaubert, e soprattutto *Madame Bovary*, quel romanzo sulla «vita di una provinciale isterica», che, secondo Emma, «vi ha sempre qualcosa di così nuovo, di così fresco»¹². Benché la fonte dell’aspirazione dell’autore, l’“ideale” di De Sanctis, inteso come «amore della verità nel realismo»¹³, fosse la medesima di quella degli altri scrittori, Emma asseriva che

la scuola dei realisti dovrebbe sconfessarlo [Flaubert]. La verità così come la descrive e la vuole il Flaubert, non è quella verità soltanto quale appare all’evidenza dei sensi senza interpretazione alcuna, così come la vediamo fuori di noi; quella verità che il realismo non crede possibile di osservare con chiarezza se non raggiunge la maturità di una manifestazione materiale compiuta¹⁴.

Flaubert, secondo Emma, aveva avuto il merito di aver colto la verità nella sua manifestazione più bella, in sé stesso, senza ridursi, come Zola, alla descrizione di espressioni fenomeniche di una realtà oltre la quale, per dog-

⁹ Ivi, p. 526.

¹⁰ Su De Sanctis e il Realismo cfr. A. MANGANARO, *De Sanctis e il naturalismo*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Catania, 3-5 ottobre 2019), a cura di G. Alfieri, R. Castelli, S. Cristaldi e A. Manganaro, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. s. n. 2, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2020, pp. 189-200.

¹¹ F. DE SANCTIS, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, vol. III, Bari, Laterza 1974, pp. 277-299, a p. 295.

¹² EMMA, *Gustavo Flaubert...*, p. 303.

¹³ Ivi, p. 318.

¹⁴ Ivi, p. 316.

ma, non ci si doveva spingere. Del capolavoro dello scrittore di Rouen, Emilia Ferretti Viola apprezzava particolarmente la «finitezza di analisi», la «verità psicologica e fisiologica quasi ributtante», con le quali lo scrittore descriveva la storia della sua eroina, «la cui vivisezione morale è un'opera di verità meravigliosa»¹⁵. E in questo senso è flaubertiana, nel sondare l'intimità della sua protagonista, l'incipiente sentimento di solitudine che Barberina sperimenta in città, l'egoismo e l'ipocrisia della classe borghese anestetizzata dal progresso, ma non lo è, flaubertiana, nella prospettiva narratologica, in quanto non accoglie il principio dell'impersonalità. Anche Benedetto Croce, che inserisce Ferretti Viola nella sua *Letteratura della Nuova Italia*, a proposito di *Una fra tante*, riconosce che nell'opera «la rappresentazione si fonde con l'osservazione psicologica e morale»¹⁶, in «un racconto condotto con penetrazione morale, con sollecitudine affettuosa, con accoramento»¹⁷.

È dunque significativo che Emma, acuta lettrice di opere d'oltralpe e d'oltreoceano, nel 1877 parta dall'affermazione del principio di verità cui dichiara di attenersi: «Il fatto che narro in questo libro è un fatto vero» – così esordisce, chiarendo ai lettori la necessità di dare «alla triste verità il suo diritto di precedenza di fronte alle mie fiabe»¹⁸, che pure ella scriveva con un discreto successo (*A quarantacinque anni* è un racconto del 1874, dello stesso anno *La leggenda di Valfreda*; nel 1876 pubblica la novella *La mediocrità* e nel 1878 il racconto fantastico *Il testamento del nonno*; del 1891 è la fiaba *Carità*¹⁹). Con «l'umile penna della scrittrice di fiabe», confessa di voler prediligere la «triste, miserabile o anche *ributtante* [corsivo mio – aggettivo utilizzato anche per la “verità” di Flaubert] la sembianza di cosa vera» per «giovare»²⁰ alla cosa stessa. Non c'è solo la professione di umiltà, nella coscienza dichiarata di sé come autrice di fiabe, c'è una precisa dichiarazione di poetica, racchiusa nell'urgenza di verità e di utilità. Una dichiarazione che è anche politica. Nel 1874, in un articolo sul *Waldfried* di Bertold Auerbach apparso su «Nuova Antologia», Emma aveva chiarito una sua precisa idea di letteratura

¹⁵ Ivi, p. 304.

¹⁶ B. CROCE, *Emma*, La Marchesa Colombi, C. Donati, in *La Letteratura della Nuova Italia. Saggi Critici*, vol. V, Bari, Laterza 1929 (3ª edizione riveduta dall'autore), pp. 79-86, a p. 83.

¹⁷ CROCE, *Emma...*, p. 81.

¹⁸ EMMA, *Prefazione a Una fra tante*, Milano, Brigola 1878.

¹⁹ EMMA, *A quarantacinque anni*, in «Nuova Antologia», XXV (1874), fasc. I (gennaio), pp. 109-150; EAD., *La leggenda di Valfreda*, I, in «Nuova Antologia», XXVII (1874), fasc. XII (dicembre), pp. 877-904 e la seconda parte (II) pubblicata nel vol. XXVIII, fasc. I (gennaio), pp. 89-136; EAD., *La mediocrità* (novella), I, in «Nuova Antologia», XXXII (1876), fasc. VIII (agosto), pp. 746-801, la seconda parte nel fasc. XIX (settembre) del vol. XXXIII (1876); EAD., *Il testamento del nonno* (racconto fantastico), pubblicato nel vol. XXXVII del 1878 (fascicoli 1 e 2), e l'ultimo scritto, *la Carità*, pubblicato nel volume CXVI (1891), fasc. V (1 marzo), pp. 87-100.

²⁰ *Ibidem*.

che quell'opera dell'Auerbach non rispecchiava, in quanto, secondo la scrittrice, peccava nel dare una rappresentazione "esageratamente" perfetta e ideale del protagonista e della sua famiglia nella Germania in lotta per l'unificazione e poi nella guerra Franco-prussiana²¹. Nella poesia la tensione verso l'ideale e la perfezione è formalmente un pregio, «[...] ma la prosa, che deve essere il pane quotidiano di tutti, che nutre da secoli l'intelligenza umana e le presenta sotto forma modesta tutti i problemi più ardui che la travagliano, non può dar vita a concetti inattuabili di perfezione»²². E difatti, scriveva già nel 1872, «è meglio far calze grossolane e brutte che certe insulse poesie e certe poetiche prose che non raggiungono lo scopo d'utilità pubblica che quando, finendo i loro giorni sul banco del droghiere o del salumaio, servono ad involgere un'oncia di caffè o una fetta di prosciutto»²³. In altre parole, il romanzo deve essere utile e, per esserlo, deve essere anche vero, onde per vero si intenda non soltanto ciò che è "grossolanamente organico", ma l'esito della comprensione e interpretazione del reale da parte «della nostra potenza intellettuale»²⁴.

Una fra tante racconta un fatto di verità, la drammatica storia di Barberina, una povera ragazza di campagna che, trasferitasi in città – una X rappresentativa delle città italiane – per lavorare a servizio, dopo una serie di vicissitudini (la malattia, il ricovero in ospedale, la partenza improvvisa dei suoi padroni caduti in disgrazia) cade vittima delle trame malvagie di una donna che approfitta della sua ingenuità di campagnola e della sua miseria per venderla a un postribolo, dove sarà stuprata, su invito della *maitresse*, da tre uomini e, infine, iscritta nel registro delle autorità come prostituta. Solo grazie all'intercessione compassionevole dei rappresentanti del clero, Barberina riuscirà a salvarsi e a sfuggire a un destino al quale era stata condannata dalle istituzioni. L'unica, la sola, fra tante, condannate per sempre.

Nel corso del XIX secolo, in Europa e in Italia – soprattutto dopo l'Unità – si sviluppò una politica volta a contenere il contagio della sifilide, che portò all'emanazione di regolamenti specifici per arginare la diffusione della malattia²⁵. Tali provvedimenti si tradussero, di fatto, in un controllo sempre più stretto da parte dello Stato sull'esercizio della prostituzione e in una progressiva criminalizzazione di chi la praticava. Già prima dell'Unifi-

²¹ Cfr. EMMA, *Il nuovo romanzo di Auerbach...*, p. 313.

²² Ivi, p. 314.

²³ EMMA, *Il libro delle donne illustri...*, p. 678.

²⁴ EMMA, *Emilio Zola...*, p. 540.

²⁵ Cfr. G. GATTEI, *La sifilide: medici e poliziotti intorno alla «Venere politica»*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. 7, *Malattia e medicina*, a cura di F. Della Peruta, Torino, Einaudi 1984, pp. 741-798.

cazione, lo Stato sabaudo aveva introdotto forme di regolamentazione grazie al lavoro del sifilologo Casimiro Sperino, autore delle *Istruzioni ministeriali sulla prostituzione* del 1855, promulgate da Rattazzi e successivamente integrate da un regolamento specifico per la città di Torino. Con la nascita del Regno d'Italia, nel 1861, tali regolamenti furono abrogati e contemporaneamente estesi a livello nazionale. Queste norme, conosciute come *Regolamento Cavour*, avevano lo scopo dichiarato di vigilare e controllare la prostituzione attraverso l'intervento della pubblica sicurezza e degli uffici sanitari, oltre a contrastare la prostituzione clandestina. Le donne identificate come prostitute, o ritenute tali, venivano registrate e obbligate a sottoporsi a controlli sanitari periodici, in un tentativo di sorvegliare quelle pratiche sessuali considerate una minaccia per la salute pubblica e di cui la prostituta rappresentava, per l'immaginario dell'epoca, la devianza²⁶.

Di questi regolamenti si discuteva già alla fine degli anni Settanta, e proprio durante un dibattito parlamentare per modificarne alcuni articoli, nel 1878, *Una fra tante* venne citato in aula da De Renzis come esempio²⁷. Il *Regolamento* fu abolito nel 1888 dal governo Crispi, ma venne reintrodotta da Nicotera nel 1891, che dopo soli tre anni ripristinò controlli ancora più rigidi. Nella «febbre regolamentista»²⁸ che caratterizzò l'azione dei governi dall'Unità fino alla fine dell'età liberale, si manifestava un'ambiguità profonda: da un lato lo Stato sorvegliava, reprimeva e sanzionava con l'obiettivo di tutelare la salute e la moralità pubbliche, dall'altro traeva profitto dalla tassazione del corpo delle donne, venduto in modo regolamentato. Con lucidità, Emma Ferretti Viola mette in luce il processo di stigmatizzazione che colpiva le donne coinvolte nella prostituzione, in quella che, con le parole di Erving Goffman, si potrebbe definire una dinamica di etichettamento che le relegava ai margini della società e ne fissava l'identità in modo irrimediabile²⁹. La scrittrice denuncia apertamente uno Stato che, attraverso la punizione e il controllo, costringeva queste donne a restare in una condizione di privazione della libertà, negando loro ogni possibilità di ri-

²⁶ Cfr. M. GIBSON, *Stato e prostituzione in Italia (1860-1915)*, Milano, Il Saggiatore 1995, p. 35; E. SAURER, *Amore e lavoro. Relazioni tra donne e uomini in età contemporanea (secoli XIX-XX)*, a cura di M. Lanzinger, trad. di A. Michler, Roma, Viella 2018, pp. 151-194 (I^a ed.: *Liebe und Arbeit. Geschlechterbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimer 2014).

²⁷ Cfr. S. BADALASSI, *Dal salotto all'impegno*, Lecce, Manni 2004, p. 97.

²⁸ Cfr. L. AZARA, *Il corpo delle donne al servizio della nazione. Vecchie e nuove istanze regolamentiste della prostituzione*, in «Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche», XVIII, 1 (2019), pp. 89-106, a p. 92.

²⁹ Cfr. E. GOFFMAN, *Stigma. Note sulla gestione dell'identità degradata*, a cura di M. Bontempi, Verona, ombre corte 2018 (ed. originale: *Stigma. Notes on The Management of Spoiled Identity*, New York, Simon&Schuster 1963).

scatto, in una società borghese ipocrita che pure di queste donne aveva bisogno, e le voleva «giovani e belle»³⁰.

Angelo De Gubernatis rilevò come l'unico «torto»³¹ del romanzo fosse quello di offrire al lettore un'eccezione, quando in realtà si trattava di una condizione condivisa da molte donne. Ma egli stesso riconobbe come fosse necessario realizzare un'opera artistica capace di attirare l'attenzione anche di coloro che non si avvicinavano volentieri ai libri «seri» o ai trattati filosofici, affinché il tema diventasse popolare e condiviso³². *Una fra tante* rispondeva pienamente a questa funzione di «utilità pubblica»³³ che Emma attribuiva al romanzo già nel 1872, rivendicando per la narrativa il compito di contribuire alla consapevolezza sociale.

Anche Giovanni Verga, che ricevette il romanzo in dono da Ferretti Viola e la ringraziò in una lettera da Milano il 7 gennaio 1878, riconobbe il merito di *Una fra tante* nell'aver saputo sollevare «senza false ripugnanze il velo che nasconde simile infamia agli occhi della gente onesta»³⁴.

In sintesi, *Una fra tante* nasce da un'urgenza, da un imperativo etico che trova nel realismo il suo strumento privilegiato di espressione, e mira a essere di utilità pubblica. È un principio che traspare nei giudizi critici di Ferretti Viola e a cui lei stessa si mantenne coerente nella scrittura narrativa. Emma, infatti, seppe elaborare un proprio modo di raccontare il reale, improntato a un'aderenza alla verità che si distingue consapevolmente da quello dei naturalisti suoi contemporanei. La sua narrazione è guidata da un *telos*, una tensione etica e morale che, pur conducendo talvolta a cadute in patetismi lirici o al ricorso a *tòpoi* ormai abusati o destinati a diventarlo a breve (l'idealizzazione della campagna, la città come luogo di perdizione, il treno come simbolo di progresso), conferisce alla sua prosa una forza vibrante, capace di farsi invettiva. Non mancano, infatti, le digressioni in cui l'autrice interrompe la narrazione per chiarire le proprie posizioni o per muovere ac-

³⁰ EMMA, *Una fra tante...*, p. 140.

³¹ A. DE GUBERNATIS, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei. Ornato di oltre 300 ritratti*, vol. II, Firenze, Le Monnier 1879, p. 417.

³² *Ibidem*.

³³ EMMA, *Il libro delle donne illustri...*, p. 678.

³⁴ Lettera di G. VERGA a E. FERRETTI-VIOLA, da Milano, 7 gennaio 1878: «Le scrivo non solo per ringraziarla del dono graditissimo di *Una fra tante*, ma anche per congratularmi con Lei della sua buona e coraggiosa azione [...] Ella ha fatto bravamente il suo dovere sollevando senza false ripugnanze il velo che nasconde simile infamia agli occhi della gente onesta. Gradisca colla testimonianza della più distinta stima i ringraziamenti del dev. Suo G. Verga». (C. BOLDREGHINI, *Lettere inedite di Giovanni Verga e di Domenico Gnoli ad Emilia Ferretti-Viola [Emma]*, in «Convivium», 29, 1961, pp. 199-207, a p. 203); S. POSITANO, «Una fra tante». Un caso di violenza di Stato, in *Femminismo e femminismi nella letteratura italiana dall'Ottocento al XXI secolo*, a cura di S. Parmegiani e M. Prevedello, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2019, pp. 3-19, a p. 8, n. 14.

cuse dirette alla società e allo Stato. In questo senso, il quinto capitolo è esemplare: rivolgendosi al lettore e sollecitandone il senso di giustizia, Ferretti Viola costruisce una vera e propria requisitoria contro le Istituzioni, invitando i lettori – giudici popolari silenziosi – a sottrarre la carità al «monopolio religioso» per trasformarla in un «dovere d'ogni cittadino»³⁵ esortandoli a ribellarsi all'immobilismo benpensante della società borghese³⁶. Per farlo, impiega tutti gli strumenti retorici propri dell'invettiva: l'apostrofe al lettore, la confutazione preventiva delle possibili obiezioni, il registro infiammato e l'esasperazione (*amplificatio*), risorse espressive finalizzate a conquistare il consenso dei destinatari, secondo una tradizione che affonda le radici già in Cicerone e Quintiliano³⁷. Questo è tuttavia l'aspetto che fece storcere il naso a Croce, il quale rimproverò a Emma una certa superficialità nell'affrontare alcuni temi. Secondo Croce, infatti, a causa di uno «zelo [...] praticamente rivolto alla critica delle leggi e dei regolamenti e delle istituzioni di tutela e carità»³⁸, la scrittrice «non spinge fino in fondo» né le riflessioni sul male che attraversa la società, né l'analisi dei «temperamenti e certe psicologie femminili»³⁹, né il «concetto stesso di carità»⁴⁰, da lei stessa invocato come «virtù civile»⁴¹, ma che, secondo Croce, in una concezione più propriamente civile, dovrebbe essere sostituito dall'«azione della legge e del diritto»⁴². Croce riconosce comunque che l'intento dell'opera fosse quello di fornire un esempio e di suscitare «l'indignazione e la pietà dei lettori»⁴³, obiettivo che *Una fra tante* riesce a raggiungere, poiché «la storia di Barberina, la povera ragazza ingannata e martoriata, obbedisce a quest'ufficio»⁴⁴.

Il romanzo di Emma è stato definito «romanzo-documento»⁴⁵ o, più

³⁵ EMMA, *Una fra tante...*, p. 88.

³⁶ Cfr. P. GUIDA, *Modelli etici e comportamentali nella scrittura femminile*, in *Etica e didattica della letteratura. Le responsabilità della fiction nella post-truth era*, Atti della Summer School (Lecce, 18-22 luglio 2022), a cura di L. Mendrino, R. Nicoli e D. Nisi, con introduzione di B. Stasi, Università del Salento 2023, pp. 74-83, alle pp. 74-76.

³⁷ Cfr. C. SPILA, *Il discorso irato: elementi e modelli dell'invettiva*, in *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella Letteratura italiana*, Atti di Convegno (Fondazione Marco Besso, Roma, 16 aprile 2015), a cura di G. Crimi e C. Spila, Roma, Roma Tre-Press 2016, pp. 7-27.

³⁸ CROCE, *Emma...*, p. 80.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 81.

⁴¹ EMMA, *Una fra tante...*, p. 88.

⁴² CROCE, *Emma...*, p. 81.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ S. BOERO, «Avanti il Divorzio» di Anna Franchi: la scandalosa autobiografia educativa di una ex-moglie, in «Mnemosyne o la costruzione del senso», 5, Belgium, Presses Universitaires de Louvain 2012, pp. 101-111, a p. 103.

semplicemente, «romanzo di denuncia»⁴⁶. In realtà, ridurlo a una semplice narrazione romanzesca rischierebbe di sminuire le intenzioni della sua autrice. Per il suo carattere ibrido, per l'esigenza di verità a cui risponde e per le modalità con cui rappresenta il fenomeno della prostituzione nel contesto storico e sociale dell'epoca, *Una fra tante* si colloca al confine tra documento e letteratura. Proprio per questi motivi, e per i mezzi espressivi che impiega, si potrebbe considerarlo – sia pure in modo provocatorio – una *non-fiction novel* ante litteram⁴⁷.

In Emma vi è ancora ferma la coscienza, la fiducia incrollabile nella Letteratura come motore di cambiamento: ella scrive per «giovare» a una causa, a un fatto vero. Le pagine di *Una fra tante* restituiscono con chiarezza la precisa idea di letteratura che Emilia Ferretti Viola seppe formulare negli anni più intensi del dibattito sul Realismo nell'Italia postunitaria. Se il romanzo ottocentesco si muoveva tra l'anelito al “vero” e l'urgenza dell’“utile”, Emma seppe tenere insieme le due istanze senza cedere al dogma della descrizione di superficie né all'esigenza fine a sé stessa di vivisezionare il dolore. La storia di Barberina è infatti narrazione di un “fatto vero”, ma non nell'accezione cruda e meramente cronachistica che poteva derivare dal naturalismo più estremo. Emma, lettrice avvertita di Flaubert e ammiratrice di quella «verità meravigliosa»⁴⁸ che lo scrittore di Rouen seppe raggiungere, fece propria la lezione flaubertiana di finitezza analitica, evitando tuttavia l'impersonalità di cui Flaubert si faceva vanto. Nella sua scrittura la tensione etica non viene mai disgiunta dalla partecipazione emotiva e dall'invettiva morale. Non vi è, in *Una fra tante*, alcuna esaltazione compiaciuta del dettaglio sordido, quanto piuttosto una denuncia che si fa atto politico e richiesta di responsabilità sociale, in linea con quella concezione del romanzo come pane quotidiano⁴⁹ per la società che Emma teorizzò con forza fin dagli anni Settanta. *Una fra tante* si colloca così in una posizione liminale tra letteratura

⁴⁶ AZARA, *Il corpo delle donne...*, p. 95.

⁴⁷ L'accostamento tra *Una fra tante* e la *non-fiction novel* si giustifica, sia pure in modo provocatorio, alla luce di quanto osservato da Casadei a proposito di *Gomorra* come forma di «letteratura in azione» (A. CASADEI, *Gomorra e il Naturalismo 2.0*, in «Nuovi Argomenti», XLV, 2009, pp. 230-249, a p. 243), in grado di coniugare inchiesta, testimonianza e tensione etica all'interno di una cornice narrativa compatta. Allo stesso modo, il romanzo di Ferretti Viola nasce da un'urgenza di verità che attraversa la finzione narrativa, per restituire con forza la denuncia sociale e le ingiustizie del suo tempo. Se il verismo e il naturalismo ottocenteschi tendevano a un distacco documentario, *Una fra tante* condivide con la *non-fiction novel* contemporanea quella tensione verso un realismo che non si limita alla rappresentazione del reale, ma lo interroga criticamente, con l'obiettivo di smuovere la coscienza collettiva e incidere sul presente. A tal proposito si veda anche C. RIVOLETTI, *Forma ibrida e logica poetica: il realismo in Gomorra di Roberto Saviano*, in «Allegoria», 71-72 (2015), pp. 98-114.

⁴⁸ EMMA, *Gustavo Flaubert...*, p. 304.

⁴⁹ EMMA, *Il nuovo romanzo di Auerbach...*, p. 313.

di denuncia, documento sociale e romanzo, attraversando registri differenti che ne definiscono la cifra ibrida e la portata anticipatrice. Se da un lato l'opera è debitrice di quei meccanismi retorici tipici del romanzo sociale ottocentesco, dall'altro riesce a innervare di tensione etica un impianto narrativo che assume come compito precipuo il "giovare" alla causa del vero. Il "fatto di verità" narrato, la vicenda di Barberina e la sua caduta nell'inferno della prostituzione regolamentata, diventa così *exemplum* che non vuole soltanto suscitare la pietà del lettore, ma generare indignazione e consapevolezza, chiamando in causa la responsabilità collettiva della società e dello Stato. La condanna di un sistema che, mentre sorveglia e punisce, trae profitto dal corpo delle donne, risuona in queste pagine come atto di accusa rivolto alla borghesia e alle istituzioni, smascherando quella «maschera bugiarda»⁵⁰ che Emma non ha mai temuto di strappare. Emma, dunque, si fa voce di chi non ha voce, di quelle donne "fra tante" il cui destino veniva deciso da regolamenti, medici e prefetture, e il cui corpo diventava spazio di controllo e dominio. Non stupisce, dunque, che il romanzo venga citato in Parlamento: l'opera si fa documento vivo, capace di incidere sul presente, di alimentare il dibattito politico, di costringere la società a guardare in faccia la propria ipocrisia. E se Croce le rimproverò una certa superficialità e un eccesso di zelo morale che rischiava di trasformarsi in invettiva più che in analisi, lo stesso critico riconosce che lo scopo dell'opera era proprio quello di risvegliare l'indignazione e la pietà dei lettori. Oggi, rileggendo *Una fra tante*, la lezione di Emma risuona con forza: «se v'ha grand'errore commesso contro la società intera, non è quello del fare il male, ma dell'omettere scientemente di fare il bene»⁵¹. Emma non omise di fare il bene: scelse la letteratura come strumento di lotta civile. E in questo suo scegliere, con fermezza e lucidità, risiede l'attualità di un'opera che ancora oggi interroga chi la legge, invitandolo a non cedere all'indifferenza, ma a riconoscere, nominare, denunciare ciò che la società preferirebbe ignorare. Emma seppe vedere nella «triste, miserabile, ributtante sembianza di cosa vera» non un motivo di allontanamento estetico, ma il luogo stesso in cui la letteratura può adempiere alla sua funzione più alta: quella di scuotere le coscienze, di convertire la pietà in azione. È in questa tensione tra narrazione e impegno civile che si riconosce la bellezza di *Una fra tante*, romanzo che continua a interrogarci sul ruolo della letteratura e sulla responsabilità collettiva verso chi rimane ai margini. In questo risiede la sua modernità, in questo la sua lezione.

⁵⁰ EMMA, *Una fra tante...*, p. 121.

⁵¹ Ivi, p. 89.

DARIA MOTTA

(Università di Catania)

LO SGUARDO DELLE DONNE
SULL'ITALIA POSTUNITARIA: IL GIORNALISMO
D'INCHIESTA DI JESSIE WHITE MARIO
E DI MATILDE SERAO

Per indagare la natura e la qualità della scrittura femminile nell'Italia postunitaria si osserverà un settore molto specifico della produzione scritta dell'epoca, quello del linguaggio giornalistico e in particolare del reportage. Ci si propone il duplice scopo di valutare se già a quell'epoca il giornalismo d'inchiesta avesse sviluppato alcune delle caratteristiche che da lì in poi lo avrebbero contraddistinto e di capire se vi fosse una specificità nello sguardo femminile sulla situazione sociale dell'epoca. In particolare, ci si è chiesti come rispondessero alla medesima questione sociale due intellettuali come Jessie White Mario e Matilde Serao, profondamente diverse per biografia, contesto socioculturale di formazione e lingua madre; e ancora, se queste differenze abbiano portato a testi di taglio diverso o se le caratteristiche del neonato genere dell'inchiesta giornalistica fossero già tanto forti da amalgamarne le differenze.

Per rispondere a queste domande è utile prima di tutto riflettere sul nuovo ruolo assunto dal giornalismo nel contesto politico e socioculturale dell'Italia di fine Ottocento, quando, allontanandosi dal gazzettismo salottiero, la stampa si era aperta a nuovi interessi sociali; proprio grazie ad essa l'opinione pubblica venne a conoscenza delle profonde differenze che separavano le varie aree del paese e soprattutto dell'arretratezza del Meridione. I giornali costituirono un'importante fonte d'informazione anche per la neonata classe politica italiana, a partire da Cavour che, non essendosi mai spinto più a Sud di Firenze, si trovava ad amministrare un paese che di fatto non conosceva.

Il nuovo tipo di giornalismo, nato sul modello delle inchieste del mondo anglosassone¹, si diffuse a partire almeno dal 1861, quando sul quoti-

¹ In particolare, nel 1895 il letterato Matthew Arnold parlò di "nuovo giornalismo" a proposito del

diano milanese «La Perseveranza» trovarono spazio *Le prime lettere meridionali* di Pasquale Villari. Il magistero dell'esule napoletano a Firenze fu essenziale per una generazione di scrittori e intellettuali, tra cui spiccano Franchetti e Sonnino, autori nel 1876 della celebre *Inchiesta in Sicilia*. Ciò che in particolare Villari trasmise ai suoi allievi era l'idea che fosse necessario comprendere «le ragioni dell'arretratezza delle ex province borboniche e [...] guardare alla questione meridionale come a una questione nazionale»². Il contesto socio-culturale delle diverse aree d'Italia doveva essere osservato e descritto accuratamente così da poter orientare in maniera proficua i provvedimenti governativi. Furono soprattutto *Le seconde lettere meridionali*, pubblicate nel 1875 su «L'Opinione», ad avere un «effetto detonatore»³ sull'opinione pubblica, portando al centro del dibattito alcune questioni sociali che fino a quel momento non erano state adeguatamente messe in luce, come quelle legate alla delinquenza organizzata e al brigantaggio, alla generale condizione di miseria del Sud e all'analfabetismo popolare. In particolare la «Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti», fondata a Firenze nel 1878 da Franchetti e Sonnino e animata dallo stesso Villari, promosse una proficua osmosi tra letteratura, politica e giornalismo, dedicando ampio spazio alla questione meridionale attraverso la pubblicazione di studi e articoli d'inchiesta⁴.

In un simile contesto vanno inquadrati gli scritti giornalistici di Jessie White Mario e di Matilde Serao, due intellettuali accomunate da una medesima attitudine all'osservazione scrupolosa della realtà ma la cui scrittura portò a esiti molto differenti. Mentre, infatti, i testi di White Mario sono dei veri e propri reportage, improntati all'asciutto pragmatismo britannico e caratterizzati da un metodo di osservazione e di restituzione dei dati quasi di matrice antropologica, quelli di Matilde Serao sono dei “non reportage” contraddistinti da una energia narrativa e «antistilistica» tanto forte da renderli quasi «un romanzo senza fabula»⁵.

lavoro della testata «Pall Mall Gazette», il cui direttore «inizì e stimolò il suo giornale a difendere le cause a cui nessuno prestava attenzione, attraverso una meticolosa indagine personale nei diversi strati della società periferica ed emarginata» (G. GALDÓN LÓPEZ, *Informazione e disinformazione*, Roma, Armando Editore 1999, p. 106).

² G. MANICA, *La questione meridionale negli anni di Firenze Capitale*, in Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria». Atti e memorie, vol. LXXXI (n.s. LXVIII), Firenze, Olschki 2016, pp. 317-330, a p. 319.

³ G. MONTESANO, *Il sipario lacerato. Viaggio al termine del «Ventre di Napoli»*, in M. SERAO, *Il ventre di Napoli*, edizione integrale a cura di P. Bianchi, Roma, Avagliano editore 2002, pp. 7-20. La citazione è a p. 11.

⁴ Molti articoli d'inchiesta erano raccolti nella rubrica *Corrispondenza*, in cui trovavano spazio i reportage da Napoli, Palermo, Lecce, Catanzaro, Potenza e Bari. A Napoli in particolare furono dedicati molti articoli, tra cui soprattutto quelli del corrispondente Giustino Fortunato, raccolti poi in volume nel 1900 (G. FORTUNATO, *Corrispondenze napoletane*, Cosenza, Edizioni Brenner 1900).

⁵ MONTESANO, *Il sipario...*, p. 10.

1. «Osservando, interrogando, ascoltando»: i reportage dal Meridione d'Italia di Jessie White Mario

Per inquadrare adeguatamente le opere di Jessie White Mario è necessario fornire alcuni dati biografici sulla scrittrice, che purtroppo non rientra tra le figure più note del nostro Risorgimento.

Nata nel 1832 in Inghilterra, Jessie White sviluppò fin da ragazza un'avversione per gli eccessi del puritanesimo rigoroso professato dal padre, conquistando già in famiglia quella reputazione di ribelle che l'avrebbe poi sempre accompagnata. Lo dimostrano gli stereotipi quali "Hurricane Jessie", "Miss Uragano" o la "Giovanna d'Arco della causa italiana" che, come spesso avviene con figure di donne che non si assoggettano ai canoni femminili più usuali, ne cristallizzano la figura semplificandola in quella di anti-conformista e passionaria.

Da sempre è stata una donna attenta alla causa sociale, come testimoniavano già le primissime opere scritte negli anni della formazione, a Londra e a Birmingham prima, alla Sorbone di Parigi poi⁶. Alla causa italiana si appassionò frequentando i circoli di esuli italiani a Londra, dove conobbe Mazzini; l'incontro con Garibaldi, avvenuto a Nizza nel 1855, la portò ad aderire alla causa dei Mille, alla cui spedizione partecipò come infermiera. Per prestare un servizio migliore avrebbe voluto studiare come medico, ma la domanda di ammissione alla Facoltà di Medicina di Londra fu respinta perché proveniente da una donna. Nel 1857 Jessie White conobbe Alberto Mario, insieme al quale venne arrestata dopo il fallimento della cospirazione di Pisacane e che sposò poco dopo. Oltre che da un rapporto sentimentale, i due erano legati anche da un sodalizio intellettuale e professionale, perché la moglie traduceva in inglese gli scritti del marito e insieme a lui contribuiva alla causa italiana tenendo conferenze e scrivendo per la stampa estera⁷. I suoi resoconti partivano sempre dalla conoscenza diretta, perché aver partecipato alla spedizione dei Mille le aveva dato la possibilità di toccare con mano la reale situazione del popolo italiano, vivendo un'esperienza che difficilmente una donna di quell'epoca avrebbe potuto altrimenti fare.

⁶ R. BARAZZA, *Jessie White Mario, una donna inglese tra i protagonisti del Risorgimento italiano*, in «Rivista italiana UERJ», vol. 4 (2013), n. 4, pp. 49-61.

⁷ Di questo matrimonio, certo differente da quelli canonici dell'Ottocento, Elizabeth Daniels scrisse: «Nonostante la cornice romantica, era un matrimonio tra uguali. Un matrimonio nel senso moderno della parola molto prima che la Nora di Ibsen sbattesse la porta di passaggio al mondo esterno. Doveva continuare a essere un matrimonio ambulante, anticonvenzionale e molto interessante, durato più di un quarto di secolo, fino alla morte di Alberto». E. DANIELS, *Posseduta dall'angelo. Jessie White Mario, la rivoluzionaria del Risorgimento*, Milano, Mursia 1977, p. 84.

La pratica del viaggio alla scoperta di ciò che sarebbe stato oggetto dei suoi scritti rimase poi caratteristica del suo *modus operandi*: stabilitasi dopo l'unificazione d'Italia nel paese di Lendinara, in Veneto, Jessie White compì numerosi viaggi nel Meridione per studiare le durissime condizioni di vita del proletariato napoletano e siciliano. Tali viaggi furono la base degli scritti *La miseria in Napoli*⁸ e *Le miniere di zolfo in Sicilia*⁹, che costituiscono il piccolo corpus raccolto per questo studio.

A proposito della scrittura di Jessie White Mario, e in particolare pensando al ruolo svolto dal canale editoriale non scolastico per la diffusione della proposta manzoniana, Alfieri ha profilato la categoria di «italiano editoriale di stranieri»¹⁰. La stessa categoria è stata poi ripresa da Cartago per delineare la storia dell'eterodossia a base italiana che «da episodica e soprattutto letteraria diventa un fatto sociale riconosciuto e progressivamente assimilato al gran corpo delle abitudini linguistiche nuove»¹¹. Ciò che colpisce delle inchieste sociali della White Mario, infatti, è che non siano testi tradotti, ma scritti da chi ha l'italiano come lingua seconda. L'analisi che qui si propone, tuttavia, non mira a valutare tanto gli esiti della scrittura o la presenza di eventuali calchi dall'inglese, quanto il generale assetto testuale e la fisionomia dei nuovi testi giornalistici.

Ciò che subito colpisce in tali scritti è la prospettiva distaccata propria di chi proviene da un contesto socio-culturale diverso da quello che descrive, che dunque è in grado di valutare più oggettivamente degli autoctoni. Sempre, poi, «si ha la sensazione [...] che lo sguardo della narratrice sia rivolto contestualmente in due direzioni opposte: tanto verso il paese d'origine, quanto verso quello d'adozione»¹². I frequentissimi confronti con la madrepatria mirano a far emergere come l'avanzata legislazione sociale e il buon governo britannico siano stati in grado di sanare situazioni non troppo dissimili da quelle italiane e quindi come la Gran Bretagna possa essere proficuamente assunta come un modello da seguire.

⁸ J. WHITE MARIO, *La miseria in Napoli per Jessie White Mario*, Firenze, Le Monnier 1877.

⁹ EAD., *Le miniere di zolfo in Sicilia*, in «Nuova Antologia», vol. XLIX, serie III (1894), fasc. del 1 febbraio, pp. 441-466 e del 15 febbraio, pp. 719-743.

¹⁰ G. ALFIERI, *Non solo Vocabolario: «mezzi» e «provvedimenti» «fattibili» nella proposta manzoniana*, in *Storia della lingua italiana e storia dell'Italia unita*, a cura di A. Nesi, S. Morgana e N. Maraschio, Firenze, Cesati 2011, pp. 53-85; ora in G. ALFIERI, *Tra storia della lingua, stilistica e lingua dei media. Scritti scelti*, a cura di G. Alfonzetti, R. Sardo, S. Cerruto, M. Giuliano, E. Mantegna, D. Motta, M. Romano e L. Salibra, Cesati, Firenze 2025, pp. 425-456.

¹¹ G. CARTAGO, *L'italiano di Jessie White Mario* (parte I), in «...con italiani inchiostri». *L'eteroglossia nei secoli XVIII e XIX*, a cura di G. Iamartino e A. Robbiati Bianchi, Milano, Istituto Lombardo - Accademia di Scienze e lettere 2019, pp. 137-148, a p. 139.

¹² D. GIBBONS, *L'italiano di Jessie White Mario* (parte II), in «...con italiani inchiostri»..., pp. 149-161, a p. 153.

Nei suoi testi colpisce soprattutto il rigore dell'impianto e della metodologia seguita, tipici dei reportage di matrice britannica. Le analisi partono sempre da una serrata documentazione, basata prima di tutto sull'osservazione diretta del contesto e sul contatto con gli informatori locali:

Nel 1990-91 passai parecchi mesi in Sicilia allo scopo di studiare le condizioni sociali ed economiche di quella regione. E come nel 1876, per facilitarmi lo studio della miseria in Napoli, così in quell'anno 1891, l'ex galeotto di Favignana, Nicotera, ministro dell'interno, mi fu largo di ogni aiuto. La cortesia di antichi camerati garibaldini, di discepoli di Mazzini, e soprattutto di medici condotti e privati, mi abilitò a penetrare nei recessi della miseria atroce, insospettata da chi non l'abbia toccata con mano¹³.

Quelle di Jessie White sembrano a tratti delle vere e proprie campagne di studio di stampo antropologico, in cui la scienziata assume un punto di osservazione il più possibile interno campo per riportare la percezione degli "osservati":

Per oltre i due mesi che stetti nelle Provincie ove più abbondano le solfare, dedcai ogni momento allo studio di esse, scendendo nelle miniere, intrattenendomi coi direttori, coi gabellotti, con qualche proprietario; e nei giorni festivi coi capi-mastri, con alcuno dei partitanti, e mescolandomi con la folla nelle chiese, nelle strade, avvicinandomi quanto m'era possibile alle bettole. Con qualche medico cortese feci la visita della mattina a' suoi malati, qua salendo per scale e strade da capra alle case dei solfarari di Girgenti, là calando nei bassi di Caltanissetta, osservando, interrogando, ascoltando. Visitai gli ospedali, ove esistono; le così dette Opere Pie e le carceri — queste sempre¹⁴.

Le informazioni di prima mano raccolte per mezzo delle interviste sono restituite nei reportage con un linguaggio diretto e con un botta e risposta che riproduce l'andamento delle conversazioni:

«Perchè, domandai, non lasciare da parte quella porzione delle miniere? Negli altri gruppi si lavora all'estrazione a spalle o con la macchina? Vi sono molti piccirilli?» Sorrideva e rispondeva il direttore: «Vi saranno forse 725 uomini e 200 ragazzi sotto i quindici anni in tutto il distretto minerario; donne e bambini pochi o nessuno». «Perchè si adoperano fanciulli? per eco-

¹³ WHITE MARIO, *Le miniere di zolfo...*, p. 441.

¹⁴ Ivi, p. 449.

nomia forse?» «No, anzi il costo dell'estrazione a spalla è di lire 12 per tonnellata, e con la macchina di lire 10»¹⁵.

Proprio al parlato di molti intervistati, spesso filtrato dalla scrittrice nel discorso indiretto, si devono moltissimi elementi dialettali. Questi a volte sono intercalati nel testo con una tale frequenza da condurre a un vero e proprio *code mixing*, decisamente stupefacente se si pensa che proviene dalla penna di una scrittrice anglofona:

La storia del dazio consumo era genuina. Il Siciliano tace quando e quanto vuole, dice quel che crede. Ma, se di propria volontà parla, non mentisce, nè esagera. Tutti poi inveiscono contro la *mmaladetta bottega*, contro il *truck system* dicendo: Non bastano ai signori il nostro sudore e le nostre fatiche: non si accontentano multarci coi loro dazi che rincarano ogni filo di erba che la *Madonnù* manda ai poveretti: ci *bilinino* col loro *ogliu* rancido, ci *'ntus-sichino* colle loro paste e col loro pane ammuffito. Ci deve pensare il re; il re deve rimediare. Non una parola nè di parlamento nè di deputati. Cristù e la Madonna in cielo, il Re in terra, debbono second'essi proteggerli. Ma sono tutti troppo affaccendati! Per i pescatori, sì, v'è spesso *fami e lu disaggiu*, ma ogni tanto v'è una buona retata. Il contadino stenta e pena, ma v'è la stagione della vendemmia e *lu vinu fa passare ogni nicheja*. Il solfataro solo, secondo lui, è *derelettu e abbandunatu; né prisua ci pensa alcunu*¹⁶.

Calandosi nel contesto, Jessie White Mario ha assorbito anche termini tipici dell'italiano regionale, come ad esempio il prestito semantico *giardini* per indicare gli agrumeti:

I giardini di agrumi, e perfino gli oliveti, cessano del tutto dopo Imerese, Cerda e Sciarra. Montemaggiore, luogo un dì famoso, come stanza e ricovero di briganti, si scorge lontan lontano dalla stazione omonima¹⁷.

Alle informazioni provenienti dalle interviste si accompagnano moltissimi dati, frutto di studio e di approfondimento personale¹⁸, che conferiscono a diversi stralci del testo un andamento spiccatamente tecnico:

¹⁵ Ivi, p. 448.

¹⁶ Ivi, p. 465.

¹⁷ Ivi, p. 443.

¹⁸ È la stessa White Mario che dichiara quale sia stata la preparazione per il suo reportage e, soprattutto, come abbia risposto alle critiche di chi la riteneva inadeguata a descrivere la situazione delle miniere di zolfo siciliane: «Ritornando a Palermo, mi liberai dagli impegni presi di visitare la Sicilia monu-

La macchina d'estrazione, che risparmiava all'infanzia e alla adolescenza il martirio del trasporto a spalle, mi affascinava; e volli sapere quanto era possibile della spesa d'impianto. Compreso il fabbricato, la costruzione del piano inclinato all'angolo di 33, della lunghezza di metri 100; lo scavo di una galleria orizzontale per il deposito dello zolfo greggio della lunghezza di metri 50; la macchina della forza di 10 cavalli con caldaia e rispettivo apparecchio di trazione, tutti lavori della fonderia Florio, Cetta Oreetea; con le rotaie, i vagoncini, la corda di acciaio fuso e la placca, non costa più di 50,000 lire¹⁹.

2.1. La struttura sintattica e argomentativa dei testi

Le qualità che più caratterizzano i reportage di Jessie White Mario sono il rigore e la chiarezza dello stile argomentativo, frutto probabilmente del modello britannico. La struttura informativa è chiara e lineare, e i tanti elementi che compongono i quadri d'insieme di una realtà sociale certamente complessa da penetrare e da descrivere sono organizzati in un insieme coeso. Si veda a titolo d'esempio il brano seguente, in cui il sintagma «ozio brutale» funge da incapsulatore degli elementi successivi: un termine generico, quindi, viene poi esplicitato nei soggetti delle proposizioni che seguono, separate da punto e virgola:

Nè legislatori nè altri prevedevano che la tassa per i poveri accresciuta a 175 milioni diverrebbe preda pubblica.

Gl'ignoranti la credettero un fondo inesauribile, che loro apparteneva. — Per ottenerne una parte, *l'ozio brutale* minacciava gli amministratori; i viziosi presentavano i loro bastardi; i semplici infingardi incrociavano le braccia e l'aspettavano; ragazzi e ragazze stupide si maritavano calcolando di viverci sopra; ladri, contrabbandieri, meretrici, intimidivano ed estorcevano; i giudici la spandevano per rendersi popolari, i dispensatori per non essere seccati²⁰.

Lo stesso brano continua poi distinguendo i «buoni» dai «cattivi», ma anche in questo caso la prima distinzione sommaria e utile solo a inquadrare il fenomeno è poi riempita di senso da un contenuto più preciso che spiega chi in effetti siano i buoni e chi i cattivi:

mentale, di fare una gita a Tunisi, o qualsiasi altra di piacere, pur di studiare e con pazienza «l'a, b, c», dell'andamento delle solfare», (p. 448).

¹⁹ Ivi, p. 446.

²⁰ WHITE MARIO, *La miseria...*, p. 53.

*I buoni furono vinti dai cattivi. L'operaio che pagava le tasse, dopo vana lotta stendeva la mano per essere soccorso. La ragazza modesta moriva di fame, mentre la sfacciata vicina riceveva di pieno diritto due franchi ogni settimana per ogni figlio illegittimo*²¹.

Anche la sintassi corrisponde a questa particolare struttura informativa. Capita sovente che le proposizioni siano coordinate tra loro per mezzo della congiunzione *e*, che si ritrova anche dopo la virgola e addirittura in molti casi in apertura di periodo dopo il punto e virgola o il punto fermo:

Scoppiò immediatamente la protesta, *e* scoppiò dalle labbra d'una nobilissima donna e madre, Giuseppina Butler, che trovò subito collaboratore un segretario di Stato, un discepolo del Mazzini, James Stansfeld; *e* questi due nobili pionieri trovarono centinaia e migliaia di seguaci, *e* fra essi donne delle altissime sfere, che superata la naturale ripugnanza, e l'opposizione accanita di coloro, ai quali non garba che gli schiavi si ribellino agli oppressori, presero la parola in pubbliche adunanze *e* scrissero *e* firmarono proteste per la stampa *e* mandarono petizioni al parlamento; *e* ogni anno i nuovi abolizionisti crescono in numero e in convinzione come in America, ove, dopo lotta tremenda che durò trent'anni e ne emerse la gran guerra civile, fu finalmente abolita la schiavitù dei Negri; *e* così cesserà questa schiavitù delle donne bianche²².

La serrata tenuta argomentativa del testo sfrutta spesso una struttura che fa seguire una risposta a una domanda iniziale, che può essere diretta o indiretta, legandola ad essa per mezzo di una frase cerniera:

Molti si meravigliano, perchè in Inghilterra l'aristocrazia mantenga ancora tanta autorità e tanta influenza, la ove da trent'anni le idee del diritto e dell'uguaglianza hanno fatto più progresso che in altri paesi, in cui esse ebbero culla. La spiegazione è facilissima. L'aristocrazia inglese vive osservatrice vigile, scrutatrice profonda dei segni del tempo, e dell'umore giornaliero della nazione. Quando sa di dover cedere sopra un dato punto, essa cede prima di riceverne l'intimazione, e cede con tanta grazia e buon garbo, che spesso figura d'essere lei l'iniziatrice della desiderata riforma o della concessione²³.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 35.

²³ Ivi, pp. 5-6.

In effetti i testi di Jessie White Mario sono scanditi da moltissime interrogative dirette, usate per conferire una maggiore forza propulsiva all'argomentazione e per spezzare, rendendolo più chiaro, il ragionamento:

Perché dunque persistere nel sistema? si domanda: e si risponde, come a un gran numero di quesiti, in questo modo: Perché i fondi dello Stabilimento non bastano ad assicurare a tutti l'allattamento fuori²⁴.

e ci si chiede subito: C'è o non c'è rimedio? C'è di certo: basta che...²⁵

Ma ci si domanda, che cosa fare di queste ragazze? Una volta nello Stabilimento, possiamo metterle alla porta, o anche uscite, possiamo rifiutare di riceverle? E si risponde...²⁶

Come nell'ultimo degli esempi sopra riportati, capita spesso che le interrogative usate da White Mario siano introdotte dalla congiunzione *e* o dall'avversativa *ma*, secondo un modulo tipico del parlato conversazionale e dunque utile a rendere il parlato-scritto del testo particolare sciolto e naturale:

E le ragazze? Troppo facile, troppo terribilmente sicuro torna il leggere il libro della loro vita²⁷.

E se ciò non accade? succederà in Italia una rivoluzione tanto più tremenda, quanto che senza alternativa²⁸.

Tipico infine della sintassi asciutta e a tratti vicina al parlato di Jessie White Mario è il frequente ricorso allo stile nominale, a cui la scrittrice affida le incisive descrizioni degli ambienti visitati e in special modo i suoi lapidari commenti conclusivi:

In nessuna parte della Casa un cattivo odore!²⁹

²⁴ Ivi, p. 37.

²⁵ Ivi, pp. 92-93.

²⁶ Ivi, p. 102.

²⁷ Ivi, p. 26.

²⁸ Ivi, pp. 241-242.

²⁹ Ivi, p. 99.

Ma per giungere a tale risultato, quanta abnegazione, quanta devozione e quanta insistenza!³⁰

In casi eccezionali, provvedimenti eccezionali!³¹

3. Una prospettiva interna: la scrittura giornalistica di Matilde Serao

La scelta di accostare ai reportage di Jessie White Mario l'inchiesta giornalistica *Il ventre di Napoli* di Matilde Serao dipende soprattutto dall'attitudine all'attenta osservazione della realtà che accomuna le due scrittrici e che, sebbene le conduca a esiti formali molto differenti, distingue le loro produzioni da quelle degli autori coevi. Lo confermano le osservazioni di Montesano, che considera il reportage su Napoli della Serao e quello della scrittrice inglese gli unici due che sfuggano alla vuota retorica estetizzante delle altre inchieste del periodo, che troppo spesso scivolavano nella facile ricerca del folklore e del pittoresco accomunando «la poesia del vaso di basilico» alla descrizione della «colorita povertà napoletana»³².

Il fatto che il punto di partenza delle descrizioni di Matilde Serao sia l'esperienza diretta è stato ben sottolineato da Bianchi, che ne ha rilevato esplicite tracce formali nell'altissima frequenza di verbi legati alla percezione visiva, come «io ho visto» o «i miei occhi hanno visto in questa lunga indagine»³³. Sono espedienti narrativi che rimarcano l'attività di «cronista, non di scrittore» che Serao rivendica di aver svolto nel suo «breve studio di verità e di dolore»³⁴, in cui ella fu al tempo stesso testimone e narratrice della difficile situazione della città di Napoli. La doppia natura del testo, insieme letteraria e giornalistica, è rimarcata dal doppiofondo semantico della parola «ventre» presente nel titolo, che da una parte rimanda a *Le ventre de Paris* di Zola, così da istituire un parallelo diretto tra i due testi, e dall'altra allude all'espressione che Depretis ha usato, in seguito all'epidemia di colera del 1884, durante la visita a Napoli con il re Umberto. Il reportage di Serao, frutto della collazione di articoli scritti in risposta alla celebre frase del ministro, secondo il quale era necessario appunto «sventrare Napoli» per poterla

³⁰ Ivi, p. 167.

³¹ Ivi, p. 104.

³² MONTESANO, *Il sipario...*, p. 15.

³³ P. BIANCHI, *Nota al testo*, in SERAO, *Il ventre di Napoli*, edizione integrale..., pp. 21-31. La citazione è a p. 25.

³⁴ SERAO, *Il ventre...* cit. p. 41

risanare³⁵, già dall'incipit si propone come un dialogo diretto con Depretis, al quale la giornalista si rivolge direttamente e a cui ha intenzione di fornire una visione documentata della reale situazione di Napoli, ben differente dall'imperversante «rettorichetta a base di golfo e di colline fiorite»:

Efficace la frase. Voi non lo conoscevate, onorevole Depretis, il ventre di Napoli. Avevate torto, perchè voi siete il Governo e il Governo deve saper tutto. Non sono fatte pel Governo, certamente, le descizioncelle colorite di cronisti con intenzioni letterarie, che parlano della via Caracciolo, del mare glauco, del cielo di cobalto, delle signore incantevoli e dei vapori violetti del tramonto: tutta questa rettorichetta a base di golfo e di colline fiorite, di cui noi abbiamo già fatto e oggi continuiamo a fare ammenda onorevole [...]. Ma il governo doveva sapere l'*altra parte*; il governo a cui arriva la statistica della mortalità e quella dei delitti; il governo a cui arrivano i rapporti dei prefetti, dei questori, degli ispettori di polizia, dei delegati; il governo a cui arrivano i rapporti dei direttori delle carceri; il governo che sa tutto [...] quanto renda il dazio consumo, quanto la fondiaria, per quanto s'impegni al Monte di Pietà e *quanto renda il lotto*. Quest'altra parte, questo ventre di Napoli, se non lo conosce il Governo, chi lo deve conoscere?³⁶

Serao usa il corsivo per le parole chiave della sua argomentazione: «l'*altra parte*» della descrizione di Napoli, quella non pittoresca cioè, che programmaticamente presenta come il cuore della propria narrazione e a cui lei intende dare lo spessore narrativo e descrittivo che renderà “vivi” i dati fino ad allora rimasti inerti sui tavoli dei burocrati e dei funzionari governativi. Il corsivo viene usato anche alla fine del lungo periodo per mettere in risalto il peggiore di tutti i mali di cui soffre la città, il vizio del gioco del lotto.

A differenza di Jessie White Mario, la scrittrice napoletana offre una visione dall'interno della realtà che descrive, propria di chi, come aveva notato Croce, in quella realtà è cresciuto:

Matilde Serao ha avuto occasione di osservare a lungo, nella sua fanciullezza e adolescenza, l'ambiente delle famiglie della piccola borghesia napoletana,

³⁵ La prima edizione del *Ventre di Napoli*, pubblicata da Treves a Milano nel 1884, riportava gli articoli pubblicati sul «Capitan Fracassa» a partire dal numero 258 del 17 settembre di quell'anno; dal 1886 lo stesso titolo fu usato per una rubrica del «Corriere di Roma», diretto da Edoardo Scarfoglio. Alla seconda edizione del *Ventre di Napoli*, pubblicata nel 1906 dall'editore napoletano Francesco Perella, vennero aggiunti poi altri capitoli scritti tra il 1903 e il 1905 e già pubblicati su «La settimana. Rassegna di lettere, arti e scienze» (nn. 14-16; 26-27), diretta dalla stessa Serao.

³⁶ SERAO, *Il ventre...*, pp. 41-42.

dei bottegai, dei magri impiegati, degli avvocatucci, dei professorucci, dei pensionati, della miseria decente che sbarca a stento il lunario. E poiché per molteplici modi e contatti la piccola borghesia si lega alla plebe, ella ha egualmente conosciuto ed osservato molti aspetti della vita della plebe napoletana, delle serve, degli artigiani, dei venditori a minuto, delle donniciuole, dei bambini del popolo, della gentuccia che si scontra nei cortili e per le scale delle case e si agita all'aria aperta nei vicoli e nelle piazzette³⁷.

Eppure, o forse proprio per questo, quella della Serao non fu una cronaca vera e propria, o almeno non un racconto in presa diretta, ma una ricostruzione memoriale che non mirava all'obiettività che oggi consideriamo tipica dei reportage, ma a un racconto che «attraverso i sussulti soggettivi della memoria»³⁸ ambiva a ricostruire un mondo complesso e ricco di contraddizioni, quale era quello napoletano. Ciò conferisce spesso al testo del *Ventre di Napoli* la forma di un insieme di micronarrazioni, piccoli lacerti narrativi imperniati sul ricordo personale e sulla ricostruzione testimoniale:

Me ne rammento una: aveva tre figli, un piccolino, specialmente, bellissimo. Il bimbo aveva già due anni ed essa gli dava ancora il latte, non aveva altro da dargli da mangiare: questo bimbetto l'aspettava, ogni sera, seduto sullo scalino del basso. Diceva il medico dell'assistenza pubblica: «Levagli il latte, chè ti si ammala.» Ella chinava il capo: non poteva levargli il latte. Si ammalò di tifo, il bimbo; le morì. Ella mondava le patate, in una cucina, e si lamentava, sottovoce: «figlio mio, figlio mio, io t'aveva da accidere, io t'aveva da fa munì! O che mamma cana che ssò stata! Figlio mio, e chi m'aspetta cchiù, la sera, mocc'a porta?»³⁹.

Quasi a voler rendere la natura poliforme della realtà napoletana, Serao accosta tecniche e stili testuali differenti. Le sue pagine più caratteristiche hanno un effetto radicalmente diverso da quelle dei testi di Jessie White, poiché sono caratterizzate da una «ingordigia descrittiva»⁴⁰ che mira a dare al lettore la sensazione della ricchezza di contrasti della città. Ne è un esempio il capitolo intitolato *Quello che mangiano*, in cui Serao enumera la grande varietà di pietanze disponibili per il popolo napoletano con una minima spesa:

Con due soldi si compera un pezzo di polipo bollito nell'acqua di mare,

³⁷ B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Matilde Serao*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 1 (1903), pp. 321-351, a p. 321.

³⁸ MONTESANO, *Il sipario...*, p. 12.

³⁹ SERAO, *Il ventre...*, p. 51.

⁴⁰ MONTESANO, *Il sipario...*, p. 10.

condito con peperone fortissimo: questo commercio lo fanno le donne, nella strada, con un focolaretto e una piccola pignatta; con due soldi di maruzze, si hanno le lumache, il brodo e anche un biscotto intriso nel brodo; con due soldi l'oste, da una grande padella dove friggono confusamente ritagli di grasso di maiale e pezzi di coratella, cipolline, e frammenti di seppia, cava una grossa cucchiata di questa miscela e la depone sul pane del compratore, badando bene a che l'unto caldo e bruno non coli per terra, che vada tutto sulla mollica, perché il compratore ci tiene⁴¹.

Al linguaggio del giornalismo d'inchiesta, che deve essenzialmente informare e non mira all'estetica formale, sono state riportate dalla critica diverse caratteristiche della scrittura del *Ventre*, a partire da «un'informazione precisa, persino tecnica, dove l'inchiesta sociologica, il suggerimento ai poteri pubblici che intendono 'sventrare' Napoli, prendono il sopravvento sull'aspetto letterario»⁴². Da questo dipendono, per esempio, i numerosi tecnicismi e il linguaggio pare a volta ammiccare allo stile della burocrazia

- Le agenzie private di pegni rappresentano l'usura organizzata in un modo legale. [...] sono speculazioni debitamente organizzate e viventi con i capitali proprii. [...] Vi si paga un fantastico diritto di registro, poi un tanto per la *cartella*, poi l'interesse anticipato, per un mese⁴³.

Anche la volontà della scrittrice di creare un dialogo serrato con il pubblico dei lettori, a cui sono rivolte numerosissime allocuzioni dirette, può essere annoverata tra le tipicità della scrittura giornalistica:

Vi meravigliate degli altarini? Vi scandalizzate della piccola processione di donne scalze e scapigliate, che portano un'immagine della Madonna e salmodiano?⁴⁴

- Credete che al napoletano basti la Madonna del Carmine?⁴⁵

Rientrano nello stile del reportage, secondo Fasano, anche le numerose «domande incisive poste secondo un accumulo serrato»⁴⁶ e l'uso del

⁴¹ SERAO, *Il ventre...*, pp. 55-56.

⁴² G. INFUSINO, *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, Napoli, Guida 1981, p. 24.

⁴³ SERAO, *Il ventre...*, pp. 81-82.

⁴⁴ Ivi, p. 59.

⁴⁵ Ivi, p. 62.

⁴⁶ G. FASANO, *La penna pungente di Matilde Serao*, in *Desafiando al olvido: escritoras italianas ineditas*, a

dialetto come mimesi del parlato. Si tratta di elementi che rendono serrata l'argomentazione del testo, anche se forse non proprio ordinata come quella di White Mario, conferendogli una «energia antistilistica che non si cura della perfezione»⁴⁷ ma che mira a rendere le profonde contraddizioni che il Risanamento avrebbe coperto solo illusoriamente. Del resto, la stessa Serao nell'intervista rilasciata a Ojetti nel 1899 aveva rivendicato il diritto di usare una lingua «scorretta» ma perfetta per le proprie finalità stilistiche: «Ma se la mia lingua è scorretta, se io non so scrivere, vi confesso che, se per un caso imparassi a farlo, non lo farei. Io credo con la vivacità di quel linguaggio incerto, di quello stile rotto, di infondere nelle mie opere il calore»⁴⁸. L'affermazione, relativa alla testualità narrativa, si può adattare a quella giornalistica dell'autrice che, al pari – e forse più – di molte intellettuali coeve, ibridava stili e generi testuali.

Sembra di poter affermare, quindi, che quello a cui le due scrittrici arrivarono nei loro reportage sia realmente un italiano nuovo, molto differente dalla lingua della tradizione letteraria. Che si tratti di un «italiano editoriale di stranieri» nel caso della White Mario o di un italiano giornalistico, imperfetto ma vivo, nel caso di Matilde Serao, si arriva in entrambi i casi a un parlato-scritto che nasce dalla commistione di elementi diversi. Esso mette in atto nel dialogo con i lettori un'efficace simulazione del dialogo diretto ed è vivificato dall'apporto degli elementi regionali usati non in senso folkloristico ma come elementi di realtà e come possibile apporto a una più ricca competenza lessicale dei lettori. È significativo, poi, che questo nuovo italiano provenga dalla penna di due donne, due nodi importanti della rete che lega tra loro le scrittrici dell'Italia postunitaria e che, sempre di più, oggi si rivela essere un tessuto ricco di sfumature, di diverse sensibilità e, soprattutto, lontano dagli stereotipi che troppo a lungo hanno marchiato la produzione intellettuale femminile.

cura di M.M. Clavijo e M. Bianchi, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca 2018, pp. 31– 45. Si veda in particolare p. 42.

⁴⁷ MONTESANO, *Il sipario...*, p. 18.

⁴⁸ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, fratelli Bocca editori 1899.

NINNA MARIA LUCIA MARTINES

(Università di Catania)

JESSIE WHITE MARIO
E LE FORME DELLA BIOGRAFIA
E DELL'INCHIESTA SOCIALE
NEL 'REALISMO' MERIDIONALE

Nella *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* Benedetto Croce celebrava il protagonismo di Jessie Jane Meriton White, coniuge del patriota, politico e giornalista Alberto Mario, comunemente riconosciuta dalla critica e dall'opinione pubblica, coeva e contemporanea, come indefessa militante del Risorgimento italiano, come colei che contribuì fattivamente alla travagliata costruzione di un'Italia unita¹:

Qualche rara voce protestava talvolta contro il pessimismo dei correnti giudizi recati dagli Italiani sulle cose italiane: tra le quali voci è da notare quella di una inglese, che aveva partecipato alla spedizione dei Mille e si era fatta italiana, la White Mario, e che, sebbene di parentele e di amicizie fosse stretta agli oppositori di tutti i governi che si erano succeduti dal 1860, non resse all'offesa verità e volle, col lume del buon senso e della elementare giustizia fugare le fantasime orrende che ad altri piaceva evocare e intrattenere².

¹ Per un profilo sulla militanza di Jessie White Mario nella storia del Risorgimento italiano e del contributo di una galassia di donne, intellettuali e non solo, al processo di unificazione nazionale, con particolare riferimento all'impegno civile ed etico transnazionale del femminismo vittoriano, si veda D. MOORE, *Revolutionary Domesticity in the Italian Risorgimento. Transnational Victorian Feminism, 1850-1890*, London and New York, Palgrave Macmillan 2021. Il volume riscopre, oltre al contributo della nostra, il protagonismo di Mary Chambers, Sara Nathan, Giorgina Saffi e Julia Salis Schwabe, donne che hanno rifunzionalizzato compiti convenzionalmente femminili, come le cure domestiche, le iniziative di solidarietà, la raccolta di memorie, la scrittura diaristica, alla causa unitaria e patriottica. Sul circolo delle 'militanti' mazziniane nella *querelle des femmes* del ventennio postunitario si rimanda all'antologia di scritti raccolti nel recente volume *Femminismo mazziniano. Un'idea di emancipazione nell'Italia postunitaria (1868-1888)*, a cura di L. Gazzetta, Roma, Tab edizioni 2022 (di Jessie White Mario sono raccolti i seguenti testi: *Uguali o diverse? La differenza femminile alla prova della libertà*, pp. 62-65; *Contro un sistema di norme formulate da soli uomini*, pp. 100-103).

² B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, a cura di G. Talamo, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, XVI, Napoli, Bibliopolis 2004, p. 101.

Britannica di nascita, italiana di adozione e – come la stessa dichiarava – per comune senso di appartenenza ideologica e morale alla causa risorgimentale e unitaria, Jessie White fu ‘donna del Risorgimento’, sodale, nelle idee e nei fatti, di Garibaldi, Mazzini, Bertani, Nicotera e di coloro che si erano apertamente schierati a favore della causa della Sinistra storica, e da loro unanimemente lodata per la sua opposizione nei confronti delle posizioni politiche che non prendevano in considerazione la reale condizione della nazione, ancora sostanzialmente divisa in età postunitaria.

Fiera, consapevole e convinta delle proprie idee, Jessie White non subisce lo stereotipo della donna borghese che deve conquistare a fatica uno spazio sulla scena pubblica o affrancarsi dalla superiorità della controparte maschile.

Sostenitrice instancabile delle istanze democratico-repubblicane, non ha remore a distanziarsi dalle convinzioni politiche del marito, che si avvicinarono progressivamente alla causa federalista di Carlo Cattaneo, senza per questo sacrificare alla missione civile i propri sentimenti, che l’avrebbero legata amorevolmente al consorte fino alla morte di lui, sopraggiunta nel 1883. Significativo, con riferimento all’onomastica, è il fatto che Jessie White Mario non si nasconda mai dietro uno pseudonimo né rinunci al proprio cognome, affiancato, e non sostituito, da quello del marito.

Guardando alla ricezione di lunga durata delle sue imprese e dei suoi scritti, Jessie White non può dirsi voce inascoltata nell’ambito di una *querelle des femmes* fin troppo spesso costretta a rivendicare la riscoperta di figure di donne che si sono distinte per i loro meriti nel panorama storico-politico, sociale e culturale, ma che sono state obliate, all’ombra della presunta superiorità maschile³.

Hurricane Jessie, l’Uragano Jessie, come la soprannominò Mazzini per il suo temperamento indocile, fu celebrata per aver partecipato attivamente alla propaganda garibaldina e mazziniana, per il soccorso concreto e materiale, nonché morale, prestato come infermiera da campo durante le spedizioni garibaldine, per avere squarciato il velo della retorica della Destra storica⁴, dell’ipocrisia e della dissimulazione sulle reali condizioni di arretratezza del paese e, in particolare, delle province meridionali.

³ Una ricostruzione storico-critica approfondita e aggiornata sulla produzione letteraria femminile, in una complessa varietà di forme e generi, di scrittrici italiane o esuli in Italia, tra XIX e XX secolo, prima e dopo l’Unità, si deve a due antologie imprescindibili, casi singolari nella storia dell’editoria italiana: *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un’antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Brescia, Scholè 2023; *Scrittrici in esilio tra Ottocento e Novecento*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Macerata, Quodlibet Studio 2022.

⁴ Cfr. G. MANICA, *Sonnino, Villari e la questione meridionale nel declino della Destra storica (con documenti editi e inediti)*, prefazione di C. Ciccuto, Firenze, Polistampa 2013.

Si susseguono, con particolare intensità dagli anni Settanta agli anni Novanta dell'Ottocento, oltre alle cronache delle agitazioni e spedizioni risorgimentali, le sue inchieste su camorra, mafia, analfabetismo, prostituzione femminile, corruzione delle Opere pie e infanticidio legale, sfruttamento minorile, stato dell'agricoltura in Sicilia, riforma del sistema carcerario e domicilio coatto, frenocomi, epidemie di pellagra e sua incidenza sulla salute mentale⁵. Piaghe sociali che fino ad allora erano state oggetto o di rilevazioni indirette o di riproduzioni letterarie e resoconti 'fantasmatici' – parafrasando Croce –, irrelati da un'esperienza in presa diretta.

È indiscusso il contributo di Jessie White Mario alla causa sociale, grazie ai suoi *reportages* d'inchiesta in tutta Italia, dal Polesine al Meridione, su questioni estremamente attuali quanto radicate sul territorio, ma rispetto alle quali la classe politica aveva mostrato una sostanziale negligenza. Sembra tuttavia non essere messo in luce un profilo critico che inquadrì la singolarità della sua scrittura nel panorama storico-letterario del trapasso dalle istanze tardoromantiche a una rinnovata esigenza di 'realismo', sulla scia del positivismo e del naturalismo.

In questo contesto, risultano indagati, in prospettiva comparativista, i rapporti intertestuali tra Jessie White Mario, il realismo vittoriano e il socialismo dickensiano⁶, mediato in Italia dal socialismo gotico di Francesco Mastriani⁷, ma i generi, le forme e le finalità della scrittura di Jessie White presentano proprie specificità e chiamano in causa questioni critiche cruciali negli anni di elaborazione del 'realismo' in Italia, in particolare nel Meridione, tuttora oggetto di dibattiti aperti.

⁵ Le inchieste sociali condotte da Jessie White Mario, non solo nel Meridione, sono state raccolte in volume e pubblicate integralmente in J. WHITE MARIO, *Le inchieste sociali*, a cura di P.L. Bagatin, Treviso, Antilia 2015. Per le notizie sulle inchieste sociali di Jessie White nel Polesine cfr. anche: *Il Polesine di Matteotti. Le inchieste giornalistiche di Adolfo Rossi e Jessie White*, a cura di P.L. Bagatin e L. Contegiacomo, Verona, Cierre edizioni 2021 («I Quaderni di Casa Matteotti», 2), pp. 17-51.

⁶ Cfr. N. RUGGIERO, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida 2009, pp. 88-89.

⁷ Tra le pagine de *La miseria in Napoli* (1877), Jessie White così esprime il proprio apprezzamento per le opere di Mastriani, affrancandole da giudizi polemici su contenuti romanziati, pur mostrando, tra le righe, di riconoscere la distanza rispetto all'esatta e completa ricostruzione dei dati concreti, tipica delle inchieste giornalistiche e diversa dalla scrittura letteraria: «I romanzi di Francesco Mastriani sono degni di ristampa in una edizione popolare. L'Inghilterra deve non poche riforme alla meritata popolarità e alla gran divulgazione dei romanzi di Dickens. [...] Si può dire che ogni romanzo del Dickens produsse l'abolizione dei mali indicati da esso. Il Mastriani finora non ebbe altrettanta fortuna; ma ha adoperato lo stesso sistema. [...] Chi vuole apprezzare i lavori del Mastriani deve prima veder Napoli, poi leggerli; se no, chiuderà i suoi libri, dicendo: – Queste sono esagerazioni di romanziere, sogno di rivoluzionario. – Ma dopo aver visto coi propri occhi esclamerà mestamente: – Pur troppo egli ha scritto la verità, nullo altro che la verità, ma non tutta la verità!» (J. WHITE MARIO, *La miseria in Napoli*, Firenze, Le Monnier 1877, pp. 156-157).

Tra queste, il problema della rappresentazione letteraria della realtà e del vero, in generi e forme che si presume debbano avere un grado maggiore, se non assoluto, di oggettività rispetto alla finzione letteraria, come le forme della biografia e delle inchieste sociali, che impegnarono assiduamente Jessie White nel ventennio tra gli anni Settanta e Novanta dell'Ottocento.

Altra questione significativa è inerente al rapporto tra intenzionalità dell'autore, fattualità storica e scrittura. In questa sequenza, non si possono non considerare le salde convinzioni ideologiche di Jessie White, mai rinnegate tra le sue pagine, ma che, almeno negli intenti programmatici, non si traducono in distorsioni o falsificazioni della realtà descritta.

Manifestando una salda consapevolezza metodologica, è la stessa scrittrice a prevenire le potenziali obiezioni alla veridicità della sua scrittura giornalistica e biografica, suffragando costantemente le proprie dichiarazioni tramite documenti, dati, statistiche, indagini sul campo, tramite un'osservazione diretta e fotografica dei fatti 'dal vero'.

Così scrive nella *Prefazione* alla *Vita di Garibaldi*, pubblicata dai fratelli Treves nel 1882:

Durissima fra le contrarietà poi nello scrivere una biografia di persone intimamente conosciute ed ammirate è l'uso delle frasi «mi ricordo», «egli mi disse». Ma per quanto quell'«io» sembri a chi scrive prosuntuoso e importuno, pur dovendo parlare di cose viste coi propri occhi e toccate colle proprie mani, non è sempre evitabile né sarebbe buon consiglio l'evitarlo perché ogni ricordo personale serve al rilievo e al chiaroscuro⁸.

Jessie White Mario conosce i limiti e le «contrarietà» del genere biografico che, ancora oggi, sfugge a una classificazione rigida, per il suo carattere ibrido e per il rapporto problematico tra dato reale e resa letteraria.

Riprendendo la recente proposta tipologica sulle «finzioni biografiche» elaborata da Riccardo Castellana, la scrittura biografica di Jessie White si può considerare una forma eterogenea che reca in sé tratti distintivi tanto della «biografia testimoniale» quanto della «biografia (o eterobiografia) seria».

La «biografia testimoniale» è «scritta da un soggetto prossimo al biografato», come nel caso di Jessie White rispetto ai suoi 'maestri', e «in virtù di tale prossimità è in grado di attingere a ricordi personali non documentabili»⁹.

⁸ J. WHITE MARIO, *Prefazione* a EAD., *Vita di Giuseppe Garibaldi narrata da Jessie W. Mario*, vol. I, Milano, Treves 1882, pp. IX-XV, a p. XV.

⁹ R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci 2019, p. 38.

La «biografia (o eterobiografia) “seria”» è invece un «discorso fattuale strettamente vincolato all’obbligo della referenzialità» e il cui «patto narrativo bandisce in modo esplicito [...] ogni elemento finzionale»¹⁰.

Come ammette la stessa autrice, le sue biografie mantengono un legame di «referenzialità» indissolubile con i personaggi e le vicende storiche. Ma, vista la sua vicinanza, ideologica ed emotiva, ai soggetti biografati, sarebbe stato lecito per molti pensare che si trattasse di medaglioni celebrativi e non di ricostruzioni storiche attendibili¹¹.

A smentita di una simile critica, in un passo della *Prefazione ad Agostino Bertani e i suoi tempi* del 1888, si legge:

Indi invece di un saggio biografico, coll’aiuto dei documenti che man mano vengono alla luce, ho cercato di illustrare l’opera sua dalla nascita fino alla morte per rivendicare a lui e suoi cooperatori i meriti contestati dai detrattori, i fatti da essi compiuti e dagli avversari attribuiti ai loro idoli. [...] a ogni modo ci consegna i suoi atti [...]. Indi io cito largamente tali lettere e documenti dacché, è certo, verun valore potrei avere io narrando senza documentare¹².

Jessie White Mario ci dà notizia delle forme della sua scrittura biografica, non «saggio biografico», ma «ricostruzione storica documentata», dal ‘vero’, senza «favole» o «falsi idoli», da una testimone prossima ai biografati.

Prendono forma ritratti che, attraverso la loro efficacia comunicativa, intrisa di convincimenti ideologici e talvolta di inevitabile partecipazione emotiva, intendono erigere un monumento alla memoria storica dei protagonisti del Risorgimento italiano, con una precisa finalità: mobilitare le coscienze a ricercare la vera unificazione nazionale, non solo politica, ma sociale e morale, e proiettare la situazione italiana anche oltre i confini nazionali.

Nella *Prefazione ad Agostino Bertani e i suoi tempi* Jessie White scrive:

Sarà forse tenuta presunzione in chi non è nato in Italia il narrare degli uomini e dei fatti e delle cose italiane. Veramente tale non fu l’intenzione mia in principio, bensì di scrivere per la patria mia la meravigliosa storia dell’italico risorgimento. [...] l’intento mio primo era di narrare ai concittadini miei

¹⁰ Ivi, p. 37.

¹¹ Sugli sviluppi del genere biografico e memorialistico in Italia in relazione al contesto politico, sociale e culturale tra la fine del XVIII e i primi decenni del XX secolo cfr. M.P. CASALENA, *Biografie. La scrittura delle vite in Italia tra politica, società e cultura (1796-1915)*, Milano, Mondadori 2012.

¹² J. WHITE MARIO, *Prefazione* a EAD., *Agostino Bertani e i suoi tempi per Jessie White Mario*, vol. I, Firenze, Tipografia di G. Barbèra 1888, pp. VI-XXI, a p. X.

d'Inghilterra la vita degli uomini intimamente da me conosciuti, i fatti a cui fui presente ogni giorno da oramai più di trent'anni¹³.

In tutte le *Prefazioni* alle biografie da lei scritte è costante una chiosa nella quale l'autrice si scusa con chi considerasse «presunzione» il tentativo da parte sua di consegnare ai lettori in lingua italiana, per lei lingua seconda, la storia di eroi del Risorgimento italiano.

La scrittrice si pone pertanto anche il problema della marca linguistica e delle traduzioni, con grande coerenza rispetto alla sua ferma volontà di rendere nota la situazione storica e sociale dell'Italia risorgimentale anche all'estero¹⁴ e, in particolare, in Inghilterra, per le corrispondenze intrattenute con la stampa inglese, per gli interessi britannici in Italia e per il tentativo di attingere dal modello inglese proposte utili a rimediare alle condizioni di disagio sociale.

Secondo la tipologia proposta da Castellana, stando allo stretto legame di referenzialità che emerge tra la scrittura biografica di Jessie White e la realtà esterna, non si può parlare di *biofiction*, non potendo escludersi il regime «fattuale¹⁵ della sua scrittura, ma non si può negare al contempo l'intromissione di quell'«io» che la stessa scrittrice aveva dichiarato esplicitamente nella *Prefazione* alla *Vita di Giuseppe Garibaldi*. Ne derivano perduranti «ingenuità romantiche», nei sintomi della sua partecipazione ideologica ed emotiva, note a recensori e giornalisti del Novecento¹⁶.

Come si risolve allora questa *impasse* teorica tra 'realismo' e tendenza alla soggettivizzazione? Lo chiariscono ancora una volta le riflessioni che la scrittrice ci consegna nella *Prefazione* alla *Vita di Giuseppe Garibaldi*:

¹³ Ivi, p. XII.

¹⁴ In merito alla questione linguistica nella scrittura giornalistica di Jessie White Mario si rimanda al contributo di D. MOTTA, *Lo sguardo delle donne sull'Italia postunitaria: il giornalismo d'inchiesta di Jessie White Mario e di Matilde Serao*, in questo stesso volume. A proposito dell'italiano scritto di Jessie White, disallineato rispetto alla proposta manzoniana, in particolare nella *Vita di Giuseppe Garibaldi*, cfr. G. CARTAGO, *L'italiano di Jessie White Mario*, in EAD., *Lecture interlinguistiche*, Firenze, Cesati 2017, pp. 127-137. Per un profilo di Jessie White come giornalista e mediatrice culturale cfr. I. DEFANT, *Women journalists as cultural mediators: Frances Power Cobbe and Jessie White Mario*, in *Femmes écrivains à la croisée des langues, 1700-2000/ Women writers at the crossroads of languages, 1700-200*, sous la direction de A. Fidecaro, H. Partzsch, S. van Dijk et V. Cossy, Genève, MetisPresses 2009, pp. 91-101.

¹⁵ CASTELLANA, *Finzioni biografiche...*, p. 37.

¹⁶ Si legga, a tal proposito, quanto scrisse Indro Montanelli in un suo contributo dal titolo *Un "Arafat" italiano? Mazzini e Jessie White Mario*, in *Figure e figure del Risorgimento*, Pavia, Editoriale viscontea 1987, p. 71: «La *Vita di Giuseppe Garibaldi* (1882) e quella di Giuseppe Mazzini, pur cariche d'ingenuità romantiche, ebbero così larga diffusione all'estero – specie nel Regno Unito dove Jessie era nata – da levare ancora più in alto, attorno ai due Padri della Patria, l'aureola della leggenda».

Altra obiezione antiveggo desunta dalla mia simpatia per il partito d'azione: l'obiezione della parzialità. Non mi pare che una cosa implichi l'altra; fautrice appassionata di ogni tentativo inteso a nobile scopo, adoratrice di quei volontari, di quei cavalieri della libertà [...] non mi sentii mai tentata di tarcerne o di velarne i difetti [...] ma la sacra fiamma d'italico amore temprò difetti e virtù in unica arme vincitrice dei nemici della patria¹⁷.

Jessie White Mario non aderisce affatto ai canoni dell'impersonalità narrativa, ma l'intromissione dell'io non si traduce in accentuazione della soggettività della rappresentazione e lascia quindi intatta la potenza conoscitiva della realtà, che rimane – al di là di ogni schieramento ideologico o partitico – fine ultimo della sua scrittura.

Il 26 ottobre 1893, sulle colonne della rivista statunitense «The Nation», con la quale la scrittrice intrattenne una duratura corrispondenza, fu pubblicato l'articolo *A true realist*, scritto dall'Italia da Jessie White nel settembre dello stesso anno, che elogiava il 'realismo' di Verga.

Indipendentemente dalla ricostruzione dei possibili legami diretti tra Giovanni Verga e Jessie White¹⁸, sappiamo che entrambi avevano conosciuto le iniziative dei primi meridionalisti e l'esperienza della «Rassegna settimanale» (1878-1882), fondata da Pasquale Villari insieme a Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino¹⁹.

La stampa nel 1877 dei due volumi dell'inchiesta *La Sicilia nel 1876*, rispettivamente *I contadini in Sicilia* di Sonnino e *Condizioni amministrative e politiche della Sicilia* di Franchetti, aveva aperto uno squarcio sulle condizioni socioeconomiche dell'isola nel secondo Ottocento, in nome di un realismo che rispecchiava un rinnovato clima intellettuale, refrattario agli orpelli della «rettorica» e dell'ipocrisia, in ogni ambito dello scibile e dell'esistenza umana.

Per la prima volta, grazie all'impegno dei primi meridionalisti, si cata-

¹⁷ WHITE MARIO, *Prefazione alla Vita di Giuseppe Garibaldi...*, p. XV.

¹⁸ Da una lettera di Giovanni Verga a Emilio Treves da Catania del 28 novembre 1885 apprendiamo che lo scrittore siciliano chiese all'editore milanese una copia della biografia di Jessie White Mario, *Garibaldi e i suoi tempi*, pubblicata da Treves l'anno precedente: «Se potete accordarmi lo stesso sconto che fate ai libraj – in via eccezionale ed amichevole – vi pregherei di mandarmi una copia di *Garibaldi e i suoi tempi*, illustrato da Metania, e legato in tela e oro» (Lettera di G. Verga a E. Treves, Catania, 28 novembre 1885, in G. VERGA, *Verga e i Treves*, a cura di G. Raya, Roma, Herder 1986, p. 83).

¹⁹ Sulla svolta storica e storiografica impressa dalla campagna di inchieste sulle reali condizioni socioeconomiche della nazione a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento cfr. G. GIARRIZZO, *Italia sconosciuta (1870-1898)*, in ID., *La storiografia della nuova Italia (1870-1945)*, a cura di L. Scalisi, vol. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2020, pp. 3-170. Cfr. anche: G. MANICA, *Dalla questione meridionale alla questione nazionale. Leopoldo Franchetti, Sidney Sonnino e Jessie White Mario nei carteggi di Pasquale Villari (1875-1917) con documenti editi e inediti*, prefazione di S. Rogari, Firenze, Edizioni Polistampa 2014; A. BALDINI, *La "questione meridionale", i primi meridionalisti e Verga*, in *Verga e il verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci 2022, pp. 117-121.

lizzava l'attenzione dell'opinione pubblica sui fattori di arretratezza del Sud Italia e del divario socioeconomico rispetto al resto del territorio nazionale.

Villari fu promotore delle note inchieste di Jessie White Mario e di Renato Fucini, alias Neri Tanfucio, sulle condizioni di degrado nelle quali versava il territorio partenopeo ancora in epoca postunitaria, i cui esiti confluirono rispettivamente ne *La miseria in Napoli* (1876) e in *Napoli a occhio nudo* (1878). Nel 1878 uscirono in volume anche *Le lettere meridionali e altri scritti sulla questione sociale in Italia* di Pasquale Villari, la cui eco portò, nello stesso anno, alla pubblicazione di *Vedi Napoli e poi...* di Pietro Ferrigni, alias Yorick, e ancora, di lì a pochi anni, nel 1884, de *Il ventre di Napoli* di Matilde Serao.

Le nuove inchieste interpretavano «una serie di problemi economici e sociali [...] in termini geografici»²⁰ e imprimevano una svolta all'interesse rivolto alle istanze del Meridione da «questione prettamente localistica e municipalistica a questione nazionale»²¹.

La scrittura giornalistica e d'inchiesta di Jessie White Mario manifesta, però, già a partire dalle indagini su Napoli, una tendenza all'analisi scientifica con intento sociale, tipica del metodo positivista, estranea alle impressioni di viaggio o agli stilemi tipici della scrittura letteraria, con le sue strategie stilistiche e narratologiche, che caratterizzavano i 'resoconti' di Fucini e della Serao.

Verga fu collaboratore della «Rassegna settimanale» fin dal primo numero, nel 1878, ma mostrò un atteggiamento complesso verso gli intellettuali che gravitano intorno al periodico. Ne condivideva il nazionalismo patriottico, ma rifiutava ogni intromissione esplicita della militanza politica nella propria produzione letteraria, in virtù del principio dell'autonomia delle forme artistiche da finalità extraestetiche. L'attenzione di Verga alla condizione dei vinti non implica infatti questioni di militanza politica o di schieramento ideologico. Verga mantiene le proprie tendenze di destra sin da giovane, maturando come crispino illiberale, antidemocratico e antisocialista. Tuttavia, la scrittura verista gli permette una libertà rappresentativa che sfugge alla logica dei partiti.

La partecipazione sociale e politica rintracciabile negli scritti verghiani della stagione verista non è dunque sintomo di uno spostamento politico dell'autore verso la sinistra e meno che mai verso quella democratica e socialista²². Essa è l'esito implicito di un progetto letterario che intende osser-

²⁰ BALDINI, *La "questione meridionale"...*, p. 117.

²¹ MANICA, *Dalla questione meridionale alla questione nazionale...*, p. XI.

²² Cfr. A. MANGANARO, *Verga "politico" tra Bottai e Gramsci*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. III (2010), pp. 201-223.

vare la società da una nuova prospettiva, materialistica e profondamente pessimistica: quella degli umili destinati a soccombere.

Lo riconosceva anche Jessie White Mario, quando tra le colonne del settimanale newyorkese «The Nation» recensiva il ‘realismo’ verghiano, a partire da una presentazione al lettore di alcuni casi della scrittura verista di Verga: *I Malavoglia*, *Cavalleria rusticana*, *Jeli il pastore*, *Libertà* e *Mastro-don Gesualdo*, qui elencati secondo la sequenza di citazione nel testo dell’articolo-recensione.

No truer picture did Dickens give of the Debtor’s Prison, of the Chancery Court, of Dotheboys Hall, than does Verga of every phase of Sicilian life. His works have not the pathos, or bathos, of Dickens, even as they have not the repulsive details of Zola. He deems that life is sad enough on its seamy side without the need of piling up the agony by the describer. He, however, spares nothing and no one, and there are notes of warning in even his earliest writings which might have saved many a scene of bloodshed, many a crime, had it been listened to by the classes who have monopolized the power, the wealth, the very sources of production which the makers of Italy fondly thought that they were securing for the masses of the newly liberated country. [...] All Verga’s stories are sad, for life is so at this close of the nineteenth century. It is so especially in Italy, where the people are awakened to a sense of their suffering, of their misery, of the injustice that prevents them from bettering their condition. Nothing in Verga’s writings tends to foster that discontent. He merely depicts things as they are [...]. He suggests no remedy, does not seem to see one. Things will take their course, since those who have, take no thought for those who have not²³.

Nel contesto del ‘realismo’ europeo, pur senza ricorrere mai esplicitamente alla categoria di ‘verismo’, Jessie White considera la rappresentazione della realtà da parte di Verga «più vera» del modello socialista di Dickens²⁴, ma meno «repulsiva» di quello zoliano²⁵.

²³ Si propongono in lingua originale alcuni passi scelti di J. WHITE MARIO, *A True Realist*, in «The Nation», vol. LXVII, n. 1478, October 26, 1893, pp. 305-307, articolo-recensione della nostra su Verga, che risulta non ancora tradotto in lingua italiana, qui trascritto a seguito dello spoglio integrale del numero del settimanale newyorkese su cui apparve per la prima volta.

²⁴ Per l’impegno riformistico e socialista della stampa periodica di epoca vittoriana – e, con essa, della scrittura di Charles Dickens – nella rappresentazione del mondo degli umili, che diede un contributo notevole nello sviluppo del realismo europeo, si rimanda a M. D’AMORE, *Il mondo degli umili nella stampa vittoriana: da «The Athenaeum» al New Journalism di «The English Illustrated Magazine»*, in *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo*, Atti delle due sessioni del Convegno Internazionale di Studi (Catania, 5-7 dicembre 2022; 20-22 dicembre 2023), a cura di G. Alfieri, G. Longo e A. Manganaro, Catania-Leonforte, Fondazione Verga – Euno Edizioni 2023, pp. 377-390.

²⁵ Si veda P.J. DUFIEF, *Realismo e pietà nei Goncourt*, in *Verga nel realismo europeo ed extraeuropeo...*, pp.

Jessie White riconosce che la rappresentazione verghiana non è intrisa del patetismo dickensiano o del crudo descrittivismo zoliano, che tendono a enfatizzare i particolari più drammatici e squallidi. Nelle sue parole, Verga non fa alcuna professione di socialismo che vincoli la rappresentazione della realtà della vita siciliana a intenti di documentazione cronachistica, propri del testo giornalistico e d'inchiesta, o di persuasività ideologica, tipici del testo retorico o di quello paraletterario – non del testo letterario²⁶ –, che ambiscano a interventi e politiche di miglioramento delle condizioni di arretratezza del Meridione, note ma neglette. Chiariti gli intenti verghiani apartitici, ma profondamente critici sulla realtà, Jessie White non può però negare che la potenza della demistificazione della narrativa verghiana avrebbe certamente potuto, se deputata a simili scopi, perseguire rivolgimenti positivi in una situazione storica postunitaria di irrisolta divisione e di disparità sociale e politica. Ma il profondo pessimismo verghiano non ammette cambiamenti in una visione della storia essenzialmente tragica e materialistica.

Certamente non affini per generi e forme di scrittura, per la militanza intellettuale da un lato e la resa artistica deideologizzata dall'altro, entrambi avevano senz'altro manifestato una comune istanza conoscitiva della realtà, osservata direttamente da Jessie White Mario, ricostruita da lontano, sostituendo la «mente» agli «occhi»²⁷, ma riproducendo il «colore locale», nel caso di Verga.

Nel panorama del 'realismo' meridionale, lungi dal forzare una lettura comparativa tra la scrittura di Jessie White Mario e quella di Giovanni Verga, un caso emblematico della comune istanza conoscitiva, in forme letterarie diverse, è la condizione dei *carusi* sfruttati nelle miniere in Sicilia, di rena nel caso della novella *Rosso Malpelo* di Giovanni Verga, comparsa per la prima volta sul «Fanfulla» nell'agosto del 1878²⁸; di zolfo nel caso dell'in-

159-172, a p. 165. In un recente contributo che indaga il nesso tra 'realismo' e 'pietà' nel panorama europeo, Dufief riannoda una linea di lungo sviluppo, da Dickens attraverso la rivoluzione letteraria del naturalismo dei fratelli Goncourt, che gioca su un «doppio registro della fredda oggettività e della sensibilità». Il percorso viene così ricostruito a partire dalle parole di Edmond De Goncourt: «C'est le catholicisme qui a apporté dans le monde la pitié pour les miséreux et il a fallu dix-huit siècles pour que cette pitié eût son développement en littérature, développement qui commence à Dickens... Et continue avec vous! me crie-t-on» (E. DE GONCOURT, *Journal: mémoires de la vie littéraire*, tome IV, Paris, Fasquelle et Flammarion 1956, 13 janvier 1895, p. 715).

²⁶ Cfr. G. COMPAGNINO, *Istituzioni di critica e metodologia letteraria*, a cura di A. Manganaro, A. Allegra e O. Branchina, Acireale-Roma, Bonanno 2024, pp. 46-48, 271-277.

²⁷ Lettera di G. Verga a L. Capuana, Catania, 14 marzo 1879, in G. VERGA, *Carteggio con Capuana*, ed. critica a cura di M. Giuffrida, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, III.1, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2024, pp. 92-93, a p. 93.

²⁸ G. VERGA, *Rosso Malpelo*, in Id., *Vita dei campi*, ed. critica a cura di C. Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia - Le Monnier 1987, pp. 49-74.

chiesta *I carusi e le zolfare* di Jessie White, pubblicata nel 1894 sulla «Nuova Antologia»²⁹.

Entrambi rappresentano impietosamente la piaga sociale dello sfruttamento minorile, che Jessie White descrive minuziosamente e analiticamente in un'inchiesta fondata su un'attenta ricostruzione storica e legislativa, su una scrupolosa documentazione tecnico-scientifica³⁰, comprovata dall'osservazione sul campo, con un metodo d'indagine tipicamente positivista e naturalista, applicato alle scienze storiche e sociali sul modello di Villari³¹, e da visite personali della scrittrice, autorizzate di buon grado dai sodali di sinistra.

Intento preciso di Jessie White, come si evince dall'indagine sulle miniere di zolfo, era infatti quello di smentire le polemiche insorte in seguito alle lettere di alcuni corrispondenti, i quali, in maniera del tutto infondata, rimproveravano alla scrittrice una tendenza a riferire soltanto le sue personali impressioni.

La stessa piaga sociale viene denunciata da Verga, ma in forme non comparabili per metodo e finalità, attraverso la terribile resa artistica della *fic-tio* letteraria, profondamente tragica, nella vicenda di un giovane stigmatizzato e respinto persino dal mondo degli umili tra i quali gli era toccato in sorte di nascere.

In questi termini, dagli scritti biografici e di inchiesta a firma di Jessie White sembra risultare una vicinanza al 'realismo' meridionale, ma, diversamente dal grande verismo, con la volontà esplicita di rendere visibile, tramite la scrittura, la miseria dei reietti della società, dell'arretratezza e della corruzione dilagante e diffusa, della inefficacia legislativa nel porre rimedio al persistente divario tra nord e sud e tra classi sociali.

La scrittura di Jessie White Mario si muove quindi in una sfera distante da quella propriamente estetica da cui attingono le maggiori prove del verismo, per la diversa dimensione referenziale documentaria, ma è senza dubbio potente l'istanza conoscitiva della realtà attraverso la sua scrittura.

²⁹ J. WHITE MARIO, *Le miniere di zolfo in Sicilia* (I), in «Nuova Antologia», a. XXIX, vol. XLIX, fasc. 3, 1 febbraio 1894, pp. 441-466; EAD., *Le miniere di zolfo* (II), in «Nuova Antologia», a. XXIX, vol. XLIX, fasc. 4, 15 febbraio 1894, pp. 719-743. Ora in EAD., *Le inchieste sociali...*, pp. 289-313 (I) e pp. 313-334 (II).

³⁰ A titolo dimostrativo, si vedano le tavole dell'ingegnere minerario Riccardo Travaglia, riprodotte anastaticamente tra le pagine dell'inchiesta, in WHITE MARIO, *Le miniere di zolfo in Sicilia* (II)...., pp. 298-299.

³¹ Cfr. la prolusione pronunciata da Villari nel novembre del 1865 per l'inaugurazione del corso di Storia all'Istituto Superiore di Firenze, pubblicata l'anno seguente, con il titolo *La Filosofia positiva e il metodo storico*, su «Il Politecnico» (s. IV, 1, gennaio 1866), poi in P. VILLARI, *Arte, storia e filosofia. Saggi critici*, Firenze, Sansoni 1884, pp. 437-489.

MILENA ROMANO

(Università di Catania)

EVELINA CATTERMOLLE (CONTESSA LARA)
TRA SCRITTURA GIORNALISTICA E PROSA
EDUCATIVA NELL'ITALIA POSTUNITARIA

1. Ricostruzioni biografiche e giudizi critici

L'illustre pseudonimo byroniano di Contessa Lara cela, seppur in maniera non del tutto criptica, l'identità di Evelina Cattermole Mancini, poetessa, narratrice, romanziera e giornalista, «forse la più nota» – quantomeno in passato – tra le «professioniste della penna»¹ che animarono, con la loro regolare attività letteraria, la scena intellettuale italiana tardo ottocentesca². Figura poliedrica, si contraddistinse tanto per la varietà dei generi da lei frequentati quanto per le caratteristiche stilistiche che accomunano le sue opere. Ciò che tuttavia ne determinò la visibilità nel contesto letterario – come accadrà, in seguito, anche a Sibilla Aleramo – fu una «una vita inimitabile al femminile, trascorsa in un'aura scandalistica», alimentata da relazioni amorose non conformi alle norme sociali del tempo³.

La biografia di Evelina Cattermole si presenta, sin dalle sue origini, come un intreccio di ambiguità e incertezze, spesso alimentate da interpretazioni errate o approssimative. La stessa autrice, consapevole della distorsione subita dalla propria immagine pubblica, scriveva in una lettera ad Angelo De Gubernatis: «Quel che si crede capire della mia vita è quasi tutto inesattissimo, a cominciar dal nome...»⁴. Tale autoriflessione segnala una precoce

¹ A. ARSLAN, *Evelina e la bambola: il mito di Contessa Lara*, in EAD., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di M. Pasqui, Milano, Guerini e Associati 1998, pp. 155-166, a p. 155.

² A. ZOGGIA, *Un'emblematica presenza nel giornalismo di fine '800: la Contessa Lara*, in «Lettere Italiane», vol. 51, (Aprile-giugno 1999), n. 2, pp. 281-307, a p. 281.

³ ARSLAN, *Evelina e la bambola...*, p. 155.

⁴ CONTESSA LARA, *Lettere a Angelo De Gubernatis*, a cura di C. Caporossi, Milano, Otto/Novecento 2010, p. 4.

lucidità nei confronti della propria identità autoriale, continuamente esposta al filtro della stampa e dell'opinione pubblica. Uno degli aspetti più controversi della sua biografia riguarda il luogo e la data di nascita, oggetto di versioni contrastanti e di imprecisioni, anche in sedi autorevoli, già a partire dalla fine del XIX secolo. De Gubernatis, nel suo *Dictionnaire international*, ne attesta la nascita a Cannes il 23 ottobre 1858⁵. Al contrario, Eugenia Levi e Benedetto Croce collocano i natali della scrittrice a Firenze nel 1851⁶. Ulteriori riferimenti biografici emergono dalla «Tribuna Illustrata» del 1892, nella rubrica *Cronaca femminile*, allorché Cattermole, in un inserto di natura pubblicitaria dedicato a una casa di profumi di Francoforte sul Meno, scrive: «Ero un po' prevenuta contrariamente, lo confesso: non per niente si è nati dal suolo di Francia. Ma dinanzi all'evidenza dei fatti...»⁷. La dichiarazione, ironica e allusiva, testimonia la consapevole strategia dell'autrice nel costruire la propria identità pubblica, partecipando essa stessa attivamente a un processo di autorappresentazione sospeso tra verità biografica e finzione letteraria⁸.

Al centro dell'attenzione delle cronache culturali e giudiziarie di fine Ottocento, la figura di Contessa Lara ha suscitato un interesse critico duraturo, sviluppatosi nel tempo attraverso i filoni dell'indagine storica, dell'analisi documentaria e della narrazione romanzesca. Uno sguardo, seppur rapido, in tal senso consente di rintracciare un primo approccio sistematico nell'opera di Borgese, che intreccia vita e opera poetica cattermoliana accentuandone il pathos biografico⁹. A distanza di pochi anni dalla biografia borgesiana, Liuzzi ricostruisce con rigore documentaristico l'iter processuale legato all'assassinio della scrittrice, contribuendo a definire il contesto giuridico e sociale dell'epoca¹⁰. In tempi più recenti, Mazzei e Maffei propongono letture narrative, concentrando l'attenzione sugli aspetti erotici e scandalistici¹¹, mentre Speroni, in chiave divulgativa ma accurata, ne sotto-

⁵ «Lara (Contessa) nom de plume d'une femme-poète anglo-franco-russe (mademoiselle Eveline Cattermole) née, de père anglais et de mère russe, à Cannes, en Provence, le 23 octobre 1858» in A. DE GUBERNATIS, *Dictionnaire international des écrivains du jour*, vol. II, Firenze, Louis Niccolai 1890, p. 1319.

⁶ E. LEVI, *Dai nostri poeti viventi*, Firenze Lumachi, Success. Fratelli Bocca 1903; B. CROCE, *La Contessa Lara - Annie Vivanti*, 1906, ora in *La letteratura del Nuova Italia. Saggi critici*, II, Bari, Laterza 1943², pp. 323-334.

⁷ M. BORGESE, *La Contessa Lara. Una vita di passione e poesia nell'Ottocento Italiano*, Milano, Treves 1930, p. 82.

⁸ L'incertezza sulla data di nascita della scrittrice è stata alimentata anche da errori contenuti nell'atto di morte, che la colloca erroneamente a Cannes nel 1854. Le ricerche archivistiche di Maria Borgese hanno chiarito definitivamente la questione, attestando la nascita a Firenze il 26 ottobre 1849.

⁹ BORGESE, *La Contessa Lara...*, pp. 12-17.

¹⁰ F. LIUZZI, *Il processo della Contessa Lara*, Milano, Carpaccio 1938.

¹¹ F. MAZZEI, *Una donna in fiamme: storia della Contessa Lara*, Milano, Camunia 1988; B. MAFFEI, *La Contessa Lara. Amori e duelli nella Belle Époque*, Roma, Sercangeli 1991.

linea le contraddizioni esistenziali¹². Castelli, infine, offre una sintesi critica aggiornata, attenta sia alla dimensione storica sia alle dinamiche culturali nella costruzione del mito¹³.

Parallelamente, l'opera letteraria di Cattermole ha ricevuto giudizi critici contrastanti. Croce, pur tenendola in considerazione, definisce la sua produzione come «il cinguettio di una donnetta»¹⁴, accusandola di superficialità e inautenticità, posizione ribadita anche da Manganelli¹⁵. In netto contrasto, Baldacci ne rivaluta la produzione poetica come espressione sensibile e immediata del tempo: «la Contessa Lara è, a parer nostro, la maggiore poetessa dell'Ottocento [...]; la sua caratteristica è quella di subire, quasi di fotografare, con una sensibilità immediata che assicura il massimo dell'esattezza documentaria»¹⁶.

Nel complesso, questi contributi riflettono l'evoluzione dello sguardo critico su una figura a lungo ridotta allo stereotipo della *femme fatale* ottocentesca, oggi invece riscoperta nella sua complessità storica, intellettuale e umana.

2. Tra divulgazione e letteratura: la scrittura giornalistica di Evelina Cattermole

Una lettura complessiva dell'opera di Contessa Lara evidenzia la notevole versatilità della sua produzione, che spazia dalla lirica alla narrativa breve e al romanzo, dalla letteratura per l'infanzia alla scrittura giornalistica. Tale poliedricità, riconosciuta già dai contemporanei, contribuì alla costruzione della sua fama. L'autrice seppe infatti recepire con intelligenza e sensibilità gli influssi del vivace contesto letterario e giornalistico del tempo (da Carducci a D'Annunzio, da Stecchetti a Verga e Capuana, fino a figure a lei più intimamente vicini, come Mario Rapisardi) elaborando una cifra stilistica personale e riconoscibile¹⁷.

In questa sede ci soffermeremo sulla produzione giornalistica della scrittrice, rinviando a contributi specifici per l'approfondimento delle altre

¹² G. SPERONI, *La Contessa Lara. Breve e scandalosa vita di una poetessa malata d'amore*, Milano, Scheiwiller 2003.

¹³ R. CASTELLI, *La tragica storia della contessa Lara*, Pisa, ETS 2017.

¹⁴ B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. La Contessa Lara*, in «La Critica», 4 (1906), pp. 89-106, a p. 93.

¹⁵ G. MANGANELLI, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti 1986.

¹⁶ L. BALDACCIO, *Contessa Lara (Evelina Cattermole Mancini)*, in *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di R. Ricciardi, I, Milano-Napoli, Ricciardi 1958, pp. 1123-1139, a p. 1123.

¹⁷ ARSLAN, *Evelina e la bambola...*, pp. 157-158.

componenti della sua opera¹⁸. L'attività pubblicistica cattermoliana, ampia, continuativa e articolata, costituisce, infatti, a nostro avviso, una delle principali forme di intervento nella sfera pubblica italiana di fine Ottocento. Le sue rubriche, in particolare quelle rivolte a un pubblico femminile borghese e giovanile, non si limitano all'intrattenimento, ma propongono un progetto educativo e formativo rilevante per l'Italia postunitaria, anticipando una funzione culturale che sarà tipica del giornalismo del Novecento.

L'impegno in ambito giornalistico, inizialmente motivato da necessità economiche, accompagna e scandisce gli spostamenti della scrittrice nelle principali città italiane in cui risiedette, fuggendo da continui scandali e ripudi familiari. Forse proprio questo carattere itinerante, oltre alla concomitante collaborazione con diverse testate, rende la ricostruzione della produzione giornalistica di Contessa Lara alquanto complessa¹⁹. E tuttavia si può ascrivere al suo soggiorno romano (intorno al 1886) la collaborazione con numerosi periodici e riviste: dal «Corriere di Roma» di Scarfoglio e Serao al «Capitan Fracassa», dal «Fanfulla della Domenica» a «L'Illustrazione Italiana» dal «Margherita» alla «Tribuna illustrata», solo per citarne alcuni. Di particolare rilievo è la sua collaborazione con il quindicinale «Cronaca Bizantina» dell'editore Sommaruga²⁰, rivista di spicco che annoverava tra i suoi collaboratori Carducci, D'Annunzio, De Amicis, Capuana e Verga. In tal senso, pur limitata nei numeri (otto articoli tra il 1882 e il 1885²¹), la presenza della scrittrice consente di collocarla pienamente nel contesto del «cenacolo sommarughiano»²².

Sulla scorta della classificazione proposta da Zoggia²³, la produzione

¹⁸ Oltre agli studi citati, sulla produzione poetica cfr. M. DE CARLI, *La poesia di Contessa Lara*, Padova, Casa di Cristallo 1996; sulla produzione novellistica cfr. B.G. RUSSO, *Ritrattistica femminile e descrizioni d'ambiente nella novellistica della Contessa Lara: appunti per un'indagine stilistico-retorica*, in «Italiano LinguaDue», 8 (2016), I, pp. 296-321. Si veda altresì nel presente volume il saggio di L. Ricci e G. Gallo. In generale sull'opera letteraria cfr. T. SCAPPATICCI, *Una scrittrice "bizantina": la Contessa Lara*, in «Critica letteraria», XXXI (2003), 2, pp. 257-277. Ulteriori indicazioni bibliografiche sono disponibili sul sito <http://www.maldura.unipd.it/italianistica/ALI/cattermole.html>

¹⁹ Zoggia rileva l'assenza di un elenco completo e attendibile delle testate con cui collaborò. Tale lacuna è stata in parte colmata da Moreni grazie a una bibliografia articolata degli scritti apparsi su periodici, nonché da alcune informazioni reperibili in Russo. Cfr. ZOGGIA, *Un'emblematica presenza...*, pp. 282-283; CONTESSA LARA, *Tutte le novelle*, a cura di C. Moreni, Roma, Bulzoni 2002, pp. 41-54; RUSSO, *Ritrattistica femminile...*, p. 299.

²⁰ Proprio Sommaruga aveva fatto in modo che Cattermole pubblicasse, nel 1883, il volume poetico *Versi*, sotto lo pseudonimo di Contessa Lara, contribuendo a consolidarne la reputazione come firma autorevole e ricercata. Cfr. ARSLAN, *Evelina e la bambola...*, p. 155.

²¹ ZOGGIA, *Un'emblematica presenza...*, p. 284.

²² G. GABARDI, *Mia madre, i suoi tempi, i suoi amici*, citato da BORGESE, *La Contessa Lara...*, p. 475.

²³ ZOGGIA, *Un'emblematica presenza...*, p. 284.

giornalistica di Contessa Lara può essere articolata in tre principali tipologie: componimenti poetici e narrativi, che costituiscono la parte più cospicua e che confluiranno successivamente in raccolte; recensioni di ambito letterario, artistico e musicale, configurate come brevi saggi critici; rubriche mondane di vario argomento. Il presente contributo si concentrerà sulle ultime due categorie.

2.1. Recensioni artistiche e letterarie

Lettrice instancabile e curiosa, Cattermole non si limitò a redigere brevi segnalazioni editoriali, tipiche delle rubriche librerie dell'epoca, ma preferì articoli di più ampio respiro, spesso estesi in tre o quattro colonne di giornali di grande formato²⁴. L'eccezionale eclettismo delle sue recensioni offre un'analisi esteticamente solida della società borghese di fine secolo e, al contempo, propone una lettura accessibile e gradevole, rivolta tanto a lettori colti quanto a un pubblico più ampio, in linea con i programmi editoriali dei periodici con cui collaborava. Pur nella varietà dei contenuti, emergono costanti stilistiche e metodologiche che testimoniano sia la competenza della scrittrice nell'ambito della critica, sia le modalità divulgative proprie della pubblicistica tardo-ottocentesca.

Un tratto distintivo delle sue recensioni risiede nell'interesse per autori stranieri minori o poco noti al pubblico italiano dell'epoca, autori che probabilmente l'autrice leggeva in lingua originale²⁵, mostrando una vocazione pionieristica nella divulgazione di figure letterarie marginali, spesso provenienti dall'area anglosassone, germanica o scandinava²⁶, anticipando tendenze critiche che saranno riprese solo decenni più tardi e proponendo forme di mediazione culturale innovative per l'epoca.

Nel trattare autori stranieri poco noti, Cattermole dedica ampio spazio alla ricostruzione biografica, integrando dati anagrafici e culturali, al fine di offrire al pubblico italiano un profilo critico culturalmente contestualizzato²⁷.

La minuziosa esposizione dei contenuti, arricchita da citazioni dedotte dalle opere (in prosa o in versi) degli autori presentati, include spesso sintetiche note di natura tanto esplicativa, quanto valutativa, mediante le quali

²⁴ Ivi, p. 285.

²⁵ L'origine familiare di Evelina Cattermole, figlia del diplomatico scozzese Guglielmo Cattermole e della pianista di origine russa Elisa Sandusch, consente di ipotizzare una sua familiarità con più lingue straniere, verosimilmente acquisita in ambito domestico e in un contesto culturale internazionale.

²⁶ Cfr. ZOGGIA, *Un'emblematica presenza...*, p. 286.

²⁷ Ivi, p. 285.

l'autrice istituisce un filo logico che consente di collegare i vari passi dell'opera analizzata. Se per Zoggia la scrittura di recensioni artistiche e letterarie di Contessa Lara sembra rivelare «un'attitudine fondamentalmente dilettantesca»²⁸, ciò che emerge ai nostri occhi è invece una precisa consapevolezza stilistica e metacritica:

Il lettore si sarà accorto che *non ho fatto qui un brano di critica*, avrei potuto sbizzarrirmi in *raffronti*, cercar le possibili *derivazioni* da questo o da quell'altro autore [...]. Invece no. Io semplicemente ho voluto dire a chi brama leggere qualche cosa di nuovo che sia buono: – Sapete? *C'è un altro giovane poeta d'ingegno di là dai Pirenei*²⁹.

L'autrice rifiuta esplicitamente le convenzioni della critica letteraria, richiamandone le procedure tradizionali (*raffronti*, *derivazioni*), da lei volutamente evitate. Il tono colloquiale e confidenziale, segnato dalla presenza del dialogo implicito con il lettore, anche con segnali discorsivi del parlato (*Invece no... Sapete?*), rompe la linearità del discorso saggistico e sottolinea l'intenzione di instaurare una relazione diretta con il destinatario. L'affermazione finale propone una posizione autoriale che coniuga la funzione divulgativa con quella estetica, privilegiando l'efficacia comunicativa nei confronti del lettore rispetto a una presunta rigidità metodologica.

Pur rappresentando una parte marginale della sua produzione pubblicistica, gli scritti di carattere musicale e artistico risultano significativi. L'interesse per la musica è documentato in più sedi³⁰, mentre una solida competenza nelle arti figurative emerge sia nella narrativa, attraverso colte citazioni e riferimenti iconografici, sia nella saggistica giornalistica. In quest'ultima, si segnalano contributi di rilievo, tra cui un resoconto su una mostra d'arte a Roma³¹ e una serie di articoli su *La Galleria Borghese* e sull'*Arte a Roma* pubblicati su «Natura ed Arte»³².

²⁸ Ivi, p. 290.

²⁹ *Poeti stranieri*. Salvatore Rueda, in «Gazzetta Letteraria», anno XVI, 17 dicembre 1892, n. 51, p. 410, in ZOGGIA, *Un'emblematica presenza...*, p. 290. D'ora in avanti, salvo diversa indicazione, sono nostri i corsivi.

³⁰ Come si legge ad esempio nella rubrica *Il buon gusto*, in «La Vita Italiana» anno I, 10 dicembre 1894, n. 3, p. 238: «Dichiaro francamente che, secondo me, una persona cui l'armonia lascia senza emozione, è come priva dell'anima».

³¹ *Cronache d'arte*. *L'esposizione di belle arti. Prima dell'apertura...*, in «La Tribuna», n. 107, 18 aprile 1893.

³² Come si evince dagli studi di ZOGGIA, *Un'emblematica presenza...*, p. 288, nonché dalla ricognizione di MORENI, *Tutte le novelle...*, pp. 41-54.

2.2 Rubriche mondane di vario argomento

Una delle componenti più significative e, probabilmente, più interessanti dell'attività giornalistica di Contessa Lara è rappresentata dalle sue rubriche mondane. Negli ultimi sei anni della sua vita, l'autrice affiancò a interventi sporadici una collaborazione regolare a tre periodici romani, per i quali curò rubriche a cadenza settimanale o quindicinale. Sulla base degli studi di Zoggia e Moreni³³ è possibile ricostruire l'articolazione di tali contributi. Sulla «Tribuna Illustrata» Contessa Lara curò la rubrica *Cronaca femminile* (7 febbraio - 25 dicembre 1892) e successivamente *Il salotto della signora* (gennaio 1893 - novembre 1896), «rubrica di varietà e di 'eleganze' donnesche»³⁴. Su «La Vita Italiana» si alternarono le rubriche *Il buon gusto* (novembre 1894 - novembre 1895), *Nota mondana* (1895) e *Nota del buon gusto* (agosto - ottobre 1895). Infine, su «Roma Letteraria», fin dal secondo anno di attività della rivista (1894), apparve *La Pagina delle signorine*, pubblicata fino all'agosto del 1896³⁵.

Attraverso tali rubriche Cattermole seppe costruire un rapporto privilegiato con il pubblico femminile, in particolare con le lettrici appartenenti ai ceti aristocratici e borghesi. I suoi interventi, oltre agli spazi dedicati alla corrispondenza confidenziale, offrivano una vasta gamma di contenuti e suggerimenti (sul comportamento e le buone maniere, sulla lettura, sulla moda, sull'arredamento). Nel volgere di poco tempo, la figura di Contessa Lara – inizialmente oggetto di pregiudizi morali – si trasformò così, nell'immaginario collettivo femminile, in una sorta di guida culturale e comportamentale, punto di riferimento sia per le giovani lettrici sia per le loro madri.

In particolare, all'interno de «La Vita Italiana», periodico fondato e diretto da Angelo De Gubernatis, la scrittrice concentrò la propria attenzione su temi legati alla moda e al costume, ambiti nei quali può a pieno titolo essere considerata una voce autorevole. A conferma di tale competenza, si

³³ ZOGGIA, *Un'emblematica presenza...*, p. 29; MORENI, *Tutte le novelle...*, pp. 52-54.

³⁴ R. VERDIRAME, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, libreriauniversitaria.it 2009, p. 31.

³⁵ Come osserva Zoggia, l'attività giornalistica di Contessa Lara si caratterizzò per un lavoro intenso e metodico, reso ancor più impegnativo dalla frequente coincidenza delle date di pubblicazione dei tre periodici a cui collaborava stabilmente. Nonostante tale sovrapposizione, la scrittrice evitò il ricorso alla ripubblicazione o al riadattamento di articoli precedentemente editi su altre testate. Un'analisi comparativa tra i contributi apparsi negli stessi giorni su «Roma Letteraria» e «La Vita Italiana» conferma, infatti, una netta distinzione tematica tra i testi, a riprova della serietà e dell'impegno con cui Cattermole concepiva la propria attività di pubblicista. Cfr. ZOGGIA, *Un'emblematica presenza...*, p. 291. A questi si aggiungono le collaborazioni con il periodico femminile trevesiano «Margherita» e con il «Giornale di Sicilia» per le rubriche intitolate entrambe *Corriere mondano*. Cfr. RUSSO, *Ritrattistica femminile...*, p. 299.

segnala il riferimento esplicito di Levi Pisetzky³⁶, nella sua monografia sull'evoluzione della moda italiana, all'opera giornalistica di Cattermole, a cui viene riconosciuto il ruolo rilevante nella documentazione e nell'interpretazione del gusto e dello stile del tempo³⁷.

Nel presentare le novità della moda, Contessa Lara mostra una conoscenza puntuale delle tendenze francesi, che descrive con attenzione meticolosa, soffermandosi sui dettagli tecnici relativi a tessuti, cuciture, imbottiture e accessori. Le sue valutazioni si fondano su un criterio coerente e dichiarato: il principio del 'buon gusto', che funge da guida costante nel giudizio estetico e nella proposta di modelli comportamentali e stilistici. In tal senso appare programmatica la proposta definitoria presentata, non a caso, nel primo numero della rubrica omonima de «La Vita Italiana»:

Il buon gusto è [...] *indefinibile*; lo si sente, ma non si può spiegarlo. Una donna di buon gusto, per esempio, sa essere originale senza cadere in alcuna eccentricità; sa trovare quel non so che capace di rivelarla in tutto quanto la circonda, la riguarda, ha un'attinenza con lei; a principiar *dalla camicia* che ella indossa per finire *ai suoi autori preferiti* nelle pagine letterarie e in quelle musicali. Ora, gli è appunto in onore del buon gusto, di questo segreto di tutte le vere eleganze, ch'io dedicherò qualche pagina alle benevolenti lettrici del nostro periodico; il quale, per aver fortuna, si raccomanda innanzi tutto al grazioso e possente patronato femminile: ricordando che *ce que femme veut Dieu le veut*.

Già da tale frammento si coglie, in prospettiva, il più ampio panorama della pubblicistica italiana ed europea tardottocentesca, volta a plasmare l'identità sociale e culturale delle donne (e degli uomini) della borghesia urbana³⁸. Il ragionamento proposto intorno all'idea di 'buon gusto' ne sottolinea da un lato il carattere ineffabile (*lo si sente, ma non si può spiegarlo*), dall'altro il ruolo determinante nel costruire l'identità femminile ideale. Il *buon gusto* si configura così non solo quale principio ordinatore dell'estetica e della condotta sociale, ma anche come strumento di orientamento etico, in grado di indirizzare la donna nelle scelte della vita quotidiana e nelle dina-

³⁶ R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi 1978.

³⁷ Su questo argomento cfr. altresì ZOGGIA, *Un'emblematica presenza...*, p. 291.

³⁸ In tal senso l'attività giornalistica si collega alle numerose pubblicazioni di galatei femminili tra Otto e Novecento su cui si vedano gli studi di Alfonzetti, tra cui G. ALFONZETTI, *Cortesia di "genere" diverso: Marina ed Enrichetto, tra galatei e romanzi di formazione*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. X (2017), pp. 361-384.

miche relazionali, estendendosi dagli ambiti più privati, come la cura della biancheria, fino a quelli più elevati, quali la formazione letteraria e musicale.

Dal punto più strettamente linguistico il ricorso a segnali discorsivi (*quel non so che... ora, gli è appunto in onore del buon gusto*) mettono in campo, nella scrittura giornalistica, quella conversazione salottiera, ben nota al pubblico femminile. Tale strategia discorsiva favorisce una relazione di complicità con le lettrici, pur mantenendo salda l'autorevolezza dell'autrice, fondata sulla propria esperienza e sulla riconosciuta competenza culturale. Scandagliando ulteriormente la lingua, si rileva come all'interno di una costruzione sintattica articolata, ma fluida, si può rintracciare il ricorso alla frase scissa (*è... in onore del buon gusto ch'io dedicherò qualche pagina alle benevolenti lettrici*), fenomeno di sintassi marcata che diverrà elemento caratterizzante, in epoca contemporanea, della prosa giornalistica. L'aforisma conclusivo *ce que femme veut Dieu le veut* ('quello che la donna vuole, Dio lo vuole'), rivolto alle *benevolenti lettrici*, enfatizza con ironia il potere sociale delle donne (determinante anche per il successo della rivista) e introduce, al contempo, un tocco cosmopolita e mondano, tipico della cultura salottiera dell'epoca.

Al di là delle finalità programmatiche che giustificano il titolo della rubrica, la scrittura di Cattermole si distingue per una vivace critica alle mode contemporanee, condotta sulle pagine de «La Vita Italiana». Esemplari in tal senso sono gli strali diretti contro maniche che «diventano ogni giorno più enormi»³⁹ e «cappelli grandi» e sovraccarichi di ornamenti, privi di misura⁴⁰. Parallelamente, l'autrice propone un repertorio minuzioso di abiti adeguati a stagioni e contesti sociali, dai vestiti da giorno e da sera a quelli da colazione, passeggiata, ballo, teatro, villeggiatura e attività sportive. Tale precisione non solo orienta il gusto femminile, ma restituisce un vivido affresco delle pratiche sociali della borghesia italiana di fine Ottocento. Su un piano differente, ma con un'analoga funzione rappresentativa, il quadro delineato da Cattermole può essere accostato a quello offerto da Gabriele D'Annunzio nei suoi resoconti salottieri⁴¹.

Rispetto alle rubriche curate su «La Vita Italiana», le collaborazioni di Contessa Lara al periodico «Roma Letteraria», riunite prevalentemente nella *Pagina delle signorine* (gennaio 1894 – agosto 1896⁴²), presentano alcune particolarità imputabili in primo luogo ad una sostanziale differenza di destinatario. In effetti, il pubblico cui la scrittrice si rivolge dalle pagine della

³⁹ *Il buon gusto*, in «La Vita Italiana», anno I, 15-25 novembre 1984, nn.1-2, p. 76.

⁴⁰ *Il buon gusto*, in «La Vita Italiana», anno I, 10 dicembre 1984, n. 3, p. 239.

⁴¹ ZOGGIA, *Un'emblematica presenza...*, p. 292.

⁴² Tale indicazione cronologica è stata ricostruita sulla scorta di MORENI, *Tutte le novelle...*, p. 52.

«Roma Letteraria» è in parte diverso da quello delle spose e madri, abituali lettrici de *Il salotto della signora* e della *Nota del buon gusto* o *Nota mondana*. Come suggeriscono il sottotitolo del periodico (*Giornale per i giovani*) e l'intestazione della rubrica (*La Pagina delle signorine*), il target di riferimento, pur individuato prevalentemente nel gentil sesso, si colloca in una fascia d'età più giovane rispetto a quella usualmente destinataria della stampa femminile dell'epoca. Si tratta, verosimilmente, di lettrici appartenenti all'aristocrazia o all'alta borghesia, dotate di una solida disponibilità economica e abituate a uno stile di vita agiato, in linea dunque con il livello culturale e il gusto estetico pensati per la rivista.

Nel primo numero della rubrica⁴³ si può leggere il progetto editoriale formulato dalla scrittrice:

Dopo molte amabili ma insistenti richieste di lettrici della *Roma Letteraria*, affinché *questo periodico volesse consacrare qualche suo articolo* appositamente scritto per consigliare le signorine circa il modo in cui debbono vestirsi [...], siamo venuti alla determinazione di accontentar queste gentili; sì che tra le novità [...] della *Roma Letteraria*, sempre pronta a soddisfare i desideri de' suoi amici – [...] – sarà d'oggi innanzi questa *Pagina delle signorine*.

Poi che a taluno potrebbe sembrar singolare che noi qui parlassimo di mode, *mi piace spiegar subito, non voglio dire il mio programma* (si è tanto abusato di codesto vocabolo per accumular bugie! ...), ma il mio intendimento [...]. Prima di tutto io sostengo [...], che per essere eleganti non importa affatto vestire riccamente. Il segreto vero dell'eleganza sta in vece unicamente nel buon gusto, nell'educazione dell'occhio estetico, nella grazia della persona [...].

Nel brano Cattermole definisce con chiarezza un ideale estetico-morale per le lettrici più giovani, basato su una sobrietà controllata, un gusto colto e una *educazione dell'occhio estetico*, distaccandosi da un modello basato sull'apparenza ostentata e richiamando, ancora una volta, il buon gusto quale strumento di eleganza. L'intento pedagogico, sotteso alla rubrica, è veicolato attraverso uno stile che combina aspetti colloquiali (*mi piace spiegare subito*) e autorevoli (*questo periodico volesse consacrare qualche suo articolo...*), che consentono di creare un rapporto diretto e, al contempo, rassicurante con le giovani lettrici. Tale strategia rafforza la credibilità dell'autrice che si presenta al giovane pubblico quale amica esperta e saggia consigliera. La riflessione metalinguistica cattermoliana sull'uso inflazionato del termine *programma*,

⁴³ *La Pagina delle signorine*, «Roma Letteraria. Giornale per i giovani», anno II, 5 gennaio 1894, n. 1, p. 11.

svuotato del suo valore originario e caricato di retorica, è accompagnata da un giudizio critico: il *programma* è percepito come uno strumento linguistico ormai logoro, associato a una presunta falsità comunicativa (*per accumular bugie*). In questo modo, l'autrice prende le distanze da una lingua che si rivela artefatta e poco sincera, e riafferma implicitamente la sua volontà di chiarezza e autenticità. Il rifiuto del termine si inserisce anche in una più ampia strategia antiretorica e morale: Cattermole non intende presentare un progetto normativo o prescrittivo (un *programma*, appunto), ma un *intendimento*, ovvero una 'predisposizione' (o una 'tensione') verso suggerimenti coerenti con il valore centrale del "buon gusto".

Come precisa la stessa autrice, gli argomenti da lei considerati non sono tuttavia circoscritti unicamente a questioni di costume, ma tratteranno argomenti di diverso genere⁴⁴:

Indicherò [... alle lettrici] i buoni *volumi d'amena e istruttiva lettura* ch'elle *dovrebbero* aver tra le mani, tanto *nella lingua nostra* quanto *in quelle straniere*; [...] i consigli intorno a più d'una *scienza domestica*: il modo di dirigere la casa in ogni suo minimo particolare, di eseguire qualche buon piatto, di guarire, con un pronto e semplice rimedio, un male improvviso sopraggiunto in famiglia. Elle *apprenderanno* parimente in questa pagina quanta parte della *bellezza femminile* sta nell'*igiene*: *l'igiene, il cosmetico de' cosmetici!* [...]. La pagina conterrà, verso la fine, le *risposte alle domande* che le signorine mi faranno intorno a soggetti che le riguardano.

Emerge una sorta di 'enciclopedismo femminile' nel programma della rubrica attraverso la proposta di una formazione globale della giovane donna borghese e aristocratica, un'educazione culturale intesa non solo come accrescimento intellettuale, ma anche come raffinamento del gusto. Ampio spazio è dedicato alla *scienza domestica* (gestione della casa, preparazione delle pietanze, cura di piccoli disturbi familiari con *pronti e semplici rimedi*). Si ripropone così l'ideale ottocentesco della donna come 'angelo del focolare', ma si restituisce alla giovane donna una funzione attiva e competente, quasi professionale, nel campo dell'economia domestica. Il linguaggio in linea con lo stile ottocentesco, non manca di passaggi di maggiore immediatezza, come l'espressione enfatica *il cosmetico de' cosmetici!* che, con uno stile che oggi potremmo definire 'da *réclame pubblicitaria*', rinsalda un rapporto di complicità con le lettrici.

⁴⁴ Il medesimo 'programma' viene riproposto in altri numeri di «Roma Letteraria», anno III, 10 gennaio 1895, n. 1, p. 19; anno IV, 10 gennaio 1896, n. 1, p. 18; 25 giugno 1896, n. 12, p. 280.

In un'ottica di sintesi critica, qualora si intenda individuare un principio unificante all'interno dei molteplici e variegati contributi offerti da Evelina Cattermole alla testata «Roma Letteraria», e in generale con le rubriche delle altre testate con cui collaborò, esso va riconosciuto nell'intento pedagogico che attraversa trasversalmente la sua produzione pubblicistica. Tale intento si configura, da un lato, come pienamente coerente con le finalità educative promosse dal periodico stesso; dall'altro, come espressione di una vocazione formativa profondamente radicata nell'autrice, la quale, negli ultimi anni della propria esistenza, compose due romanzi rivolti all'infanzia – *Una famiglia di topi* (1891) e *Il romanzo della bambola* (1895) – entrambi con espliciti fini edificanti.

Dalla lettura dei progetti educativi formulati sulle colonne della «Roma Letteraria» sembra che il proposito sia quello di circoscrivere la cultura femminile alle nozioni che consentano ad una giovane donna di adempiere alle funzioni (di brava moglie e di ottima madre) che, a quanto pare, le competano per natura e per tradizione. Un atteggiamento di sostanziale conservatorismo, quello dell'autrice, che appare dicotomico rispetto alla sua immagine di eroina *da feuilleton*. Va in ogni modo segnalato che «nel caso della Contessa Lara [...], la collocazione della scrittrice nel mercato editoriale, la sua necessità di mantenersi con lo scrivere, il carattere di consumo della sua opera, dovettero incidere profondamente anche sul suo atteggiamento nei confronti della problematica femminile»⁴⁵, dovendo accettare pienamente l'ideologia socioculturale umbertina e postunitaria per entrare nelle grazie del pubblico borghese sul finire dell'Ottocento.

3. Conclusioni

La lettura della produzione giornalistica cattermoliiana consente di restituire la complessità di una scrittura multiforme, spesso relegata ai margini della letteratura ufficiale, ma centrale per comprendere l'evoluzione dei linguaggi, del ruolo femminile e del sistema culturale italiano tardo-ottocentesco. Se da un lato la ricca produzione letteraria, nonché l'intensa attività giornalistica, ben esprimono il fervore postunitario di una prosa di consumo, narrativa, giornalistica, di carattere divulgativo, sentimentale, moralistico e socio-etico, dall'altro la disinvoltura e l'originalità con cui l'autrice attraversa i molteplici generi letterari, con una sorprendente capacità di adat-

⁴⁵ A. STORTI ABATE, *Una scrittrice di consumo nella Roma «bizantina»: la Contessa Lara*, in «Trivallletteratur?». *Letterature di massa e di consumo*, Trieste, Lint 1979, pp. 275-277, a p. 277.

tamento formale, determina il consolidamento di una cifra stilistica riconoscibile e personale. Tenuto conto che il suo percorso autoriale si sviluppa all'interno di un contesto in cui la lingua italiana, quale strumento di comunicazione nazionale, è ancora in fase di consolidamento, il corpus giornalistico cattermoliano rappresenta un osservatorio privilegiato per l'analisi della lingua d'uso colto femminile nell'ultimo Ottocento, e, sotto il profilo socioculturale, costituisce una cartina di tornasole per cogliere le tensioni emergenti tra modelli patriarcali dominanti e prime manifestazioni consapevoli di autonomia femminile.

In tale cornice, Cattermole si distingue per una padronanza espressiva che coniuga l'eleganza retorica di matrice letteraria con la vivacità colloquiale della prosa giornalistica. La sua scrittura, pur riflettendo la varietà di registri propria della stampa mondana, si segnala per una consapevolezza metalinguistica acuta e moderna: la riflessione sul lessico, sull'efficacia della parola, sull'articolazione del discorso testimoniano una piena padronanza dei mezzi retorici e comunicativi. Non a caso aspetto centrale della sua prosa giornalistica è la tensione continua tra oralità e scrittura: l'autrice ricorre frequentemente a segnali discorsivi, formule parentetiche, allocuzioni dirette al lettore (e in particolare alla lettrice), ricorrendo a strategie testuali che ricalcano il modello della conversazione salottiera, ma che allo stesso tempo rivelano una precisa progettualità comunicativa. L'uso di sintagmi idiomatizzati, il ricorso ad espressioni della lingua francese e l'impiego di costrutti sintattici marcati (come la frase scissa) attestano un'evoluzione della lingua giornalistica verso forme più duttili, capaci di accogliere il parlato senza rinunciare all'eleganza e ai moduli retorici del testo letterario. Nella sua scrittura giornalistica, in particolare, si rileva una capacità di ibridazione stilistica che anticipa modalità oggi centrali nel linguaggio dell'informazione: la commistione tra il registro medio e quello alto; l'inserzione di metafore eleganti all'interno di cornici discorsive accessibili; il tono autorevole, ma mai accademico; la volontà di "educare intrattenendo", in un equilibrio sottile tra funzione pedagogica e diletto culturale. Le sue recensioni letterarie e le rubriche mondane offrono esempi luminosi di una lingua sorvegliata, arricchita da citazioni dotte e artifici retorici, ma sempre orientata alla chiarezza e all'efficacia comunicativa.

Lungi dall'essere semplici orpelli, le scelte stilistiche cattermoliane rappresentano uno strumento di costruzione dell'identità autoriale e di negoziazione culturale. La sua attenzione alla forma non è mai slegata dal contenuto: le scelte lessicali e sintattiche riflettono, per certi versi, codici e modelli comportamentali che la scrittrice intende veicolare. Si potrebbe dire che la prosa giornalistica della scrittrice rappresenti una tappa significativa nella costruzione di un discorso pubblico femminile che, pur restando an-

corato a ideali tradizionali, riesce a ritagliarsi un'autorevolezza inedita nel contesto della diffusione mediatica su ampia scala.

In definitiva, Evelina Cattermole – al di là dell'aura romanzesca che ne ha accompagnato la biografia – si rivela una protagonista autentica della modernità letteraria. La sua poliedricità tematica e stilistica, la lucidità con cui seppe costruire una voce riconoscibile nel panorama giornalistico nazionale, e la raffinatezza linguistica che percorre i suoi testi, la definiscono non solo come figura rilevante del suo tempo, ma anche come esempio ancora attuale di scrittura consapevole e autorevole, capace di intercettare, e in parte plasmare, i mutamenti profondi di un'epoca.

ELENA FELICANI

(Università di Milano)

IL GIORNALISMO MILITANTE DI STEFANIA TÜRRL:
DAL FRONTE DELLA GRANDE GUERRA
ALLA BATTAGLIA PER I DIRITTI DELLE DONNE.
PRIMI SONDAGGI LINGUISTICI

1. «Aiuto e conforto a chi per la patria tutto fa»

Noi vogliamo che l'orfano di guerra non sia distaccato da quella terra che egli sa che fu fecondata dai sudori del padre suo, vogliamo che impari ad amare quelle zolle sulle quali tante volte si curvò il padre suo, che senta tutta la poesia di quei campi ove il padre suo lavorò¹.

Il passo, estratto dal numero del maggio 1916 della rivista «La Madre italiana», fondata pochi mesi prima da Stefania TürRL², testimonia un aspetto poco noto della vita della Grande guerra, offrendo corpo e voce alle preoc-

¹ S. TÜRRL, *Per gli orfani della guerra*, in «La Madre Italiana: Rivista pro orfani della guerra», maggio 1916, pp. 15-30, a p. 19.

² Scarse sono le notizie biografiche relative a Stefania TürRL: nata a Roma nel 1885, dove si forma in collegio, segue da subito la carriera giornalistica e muore a Firenze nel 1940. Il padre, il generale Stefano TürRL (1825-1908), era un patriota ungherese naturalizzato italiano e nominato da Giuseppe Garibaldi capitano dei Cacciatori delle Alpi: nel volume *L'opera di Stefano TürRL nel risorgimento italiano (1849-1870) - descritta dalla figlia*, stampato dai tipi della Tipografia fascista nel 1928, Stefania TürRL ricostruisce la vita e l'attività politica del padre, in una chiave fortemente politica e orientata.

La bibliografia dei libri pubblicati da TürRL, a partire dalla metà degli anni Dieci del Novecento, mostra una penna impegnata nella scrittura giornalistica, come in opere di più complesso spessore: tra la fine del primo decennio e gli anni Trenta del Novecento, si dedica alla riflessione, alla descrizione, al reportage (e talvolta alla denuncia) di argomenti molto sentiti, come l'esperienza della guerra, il progresso scientifico, i viaggi e la scoperta del mondo (*Alle trincee d'Italia: Note di guerra di una donna. Libro di propaganda illustrato con fotografie concesse dal Comando Supremo*, Milano, A. Cordani 1917; *Ai pupilli d'Italia - pensieri di illustri italiani*, Milano, Tipografia A. Cordani 1917; *I soldati d'Italia. Racconti della guerra narrati ai fanciulli*, Firenze, Bemporad e Figlio 1918; *La via aspra della vittoria*, Milano, Tipografia A. Cordani 1918; *I viaggi meravigliosi: Danimarca, Norvegia, Spitzberg, Svezia, Finlandia*, Firenze, Tipografia Giuntina 1926; *Le impressioni di una automobilista*, Firenze, Editore Franceschini 1930; *Il Collaudo della Colombina Due*, Firenze, Bemporad e Figlio 1931). Tra i contributi che recentemente hanno riportato l'attenzione su Ste-

cupazioni e alle tensioni di quel “fronte interno” a cui la storiografia più recente ha riconosciuto significativo rilievo nel determinare il corso degli eventi: stampato tra il 1916 e il 1919, con cadenza mensile, il periodico nasce come costola e manifesto dell’«Associazione Madri Italiane», che, costituita da Türr a tutela delle madri, delle mogli e degli orfani di guerra, aveva sede a Milano, nella centralissima via Foscolo. Con un impegno concreto di raccolta fondi e attraverso un’intensa attività di sensibilizzazione condotta nella pubblicistica, Stefania Türr si propone di far sentire parole, pensieri, voci che avrebbero rischiato di passare altrimenti sotto silenzio nel frastuono della guerra³.

Nel numero che apre la serie, stampato nel marzo 1916, la fondatrice e direttrice illustra lo scopo che la rivista si prefigge:

Il titolo della nuova rivista dice già lo scopo che ci prefiggiamo: fare un giornale che sia l’espressione dell’anima della donna italiana moderna e ne propugni le nobili aspirazioni, faccia conoscere quanto dalle donne si operi, e sia intima eccitatrice a nuove e più grandi cose.

Sarà perciò l’espressione della mente e del cuore delle donne italiane e ne sarà escluso tutto ciò che può inquinare la grandezza, la limpidezza, la dolcezza di questo pensiero. Ma sorgendo in questo momento in cui tutti noi abbiamo l’anima presa dai grandi avvenimenti che si compiono per la patria; dovremo subito dare anche noi la nostra opera e portare aiuto e conforto a chi per la patria tutto fa⁴.

Attraverso l’impegno concreto dell’*Associazione*, a cui si affiancano gli interventi sulla rivista, pensati nel solco dell’esperienza politica e sociale di

fania Türr e sulla sua opera va senz’altro menzionato il meritorio lavoro di Rita Fresu e Barbara Cappai sui diari delle crocerossine (*Donne e grande guerra. Lingua e stile nei diari delle crocerossine. Il caso di Sita Camperio Meyer*, Milano, FrancoAngeli 2018, pp. 20-22); cfr. quindi A. RUSSO, “Viva l’Italia tutta redenta!”. *Interventiste alla vigilia della Grande Guerra*, in *Vivere la guerra. Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, a cura di L. Guidi, Napoli, ClioPress 2007, pp. 119-140; M.C. STORINI, *La scrittura delle donne in Italia e la Grande Guerra*, in «Bollettino di italianistica», n. s. XI (2014), 2, pp. 38-63; E. SCHIAVON, *Dentro la guerra. Le italiane dal 1915 al 1918*, Firenze, Le Monnier 2018.

³ Recentemente Eline Batsleer ha portato l’attenzione sulla rivista, sottolineando come Türr circoscriva il campo di riflessione e quindi di intervento sui due argomenti che sentiva più urgenti, la questione delle donne, nel ruolo di mogli di soldati, di madri degli orfani di guerra, e la tutela dei loro diritti (E. BATSLER, «Ave o grandissima donna di questo secol novo»: Stefania Türr e La Madre Italiana, in «Forum Italicum», 57 [2023], 3, pp. 822-838). Come ha notato Tagliaventi, la linea seguita dalla «Madre italiana», inaugurata dalla rivista «Unità d’Italia», concretizza la rappresentazione della donna come madre spartana «che a occhi asciutti ascolta della morte dei propri figli» (F. TAGLIAVENTI, *Un’inviata dal fronte. Stefania Türr*, in EAD. ET AL., *Donne nella Grande guerra*, Bologna, il Mulino 2014, pp. 137-148).

⁴ S. TÜRRE, *Programma*, in «La Madre italiana. Rivista mensile pro orfani di guerra», marzo 1916, numero di propaganda, pp. 5-7, a p. 5.

inizio secolo come testimonianza aggregativa capace di estendere l'eco delle conferenze e delle iniziative solidali, Stefania Türr fa dell'aggregazionismo un momento di presa di coscienza e quindi di concreta realizzazione di opere pensate a favore delle donne e degli orfani, a tutela di diritti altrimenti negati o taciuti.

Sostenuta dall'urgenza di portare «aiuto e conforto a chi per la patria tutto fa», la vita della rivista si alimenta, sin dal primo numero, di una forte spinta politica che, nel segno di un più esteso “intervento”, vuole stimolare le donne a far riconoscere il ruolo che hanno nella società («faccia conoscere quanto dalle donne si operi»), invitandole a «nuove e più grandi cose»⁵: la battaglia sociale, che ha radici antiche, può trovare un'occasione straordinaria e un nuovo e decisivo fronte nell'impegno a cui chiamano gli eventi bellici.

«La Madre italiana», espressione di un tentativo di rinnovamento e di emancipazione che prende forma in rapporto alla Grande guerra, si propone quindi come strumento di riflessione e, al contempo, di azione, in senso stretto per l'affermazione della donna e del suo impegno nella società, in senso più esteso nel processo di modernizzazione sociale e politica del paese. Gli articoli, che offrono lo specchio fedele, anche nella *facies* linguistica, dei discorsi tenuti in pubblico, vogliono sensibilizzare in chiave interventista le donne italiane, invitandole a mettersi al servizio della patria, in una prospettiva in parte inedita e in un certo senso strategica:

Dobbiamo perciò cooperare anche noi all'opera gloriosa; non possiamo lasciar soli i nostri eroici soldati alle prese con tanti pericoli e con tanti disagi, senza far sentire loro quanto la nostra anima arda per loro, quanto i nostri cuori sentano per loro, e quanto siamo pronte a fare, per sostenerli nell'aspro cimento.

E la nostra unione spirituale ai gloriosi combattenti, mentre rinsalderà la loro fede, aumenterà il loro ardore, ci farà conoscere nel mondo per quello che siamo, per quel che sappiamo fare, e la vittoria sarà tanto più sicura e luminosa⁶.

Non è pensabile un futuro postbellico che escluda le donne da una partecipazione autentica alle decisioni del paese: alla dimostrazione contri-buisce, come si vede, una prosa retoricamente strutturata (drenata dai discorsi pubblici), in cui l'aggettivazione (*opera gloriosa; i nostri eroici soldati; nell'aspro cimento; ai gloriosi combattenti*) si fa perno sintatticamente rilevato di

⁵ Cfr. BATSLEER, «Ave o grandissima donna di questo secol novo»..., pp. 829-837.

⁶ S. TÜRRE, *Al mondo femminile italiano*, in «La Madre italiana. Rivista mensile pro orfani di guerra», marzo 1916, pp. 8-14, a p. 9.

un registro incanalato nel solco della propaganda coeva, accogliendo motivi di taglio sociale (*Dobbiamo perciò cooperare anche noi all'opera gloriosa*) e recuperando tessere di ascendenza anche dannunziana (*la vittoria sarà tanto più sicura e luminosa*), sulla matrice pseudo-religiosa (*la nostra anima / i nostri cuori / la loro fede*), alle soglie del riuso di moduli e soluzioni che sarà messa in campo dal fascismo.

2. «Tutta la poesia di quei campi ove il padre suo lavorò»

Varrà la pena di rileggere integralmente, nel numero del maggio 1916 della «Madre italiana», la dichiarazione di intenti citata in apertura. L'articolo aiuta a comprendere la visione sociale sottesa all'impegno di Türr, che utilizza la retorica con uno scopo proiettato nel dopoguerra:

Noi vogliamo che l'orfano di guerra non sia distaccato da quella terra che egli sa che fu fecondata dai sudori del padre suo, vogliamo che impari ad amare quelle zolle sulle quali tante volte si curvò il padre suo, che senta tutta la poesia di quei campi ove il padre suo lavorò.

Vogliamo che si affezioni al suo paesello perchè ivi nacque il padre suo e ivi visse, vogliamo che egli impari a riconoscere il suono della campana della chiesetta del villaggio, quella campana che se suonò a festa il giorno che il padre suo vi fu portato a battezzare, suonò anche mesta quando tutto il paese volle commemorarne la gloriosa morte.

Vogliamo che impari ad amare i suoi compaesani; quelli che furono compagni del padre suo, che crebbero con lui, che di lui gli parleranno; gliene nareranno la povera vita, l'onesta operosità, la gloriosa morte.

Vogliamo che egli cresca degno del padre, e ciò si potrà ottenere solo quando si riuscirà a svegliare in lui i sentimenti di amor proprio, i sentimenti di imitazione, in quell'ambiente che gli parlerà del padre suo e che di questi gli citerà sempre i piccoli fatti, gli parlerà delle umili virtù che aveva⁷.

I mezzi retorici sono subordinati a sviluppare una comunicazione efficace rivolta a una società alto-borghese e alla classe dirigente, sollecitando a una presa di coscienza della condizione di donne e bambini e, in questo articolo, del problema degli orfani⁸.

⁷ TÜRRE, *Per gli orfani della guerra...*, p. 19.

⁸ Sulla lingua della comunicazione e dei giornali si rimanda almeno a G. ALFIERI, *La lingua di consumo*, in *Storia della lingua italiana*, II. *Scritto e parlato*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi 1994, pp. 161-235; I. BONOMI, *L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '900 ai quotidiani on line*, Firenze,

Richiami e immedesimazioni, appelli e dichiarazioni decise, iterati a inizio frase (*vogliamo*), nell'adesione al registro tipico del manifesto politico, l'impiego della posposizione enfatica del possessivo (*padre suo*, ma *suoi compaesani*), che pare derivata dal registro epico-letterario, sostengono riprese anaforiche interne e parallelismi (*i sentimenti di amor proprio*, *i sentimenti di imitazione*), alternati ad accumuli elencativi (*la povera vita*, *l'onesta operosità*, *la gloriosa morte*) e richiamano con arte un immaginario reale trasfigurato dai libri (*terra fecondata*, *zolle*, *suono della campana della chiesetta del villaggio*, *tutto il paese a commemorare la gloriosa morte*).

Nell'articolo che apre il primo numero della rivista più avanti si legge lo scopo dell'*Associazione*, il cui impegno e la cui adesione era passata per la propaganda fatta sulla «Madre italiana»:

Ma sappiamo pure che bisogna far di più, e specialmente occorre che si faccia di più nei piccoli paesi, ove sono gli umili che, se sono avvezzi alle sofferenze, saranno più grati a chi darà loro aiuto.

E questo noi faremo: con parola calda, con voce assidua, cercheremo di sorreggere l'entusiasmo di tante elette signore; di risvegliare la fede e l'entusiasmo in tante altre, e, di quanto si è fatto, di quanto si farà, noi vogliamo che nel nostro periodico si abbia la documentazione fedele e sincera.

Ma non basta: chè un più ampio scopo ci prefiggiamo e ci accingiamo subito a tradurre in fatto.

Quando l'aquila italiana vittoriosa, avrà fermato il volo, e sull'alto del Campidoglio si raccoglierà vigile, molte e molte lagrime resteranno ancora da tergere, molti dolori da sedare, molti patimenti da lenire, ma soprattutto resteranno molti orfani ai quali non basterà la provvidenza di Stato.

Quanto sarà da fare per essi, quanto subito bisogna fare, questo noi cercheremo di esaminare, studiare: in una parola, noi ci dedicheremo agli orfani di guerra, che rappresentano i futuri cittadini, perchè dalle lacrime della loro fanciullezza non debbano sorgere sentimenti d'odio e di rancore verso la patria [...].

Noi invochiamo l'unione di tutte le donne italiane nella santa opera e non ci mancherà: la donna italiana è stata grande in ogni tempo, dalla matrona romana alle grandi castellane medioevali, alle dottissime umaniste del Rina-

Cesati 2002; M. BUONANNO, *Visibilità senza potere: le sorti progressive ma non magnifiche delle donne giornaliste italiane*, Napoli, Liguori 2005; R. GUALDO, *L'italiano dei giornali*, Roma, Carocci 2007; D. DE FAZIO, *Il Sole dell'avvenire: lingua, lessico e testualità del primo socialismo italiano*, Galatina, M. Congedo 2008; G. ALFIERI - I. BONOMI, *Lingua italiana e televisione*, Roma, Carocci 2024 (nuova edizione).

scimento, alle accademiche del Settecento, alle martiri e patriotte dell'Ottocento; il secolo ventesimo ha trovato la donna colta; la lascerà coscientemente pietosa⁹.

Tra gli elementi distintivi del passo considerato, che paiono messi in pagina di un discorso effettivamente pronunciato, vanno segnalati gli appelli (*vogliamo, non basta, bisogna fare*), il ritmo incalzante del dettato (*avrà fermato il volo, raccoglierà vigile; noi cercheremo di esaminare, studiare, noi ci dedicheremo*), e la già verificata tendenza all'elencazione (*molti dolori da sedare, molti patimenti da lenire*), costruita anche su perifrasi esplicative; si notino i frequenti richiami anaforici, che possono disporsi in successione diacronica di climax (*alle grandi castellane medioevali, alle dottissime umaniste del Rinascimento, alle accademiche del Settecento, alle martiri e patriotte dell'Ottocento*), condensandosi intorno a sintagmi chiave in prospettiva politica (*provvidenza dello Stato*, che pare adattamento del concetto manzoniano, *aquila italiana vittoriosa*).

Stefania Türr dunque promuove a gran voce, recuperando strategie espressive diverse e mescolandole, l'intervento e l'associazionismo (*noi invochiamo l'unione*), insistendo sulla cooperazione e sull'affermazione del ruolo da protagonista che la donna può avere nella direzione fondamentale della costituzione di un ordine democratico (*futuri cittadini*): la proposta di intervento appare perciò pensata e motivata in prospettiva sociale e in un certo senso educativa (*a esaminare, studiare*).

Voce attiva nel cosiddetto "fronte interno", tentativo propagandistico di spingere a riflettere su un ruolo stereotipato e di promuovere così all'azione, mescolando il senso vero di amor patrio, «La Madre italiana» si inserisce a pieno titolo tra le proposte di stampa al femminile che si fanno strada in quegli anni.

3. «Per quanto la parola possa dire»

Tra il 1916 e il 1917, animata dall'esperienza della rivista, Stefania Türr sente la necessità di raccontare la guerra per far sentire la voce di coloro che combattono al fronte, portando un "documento" capace di alimentare il sostegno all'impresa italiana.

Forte di questa convinzione, maturata la consapevolezza che l'esperienza diretta come osservatrice sul campo di battaglia avrebbe offerto al "fronte interno" una testimonianza unica e preziosa per comprendere la verità dell'impegno dei soldati italiani, per raccontare la vita delle truppe, nel

⁹ TÜRRE, *Programma...*, pp. 6-7.

1917 Türr raggiunge il fronte italiano tra il Carso e Udine e affida il resoconto al reportage *Alle trincee d'Italia*¹⁰.

L'esperienza germina come costola della rivista e vuole ampliare lo spettro di un impegno della testimonianza e della sensibilizzazione:

sorse la rivista la *Madre Italiana*, con lo scopo precipuo di aiutare l'assistenza ai gloriosi orfani della nostra guerra. Fu così che nel diuturno lavoro di aiutare questi poveri orfani, giunse a me più chiara la voce dei prodi soldati, fu così che più intimo si venne facendo ogni giorno quel legame spirituale che si era andato formando fra e cento e cento soldati che dalle lontane trincee mi rivolgevano parole di saluto, parole di ringraziamenti ed invocazione di assistenza¹¹.

La sezione introduttiva, intitolata *Parole necessarie*, immette nel laboratorio di scrittura di Stefania Türr, nel cui spazio, pagina dopo pagina, il lettore scopre appunti, note, fotografie:

Fu mio scopo nello scrivere questo libro, di esaltare la virtù dei nostri soldati che, soffrendo tanto, tanto avevano fatto per la Patria. Ero rimasta estasiata nel vederli nella loro vita di trincea nei momenti in cui maggiormente li minacciava il nemico, e mi erano apparsi in tutta la bellezza della loro virtù, sicché non volevo che tante forti sensazioni a me procurate dalla bella visione, andassero perdute e non servissero invece a esaltare ancora una volta il soldato italiano.

E così rievocando fatti e visioni, sentivo accrescere il mio entusiasmo e la mia ammirazione, sicché era per me grandissimo diletto, scrivere quasi raccontando a me stessa, le insuperate gesta.

Avevo appena finito e già vagheggiavo l'aggiunta di altri capitoli, quando mi giunse la triste novella e restai addolorata, sciagura maggiore non potevo io pensare. Innanzi ai miei occhi appariva ancora la visione della grandezza dell'efficienza bellica del glorioso esercito, ancora mi risuonavano all'orecchio le parole fiduciose degli ufficiali e dei soldati.

Presi a rileggere le pagine che parlavano di tanto valore, e mi dicevo: Come possibile che tanto ardimento sia andato in distruzione, che ciò che ieri era grandissimo, oggi debba essere nulla?¹²

¹⁰ TÜRRE, *Alle trincee d'Italia...*

¹¹ TÜRRE, *Programma...*, pp 24-25.

¹² TÜRRE, *Alle trincee d'Italia...*, p. 5.

Dopo Caporetto, per non dimenticare le «insuperate gesta» e per ridare speranza all'esercito italiano sconfitto («sciagura maggiore non potevo io pensare»), Stefania Türr con entusiasmo e ammirazione, «quasi raccontando a sé stessa», rievoca fatti e visioni, luoghi e momenti della vita dei soldati in trincea, animata dal desiderio di esaltare la virtù di un esercito che sta attraversando uno dei momenti più difficili del conflitto: l'autrice affida alla pagina le «sensazioni procurate dalla bella visione», raccolte durante il pellegrinaggio in trincea, offrendo una retrospettiva contemplazione quasi mistica della forza e dell'ardore, e consegnando così alle stampe quello che è certamente il primo *reportage* scritto da una donna che ha vissuto personalmente l'esperienza del fronte come osservatrice volontaria.

Il lessico di matrice sacrale, prelevato da un'epica ormai codificata, restituisce mitizzati i tratti di un'impresa personale, ma soprattutto di una guerra di cui le truppe e l'Italia tutta stanno misurando il fallimento: la giustificazione e l'esaltazione del conflitto (*estasiata, entusiasmo, bella visione, insuperate gesta, efficienza bellica, glorioso esercito, parole fiduciose, tanto valore, tanto ardimento*) lascia filtrare «entusiasmo» e «ammirazione», appendendo parole e sintagmi di una tradizione letteraria e retorica a una struttura sintattica piana.

Tra le righe leggiamo soprattutto la motivazione civile della partenza, il bisogno di alimentare il racconto alla fonte, verificando e condividendo una storia altrimenti non raccontata. Il coinvolgimento di Türr è comprensibile solo se si rileggono le pagine in cui l'autrice ricollega quell'esperienza con i ricordi dell'infanzia, attingendo, come spesso fa, a moduli anche danteschi:

Nell'accingermi a narrare quanto ho veduto, quanto ho inteso, quanto ho palpato, vorrei che il mio ingegno fosse potente quanto il desiderio di riuscire, perché sento che per quanto la parola possa dire, tutto sarà poco, tutto sarà inferiore alla grandiosa realtà, a quella realtà che si presenta austera nella sterminata distesa del panorama immenso, nella vastità dell'opera degli uomini, sublime nella gloria militare dei soldati, impossibile a descriverla nella essenza dei moti dell'anima che suscita, sia negli stessi attori di tanta opera che in colui che si appressa con animo quasi religioso ad ammirare la possanza degli uomini e delle cose¹³.

L'ineffabilità della visione, elemento di sicura matrice dantesca, guarda latamente a una dimensione di memoria scolastica condivisa, a cui spesso Türr ricorre, da un lato alimentando la mistica della guerra, dall'altro sapendo di raggiungere un pubblico che senza difficoltà percepisce e decodifica il riferimento.

¹³ TÜRR, *Programma...*, p. 27.

Non sfugga quindi l'accumulo elencativo in climax *ho veduto, ho inteso, ho palpato*, ma soprattutto la struttura ad ampliamento anaforico (*tutto sarà poco, tutto sarà inferiore / alla grandiosa realtà, a quella realtà che / nella sterminata distesa del panorama immenso, nella vastità dell'opera degli uomini / austera nella sterminata distesa del panorama immenso, nella vastità dell'opera degli uomini, sublime nella gloria militare dei soldati, impossibile a descriverla / sia negli stessi attori di tanta opera che in colui che si appressa*), che mira a costruire un albero di riprese orientato sul finale, convergendo in uno dei frequenti richiami di taglio mistico (*colui che si appressa con animo quasi religioso ad ammirare*).

Nella parte iniziale, dove più soggettivo ed evocativo si rivela lo sguardo, eccessive potranno apparire la scelta lessicale e l'alternante posizione di nome-aggettivo, sempre orientata a enfatizzare elementi tipici della prosa letteraria e paraletteraria del tempo¹⁴: *la grandiosità della realtà; panorama immenso, sublime nella gloria militare*; poi ancora *ansia febbrile, anima piena di fantasmagorie guerresche* (non sfugga la presenza di un termine che era stato anche verghiano), *arrossire per l'impossibilità dei miei sogni*:

E così trascorsero quei pochi giorni in un'ansia febbrile, con l'anima tutta piena di fantasmagorie guerresche, tanto che mi pareva di non essere più una debole donna, che andava tra i soldati solo per compiere un'opera morale ma in quella vece di dover partire per prendere il comando di un reggimento, per affrontare la vera guerra, e quando da tanta ossessione io cadevo nella realtà e mi veniva da arrossire per l'impossibilità dei miei sogni, mi veniva anche di dare un gran sospiro¹⁵.

Il racconto dal fronte, che prende avvio dopo le pagine di introduzione, si propone di restituire ai lettori, e soprattutto alle lettrici, anima del sostegno alla guerra sul "fronte interno", le «fantasmagorie guerresche» incontrate e fatte affiorare durante il viaggio, recando una testimonianza capace di esaltare l'impegno dei soldati, l'eroismo della loro vita nelle trincee.

Le pagine seguono dunque le tappe, il ritmo stesso del viaggio di Türr, marcando i segmenti di un'impresa che è eroicamente narrata fin dall'avvicinamento al fronte, raccontato come attesa di un incontro (*Da Milano a Udine; Il Carso; Al San Michele; Al Monte Nero; Su Sabotino; A Monfalcone; Da Gorizia a Cappella Silene; Aquileia; Verso le Alpi*; etc.).

Le fotografie, che completano il testo, non immortalano soltanto luoghi, ma testimoniano la presenza di soldati impegnati nella dura, ma eroica vita al fronte: è anche questa una selezione vivida, che mira a tenere

¹⁴ Si vedano a riguardo i diari delle crocerossine studiati da FRESU – CAPPAL, *Donne e grande guerra...*

¹⁵ TÜRRE, *Alle trincee d'Italia...*, p. 29.

sempre alta l'attenzione delle lettrici, dimostrando uno sguardo attento al particolare, filtrato da un pensiero costantemente rivolto a ciò che hanno provato e sentito i soldati.

Ed ecco come fu che la *Madre Italiana*, poté recare il saluto di tutte le madri d'Italia ai diletti figli delle trincee, il saluto di tutte le spose ai bravi soldati, di tutte le sorelle, ai soldati. In quei brevi giorni potemmo parlare ai soldati, e vivere della loro vita, ascoltare dalla loro viva voce il racconto delle loro gesta, sentire i loro desideri, i loro giudizi, scrutare le loro gesta che tanti tesori di forza, di amore, di abnegazione contengono¹⁶.

La lettura dei passi descrittivi permette non solo di osservare gli elementi espressivi che caratterizzano la prosa di Türr, ma anche di comprendere, attraverso una scrittura che si snoda per immagini, quasi per fotogrammi, come la costruzione del dettato finisca sempre convergere nell'esaltazione incondizionata delle imprese dei soldati al fronte. La prosa di Türr colpisce per un iperdescrittivismo, che conduce a una realistica visualizzazione del narrato, stimolando la percezione sensoriale di chi legge¹⁷.

Il Carso

Si vede una interminabile distesa di piccole alture, arse, senza vegetazione, che si susseguono con brevi interruzioni di vallette pure esse arse, poi giù giù verso il mare acque stagnanti, e tutti quei cocuzzoli così aridi, con quella poca stentata vegetazione hanno un colore sanguigno, un colore che è più acceso di quello della pozzolana romana e nel contrasto con il lontano azzurro del mare tanto bello dà ancora maggior tristezza.

Così si presenta il Carso all'occhio indifferente del viaggiatore, e così si sarà presentato sul primo all'occhio avido dei nostri soldati.

Questo terreno dalle pendici delle colline di Trieste, si stende lungo il corso dell'Isonzo sino alle propaggini delle Prealpi verso settentrione, sicchè quando passato il fiume si sbocca nella pianura friulana, par di passare in un paradiso terrestre. [...]

Questo terreno così arido alla vista, doveva essere il primo ostacolo per i nostri eserciti, perchè costituiva un baluardo sicuro per i nostri nemici, che, sia nelle grotte naturali esistenti, sia in quelle che facilmente per la friabilità delle rocce poteva scavare, trovarono mille mezzi di difesa.

Allorquando si vuol cominciare a parlare della nostra guerra non si debbono

¹⁶ Ivi, pp. 26-27.

¹⁷ Cfr. FRESU - CAPPAL, *Donne e grande guerra...*, p. 41.

dimenticare le speciali condizioni di terreno nel quale è avvenuta e gli ostacoli naturali da superare¹⁸.

Prima di introdurre la scena del campo di battaglia, Türr illustra con puntuale descrizione la conformazione fisica del luogo, arricchita da una selezione di aggettivi che aiutano a definire, a fotografare la scena, con particolari che la scrittrice ritiene interessanti agli occhi di chi vuole conoscere questa realtà. Il Carso, allo sguardo del viaggiatore indifferente, così come appare all'occhio avido del soldato, si mostra paesaggio arido a prima vista: a restituire questa percezione contribuiscono le enumerazioni bimembri o trimembri: le *piccole alture, arse, senza vegetazione*, le *vallette pure esse arse*, i *cocuzoli così aridi*, il *color sanguigno* della vegetazione, definiscono, nella memoria anche dantesca, un terreno arido e ostile, che deve aver rappresentato il primo ostacolo anche per l'esercito italiano; la conformazione del territorio, insiste Türr, è quindi un dato da non omettere nella descrizione perché aiuta a comprendere uno dei termini più oggettivi dell'impresa («le speciali condizioni di terreno nel quale è avvenuta e gli ostacoli naturali da superare»).

Suggestivo è anche il racconto della guerra a più di 3000 metri: il racconto puntuale e fotografico del luogo si intreccia con una lettura antropomorfa, che può prendere forma di climax (*si rincorrono, che cadono, che si rialzano*):

Fra gli Alpini

La guerra a più di 3000 metri, chi l'avrebbe mai pensata possibile, eppure ecco qui soldati, ufficiali che hanno saputo a questa altezza apprestare difese ed offese: da qui occhi vigili spaziano lungo l'immenso orizzonte delle posizioni nemiche ed ogni novità, ogni movimento di esse vien subito segnalato alle artiglierie che con colpi sicuri vanno a raggiungere i più inverosimili bersagli. Durante la nostra visita però non è possibile godere tutta la grandezza dello spettacolo, perchè comincia una pioggia torrenziale come sogliono scatenarsi in montagna e tutto viene avvolto nella caligine densa della pioggia. Troviamo ospitalità nella casina degli ufficiali, che nella semplicità dell'improvvisata baracca, contiene quanto di necessario e di confortevole abbisognano. [...]

Si rasserena un poco il tempo e ciò ci permette di uscire, di azzardarci su la neve alta un metro, per arrivare fino alle linee avanzate, ove si vede il miracolo compiuto di aver trainato quassù fra queste rocce scoscese, tra questi dirupi, su tanta neve, calibri di artiglieria.

¹⁸ TÜRRE, *Alle trincee d'Italia...*, pp. 50-54.

Non è possibile descrivere come si resta innanzi a tanta meraviglia, quando si è corso tutta una mattinata fra vie alpine, che presentano tutte le difficoltà della vera montagna, quando si è asceso sulla teleferica dalla quale, come da un palchetto di teatro, si è visto stilare innanzi l'occhio atterrito, tutta l'orrida maestà del paesaggio e gli strapiombi, le pareti ripide, i salti orrendi, ci hanno dato la convinzione dello sforzo che hanno dovuto fare gli uomini per salire fin lassù, vedere che con essi sono ascisi i cannoni, si resta stupefatti¹⁹.

Stefania Türr privilegia una prosa descrittiva, animata da lampi narrativi, offrendo un resoconto puntuale dei luoghi, senza rinunciare (in pochissimi casi) a riportare la voce viva e vera dei soldati dei soldati in trincea, affidata a un discorso diretto “nascosto”:

Un ufficiale, un fiero siciliano, si meraviglia di vedermi lassù, e brontola un poco, dicendo: Ma non è igienico... ci fa troppo caldo.... poi si decide ad accompagnarmi per vedere le posizioni. Veramente è impressionante ciò che si ammira: sotto si distende una parte della città che mostra le sue ferite, e le sue rovine, e pure è tanto bella; più in là, oltre la linea ferrata, si vede la distesa delle nostre trincee sotto il San Marco, e là in alcuni tratti le nostre trincee distano da quelle del nemico, appena sei metri, e sempre dominate dagli austriaci che stanno più sopra²⁰.

Nella sua opera di propaganda, rivolta alla sensibilizzazione del “fronte interno”, Stefania Türr riformula il volume *Alle trincee d'Italia* destinandolo a un pubblico di ragazzi (orfani di guerra e non): *I soldati d'Italia. Racconti della guerra narrati ai fanciulli*, stampato da Bemporad nel 1918, conserva nell'ossatura il nucleo del reportage originale, ripercorrendo le tappe del suo viaggio sui luoghi di battaglia e l'incontro con i soldati. Appaiono saldamente conservati il centro prospettico e il desiderio di spiegare ai giovani lettori le imprese dei padri («Cari giovanetti. Ho voluto scrivere questo libro perchè apprendeste le glorie dei nostri soldati che tanto hanno meritato dalla Patria. Essi sono i vostri padri, i vostri fratelli, era necessario perciò che vi si narrasse quanto avevano fatto e come noi li²¹).

Che cosa sarebbe avvenuto della grande Italia se le donne per animo debole o per non sicura coscienza della gravità del momento che attraversava la pa-

¹⁹ Ivi, p. 160.

²⁰ Ivi, pp. 110-111.

²¹ Ivi, p. 5.

tria, non avessero saputo dar prova di così squisita coscienza nazionale? [...]
Oggi il bilancio morale e materiale degli anni di guerra è tutto a favore di noi donne e possiamo perciò presentarci a fronte alta dinanzi agli uomini e domandar loro: e ora? Nei giorni del lavoro febbrile, nei giorni della trepidazione e del dolore voi ci avete chiamate, noi siamo accorse e vi abbiamo dato l'aiuto necessario e proficuo, oggi che la nostra opera è compiuta attendiamo il nostro premio. Noi non possiamo più essere assenti dalla vita politica delle nazioni e voi dovete provvedere²².

La prospettiva di fine guerra è cambiata: alle donne dovrà essere riconosciuto il sostegno, l'impegno. L'illusione che il fascismo potesse farsi portavoce di questa istanza porterà Stefania Türr ad avvicinarsi alle posizioni del regime.

Risalire alle colonne della «Madre italiana», ai paesaggi del fronte permette di riascoltare, nei toni espressivamente accesi della propaganda, una prospettiva inedita della Grande guerra, l'eco di un coro silenzioso di donne, mogli e madri, e di soldati che aspettano ancora di raccontare la (loro) storia.

²² S. TÜRRE, *Interessi femminili*, in «La Madre italiana», III (1918), 10, pp. 427-428.

MARIELLA GIULIANO

(Università di Milano)

BRUNO SPERANI ALIAS BEATRICE SPERAZ:
NARRATRICE, CRITICA, TRADUTTRICE
TRA REALISMO, AUTOBIOGRAFISMO
E IMPEGNO SOCIALE

1. Premessa¹

Nonostante le numerose ricerche sulla letteratura femminile nell'Italia postunitaria², la maggior parte della cosiddetta “galassia sommersa”³ rimane ancora da esplorare attraverso la ricognizione organica dei testi e l'analisi di carattere storico, critico-letterario e linguistico⁴. In un ambiente che non conferiva alle donne una piena identità culturale, ma che aveva la netta percezione del target di lettrici, le autrici erano comunque in grado di utilizzare la scrittura come un mezzo per raggiungere un adeguato riconoscimento sociale e professionale. Questo accadeva grazie alla diffusione dell'alfabetizzazione, che coinvolgeva l'intera penisola, e ai cambiamenti sociali che, dopo l'Unità d'Italia, contribuirono alla nascita di un nuovo segmento del mercato editoriale, rappresentato dal pubblico femminile. In una

¹ In queste pagine presento i risultati del mio contributo come componente dell'unità di ricerca di Catania al progetto *Lo scrittoio delle donne* della Fondazione Verga.

² Tra gli studi più recenti sulla letteratura femminile va ricordato il volume antologico *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Brescia, Morcelliana 2023. Sulla lingua delle scrittrici postunitarie si veda inoltre G. ALFIERI, «Fare le Italiane». Il romanzo come testo modellizzante tra Otto e Novecento, in «The Italianist», XXXVIII (2018), 3, pp. 384-401; G. ALFIERI, «Una scuola di virtù, di gentilezza, di amore»: i romanzi Salani come testi modello per le donne della “Nuova Italia”, in «Kwartalnik Neofilologiczny», LXVI (2019), 4, pp. 663-676; R. FRESU, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della paraletteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli 2016; C. ROBUSTELLI, *Donne che scrivono tra Otto e Novecento: dalle carte provate ai saggi scientifici*, in E. BENUCCI – R. SETTI (a cura di), *Italia Linguistica: gli ultimi 150 anni*, Firenze, Le Lettere 2011, pp. 3-19.

³ A. ARSLAN – S. CHEMOTTI, *La galassia sommersa. Suggerimenti sulla scrittura femminile italiana*, Padova, Il Poligrafo 2008.

⁴ S. TATTI, *Un'antologia di scrittrici tra Ottocento e Novecento: una proposta di lettura, studio, ricerca*, in *Scrittrici italiane...*, pp. 5-43, a p. 6.

prospettiva che è di norma pedagogica, in cui le donne mediavano una cultura nazionale⁵, la scrittura femminile non solo corrispondeva alle necessità di questo nuovo pubblico, ma in un contesto caratterizzato dall'ascesa della borghesia progressista – culturalmente sensibile alle istanze del positivismo e del socialismo emancipazionista – decideva di raccontare nuove identità che aspiravano al riscatto e a essere rappresentate nell'immaginario della rappresentazione popolare⁶. Si trattava infatti di storie eterogenee, intense, drammatiche, dal forte impatto sociale che mostravano la precisa coscienza di un affrancamento necessario che legava il genere femminile alle classi sfruttate e più indigenti. In questa prospettiva il processo risorgimentale rappresentava un tema importante del dibattito culturale del periodo e coinvolgeva le classi borghesi, riconoscendo alle donne un ruolo da protagoniste, come accadeva a Milano, dove i salotti di Laura Solera Mantegazza, Clara Maffei, Vittoria Cima si aprivano a discussioni politiche sul nascente stato italiano. Sul fronte della pubblicistica Cristina Trivulzio di Belgioioso, con il suo saggio *Dissertazione della presente condizione delle donne e del loro avvenire* (1866) denunciava lo stato di drammatica disparità di genere, rivendicava per la componente femminile della società un'eguaglianza educativa e formativa da conquistare con lenti ma sicuri progressi⁷.

In questa sede ho approfondito il profilo di Bruno Sperani, pseudonimo di Beatrice Speraz, (Salona, Dalmazia 1839 – Milano 1923): l'uso dello pseudonimo maschile nelle scrittrici fra Otto e Novecento era un modo per tutelare la propria reputazione ed essere libere di affrontare qualunque tema senza incorrere nella censura. Ma che tipo di emancipazione ci prospetta la nostra autrice? Che tipo di rapporto esisteva tra il suo lavoro di attivista socialista e la sua opera? E infine c'è una corrispondenza nei suoi scritti tra finalità educative e scelte stilistiche? Per rispondere a queste domande abbiamo selezionato dalla sua ricchissima produzione un *corpus* rappresentativo dei generi testuali praticati dalla nostra autrice: recensioni, racconto breve a sfondo sociale (*Dopo la sentenza*)⁸, romanzo politico-ideologico (*La fabbrica*)⁹, memorialistica (*Ricordi della mia infanzia in Dalmazia*)¹⁰.

⁵ P. ZAMBON, *Un Ottocento d'autrice*, Padova, University Press 2019, p. 53.

⁶ M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi 1998, p.77.

⁷ G. NUOLI, *Il diritto alla felicità: scrittrici "socialiste" fra Ottocento e Novecento*, in «Forum italicum: A Journal of Italian Studies», vol. 54 (2020), fasc. I, pp. 226-255.

⁸ B. SPERANI, *Dopo la sentenza*, Milano, Aliprandi 1894.

⁹ B. SPERANI, *La fabbrica*, Milano, Aliprandi 1891.

¹⁰ B. SPERANI, *Ricordi della mia infanzia in Dalmazia*, Milano, Vallardi 1915. D'ora in poi per le tre opere si citeranno i riferimenti direttamente nel testo, preceduti dalle sigle DS, FA, RD.

2. Breve profilo di un'autrice eclettica

La vita di Bruno Sperani, o Vincenza (Beatrice) Speraz, Livia o Donna Isabella, tutti pseudonimi di Vincenza Pleti Rosic Pare-Speran¹¹, si presenta travagliata sul fronte familiare e sentimentale. Riassumere a grandi linee la sua storia letteraria significa percorrere l'ultimo ventennio dell'Ottocento. La sua attività letteraria iniziava a Milano dove la Sperani pubblicava nel 1876 novelle su «La Perseveranza», periodico notoriamente impegnato a sostegno dell'Unità nazionale. Celandosi sempre dietro vari pseudonimi, Beatrice continuava a scrivere per diverse testate come «Il Pungolo» di Fortis, «La Nazione» di Firenze, e «La Gazzetta Letteraria» di Bersezio a Torino. Vicina ai movimenti femministi e socialisti, faceva parte del gruppo dei collaboratori della «Cronaca rossa» insieme a Turati, Camerini, Ghisleri e Virginia Olper Monis. Fu con Giovanni Verga, Maria Antonietta Torriani (nota come Marchesa Colombi), Emmanuele Navarro della Miraglia, Giovanni Visconti Venosta tra i frequentatori abituali del salotto di Teresa Berra Kramer, una patriota italiana amica di Mazzini. Nel corso della sua carriera Bruno Sperani si distinse anche come traduttrice raffinata dal francese e dal tedesco per la casa editrice Treves. Tra i lavori più rilevanti si annovera la trasposizione in italiano del quinto romanzo della serie *I Rougon-Macquart* di Émile Zola, *Il fallo dell'abate Mouret*, pubblicato nella «Biblioteca amena» di Treves nel 1891.

Un altro aspetto rilevante del profilo di Bruno Sperani è rappresentato dalla sua attività di critica letteraria. In particolare, la sua recensione di *Vita dei campi* di Giovanni Verga, apparsa sulla «Gazzetta Letteraria» il 18 settembre 1880, costituisce una delle testimonianze più significative del suo impegno nell'analisi della letteratura coeva¹²:

Ho finito di leggere ieri sera il nuovo libro di Giovanni Verga e devo confessare che quei bozzetti, forse non tutti veri, sebbene lo sembrino, mi

¹¹ Rimasta orfana in giovane età, viene cresciuta da parenti materni e costretta a sposare Giuseppe Vatta che non ama, ma da cui avrà tre figli. Lascia poi marito e figli per unirsi a Giuseppe Levi, di famiglia triestina benestante, con cui ha altri quattro figli. Quando Levi muore nel 1875, si trova in difficoltà economiche e si trasferisce dalla Toscana a Milano dove, nel 1876, pubblica la sua prima novella, *La notte*. Nel 1885 conosce Vespasiano Bignami, professore di pittura, che sposerà nel 1914, grazie al quale entra in contatto con la Scapigliatura. La sua carriera di scrittrice è molto attiva: a partire dal 1885 la narrativa speraniana con l'uscita del romanzo *Nell'ingranaggio* si orienta verso temi sociali, assumendo posizioni dell'emancipazionismo femminile. (Per un approfondimento delle notizie biografiche cfr. G.L. BAIO, *Cenni di vita e di arte*, in *Ritratto di Signora. Neera (Anna Radius Zuccari) e il suo tempo*, a cura di A. Arslan e M. Pasqui, Milano, Guerini 1999, pp. 87-94; NUVOLI, *Il diritto alla felicità...*; P. ZAMBON, *Scrittrici*, Padova, Il Poligrafo 2011).

¹² Qui cito dal volume di F. RAPPAZZO – G. LOMBARDO (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi (1862-1906)*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2016.

preoccupano molto più fortemente dei fatti diversi della cronaca. Che i cortesi lettori della «Letteraria» mi permettano dunque di intrattenerli per oggi ancora un poco discorrendo delle impressioni che mi hanno fatto «La vita dei campi» [...] Nedda, raggianti nella sua selvaggia bellezza, gli ha servito da faro. Tutte le eccedenze, le superficialità, le morbidezze malaticcie sono svanite. Abbiamo dinanzi a noi uno scrittore robusto [...] le sue sono *pitture dai colori vivi e sobri ad un tempo* [...]

E quale gli è apparsa, tale la rende con molta sincerità, senza darsi pensiero di accarezzare il lettore coi soavi profumi e la dolce frescura che alcuni domandano ancora ostinatamente alla Vita dei campi. Il Verga [...] non dà ai suoi contadini il monopolio dei sentimenti sani [...] Questi contadini sono prima di tutto uomini come noi. Hanno gli stessi istinti perversi e sublimi che distinguono la creatura umana. Unica diversità, *l'ambiente che li tormenta è diverso dall'ambiente che tormenta noi. Ma è sempre un ambiente tormentatore*. Sempre a medesima fatalità tragica che sospinge la povera creatura vivente e la fa spasimare con tanto maggiore accanimento¹³.

Riannodando i fili che da *Nedda* conducono al ciclo dei vinti, Sperani metteva in luce la capacità verghiana di orientarsi verso un realismo più marcato e una rappresentazione più diretta della realtà siciliana, attraverso uno stile caratterizzato da «pitture dai colori vivi e sobri ad un tempo» che riprende una metafora pittorica topica nel lessico della poetica e della critica verista. Tale metafora veniva poi richiamata dallo stesso Verga nella prefazione ai *Malavoglia* con l'allusione al *quadro* narrativo cui lasciare «le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice»¹⁴. In questa chiave interpretativa, *l'ambiente tormentatore* emerge come elemento centrale, sempre presente e implacabile, nell'esperienza dei personaggi. Sperani, attraverso espedienti stilistici enfatici, rafforzati da procedimenti anaforici consolidati, sottolinea come la rappresentazione verghiana del mondo contadino vada oltre il semplice realismo, diventando veicolo di una riflessione più profonda sull'umanità e sul senso della sofferenza. Tali strategie di efficacia comunicativa e di semplificazione si realizzano con antitesi a struttura chiasmica (*l'ambiente che li tormenta è diverso dall'ambiente che tormenta noi*), e con la riduzione dei nessi subordinanti a vantaggio di una maggiore frequenza del punto fermo, che rende il discorso incalzante e focalizza l'attenzione sugli enunciati. Si noti altresì la ripetizione del semantema 'tormenta' che funge da elemento coesivo (*Ma è sempre un ambiente tormentatore*).

¹³ Ivi, pp. 210-211.

¹⁴ G. VERGA, *I Malavoglia*, ed. critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea 2014, p. 11.

3. La scrittura di Bruno Sperani tra istanze di genere e impegno sociale

Le esperienze biografiche dell'autrice e la sua partecipazione attiva ai movimenti femministi e socialisti si riflettono nella scelta dei temi e nell'approccio alle problematiche della sua epoca. Il tema centrale dell'opera della Sperani è il confronto uomo-donna all'interno dell'istituzione familiare, che si configura per le donne come un vero e proprio martirio, fatto di sacrifici e rinunce, oppure come una recita ipocrita, necessaria per poter mantenere uno status sociale riconosciuto. Gli uomini sono i custodi della tradizione e i garanti di una visione del matrimonio che ignora la dimensione affettiva, privilegiando esclusivamente il valore sociale dell'unione. *Dopo la sentenza*¹⁵ è una denuncia ante litteram della violenza di genere istituzionalizzata in tribunale, come poi avverrà in *Avanti il divorzio!* (1902) di Anna Franchi. Il protagonista del racconto è l'avvocato Mario Limonta che, assolto dall'accusa di uxoricidio, gode di un'inaspettata fama per aver difeso il proprio onore, anche se non tutti concordano con la sentenza. In questo passo Sperani contrappone due codici morali contrastanti. Da una parte, l'ordine del passato che puniva o respingeva l'adulterio, sottolineato anche dall'uso di locuzioni temporali in posizione anaforica a marcare il confronto generazionale; dall'altra, una modernità che, secondo i personaggi, celebra o giustifica comportamenti considerati trasgressivi. Tale contrasto tra "modernità corrottissima" e "uomini morali" del passato è sottesa all'ironia della scrittrice che culmina nella frase finale in cui si richiama la necessità di una "rivincita" o di un ritorno a regole sociali più rigide, per controllare le azioni delle donne, strumentalizzando come deterrente la paura di essere uccise:

Queste signore, difatti, ragionavano – alla loro maniera. La vecchia madre dell'ingegnere, una di quelle che lodano sempre il passato, detestando il presente, ed hanno ad ogni istante sulle labbra la frase sacramentale: «*Al mio tempo*», vedeva nell'avvocato Limonta uno dei *pochissimi uomini morali*, forti e dignitosi di questa *moderna e corrottissima Italia*.

E sono soddisfatta che le abbiano reso giustizia – essa gli diceva, facendolo sedere al suo fianco. – Sì, davvero; e non soltanto per lei, ma anche per la morale, per la famiglia, per le donne oneste, tanto disprezzate dai moderni filosofi. *Al mio tempo*, sarebbe stato assurdo che i mariti traditi (se ve n' erano) uccidessero le adultere; perchè, *al mio tempo*, codeste donne erano abbastanza punite dal disprezzo universale; adesso che le portano in trionfo, ades-

¹⁵ Per comprendere le dinamiche della violenza di genere trattate dalla Sperani si veda V. IACONIS, «Una sola donna, una sola voce»: Un'indagine "investigativa" su una novella d'autrice di fine Ottocento, in «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», vol. 53 (2019), n. 2, pp. 408-424.

so che le disprezzate sono le buone mogli, le umili madri di famiglia, oh! adesso bisogna, per forza, bisogna che di tratto in tratto qualcuno ristabilisca l'ordine; che *le donne oneste abbiano una rivincita e le colpevoli un freno, se non altro, nella paura di morire* (DS 20-21)!

Spesso nei suoi romanzi Bruno Sperani consapevolmente adotta una prospettiva interna alla vicenda per rendere più chiaro il punto di vista dei protagonisti allo scopo di stimolare antiteticamente la riflessione del lettore:

Ah, erano ben *crudeli, e ancora più fatui e ignoranti*, gli uomini che *si peritavano* di condannarlo, di disprezzarlo, senza ben sapere quanto egli aveva sofferto per l'ingratitude di quella creatura! *Altro che beffarsi dei giudici, criticare il verdetto...*, bisognava sapere, conoscere tutti i particolari. *Ma i giornalisti! oh ! i giornalisti !...*

E tuttavia, i giornalisti, anche i più accaniti a perseguitarlo, lo irritavano meno della signora Brugel; *perchè, i giornalisti, li capiva*. Egli si diceva che essi hanno, prima di tutto, la necessità di attirare l'attenzione del pubblico sul loro giornale, giorno per giorno, continuamente; *poi, le idee del partito, i principi, poi gli avversari, i clienti, mille cose che li trascinano*. Ma una donna, una donna colta, una moglie alla quale doveva premere la propria fama, come poteva una donna prender la parte della moglie iniqua contro il marito tradito ne' suoi affetti legittimi, offeso nel suo onore? (DS 35-36)

Il conflitto tra morale pubblica e pressione sociale è al centro della scena. Attraverso un'aggettivazione sovrabbondante, che accentua la percezione del male, e qualche cedimento lessicale alla letterarietà, l'autrice distingue tra la pressione esercitata dalla stampa e quella proveniente dall'ambiente familiare. Il protagonista, in una sorta di flusso di coscienza, con ellissi, reticenze, esitazioni nella pianificazione discorsiva, lacerti di oralità con frasi dislocate, giustifica il comportamento dei giornalisti, in quanto costretti a rincorrere l'attenzione pubblica, a schierarsi secondo le linee politiche del loro giornale, a seguire le logiche della competizione e del consenso. Ben più amara, però, è la delusione nei confronti della signora Brugel e, in generale, delle donne colte. Proprio da chi avrebbe dovuto comprendere il valore della reputazione, il protagonista si sarebbe aspettato maggiore solidarietà. E invece si ritrova incomprensibilmente accusato proprio da una donna che prende le difese della moglie considerata «iniqua», schierandosi contro un marito fedele e tradito. In questo contrasto si riflette la crisi dei valori incarnati dal protagonista, che fatica a trovare conforto sia nella società che nelle relazioni più intime. Tuttavia, solo dopo averci in qualche modo orientato sulla difficile questione di comprendere la soggettività del sen-

timento amoroso e la distanza tra dimensione privata e giudizi sociali, Bruno Sperani affida alle parole della signora Amalia, la madre dell'ingegnere, la differenza tra l'amore passionale e quello razionale, con un'allocuzione emotiva e al tempo stesso polemica:

D'altra parte, questo povero avvocato ha avuta la disgrazia d'innamorarsi così pazzamente di una donna che non comprendeva il suo amore; ed è una cosa orribile amare così un'anima ingrata, fredda. Oh! Alice, non ridete! Voi siete una gran donna, una donna superiore a tutte noi; ma l'amore, *l'amore cieco, l'amore, dirò così, italiano, non sapete cosa sia...* (DS 43).

Questo appello a un sentimento intenso e travolgente che resiste anche alle regole della ragione non esclude il richiamo al sarcasmo dell'autrice che, in forza di un registro enfatico, reiterato da un lessico emotivo e rafforzato da una *captatio benevolentiae* rivolta ad Alice Brugel, ostile all'avvocato Limonta, ci mostra la percezione sociale del delitto d'onore, inducendo il lettore a riflettere anche sull'ambivalenza dell'amore passionale – inteso provocatoriamente come uno stereotipo di italianità – capace di elevare ma anche di consumare chi ne è travolto. Ma il desiderio del protagonista di reagire alla diffamatrice prende forma nelle ultime pagine della novella, in cui l'autrice finalmente esibisce la sua critica implicita alle norme sociali e quindi ai codici postunitari:

Menzogne. *Voleva fare un processo a quella pettegola; e che processo! Voleva schiacciarla, quella vipera.*

Era un uomo, lui; non si lasciava imporre dalle femmine: un uomo che sapeva il suo diritto e aveva sempre difeso il proprio onore.

Le donne che parlano, le donne che pensano.... *Tarli!Arpie ! Le donne sono al mondo per amare gli uomini, per obbedire e tacere! Non hanno voce in capitolo* (DS 45).

Il giudizio sprezzante del reo nei confronti delle donne, disumanizzate attraverso epiteti dispregiativi, e il tono arrogante sono efficacemente simulati con una sintassi frammentata, in cui il ritmo incalzante riproduce moduli di oralità attraverso espressioni topicalizzate e l'uso pragmatico della costruzione del verbo *avere* + infinito. In qualche modo Sperani smaschera il senso profondo dell'identità maschile con un effetto in crescendo dell'iperbole finale che culmina nella sentenza conclusiva che funge da incapsulatore (*Le donne sono al mondo per amare gli uomini, per obbedire e tacere! Non hanno voce in capitolo*), denunciando così la marginalizzazione delle donne e la subordinazione di genere.

3.1 Dal romanzo sociale al romanzo socialista

Un netto scarto evolutivo si registra invece ne *La fabbrica*, un'opera ambientata tra gli operai edili in una Milano che si preparava a vivere l'avvento del capitalismo e raccontata da una prospettiva dichiaratamente socialista. Il romanzo apparve per la prima volta in dispensa (fascicoli 46-52) nel 1894 sulla rivista «Tesoro delle famiglie italiane», dopo una gestazione e una vicenda editoriale piuttosto travagliate. In questo romanzo l'autrice non strizza l'occhio alle classi subalterne e nemmeno vuole scatenare un conflitto con il pubblico borghese, che appare proprio solidale e partecipe. Sin dall'incipit si coglie l'intento ideologico di mostrare a un pubblico eterogeneo il ritratto realistico della vita quotidiana degli operai di Porta Garibaldi, con attenzione alle condizioni di lavoro, alle dinamiche di classe e alle ingiustizie del sistema industriale e capitalistico dell'epoca. In questa descrizione, che si ibrida tematicamente e stilisticamente con la scrittura giornalistica, vengono ritratti, attraverso la tecnica dell'enumerazione, gli operai che «si mettono in mostra come schiavi al mercato» nella speranza di essere reclutati temporaneamente per i cantieri edilizi. I termini che caratterizzano il degrado *dell'ambientazione* popolare vengono corsivati come nel caso di *cicca*¹⁶, o sono accompagnati da parafrasi esplicative come nel caso di *lunediana*¹⁷:

Una brezzolina diaccia gonfiava i camiciotti dei muratori riuniti su quel crocchio del corso di Porta Garibaldi, detto da essi, per antica tradizionale abitudine, «il Ponte». [...] Gli uomini fumavano con le loro pipe di viola, di terracotta o di gesso; o masticavano *l'orrida cicca*, camminando in su e in giù per non intirizzirsi. I ragazzi tentavano di fare un pochino il chiasso, ma senza lena e ancora mezzo addormentati. La schiera aumentava di minuto in minuto. *Muratori, manuali, badilanti, garzoncelli*, arrivavano da tutte le parti, dal fondo di Porta Vercellina e di Porta Vittoria, più ancora dal popoloso Borgo degli Ortolani e dalle campagne circostanti. Venivano al «Ponte» per una usanza antica, per mettersi in mostra, come schiavi al mercato. Non mancavano se non quelli che avevano il lavoro fissato per parecchio tempo; gli ad-

¹⁶ *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI), diretto da Salvatore Battaglia [poi da Giorgio Bàrberi Squarotti], Torino, UTET 1961-2002, voll. XXI, s.v. *cicare*, che indica l'azione del masticare non solo il tabacco ma anche qualcosa senza deglutirla, adducendo i seguenti esempi: Serao, I-659: Qualcuno fumava in una pipetta corta, di creta, da due centesimi; qualcuno ciccava. Panzini, III-108: Sanno che ciccavo lassù? Ho imparato a mordere tutte le erbe amare dei monti. Viani, 10-231: Stravolgeva gli occhi come un epilettico e si ciccava la lingua. Per ulteriori approfondimenti si rinvia al link <https://accademidellacrusca.it/it/consulenza/il-chewing-gum-un-nome-che-cambia-da-bocca-a-bocca/912>

¹⁷ Ivi, s.v.

detti a qualche capomastro, e quelli che sogliono fare la *lunediana*, vale a dire che, avendo troppo bevuto la domenica, restano in casa il dì appresso a smaltire il vino, o continuano a gozzovigliare (FA 3).

La narrazione si concentra su un evento tragico: il crollo di un cantiere, in cui perde la vita un operaio, il socialista Francesco Bitossi. La sua scomparsa diventa il motivo della vendetta della protagonista Luisina Terragni, che coglie l'occasione per vendicarsi dello speculatore, che le ha negato persino i diritti di madre. In questo contesto, la figura di questa donna, oppressa ed emarginata, mostra una capacità di ribellione superiore a quella degli uomini, che culmina in un gesto estremo: l'uccisione del suo carnefice. Tale gesto non appare solo frutto della sua volontà, ma sembra scaturire da una illuminazione interiore improvvisa, da un lampo che la spinge all'azione, esprimendo con forza il senso della ribellione contro una condizione sociale ingiusta:

Ella ebbe un riso interno, di un sarcasmo così feroce, così nuovo per lei... un riso che le diede la vertigine. Il sangue le affluì al cervello come una fiammata di legna secca; si sentì ebbra, e la strana ebbrezza s'impadronì di tutto il suo essere. Come accade a volte agli uomini di genio, che il loro cervello s'*illumina* improvvisamente, e fanno una scoperta fino allora insperata, ella credette scorgere il destino suo al corruscare di quella fiamma interna. Fu una *visione* istantanea che le mostrò lo Zibardi boccheggianti ai suoi piedi. E senza riflettere, senza alcun atto determinante della volontà, portò una mano alla tasca e ne estrasse la rivoltella.

Un monello che le veniva incontro fischando si accorse di qualche cosa, ma non fece motto; soltanto quando l'ebbe oltrepassata si fermò e si voltò a *guardarla* stupito e curioso. Luisina aveva preso la rincorsa e appuntava l'arma quasi a bruciapelo contro la schiena larga e superbamente eretta del ricco vinai. Il colpo partì e l'uomo cadde bocconi, la faccia sui ciottoli (FA 71).

In questo passo, che descrive il momento della ribellione di Luisina, colpisce il processo visivo, sottolineato da una serie di termini che rimandano all'aria semantica della vista e che sono funzionali a evidenziare le difficoltà della donna ad accedere all'emancipazione¹⁸. Il dubbio nell'espressione *ella credette di scorgere il suo destino* evidenzia il contrasto tra illuminazione improvvisa e visione surreale, per cui Luisina agirebbe solo per vendetta personale e non per un'azione politica progressista¹⁹.

¹⁸ Si veda lo studio di P. CROCI, *La fabbrica. L'Universo "troppo umano" di Bruno Sperani*, in «Otto/Novecento», n. s. XXXVII (2013), 3, pp. 59-76, alle pp. 71-72.

¹⁹ M. COLUMMI CAMERINO, *Donne nell'ingranaggio. La narrativa di Bruno Sperani*, in *Les femmes – écri-*

Ma l'importanza del processo di educazione politica del popolo viene enfatizzato dall'autrice nei momenti di aggregazione dei lavoratori. Solo dopo aver discusso sulla reale efficacia dello sciopero, il manovale Giovanni Berini con un crudo parlato realistico amplifica il contrasto tra le esigenze del padrone e le necessità economiche dei lavoratori:

– Sapete?... *Bisogna* lavorar presto..., sì, *bisogna* tirar via!... *Bisogna* finire per l'anno nuovo..., come vuole lui; tirar via e guadagnarci, la mancia che ci ha promessa!... Tirar via... è lui che lo vuole... *Bisogna* guadagnarla *questa mancia*... ma stare attenti che la casa non ci rovini addosso...perchè un giorno dovrà rovinare!...(FA 38)

La mimesi dell'italiano parlato, attraverso l'accumulo incalzante delle frasi e costrutti dislocati a destra che esprimono la necessità di lavorare, non è solo un'esortazione collettiva, ma riflette anche la pressione a cui sono sottoposte queste persone: il lavoro non è più solo fatica, ma è anche corsa contro il tempo, necessità di rispettare le scadenze imposte dall'alto, per ottenere una ricompensa comunque incerta.

4. Dal romanzo sociale alla memorialistica: identità, lingua e memoria nella scrittura di Beatrice Speraz

L'impegno politico pervade persino la scrittura autobiografica, genere notoriamente assai praticato dalle scrittrici postunitarie. I *Ricordi della mia infanzia in Dalmazia* della Speraz, non a caso pubblicato tra marzo e aprile del 1915, può considerarsi una testimonianza manifesto sulla questione dalmata e sul correlato dibattito sull'interventismo. L'intento socio-politico è abilmente dissimulato, come nei romanzi socialisti, in allocuzioni implicite ai destinatari del testo. La scrittura memorialistica di Sperani si configura come un percorso attraverso immagini evanescenti, simili a scatti fotografici in cui la memoria assume un aspetto onirico, affidato a strutture binarie e ternarie. I ricordi si affacciano alla coscienza come rapide visioni: paesaggi incantevoli e volti amati emergono, privi di contorni nitidi, e svaniscono nell'ombra del passato. La sintassi per lo più paratattica crea un ritmo snello e cadenzato: le frasi coordinate per asindeto rallentano la scrittura portando il lettore in una dimensione fantastica e fiabesca, mostrandogli la complessità

vains en Italie (1870–1920): ordres et libertés, Paris, Chroniques Italiennes–Université de la Sorbonne Nouvelle 1994, pp. 74–88, a p. 86.

delle emozioni private, filtrate dalla distanza e dalla nostalgia per cui la memoria diventa uno strumento di esplorazione interiore²⁰.

I miei ricordi della Dalmazia somigliano a sogni. *Immagini vaghe, fluttuanti, dai contorni sfumati* brillano un istante nel mio cervello e poi ritornano nel buio.

Paesaggi incantevoli, fantastiche vedute si affacciano alla mia vista interna; ma ho la strana sensazione che non siamo mai stati fermi sulla terra. Ancora adesso, quando sono in certi stati d'animo, vedo volti di persone che sento di amare, od almeno di avere amate, e che non riesco a riconoscere perfettamente.

Parole affettuose e canti soavi giungono al mio orecchio per la via del cuore dalla misteriosa valle del passato; ma il loro senso mi sfugge (RD 5).

L'esperienza memorialistica di Beatrice Speraz si intreccia profondamente con il tema dell'identità linguistica e culturale, restituendo al lettore una dimensione personale che diventa, al contempo, collettiva.

Nella piccola casa dove io sono nata, tutti parlano l'italiano; io non comprendo altra lingua e neppure la mia mamma. Nella casa vicina, più grande, la casa dei nonni, si parla più spesso un'altra lingua che dev'essere l'illirica; e quasi tutto il villaggio parla così; anche il mio babbo quando è con i suoi. Ma in casa nostra tutti parlano la lingua della mia mamma e della sua zia, la bella lingua nostra; anche quelli che appena la comprendono, anche i contadini si sforzano a parlarla per rispetto a noi (RD 6).

Il contrasto tra la lingua utilizzata nell'ambiente familiare e quella parlata nel contesto più ampio del villaggio sottolinea la consapevolezza della scrittrice di vivere in una realtà plurilingue, dove l'italiano rappresenta però le sue radici. Nonostante tale consapevolezza, Speraz polemizzava vivacemente contro l'imposizione dell'insegnamento del tedesco nelle scuole, lamentando la forzatura linguistica in un territorio dove non solo «la maggior parte della gente colta è italiana»²¹, ma anche tra la popolazione slava dei villaggi circostanti, l'italiano si era affermato come lingua condivisa a dimostrazione di una cultura di frontiera aperta anche se saldamente ancorata alle proprie radici.

Dunque in questa testualità si intrecciano due dimensioni fonda-

²⁰ P. ZAMBON, *I «Ricordi della mia infanzia in Dalmazia» di Beatrice Speraz*, in *Lettura arte e cultura italiana tra le due sponde dell'Adriatico*, a cura di L. Borsetto, Padova, Cleup 2006, pp. 155-173, a p. 161.

²¹ Ivi, p. 6.

tali che esprimono la tensione tra il radicamento e lo sradicamento: da un lato il profilo di una scrittrice impegnata, immersa nella realtà milanese e nel dibattito culturale nazionale; dall'altro il vissuto di una donna attraversata dal senso di disagio, dalla nostalgia e dal dolore per una patria perduta.

5. Conclusioni

I sondaggi effettuati sul *corpus* esaminato ci consentono qualche considerazione conclusiva, partendo proprio dalle domande che ci siamo poste all'inizio. Senz'altro Bruno Sperani, alias Beatrice Speraz, sebbene trascurata dalla critica coeva, a pieno titolo rientra nel folto numero di scrittrici che lavoravano per costruire la Nuova Italia. La sua partecipazione attiva ai movimenti socialisti e femministi e l'attenzione alle questioni di genere animano le sue opere e denotano la capacità di raccontare storie di donne forti, indipendenti, emancipate, che si propongono come modelli educativi per le giovani fanciulle. Ma da quali stereotipi e pregiudizi le donne dovevano affrancarsi? Innanzitutto dalla famiglia come luogo di egoismo, di oppressione, e di riduzione a un ruolo passivo della donna. Nei romanzi della Speraz, diversamente ad esempio che in quelli di Neera, il rapporto di coppia prevale sulla funzione generativa e sulla maternità, e la donna tende ad affermarsi con un suo ruolo sia dentro che fuori dal matrimonio.

Nel contesto più ampio della letteratura educativa postunitaria, la lingua di Bruno Sperani appare dotata di un notevole impatto comunicativo: è un italiano distanziato dallo scritto letterario tradizionale, e tendente a un parlato-scritto che, attraverso scelte stilistiche e sintattiche più fluide e l'adozione di registri informali, rivela un intento didascalico e sociale. Ma la forza argomentativa è assicurata, come in molte autrici coeve caratterizzate da impegno intellettuale, da una sagace e matura competenza retorica e stilistica. Infine, un aspetto importante da considerare riguarda anche la varietà delle tipologie testuali praticate dalla Sperani, dalla pubblicistica al didascalico, dalla critica sociale alla memorialistica. Tale poliedricità consente da una parte di ibridare forme e linguaggi diversi, e dall'altra accomuna la maggior parte delle scrittrici postunitarie. Una scrittura sostanziata dall'intento ideologico ma anche da un sofferto vissuto, come avrebbe riconosciuto Filippo Turati:

Ciò che muove la sua penna è sempre l'impazienza dell'affetto e del fatto umano. Ogni pagina serve all'impero di un implicito pensiero morale, di una riflessione filosofica della vita. Vi è insomma *l'impersonalità* ma non *l'impassibilità* dell'arte veramente oggettiva. Leggendo un romanzo di Zola potete chiedervi quanto l'autore, per scrivere quel libro, ha veduto, ha notato,

ha coordinato, ha riassunto. Nel romanzo della Sperani vi chiedete quanto, per farlo, le è bisognato della sua propria vita, quante lagrime, quanti sconfiggi, quante amare voluttà le è costato²².

²² F. TURATI, «Numeri e sogni» di Bruno Sperani, in «Cronaca rossa», I (3 luglio 1887), 7, citato in ZAMBON, *Un Ottocento d'autrice...*, a p. 137.

GIULIA TELLINI

(Università di Firenze)

UN DIVORZIO DI ANGELICA PALLI,
FRA GIORNALISMO, DRAMMATURGIA
E MILITANZA POLITICA PER L'EDUCAZIONE
FEMMINILE

1. Angelica Palli

Livornese di origini greche, Angelica Palli nasce nel 1798 e durante l'adolescenza diventa famosa per il talento nell'improvvisazione poetica. In anni di acceso filellenismo, scrive un'*Ode per la morte di Lord Byron*¹ e viene invitata da Giovan Pietro Vieusseux a Firenze, a Palazzo Buondelmonti, per una serata in suo onore (il 3 maggio 1824). Nel 1827, l'anno della *princeps* del capolavoro manzoniano, pubblica l'*Alessio, ossia gli ultimi giorni di Psara*, un romanzo sul massacro di Psara, avvenuto nel luglio 1824. Impavida e dotata di una ferrea forza di volontà, a trentatré anni, nel 1831, fugge da Livorno per sposarsi, a Corfù, contro la volontà dei futuri suoceri, col nobile Giovan Paolo Bartolomei, di tredici anni più giovane di lei. Nella primavera del 1848, poco dopo la partenza del marito e del figlio Lucianino come volontari alla volta della Lombardia, anche lei si decide a partecipare all'azione militare: organizza un ospedale da campo a Marcaria, nel mantovano, e collabora con svariati giornali in qualità di inviata di guerra. Nel 1851, dà alle stampe il trattato *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo Paese*². Nel 1853, vedova e in precarie condizioni economiche a causa di alcuni investimenti sbagliati del marito, si trasferisce col figlio a Torino, dove anima un salotto molto frequentato, fra gli altri da un giovane Francesco De Sanc-

¹ L'*Ode per la morte di Lord Byron*, nella traduzione dal greco moderno di Giuseppe Borghi, viene inserita in nota alla recensione di Giuseppe Montani al volume delle *Poesie di Angelica Palli*: M. [GIUSEPPE MONTANI], *Poesie di Angelica Palli, Livorno, presso Masi, 1824; un volume in 8°*, in «Antologia», t. XV (settembre 1824), n. XLV, pp. 76-77.

² A. PALLI BARTOLOMMEI, *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese*, Torino, Cugini Pomba e Comp. Editori 1851 (ora, a cura e con introduzione di A. Boubara, Roma, Aracne 2018).

tis. Nel 1857 rientra a Livorno e, il 1° gennaio 1859, fonda il settimanale «Il Romito» (attivo fino al 27 luglio 1861), diretto e per lo più redatto da lei (con avvisi, recensioni, articoli, componimenti in versi).

Negli ultimi anni, dal 1861 al 1875, quando muore, s'impegna a favore dell'istruzione femminile e combatte per la creazione a Livorno di una scuola secondaria femminile laica e gratuita, che vedrà la luce nel 1889 e sarà a lei intitolata.

2. Un divorzio

Edito per la prima volta nel 2024³, *Un divorzio* è un dramma in quattro atti, in prosa, che si conserva manoscritto nel Fondo Angelica Palli, presso la Biblioteca Labronica Francesco Domenico Guerrazzi di Livorno⁴. L'anno di composizione, segnato autografo sul frontespizio, è il 1864, quando la Palli ha sessantasei anni.

Sono anni, questi dopo la metà del secolo, nei quali la produzione letteraria femminile conosce un incremento vistoso, come mai era accaduto prima, arrivando a coprire tutti i generi letterari: dalla scrittura autobiografica (come i *Misteri del Chiostro napoletano*, pubblicati da Enrichetta Caracciolo nel 1864) al teatro (per esempio il *Torquato Tasso* di Teresa Gnoli, del 1858); dalla poesia (con autrici come Eugenia Pavia Gentilomo Fortis e Laura Beatrice Oliva Mancini) alla narrativa (con romanzi ispirati alla storia contemporanea e di tema patriottico come, nel 1859, *La famiglia del soldato* di Luisa Amalia Paladini o, nel 1869, *La rivoluzione in casa* di Luigia Codemo); dalla saggistica (si ricordino almeno il *Manuale per le giovinette* di Luisa Paladini e il trattato *Sulla educazione della donna* di Giulia Molino Colombini, pubblicati entrambi nel 1851, oltre ai due saggi *Dei diritti della donna* di Anna Maria Mozzoni e *Della presente condizione delle donne e del loro avvenire* di Cristina di Belgiojoso, l'uno del 1865 e l'altro del 1866) fino al giornalismo (con figure come Carolina Lattanzi, Elvira Giampieri Rossi e la già citata Cristina di Belgiojoso)⁵.

Angelica Palli si mette alla prova in un'ampia gamma di generi: nel teatro e nella poesia, nella narrativa (tanto nei racconti quanto nei romanzi), nella

³ A. PALLI, *Un divorzio. Azione drammatica in quattro atti in prosa*, a cura di G. Tellini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2024.

⁴ Biblioteca Labronica Francesco Guerrazzi, Fondo Angelica Palli Bartolommei, Busta 1 («composizioni per il teatro in prosa e in versi»), Ins. 6, n. 2 («Un divorzio, 1864, azione drammatica in 4 atti, cc. 55»).

⁵ Cfr. S. TATTI, *Un'antologia di scrittrici tra Ottocento e Novecento: una proposta di lettura, studio, ricerca*, in *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Brescia, Morcelliana 2023, pp. 5-43.

saggistica e nella pubblicistica. I suoi testi affrontano per lo più argomenti di attualità, come, per esempio, l'*Alessio* (sulla guerra dell'indipendenza greca dal dominio ottomano), o il *Sogno fantastico di una notte di Carnevale* (che esce fra il febbraio e il marzo 1848, e porta sulla scena l'insurrezione contro gli Austriaci avvenuta al Caffè Pedrocchi di Padova l'8 febbraio 1848), o vari racconti, fra cui *Il maggiore D'Argincourt* (pubblicato nel 1863 e ambientato in Epiro durante la sollevazione del 1854); o, ancora, come i *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo Paese* e *Un divorzio*, due opere molto diverse che, però, trattano entrambe la questione dell'istruzione femminile.

L'ampia varietà dei generi, di preferenza orientati su temi di esplicito interesse storico-sociale, è indizio eloquente di una personalità che professa l'esercizio della scrittura non come pratica intellettuale dissociata dal mondo dell'esperienza concreta, bensì come mezzo di diretto coinvolgimento personale, come strumento d'intervento sulla realtà.

Questa, in breve, la trama di *Un divorzio*: Elisa, la protagonista, ama Guido, giovane di modesta estrazione sociale, ma, per volere del padre, sposa, con rito civile, il ricco Emilio e ha da lui due figli. L'orgoglioso Guido, intanto, parte per l'America inseguendo il mito di facili guadagni. Il suo sogno di ricchezza si avvera e cinque anni più tardi, avendo fatto fortuna oltreoceano, torna da Elisa con una rivelazione: cioè che Emilio, da giovane, in America, ha ucciso un uomo ed è stato incarcerato per tre anni. Così Guido propone a Elisa di divorziare dal marito, con la motivazione che è stato scoperto reo di omicidio. Elisa, che non ha mai smesso d'amare Guido e che non ha mai amato il marito, accetta la proposta. Emilio, però, per vendicarsi, le comunica che ha intenzione di partire per l'America e di portare con sé i figli. Elisa, che non sopporta l'idea di separarsi dai figli, tenta il suicidio gettandosi in un canale. Viene salvata e, alla fine, rinuncia sia a sposarsi con Guido sia a restare con Emilio.

3. Alcuni cenni storici sulle due istituzioni del matrimonio civile e del divorzio

Due sono le istituzioni che sono esaminate e messe in discussione in questa *pièce*, ossia il matrimonio civile e il divorzio.

Per quanto riguarda il matrimonio civile, in Italia, dopo sei anni di vera e propria lotta per una nuova codificazione civile nazionale⁶, viene in-

⁶ Per dettagliate informazioni in merito, cfr. P. UNGARI, *Il codice Pisanelli*, in ID., *Storia del diritto di famiglia in Italia*, Bologna, Il Mulino 1974, pp. 155-156.

trodotto col codice promulgato il 25 giugno 1865, il cosiddetto Codice Pisanelli⁷. Da questo momento, il matrimonio civile è obbligatorio e riconosciuto come sola forma di unione coniugale accettata dallo Stato. La svolta è radicale: infatti, il matrimonio celebrato esclusivamente in Chiesa non ha più nessuna validità giuridica⁸, e la popolazione, abituata a concepire le nozze cattoliche come le uniche legittime anche da un punto di vista sociale, resta confusa e disorientata. Inoltre, si tratta di un Codice che è duramente contestato dalle prime femministe, dal momento che decreta l'incapacità giuridica delle donne, considerate esseri che possono definirsi soltanto in rapporto al padre o al marito, all'interno di un sistema rigidamente patriarcale⁹.

Per quanto riguarda il divorzio, i primi disegni di legge risalgono al termine degli anni Settanta e ai primi anni Ottanta dell'Ottocento. Più concrete possibilità di successo sembrano avere le proposte avanzate fra il 1900 e il 1902¹⁰. Tuttavia, la legge sul divorzio – si sa – arriva nel nostro Paese solo il 1° dicembre 1970.

Nell'«azione drammatica» della Palli, il termine «divorzio» viene usato per indicare una legge già in vigore nel Paese in cui si svolge la vicenda, ovvero in Italia (forse a Livorno). Un anno prima che in Italia sia introdotto il matrimonio civile e più di cento anni prima che vi sia introdotto il divorzio, la Palli s'immagina perciò che nella nostra Penisola esistano già entrambi questi istituti giuridici e che causino nell'esistenza della protagonista una serie di conseguenze disastrose. Nella *pièce*, infatti, il divorzio viene considerato in una luce negativa, e non positiva, come avverrà invece qualche anno più tardi, per esempio nella commedia *Un caso di divorzio* (1881) di Gualberta Alaide Beccari¹¹, o nel romanzo *Catene* (1882) di Cordelia, dove il divorzio rappresenta l'ambita liberazione da un vincolo matrimoniale insopportabile. Il fatto è che quello mostrato dalla Palli nel 1864 è un determinato tipo di divorzio, che non tutela in nessun modo le donne e che è simile a quello operativo in Inghilterra a partire dal 1857 (ossia il *Matrimonial Causes Act*). Si tratta, cioè, di un divorzio al servizio del più forte (il marito) e non a tutela del più debole.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 152.

⁸ Cfr. F. DANELON, *Il romanzo matrimoniale dopo l'Unità d'Italia: un'introduzione*, in *Id.*, *Il nodo, il nido. Il romanzo matrimoniale dopo l'Unità d'Italia*, Venezia, Marsilio 2022, pp. 28-29.

⁹ Cfr. P. STELLIFERI, *I femminismi dall'Unità ad oggi*, in *Storia delle donne nell'Italia contemporanea*, a cura di S. Salvatici, Roma, Carocci 2022, pp. 83-84.

¹⁰ Alfredo Oriani, con *Matrimonio* (1886), prende posizione contro *La questione del divorzio* (1880) di Dumas figlio e contro il disegno di legge sul divorzio presentato da Zanardelli. Nel 1881, in Italia, la commedia *Divorziamo!* (1880) di Victorien Sardou, riscuote un enorme successo nell'interpretazione di Eleonora Duse.

¹¹ Cfr. TATTI, *Un'antologia di scrittrici tra Ottocento e Novecento...*, p. 16.

Non per nulla Aurelia Cimino Folliero de Luna, nel suo volume *Questioni sociali* (1882), espone i propri dubbi riguardo al divorzio: sostiene che l'annullamento del matrimonio finora è sempre stata una pratica a vantaggio degli uomini e rivolge al ministro di Grazia e Giustizia, Giuseppe Zanardelli, la richiesta di istituire una Commissione consultiva di donne che possa formulare la legge in modo da tutelare le dirette interessate.

Speriamo che la nuova legge sia discussa sui principii della più alta giustizia per le donne, altrimenti anziché causa di cresciuta moralità, potrà essere cagione di nuovi abusi del più forte e di accresciuti pericoli e dolori pel più debole¹².

Le *Questioni sociali* sono tuttavia un libro del 1882, e la Palli arriva alle stesse conclusioni della Cimino quasi venti anni prima.

Che la Palli sia sempre al passo coi tempi, e spesso in anticipo, è un dato accertato. Basti pensare che fa uscire l'*Alessio*¹³, il suo romanzo storico (sebbene su un passato molto recente), nel 1827, l'anno inaugurale del nuovo genere letterario, e che pubblica fra il febbraio e il marzo 1848 il lungimirante atto unico *Sogno fantastico di una notte di Carnevale*, nel quale esorta ad aspettare che l'Italia sia tutta liberata prima di festeggiare e di lasciarsi andare all'entusiasmo¹⁴.

La Palli percepisce con chiarezza il fondamentale ruolo civile che spetta al teatro. Per lei, come per tante altre scrittrici di questo periodo, il teatro, in quanto genere dalle grandi capacità comunicative e destinato a diventare nella seconda metà dell'Ottocento sempre più popolare, ha una funzione centrale per le sue potenzialità educativo-pedagogiche. La strada più battuta, di solito, è quella del dramma storico usato per veicolare tematiche contemporanee (si pensi alla tragedia *Ines* di Laura Beatrice Oliva Mancini, del 1845, e a vari componimenti drammatici della Palli stessa), ma in questo caso la scelta, sorprendente, cade su un dramma che potrebbe essere definito «ucronico», se non «distopico».

¹² A. CIMINO FOLLIERO DE LUNA, *Questioni sociali*, Cesena, Gargano 1882, p. 88, ora ivi, p. 556.

¹³ A. PALLI, *Alessio ossia Gli ultimi giorni di Psara*, Italia 1827, ora riedito a cura di G. Bertoncini, Livorno, Belforte 2003.

¹⁴ Anonimo (ma A. PALLI), *Sogno di una notte di Carnevale*, Livorno, Pozzolini 1848. Recentemente ripubblicato, nel 2019, con introduzione e a cura di G. Tellini, *Passione e disincanto nel «Sogno» di Angelica Palli*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 98 (giugno 2019), pp. 205-233, alle pp. 220-233.

4. L'educazione femminile

Finalizzato – come buona parte della saggistica femminile della metà del secolo XIX – a smentire il pregiudizio dell'inferiorità intellettuale delle donne, nate comunque «consacrate alla sventura [e] al dolore»¹⁵, *Un divorzio* inscena quello che i *Discorsi* (1851) enunciano sul piano teorico, vale a dire l'importanza, da parte delle bambine, di ricevere una educazione adeguata, prima in casa, da parte delle madri, e poi a scuola. Attraversato da un velato anti-patriarcalismo, che prelude a quell'«emancipazionismo moderato»¹⁶ che verrà teorizzato da Cristina Trivulzio di Belgiojoso (nel celebre saggio *Della condizione della donna*, pubblicato nel 1866 nel primo numero della «Nuova Antologia»)¹⁷, *Un divorzio* segna un importante passo in avanti nel lento cammino verso l'emancipazione femminile.

Anzitutto, è un dramma a tesi contro l'educazione impartita alle ragazze, che, passando senza soluzione di continuità dall'autorità del padre a quella del marito, si trovano impreparate e disarmate di fronte alle scelte della vita adulta.

È un dramma a tesi, inoltre, che mostra come le leggi, inclusa una legge sul divorzio che nel 1864 in Italia non c'è ma in Inghilterra sì (dal 1857), possano essere profondamente ingiuste verso le donne, perfino quando sembrano pensate per tutelare proprio i loro diritti. In proposito, la figura di Elisa s'ispira, con le debite differenze, alla vita della scrittrice londinese Caroline Sheridan (classe 1808) che, dopo aver lasciato, nel 1836, il marito violento e alcolizzato, si deve battere accanitamente per poter vedere i tre figli piccoli, che il marito le ha rapito e nascosto, tutelato da una legge in base alla quale i bambini sono una esclusiva proprietà del padre. Infine, *Un divorzio* è un dramma a tesi tanto contro i matrimoni combinati in generale quanto contro il matrimonio civile, considerato al pari di un accordo mercantile, di un «contratto come tutti gli altri contratti», che non ha niente di sacro e che può essere annullato con estrema facilità.

Educata male da un padre-padrone cinico e utilitarista, istruita con una scarsa coscienza di sé e delle leggi-trabocchetto che regolano la società, la protagonista di *Un divorzio* si presenta con le credenziali adatte per essere la vittima predestinata per eccellenza.

¹⁵ A. PALLI BARTOLOMMEI, *Discorso II. Il matrimonio*, in *Discorsi di una donna alle giovani maritate del suo paese*, a cura e con introduzione di Ada Boubara, Roma, Aracne 2018, pp. 39-45, a p. 45.

¹⁶ Cfr. G. ALFIERI, 'Fare le Italiane'. Il romanzo come testo modellizzante tra Otto e Novecento, in «The Italianist», vol. 38 (2018), n. 3, pp. 384-401, a p. 386.

¹⁷ In merito, si veda almeno S. TATTI, *Il saggio 'Della condizione della donna' di Cristina Trivulzio di Belgiojoso*, in «Cahiers de la Méditerranée», 108 (2024), pp. 203-212.

Prima di tutto, vittima della madre, che l'ha lasciata orfana troppo presto e che, come si apprende nel primo atto, non l'ha abituata a «obbedire al dovere», bensì al cuore. Si ricordi che la Palli, nei *Discorsi* (per la precisione nel *Discorso VII: L'educazione delle femmine*), in modo significativamente attinente con la morale kantiana, ammonisce: «Madri!», crescete le vostre figlie «al culto dell'onore» e «assuefatele ad obbedire al dovere»¹⁸.

Interessa rilevare che la stessa idea si trova anche nei *Pensieri e lettere sull'educazione della donna in Italia*, dati alle stampe da Giulia Molino Colombini nel 1860 (anche se si tratta dell'ampliamento di un testo del 1851 intitolato *Sulla educazione della donna*). Vi si legge:

Chi imparò fin dall'infanzia ad anteporre ad ogni altra inclinazione il dovere, saprà sacrificare ogni desiderio, ogni più inveterata abitudine alla voce della coscienza [...]. Far che si *ami* quanto si *deve*, sarebbe l'eccellenza della educazione; ma è cosa rara ad ottenersi; starommi dunque al primo grado che è di fare che la volontà abbia almeno *tanta forza di voler il dovere anche disamato*¹⁹.

In una società che, come è chiarito nel *Discorso III: L'amore*, è fatta su misura per i maschi ed è piena di «vizii schifi e feroci»²⁰, è preferibile che le donne vengano educate a non coltivare speranze irrealizzabili se non vogliono andare incontro a cocentissime disillusioni.

In secondo luogo, Elisa è vittima del padre. La ragazza, di per sé contraria al divorzio per la propria serietà e sensibilità anche religiosa, cede al padre che non si fa scrupolo di avviarla sulla strada dell'utilitarismo più sbrigativo e che le suggerisce subito l'idea del divorzio.

È vittima poi di Guido, un innamorato che la pospone al suo orgoglio e che ha in mente fin dall'inizio di farla divorziare dal marito.

Infine, è vittima di una sua imprevedibile e imprevedente irriflessività, che la induce a prendere una decisione che si rivelerà sbagliata. Non esita, infatti, a sottrarsi ai vincoli coniugali per scegliere la passione, ovvero un amante meschino (Guido) che lei idealizza (come Emma Bovary idealizza Rodolphe e Léon): ci sono non pochi punti di contatto fra Elisa ed Emma, e il romanzo di Flaubert è senz'altro letto dalla Palli appena esce a puntate sulla «Revue de Paris» nel 1856. Emma ed Elisa sono due sognatrici sentimentali, entrambe orfane di madre, obbligate da padri con i piedi ben piantati per ter-

¹⁸ PALLI BARTOLOMMEI, *Discorso VII: L'educazione delle femmine*, in *Discorsi...*, pp. 105-120, a p. 105.

¹⁹ G. MOLINO COLOMBINI, *Pensieri e lettere sull'educazione della donna in Italia*, Pinerolo, Chiantore 1860², ora in *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento...*, p. 534.

²⁰ PALLI BARTOLOMMEI, *Discorso III: L'amore*, in *Discorsi...*, pp. 47-65, a p. 55.

ra a sposarsi con uomini benestanti che loro non amano²¹ e destinate a riversare il loro *amour-passion* su amanti quanto mai inadeguati, egoisti e pavidi.

Nella nona scena del primo atto, Elisa si autodefinisce una «creatura inesperta». E si tratta di una definizione appropriata: «inesperta» nel senso di impreparata a schivare le trappole dell'esistenza, non avendo ricevuto nessun tipo di autentica educazione affettiva, se non quella della madre, che però è morta troppo presto, e quella del padre, mosso da intenti strumentali ed egoistici, che vuole darla in sposa col solo obiettivo di procurarle una posizione sociale.

La Palli vorrebbe una società più equanime e meno ipocrita, più aperta alle differenze sociali, più civile nei costumi e nelle norme di comportamento. Invece deve misurarsi con un mondo retto da leggi ingiuste, redatte da uomini e pensate per uomini, nel quale alla donna non spetta nessuna libera iniziativa e nel quale il solo scopo nell'esistenza di una ragazza è di trovare uno «sposatore» che la mantenga decentemente²². Nei *Discorsi*, si rivolge alle «giovini maritate del suo paese»: ne risulta un manuale non di strategie d'attacco, ma di difesa. E il suo consiglio, alle proprie interlocutrici, è anzitutto di stare in guardia contro le insidie di una legislazione declinata al maschile e, in secondo luogo, di portare un rinnovamento silenzioso ma operativo, solido, costruttivo, che riguardi la casa e l'intimità domestica, con il tacito obiettivo d'estendere, con gradualità, questo rinnovamento alla vita pubblica dalla quale le donne sono escluse.

5. Perché 'Un divorzio' è rimasto inedito?

È sempre difficile trovare le spiegazioni di un fatto non avvenuto, specie se si considera che la vita è costellata di imprevisti. Il motivo, tuttavia, più convincente per il quale la Palli ha deciso di non dare alle stampe *Un divorzio* riguarda forse il fatto che, nell'ultima stagione della vita, si è trovata impegnata a tempo pieno sul fronte educativo della propria azione sociale. Se l'ipotesi è attendibile, allora non è giusto dire che la Palli ha deciso di non pubblicare la *pièce*, ma è più pertinente affermare che ha finito col lasciare inedita la sua *pièce*, perché alacremente assorbita da un'urgenza pratica che conferma la sua vocazione di scrittrice eminentemente al servizio della militanza civile. Infatti, si dedica anima e corpo al progetto di istituire a Livorno la prima scuola

²¹ Fra i personaggi femminili della letteratura italiana ispirati a Emma Bovary, Elisa è senza dubbio, in ordine cronologico, la prima della lista (sulle «Bovary italiane», si veda V. LUGLI, *Bovary italiane* [1957], in *Bovary italiane ed altri saggi*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1959, pp. 19-25).

²² Cfr. PALLI BARTOLOMMEI, *Discorso III: L'amore...*, p. 48.

secondaria femminile laica e gratuita. È il suo sogno. Un sogno che è destinato ad avverarsi, anche se dieci anni dopo la morte di lei: la scuola apre i battenti nel 1884 e, dal 1889, porta il suo nome, «Angelica Palli».

6. Perché 'Un divorzio' è importante?

È importante, prima di tutto, perché s'incentra sul tema del divorzio, almeno trent'anni in anticipo sui tempi. È importante, inoltre, per l'affascinante problematicità della protagonista che, in un finale caratterizzato dalla mancanza di ogni tipo di convenzionale *happy end*, resta impressa nella memoria del lettore, per sempre ancorata alla propria scelta della solitudine. Maturata dalle esperienze, Elisa suggerisce una propria attualissima educazione sentimentale: rinuncia, senza lacrime, sia all'amante Guido, che non la merita e di cui lei si è disinnamorata, sia al marito Emilio, che lei non ha mai amato. Elisa, a differenza (per esempio) di Emma alla fine dei *Tristi amori* (1887) di Giacosa, opta per la libertà e per l'autonomia, come farà – ma quindici anni dopo – l'ibseniana Nora Helmer di *Casa di bambola* (1879). Elisa stabilisce, e paga, il prezzo della sua raggiunta autoconsapevolezza di donna indipendente e finalmente libera da qualsiasi figura dell'autorità maschile. Perciò, *Un divorzio* è un testo da tenere presente nella complessa storia dell'emancipazione femminile.

DORA MARCHESE

(Università di Catania)

IL FEMMINISMO ‘RIVOLUZIONARIO’ NELL’OPERA DI ADELAIDE BERNARDINI

Poetessa, narratrice, articolista, drammaturga, critica e librettista, Adelaide Bernardini è stata un’intellettuale sottovalutata, ricordata di rado e quasi sempre in quanto moglie di Luigi Capuana. Dopo i pionieristici contributi di Santoro e Verdirame¹, solo di recente è stata possibile una ricostruzione complessiva ed un’analisi critica puntuale della sua opera che deve essere inquadrata *in primis* nella più ampia prospettiva della scrittura femminile di fine Ottocento-prima metà del Novecento e del fertile ambiente letterario in cui Bernardini visse e operò².

Tra la metà dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento si assiste in Italia a un’intensa produzione letteraria femminile, espressione di voci diverse per provenienza sociale e formazione culturale, accomunate tuttavia dal rivolgersi a un pubblico prevalentemente di donne. Tale produzione, ascrivibile in gran parte alla cosiddetta letteratura “di consumo”, si caratterizza per l’ampiezza della diffusione e per la varietà dei generi e delle sedi editoriali, con un particolare sviluppo nelle regioni centro-settentrionali della penisola. Il fenomeno, di dimensioni e impatto notevoli, suscitò fin dall’inizio reazioni contrastanti e spesso aspre, rivelatrici dell’ansia che la progressiva emancipazione delle donne e la loro uscita dalla dimensione domestica generavano soprattutto negli ambienti maschili. L’ingresso delle donne nella sfera pubblica e intellettuale rappresentò infatti una vera e propria rivoluzione culturale, al punto che alcune delle stesse autrici si schierarono contro l’istruzio-

¹ Cfr. A. SANTORO, *Adelaide Bernardini Capuana, in Siciliane. Dizionario Biografico*, a cura di M. Fiume, Siracusa, Romeo 2006, pp. 425-426; R. VERDIRAME, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, Libreriauniversitaria.it 2009; EAD., *Premiata ditta Capuana-Bernardini, in Polemiche e “bagattelle” letterarie tra Otto e Novecento*, Catania, CUECM 2009, pp. 33-154.

² Cfr. D. MARCHESE, *Adelaide Bernardini: la “Chimera” della Letteratura*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. s. n. 6, Catania - Leonforte, Fondazione Verga - Euno Edizioni 2023.

ne femminile, alimentando un vivace dibattito destinato a protrarsi nel tempo. In tale contesto, quasi tutte le scrittrici furono costrette a prendere posizione – talvolta esplicitamente, talvolta in modo più allusivo – e spesso a giustificare la propria attività letteraria di fronte a un’opinione pubblica ancora ostile alla piena legittimazione dell’autorialità femminile.

In questo contesto si muove Adelaide Bernardini, autrice poliedrica, molto nota nel panorama culturale non soltanto italiano³, pubblicata dalle migliori case editrici del tempo, da Treves a Bemporad, da Paravia a Sandron, e dalle principali riviste (tra cui «Cordelia» e «La Donna», punto di riferimento del movimento emancipazionistico). La sua opera annovera circa duecento poesie, un’ottantina di racconti, una produzione teatrale in lingua e in dialetto, numerosi racconti per l’infanzia. La sua drammaturgia venne rappresentata nei teatri più famosi, da Roma a Torino, da Napoli a Boston e a L’Avana; tenne pubbliche prolusioni e conferenze *ex cathedra* presso il Sicularum Gymnasium e fu in rapporti diretti con tutti coloro – attori, editori, impresari, registi, redattori, intellettuali – gravitassero nella cerchia di Capuana (Verga, De Roberto, Pirandello, Marinetti, Martoglio, Cesareo, Musco, per ricordare i principali, oltre ad una pletera di giornalisti e recensori). Frequentò molte scrittrici a cui guardava con ammirazione e di cui era amica – come Serao, Deledda, Sfinge, Donna Paola, Guglielminetti, Negri, Prosperi, Bruna, ed altre. La vita stessa di Capuana ha avuto come spartiacque l’incontro, nel 1895, con la giovane Bernardini, da lui costantemente coinvolta in ogni sua relazione sia a livello privato che artistico dato che del marito fu prima lettrice, collaboratrice e coautrice.

Siffatta poliedricità e prolificità non può essere liquidata attribuendone il merito solo alle, pur presenti, sponsorizzazioni di Capuana. La maggior parte delle scrittrici, infatti, per farsi largo nel mondo dell’editoria e della produzione culturale necessitavano non solo di editori di larghe vedute, come Capelli, Agnelli, Sonzogno o Salani, ma anche di salde «relazioni con il *côté* maschile per ottenere consigli, recensioni, intercessioni»⁴. Se Emma Boghen Conigliani, allieva prediletta di Carducci, dedicò a Enrico Nencioni un capitolo dei suoi *Studi letterari*, riconoscendolo come mentore; se Jolanda ebbe la protezione di Corrado Ricci, Angiolo Orvieto e Arturo Lancellotti; se Evelyn intrattenne con Angelo De Gubernatis un fitto scambio epistolare (ed una re-

³ Nel 1906 Bernardini è invitata a partecipare all’importante «Inchiesta internazionale sul Verso libero», lanciata da Filippo Tommaso Marinetti dalle pagine della rivista «Poesia» (cfr. MARCHESE, *Adelaide Bernardini...*, pp. 59–62).

⁴ O. FRAU – C. GRAGNANI, *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento*, Firenze University Press 2011, p. XXI.

lazione extraconiugale)⁵, perché tanto scandalo per il sostegno dato da Capuana alla compagna che, ricordiamolo, all'inizio della loro relazione aveva scelto come segretaria proprio per la sua cultura e le sue capacità intellettuali⁶.

La verità è che Bernardini si sottrasse a molti condizionamenti e limitazioni subite da altre scrittrici, ribellandosi ad un certo conservatorismo e antifemminismo. Le protezioni a cui abbiamo accennato, infatti, «se facilitarono l'affermazione professionale delle letterate, d'altro canto ne frenarono l'emancipazione culturale, incoraggiando atteggiamenti di paternalistica dipendenza non sempre costruttivi e favorendo la loro inalveazione entro settori editoriali scontati, quali la scrittura per l'infanzia e la pedagogia. [...] Generi considerati adatti alle donne, il cui ruolo di educatrici veniva visto come estensione di quello materno»⁷.

Un simile destino non riguardò Adelaide Bernardini, la quale, a differenza di molte sue contemporanee – come Jolanda, Flavia Steno, Emma Boghen Conigliani, e, tra le più celebri, Sibilla Aleramo e Amalia Guglielminetti – non visse la tensione manichea tra l'affermazione della donna intellettuale e la rivendicazione di istanze emancipazionistiche, da un lato, e la valorizzazione dei tradizionali ruoli femminili di moglie e madre, dall'altro. Tale contraddizione attraversò invece l'opera e il pensiero di numerose scrittrici coeve: basti pensare alla cattolica Jolanda, contraria al suffragio e alla partecipazione politica femminile ma, al contempo, favorevole al divorzio; o a Emma Boghen Conigliani, sostenitrice dei valori domestici ma promotrice dell'istruzione per le donne; o ancora a Matilde Serao, ferma oppositrice del divorzio. Bernardini si colloca, dunque, in una posizione peculiare nel panorama femminile del tempo, distante da quelle antinomie ideologiche che segnarono la riflessione e la produzione di molte altre sue colleghe.

Attraverso le sue opere e i vari generi a cui si è accostata, Bernardini affronta i principali problemi dibattuti dall'emancipazionismo femminile: la maternità, il divorzio, l'adulterio, il matrimonio d'interesse, l'istruzione delle donne; accanto ad altri che le sono peculiari perché appartenenti al suo vissuto, come la condizione dell'orfano, la famiglia disfunzionale, il mito dell'arte. In tutti questi aspetti la visione di Bernardini è moderna, lontana dal cosiddetto 'femminismo conservatore' che, da una parte, esaltava l'im-

⁵ R. MASINI, *Nel mondo femminile di Angelo De Gubernatis: la sua corrispondenza intima*, in *Carte di donne: per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*, a cura di A. Contini e A. Scattigno, Firenze, Edizioni di Storia e Letteratura 2007, pp. 145-159.

⁶ Nella «biografia di coppia» consegnata al «Il Popolo di Sicilia» del 20 marzo 1940, la scrittrice racconta che Capuana le offrì un ruolo «da segretaria, da custode di una ricca biblioteca» (A. BERNARDINI CAPUANA, *Primavere letterarie. Il discepolo e il maestro*, in VERDIRAME, *Polemiche e "bagattelle"...*, pp. 34-41).

⁷ FRAU – GRAGNANI, *Sottoboschi letterari...*, p. XXII.

magine dell'angelo del focolare e, dall'altra, promuoveva la figura della donna intellettuale, scevra, però, da ogni aspetto trasgressivo.

Per Bernardini la maternità non è un mito assoluto. Molte madri sono inadeguate perché la donna è innanzitutto una creatura senziente e, come tale, può anteporre ai figli la passione e il desiderio d'amore. Il matrimonio combinato, poi, è uno statuto utile solo all'uomo (talvolta neanche a lui), che ingabbia e comprime le aspirazioni femminili e che è quasi sempre contratto per mero interesse economico. Il divorzio, quindi, è una scelta ragionevole dei coniugi, ma può divenire un mezzo per combattersi a vicenda. Ma se la prospettiva è l'eterna infelicità, la quotidiana umiliazione, allora è bene abbandonare il tetto coniugale, pur andando incontro alla riprovazione di una società ipocrita e perbenista. L'adulterio è causa di sofferenza per sé e per gli altri, ma il cuore è debole e la passione è un'esperienza così straordinaria che deve vissuta pienamente. In tale contesto, l'istruzione femminile è fondamentale per le ragazze in quanto fornisce loro gli strumenti per comprendere la realtà che le circonda. Adelaide, del resto, maestra ed istituttrice, si è sempre procurata da vivere con la sua cultura e ritiene la scrittura un importante mezzo di rivalsa, di promozione sociale e di indipendenza economica, oltretutto uno strumento di medicamento della propria anima, valvola di sfogo del malessere esistenziale.

Bernardini tratta di passioni e sentimenti, s'inoltra nel campo della politica e della società, della condizione storica della donna e della denuncia della prevaricazione maschile, offrendo anche, specie nell'ultima *tranche* della sua produzione, utili mattoni all'edificazione della cultura nazionale e del consenso.

Non potendo analizzare gran parte della sua vasta opera, ci limiteremo a spigolare qualche esempio tratto dal teatro e dalla produzione narrativa.

Drammaturga prolifica, Bernardini scrisse a soli ventisei anni il suo primo testo teatrale, *Fulvia Tei* (1898), seguito da altre opere ambientate in contesti familiari della media borghesia, segnate da un'evidente impronta autobiografica. Parallelamente, collaborò con Capuana nella produzione dialettale per il teatro siciliano. Da un lato continuava a comporre drammi in lingua, rappresentati nei principali teatri nazionali e internazionali; dall'altro scriveva commedie successivamente trasposte dal marito, in parte o integralmente, in dialetto siciliano, destinate alla fortunata «Compagnia drammatica siciliana» di Nino Martoglio e Angelo Musco⁸. Le sue qualità drammaturgiche trovano

⁸ Cfr. in merito D. MARCHESE, *Adelaide Bernardini Capuana vs Nino Martoglio: la "singolar tenzone" tra Chimera e D'Artagnan*, in *Nuove prospettive su Martoglio*, a cura di D. Stazzone, Catania, Algra Editore 2023, pp. 45-70.

conferma in una lettera del 1912, in cui Capuana scrive a Martoglio: «Io so bene che se in Italia c'è una vera autrice drammatica, questa è Ada»⁹.

L'atto unico *Rovina* (1902)¹⁰, dedicato a Matilde Serao, come il precedente *Fulvia Tei*, è d'ambientazione borghese e ha per protagonista Anna, una giovane donna destinata a scontrarsi con le convenzioni sociali e con un passato difficile. La coppia vive un ménage sereno finché la notizia della morte del giovane avvocato Armando Sommi, letta casualmente su un giornale, non sconvolge Anna. La sua disperazione desta i sospetti del marito che la induce a confessare di aver conosciuto Armando anni prima, quando, malata di tifo a Roma, era stata da lui assistita e salvata. La rivelazione provoca in Carlo dubbi e gelosie, spingendolo a mettere in crisi la fiducia coniugale e persino la paternità del figlio nascituro. Invano Anna tenta di rassicurarlo: l'uomo, tormentato da sospetti e fragilità, riconosce di aver affidato incautamente il proprio futuro ad una donna, segnando la rovina del loro legame.

Tante le suggestioni autobiografiche disseminate da Bernardini nel testo: fra i due protagonisti intercorre una notevole differenza d'età; Carlo è un professionista autorevole, «degnò di essere adorato»; Anna è una maestra d'origine umbra, trasferitasi a Roma e lì innamoratasi di un uomo che ha poi perduto. La sua vita cambia totalmente grazie all'incontro con Carlo che le ha dato solidità, amore e rispettabilità. Queste le tappe, ben note, delle vicende che portarono al legame tra Luigi e Adelaide. Un incontro sul quale si continuava a discutere anche a distanza di anni, criticato e osteggiato dai più, tollerato dai pochi amici e familiari vicini alla coppia. Una storia che, con intelligente umorismo, la scrittrice usa come materia per il suo teatro, per mostrare la tossicità della possessività, e per fustigare l'ipocrita atteggiamento dei 'benpensanti' che, con mentalità arcaica, sono pronti a bollare una donna come 'perduta' e corrotta, a causa di un vissuto non semplice.

Del resto, sia Bernardini che Capuana 'giocarono' in molti testi sulla loro singolare vicenda sentimentale, plasmandola per farne materia d'arte¹¹. Lo stesso fece Pirandello in *Vestire gli ignudi*, scagliandosi violentemente contro l'esecrata vedova di Capuana, plasmata nel personaggio di Ersilia

⁹ Lettera da Catania, 8 marzo 1912, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggere*, Catania, CUECM 1996, p. 627. Sull'attività di drammaturga cfr. D. MARCHESE, *Adelaide Bernardini drammaturga*, in *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. Le drammaturghe*, Atti del Convegno Internazionale del Gruppo di lavoro "Studi delle donne nella letteratura italiana" (14-15 dicembre 2023), in corso di stampa.

¹⁰ «Alla illustre signora Matilde Serao con devoto animo», A. BERNARDINI, *Rovina*, in «Rivista Teatrale Italiana», Napoli, Anno II-Vol. IV-Fasc. 2, 1 agosto 1902. Serao e Bernardini furono entrambe poligrafe e, di conseguenza, la qualità delle loro opere non fu sempre costante.

¹¹ È il caso di *Dal taccuino di Ada*, Eligio Norsi, *Lettere all'assente* di Capuana, e di diverse poesie, novelle e opere teatrali di Bernardini: cfr. MARCHESE, *Adelaide Bernardini*...

Drei. La trama della commedia pirandelliana mette chiaramente in scena la vita della coppia Bernardini-Capuana in modo «tanto aderente ai loro reali trascorsi che era veramente il caso di parlare di sciacallaggio», di «gogna» e di vendetta «spietata all'inverosimile» dato che la protagonista (Ersilia-Bernardini) è raffigurata come una «assassina e prostituta» e Ludovico Nota-Capuana è descritto in maniera ridicola, come uno stolto che ha perso la testa per una donna indegna¹².

Quello di Bernardini è un autobiografismo «impuro», «miscuglio di vero e di falso», teso a scavalcare il dato materiale per inserirsi nel dibattito sui modelli culturali vigenti, sulla dialettica uomo-donna, sui temi dell'emergente femminismo¹³. Un autobiografismo, tipico della scrittura femminile, capace di mostrare i paradossi sociali che ostacolavano il cammino verso l'emancipazione.

Tornando alla produzione teatrale di Bernardini, questa volta per il teatro siciliano a cui si dedicò insieme al marito, bisogna ricordare che la drammaturgia di Capuana è mossa appena da un soffio di rivolta sociale o di emancipazione femminile, poiché l'autore «non sembra affatto disposto a transigere circa il rispetto di alcune leggi alle quali è affidata la garanzia morale (o pseudomorale) della comunità civile e il benessere e la sicurezza dei ceti più qualificati», ristagnando in una sorta di «ambiguità culturale» e di «compromesso»¹⁴. Quella di Bernardini, al contrario, vuole scompaginare questo quadro così conservatore, immettendo elementi di novità più consoni alla sua indole di scrittrice volta a rivendicare uno spazio maggiore per le passioni e per le libertà individuali a scapito dei condizionamenti sociali e familiari, proponendo molto spesso finali più 'compromissori' e 'alternativi' all'omicidio o al suicidio.

È il caso di *La so' morali* (1919), in cui si narra di un marito che, commenta piccato il recensore del «Corriere di Catania», «dovrebbe essere siciliano» eppure «perdona la moglie adultera, dopo che questa ha corso la "cosiddetta cavallina" nei teatri dei caffè-concerto» e accetta pure che sia lei a mantenerlo, stravolgendo, in modo «paradossale, o peggio assurdo», un immutabile arcaico schema sociale, incapace anche solo di concepire una simile dinamica; all'arrivo «d'un passato amante della moglie – un egiziano che

¹² A. ANDREOLI, *Il manifesto anti-verista di Pirandello*, in L. PIRANDELLO, *Vestire gli ignudi. Ciascuno a suo modo*, a cura di A. Andreoli e B. Alfonzetti, Milano, Mondadori 2023, pp. 3-39. Sul controverso rapporto tra i Capuana e Pirandello cfr. D. MARCHESE, «Un falso idillio intessuto sull'orlo del precipizio»: Luigi Pirandello vs Adelaide Bernardini Capuana, in «Pirandelliana», 18 (2024), pp. 49-61.

¹³ Cfr. M. MUSCARIELLO, *Anime sole. Donne e scrittura tra Otto e Novecento*, Napoli, Dante & Descartes 2002.

¹⁴ P. MAZZAMUTO, *Introduzione a L. CAPUANA, Teatro dialettale siciliano*, Catania, Giannotta 1974, pp. 7-64, a p. 38.

viene a ritrovare la sua amante ed una sua figliuola [...] il marito, – siciliano per modo di dire, – non gli salta al collo e non lo butta via dalla finestra...!!». Insomma, la *pièce* – conclude scandalizzato il recensore – «suona offesa, insulto alla Sicilia nostra. Ci si fa la figura degli imbecilli inconsapevoli»¹⁵.

È chiaro sin dal titolo (in italiano, *La sua morale*), che Bernardini abbia volutamente scompaginato stereotipi atavici. Nei tre atti, il marito siciliano incarna un modello radicalmente ribaltato rispetto all'immaginario patriarcale. Non è violento, non è vendicativo, non impone il proprio onore come codice di condotta, ma accetta di convivere con un passato femminile 'impuro'. La sua scelta di non reagire con aggressività ma con consapevolezza e adattamento è un atto politico, prima che psicologico. L'uomo non è più il giudice o il padrone, ma un soggetto complesso, perfino vulnerabile, capace di tolleranza. È una figura de-patriarcalizzata e la sua Sicilia non è quella dell'onore e della gelosia, ma quella del perdono, dell'ironia, del sentimento. La protagonista è una canzonettista, ovvero una donna che lavora nel mondo dello spettacolo, autonomamente, fuori dai ruoli domestici. Ha avuto relazioni, ha una figlia con un altro uomo, mantiene il marito. La sua figura incarna un'idea di donna libera, intraprendente, sessualmente attiva, economicamente indipendente. Il critico, infatti, è indignato dal suo «atteggiamento mascolinizzato», trovando incettabile che si rivendichino libertà solitamente riservate agli uomini. La donna non è più oggetto del desiderio o dell'onore, ma soggetto della propria vita, capace di decidere, sbagliare, amare e lavorare. Anche dal punto di vista formale, l'autrice rompe gli schemi drammaturgici: non rispetta il crescendo classico, cambia tono tra gli atti, inserisce un ambiente 'equivoco', alterna il dramma con la macchietta. Tutto questo, che per il recensore è indice di disordine o diletterismo, può invece essere letto come una forma di sperimentazione. Contenuto, tono e reazioni del critico del «Corriere di Catania» rivelano molto più dell'opera stessa: disegnano, in controluce, una drammaturgia moderna¹⁶, femminista e post-regionale, che sfida stereotipi consolidati, aprendo ad una rappresentazione radicalmente nuova delle identità di genere e culturali.

Sul fronte della narrativa, è significativa la novella *Sul Mare*, compresa nella raccolta *Le spine delle rose* del 1905.

Si narra di Bianca Savini, giovane e affascinante istituttrice, insistentemente corteggiata durante il viaggio di ritorno dalla Turchia da un carisma-

¹⁵ C. CONDORELLI, *La so' morali*, «Corriere di Catania», 20 settembre 1919.

¹⁶ La modernità dell'opera è sottolineata dal critico che osserva: «Persino in qualche spiccato atteggiamento e qualche motivazione che dovrebbe avere la virtù d'essere nuova [...] ricorda l'ultima maniera dell'illustre Luigi Pirandello» (*ibidem*). Per l'influenza della poetica pirandelliana nell'opera di Bernardini cfr. MARCHESE, «*Un falso idillio*»..., pp. 55-59.

tico comandante di piroscafo, separato dalla moglie e padre di una bambina. L'uomo le propone di seguirlo, dichiarandole affetto, ma Bianca, lucida e disincantata, rifiuta: comprende che il suo ruolo sarebbe quello di semplice amante, priva di autonomia e dignità, e giudica l'offerta tanto dolorosa quanto offensiva:

Che cosa pretendete da me? Che io entri nella vostra casa truccata da istitutrice, per poi viverci da mezza padrona, da amante, e per esserne cacciata appena un desiderio di vostra figlia [...] vi consiglieranno di richiamare presso di voi, l'altra, vostra moglie [...]? Io sono giovane, sono pura e so guadagnar-mi la vita. Ho tre tesori, come vedete, che mi dànno e mi daranno sempre il diritto di poter pretendere di entrare in una casa preparata per me, da un uomo che mi ama e può amare soltanto me, da un uomo, infine, senza catene al collo, tranne quella formata dalle mie braccia!¹⁷

Così puntualizza Bianca Savini, rivendicando orgogliosamente quanti e quali tesori possiede; una ricchezza che non si può comprare né spendere per un'esistenza di umiliazione e di subalternità.

Parole di straordinaria modernità in cui emergono la consapevolezza, il rispetto per se stessi e il diritto alla felicità; prerogative, queste, garantite dalla dignità e dall'indipendenza che il proprio lavoro dà ad una donna. Un concetto importante che già era stato nucleo narrativo fondante nel racconto lungo *Casa Leardi* di Maria Savi¹⁸, dove si considerano ormai obsoleti valori quali la superiorità aristocratica, l'attaccamento al lusso e la dimensione decadente della vita, a favore dell'esaltazione del nesso lavoro-onestà-denaro, più rispondente all'ideale della concezione borghese ottocentesca. Dei quattro fratelli Leardi, Alberto e Giorgio, grazie al loro impiego, riescono a ristabilire il benessere familiare; Lidia, divenuta maestra, conquista l'autonomia economica e la conseguente libertà personale, mentre Rosina, pur infelicamente, si mantiene lavorando come istituttrice¹⁹.

In un'altra novella, *Duello*, Bernardini contesta la presunzione dell'inseguire il «vero» nella scrittura, in particolare quando l'oggetto è una donna,

¹⁷ A. BERNARDINI, *Sul mare*, in EAD., *Le spine delle rose*, Roma-Torino, Roux e Viarengo 1905, pp. 34-35.

¹⁸ Cfr. M. SAVI LOPEZ, *Casa Leardi*, Torino, Tip. Giulio Speirani e figli 1886.

¹⁹ Savi Lopez, tuttavia, «suggerisce un altro compito che in quegli anni, con sempre maggiore forza, viene assegnato alle donne: quello di redentrica, di soccorritrice degli uomini», specie quelli cinici e crudeli ai quali bisognava dimostrare la forza angelica della donna. Questo atteggiamento, presente nelle novelle giovanili di Bernardini, si va trasformando, in senso contrario, nelle opere della maturità, in cui le donne, piuttosto che sopportare abusi e angherie, preferiscono rifiutare un amore tossico.

poiché «il torto principale di quasi tutti gli uomini che scrivono è quello di voler studiare e analizzare le anime femminili. Anche i più acuti non vi riusciranno mai completamente. Al contrario, dovrebbero convincersi che soltanto una donna può studiare e intendere alla perfezione un'altra donna!»²⁰. Come a dire che l'intento verista di Capuana e dei suoi sodali non poteva certamente riguardare le questioni sentimentali ed emozionali. Ed in tal senso Bernardini sembra rivendicare il suo spazio e il suo ruolo di narratrice sentimentale alla moda, sensibile alle attese delle sue lettrici, a cui mostra quali sono le capacità culturali, dialettiche e intellettuali delle donne.

Nella novella, infatti, si afferma non solo la parità, ma addirittura la superiorità della donna sull'uomo («Come è vero che in ogni epoca e in ogni luogo le scrittrici sanno sempre ostentare un'ammirabile superiorità in tutte le miserie della vita»²¹) e se ne denuncia la stereotipata immagine attribuitale dalla letteratura che la raffigura spesso come capricciosa, traditrice e volubile. Incapaci di cogliere la complessità dell'animo femminile, distinto dalla mera dimensione biologica della "femmina", molti scrittori preferiscono rappresentare le donne come Nanà, *cocotte* seducenti ma prive di quella delicatezza e fierezza che li turba e li destabilizza. In definitiva, lo scrittore si limita a delineare un tipo di donna, mentre la protagonista restituisce l'immagine di un uomo reale.

Nel *Duello*, il veemente scompaginamento dei *cliché* passa anche attraverso un'altra bordata che la protagonista dà all'ex amante, definendo la sua novella che «parla di una volgarissima donna che abbandona crudelmente l'amante, giovane e povero, pel vecchio proprietario di una ricca rivista letteraria [...] senza amore, per lurida ingordigia di denaro e di gioielli» niente altro che una «storia vecchia e nauseante!»²².

Queste ed altre posizioni espresse da Bernardini nelle sue opere la inseriscono a pieno titolo nel panorama culturale del Novecento. A differenza di molte scrittrici contemporanee, spesso esitanti o contraddittorie rispetto alle rivendicazioni femminili e al ruolo delle donne nella cultura, Bernardini possiede, fin dagli esordi, una consapevole e decisa fiducia nella propria intelligenza.

Significativa, in tal senso, anche la novella *L'altissimo diritto*²³, dove la maternità, pur considerata un'esperienza imprescindibile per una donna, viene riletta dalla protagonista Adriana come un diritto da affermare non solo

²⁰ A. BERNARDINI, *Duello*, in EAD., *Le spine delle rose...*, p. 165. La raccolta si apre con la dedica dell'autrice: «Alle dilette Consorelle che mi vogliono bene».

²¹ BERNARDINI, *Duello...*, p. 163.

²² Ivi, p. 169.

²³ A. BERNARDINI, *L'altissimo diritto*, in EAD., *La vita urge*, Napoli, F. Bideri 1907, pp. 31-44.

biologicamente ma attraverso un libro di poesie: espressione dell'intelligenza femminile capace di trasformare un evento naturale in opera d'arte. Nella vasta produzione della Bernardini, accanto a poche madri amorevoli, se ne trovano molte inadeguate, sedotte dal vagheggiamento dell'amore, stregate dalla passione o tentate dal desiderio di libertà e indipendenza. Si pensi alla protagonista di *Aspasia Jeoudit* (in *Le spine delle rose*), che abbandona la propria creatura, provocandone la morte, per seguire l'uomo che ama; o a *Donna Giulia racconta* (in *La vita urge*), tragica storia di una madre crudele e disamorata; o, nelle raccolte successive, a *Passa una bimba* (in *Marionette da salotto*), dove ad essere messa sotto accusa è la paternità o ad altre novelle in cui le madri preferiscono crescere da sole i propri figli piuttosto che rimanere ingabbiate nell'ipocrisia della famiglia 'tradizionale' (ad esempio in *L'altro dissidio* o in *Una respinta*).

Bernardini pubblica *L'altissimo diritto* nel 1907; nel 1904 era uscito *Le idee di una donna* di Neera, in cui la scrittrice, tra le voci più autorevoli della letteratura italiana al femminile insieme a Matilde Serao, ritiene che «la parte della donna» nella società è tutta nella maternità, e «una professionalità che si realizzi dentro la sua identità materna non viene nemmeno presa in considerazione, è a priori impossibile, persino innaturale»²⁴.

Nella novella *L'altro dissidio*²⁵ Bernardini dà, ancora una volta, voce alla ribellione femminile. Vittoria Fieschi ritorna dal marito dopo il suicidio dell'amante con cui è fuggita, stanca dell'ambiente cinico e oppressivo in cui si consumavano i suoi giorni. Né umile né pentita, è mossa dalla speranza di un profondo cambiamento del marito, interpretando il suo perdono come un gesto d'amore sincero. Ma quando scopre che solo l'interesse economico e le convenzioni sociali erano state le vere cause della proposta di riconciliazione, Vittoria preferisce andare di nuovo via, per crescere il figlio che porta in grembo da sola e guadagnare il rispetto di se stessa.

Bernardini – ed è questo uno scarto degno di nota – «non racconta solo una ribellione ma testimonia una trasformazione avvenuta nella mentalità femminile: è giusto andar via con l'uomo che si ama, è giusto ribellarsi ad un marito che tradisce, ad una famiglia che ti disprezza, è giusto respingere un perdono umiliante e ricattatorio, è giusto scegliere per i propri figli un destino magari di povertà ma dignitoso»²⁶. Tale trasformazione è frutto di diversi contributi femminili dedicati a questo spinoso tema, trattato in maniera esplicita, tra le altre, da Fanny Salazar Zampini nel racconto *Antiche*

²⁴ P. ZAMBON, *Scrittrici: Scrittori. Saggi di letteratura contemporanea*, Padova, Il Poligrafo 2011, p. 60.

²⁵ A. BERNARDINI, *L'altro Dissidio*, a cura di A. Santoro, Napoli, Filema 2000.

²⁶ Ivi, p. 6.

lotte e speranze nuove (1891) e da Anna Franchi in *Avanti il divorzio* (1902), romanzo autobiografico che, come già era stato per Fanny, parte dalla sua esperienza privata. Ma anche da Bruno Sperani nel romanzo *Numeri e sogni* (1887) o nel romanzo della Deledda *Dopo il divorzio* (1902).

Tutte testimonianze, e altre se ne potrebbero citare, di come la letteratura abbia registrato un'evoluzione del pensiero laico delle donne tra Ottocento e Novecento, talvolta assumendo il punto di vista della cultura dominante; talaltra decidendo di contestarlo apertamente; sempre animando il dibattito e il confronto, per spianare la strada, infine, al romanzo di Sibilla Aleramo, *Una donna* (1906), in cui si sancisce che è possibile essere un'intellettuale, seguire la propria strada nell'arte, rinunciare ai figli, opporsi ad una società patriarcale e ad un'istituzione, il matrimonio, che altro non è che una prigionia domestica, una gabbia del corpo e dello spirito.

Bernardini, dunque, opera un ribaltamento del *focus* dal maschile al femminile, decretando l'irreversibile trasformazione che si stava compiendo in quegli anni della coscienza di una dimensione e di una identità femminili che s'imponessero anche in letteratura.

È il trionfo del «modello aggressivo» proprio dell'avventuroso protagonismo femminile di una certa narrativa straniera, in cui la donna affronta gli eventi e prende decisioni autonome spesso in concorrenza o in conflitto con le figure maschili, rispetto al «modello recessivo» prevalente in Italia, in cui la donna ancorché eroina è subordinata, incardinata nel suo indiscusso ruolo di madre, sposa, fidanzata²⁷.

Analogamente alle scrittrici e agli scrittori suoi contemporanei, Bernardini attraverso la lingua e lo stile usati cerca un compromesso tra la tradizione letteraria alta ed «uno stile innovativo e più disinvolto, adatto a soddisfare i gusti del nuovo pubblico»²⁸, forte della sua cultura e di una solida preparazione che alimentava con ottime letture sia di classici che di moderni italiani ed europei.

Altre opere si dovrebbero ricordare ed altri temi citare relativi al femminismo nelle opere di Bernardini: dai tanti testi dedicati alla tematica del matrimonio combinato, alla sua attività di critica letteraria, non molto diffusa tra le scrittrici coeve, all'attenzione alla tematica dell'abuso e della violenza sulle donne e sui minori²⁹. Ma, in conclusione, è bene sottolineare che

²⁷ A. ARSLAN, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Milano, Guerini e associati 1998, p. 20.

²⁸ R. FRESU, *La (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento: protagoniste, generi testuali, modelli culturali e linguistici*, in «Women Language Literature in Italy. Donne Lingua Letteratura in Italia», Pisa-Roma, Fabrizio Serra, I (2019), pp. 99-110, a p. 102.

²⁹ Cfr., in merito, *La tematica dell'abuso nell'opera di Adelaide Bernardini*, in «Molestias textuales. La representación de las violencias contra las mujeres», XIX Congreso Internacional del Grupo de Investiga-

Adelaide Bernardini ha avuto il merito di aver partecipato a quel processo di «crescita coscienziale»³⁰ disordinato e persino irrisolto in molte altre autrici, evidente nei contenuti delle sue opere ed anche nella pervicace ricerca del successo e del consenso, nell'instancabile impegno letterario e nella scelta di un percorso autonomo, pur collaborando con uno scrittore eclettico e volto alla sperimentazione come Luigi Capuana.

ción Escritoras y Escrituras (Siviglia, 19-21 maggio 2022), N. Muñoz Maya Editora, Editorial Dykinson, S.L. Meléndez Valdés 2022, pp. 302-311.

³⁰ A. ARSLAN, *Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali tra Ottocento e Novecento*, in EAD., *Dame, galline e regine...*, pp. 38-51.

IRENE GUALDO

(Università di La Sapienza di Roma)

FUNZIONE METALETTERARIA E PEDAGOGIA AFFETTIVA: LE PREFAZIONI DELLA MARCHESA COLOMBI ALLE RACCOLTE DI RACCONTI NATALIZI¹

1. Introduzione

Maria Antonietta Torriani (Novara 1840–Torino 1920²), conosciuta al pubblico con lo pseudonimo di Marchesa Colombi, occupa un posto di rilievo nella letteratura italiana della seconda metà dell'Ottocento, con una produzione che spazia dalla narrativa d'intrattenimento a opere di maggiore impegno culturale e sociale³. Le prefazioni alle sue raccolte di racconti natalizi (*Racconti di Natale*, 1878; *Serate d'inverno*, 1879; *Dopo il caffè*, 1879 e *La cartella n. 4*, 1880) offrono un'ampia messe di riflessioni metaletterarie grazie alle quali è possibile ricostruire un manifesto della sua poetica: la narrativa, per Torriani, non si limita a intrattenere, ma svolge una funzione morale e commemorativa, capace di conservare il ricordo degli affetti e di trasmettere

¹ Le linee di ricerca proposte in occasione del Convegno internazionale «*Lo scrittoio delle donne*» tra *Verismo* e *Postverismo: intellettuali, scrittrici, publiciste, drammaturghe, tra Otto e Novecento (1850-1922)*, Catania, Fondazione Verga, 5-7 dicembre 2024, vengono approfondite nell'articolo *Tra dono e servizio: la Marchesa Colombi e la costruzione di un'identità autoriale attraverso la lingua dei racconti di Natale*, in corso di stampa per la rivista «Italiano lingua 2».

² Le città in cui Torriani nacque e soggiornò più a lungo (Novara, Torino e Milano) e l'influenza che esercitarono sulle sue opere sono indagate nella sezione *Le città della scrittrice* del volume *La Marchesa Colombi. Una scrittrice e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale (Novara, 26 maggio 2000), a cura di S. Benatti e R. Cicala, con un saggio introduttivo di A. Arslan, Novara, Interlinea 2001; si leggano in particolare i contributi di S. BENATTI, *Novara nell'opera della Marchesa Colombi*, pp. 65-80; M.T. COMETTO, *La Marchesa Colombi a Milano e Torino: i salotti letterari e la vecchiaia discreta*, pp. 1000-1008; G. SILENGO, *Maria Antonietta Torriani a Novara: i documenti dell'Archivio di Stato*, pp. 59-64. Cometto è autrice anche di una biografia della scrittrice intitolata *La Marchesa Colombi. Vita, romanzi e passioni della prima giornalista del «Corriere della Sera»*, edita nel 2020 a Milano per Solferino.

³ Grazie a P. ZAMBON, la bibliografia completa di Maria Antonietta Torriani, che comprende i contributi critici più rilevanti relativi all'autrice, è ora disponibile in rete al seguente indirizzo: maldura.unipd.it/italianistica/ali/torriani.html (ultimo aggiornamento in data 29/08/2024).

i valori che si erano consolidati nella borghesia dell'Italia post-unitaria, ben rappresentata dall'ambiente della Torino sabauda. È possibile identificare il culmine delle aspirazioni pedagogiche di Colombi nel suo galateo del comportamento in società intitolato *La gente per bene* (1877⁴).

Questo contributo intende analizzare i temi ricorrenti, lo stile e il lessico nelle prefazioni alla prima e all'ultima raccolta dei suoi racconti di Natale, mettendo in luce l'evoluzione delle riflessioni di Torriani sulla scrittura come atto di servizio, dono affettivo e strumento di emancipazione femminile.

2. Racconti di Natale (Milano, Carrara, 1878⁵)

La prima raccolta di *Racconti di Natale* si apre con una lettera di dedica destinata allo zio acquisito, Baldassarre Torelli⁶. La missiva si rivela fin da subito ricca di riflessioni metaletterarie: oltre a spiegare le ragioni che l'hanno indotta a scrivere i quattro racconti compresi nella silloge, Colombi coglie l'occasione per condividere con il lontano parente – e con i lettori – la sua poetica. L'intento, esplicitato in queste poche pagine, di scrivere «più che un lavoro letterario, un lavoro d'affetto», si riflette già nel tono colloquiale con cui l'autrice si rivolge «con cuore di figlia» allo zio (pp. 3, 7). La contrapposizione tra il lavoro «letterario» e quello «d'affetto» traccia un confine che separa il valore commemorativo dei racconti dalla loro qualità artistica che, per l'autrice, è dichiaratamente secondaria rispetto all'intento educativo. I suoi *Racconti di Natale* nascono dal desiderio di ricordare le persone care che non ci sono più e di offrire conforto ai «lettori poveri e laboriosi» (p. 6). L'intento commemorativo traspare nel modo in cui Torriani descrive il Natale: come un'occasione non tanto di gioia, quanto piuttosto di introspezione e di solenne celebrazione. «Ho serbata l'abitudine di famiglia di dare

⁴ Si legga in proposito C. BERMANI, *L'impegno sociale nella narrativa della Marchesa Colombi*, in *La Marchesa Colombi. Una scrittrice e il suo tempo...*, pp. 157-168, a p. 161. Gli studi di Rita Fresu hanno evidenziato la differenziazione sintattico-testuale che sussiste tra la prosa educativa e i romanzi edificanti: R. FRESU, *L'infinito pulviscolo. Tipologia linguistica della (para)letteratura femminile in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, Franco Angeli 2016, pp. 33-51; cfr. anche EAD., «Sposa, amante ed amata». *Galateo coniugale tra Otto e Novecento. Lingua e stile. Con la riedizione di un testo raro di Anna Vertua Gentile*, Milano, Edizioni Biblion 2021, p. 87.

⁵ La raccolta è stata recentemente ripubblicata per le Edizioni Croce, a cura di S.S.G. Palandri, Roma 2021 (tutte le citazioni dai *Racconti di Natale* sono tratte da quest'ultima edizione).

⁶ Com'è noto, nel 1875 Maria Antonietta Torriani sposò Eugenio Torelli Viollier, futuro fondatore del «Corriere della Sera» e nipote di Baldassarre per parte di padre. M. NAVA ha ricostruito le tappe fondamentali della sua esistenza nel romanzo biografico *Il garibaldino che fece il "Corriere della Sera". Vita e avventure di Eugenio Torelli Viollier*, Milano, Rizzoli 2011.

grande solennità a questa festa», scrive, «Ma ne ho serbato pure quel senso di commozione e di raccoglimento che mi ispirava nella mia prima gioventù»: si spiegano così, al contempo, da un lato l'impossibilità di «farne un lavoro gaio», dall'altro il proposito di «scrivere qualche cosa affatto inutile» (p. 6). La scrittura, oltre a conservare il ricordo degli affetti familiari e dei valori che essi rappresentano, dovrebbe rendersi utile – o, per lo meno, non inutile – al lettore. Ogni racconto è infatti costruito per impartirgli una lezione morale: *Sogni dorati* per metterlo in guardia dai pericoli dell'emigrazione; *Cavar sangue da un muro* per insegnargli la previdenza economica, *Carmen* e *Chi prima non pensa in ultimo sospira* per rivelargli il lato oscuro della ricchezza, causa di «miserie» se non accompagnata dal senso di giustizia e dall'amore per la famiglia (pp. 6-7)⁷. L'intento dell'autrice è dunque di usare la narrazione come mezzo per trasmettere una saggezza pratica, tenendosi alla larga dalla retorica e mantenendo un tono colloquiale e un linguaggio aderente alla realtà.

L'autrice prevede tuttavia l'eventualità di alienarsi così una fetta di lettori, che potrebbero trovare «pedanteschi» (p. 7) i suoi racconti per via dello zelo moralistico che potrebbe risultare fuori luogo in un'opera narrativa, soprattutto d'intrattenimento. Consapevole del rischio, Colombi resta nondimeno fedele alla sua missione. «Pazienza», scrive con apparente rassegnazione, ma subito dopo fa appello alla comprensione dello zio Baldassare e dei lettori stessi, invitandoli ad apprezzare l'intento pedagogico dei suoi sforzi narrativi: «lei ed il pubblico faranno come fa Iddio, mi terranno conto nell'intenzione» (p. 7). Definendo i propri racconti natalizi «pedanteschi», Colombi previene e disinnescava le critiche, ma al contempo rivendica alle sue creazioni letterarie la dignità che spetta alla letteratura morale: più che pedantesca, la sua è dichiaratamente un'opera pedagogica. Per questo la vera preoccupazione non è certo di incontrare la disapprovazione di qualche lettore, ma piuttosto «il timore di non aver raggiunto il suo intento», indipendentemente dalla capacità di allinearsi alle aspettative estetiche della critica (p. 7). La sua scrittura diventa quindi una sincera confessione, il cui valore risiede nella missione edificante, più che nella ricerca dell'approvazione estetica di «quei giudici ignoti»⁸.

⁷ È questo, tra l'altro, il messaggio principale del racconto fondativo del genere letterario, *A Christmas Carol* di Charles Dickens, pubblicato nel 1843; per la ricostruzione della tradizione letteraria dei racconti di Natale in cui si iscrivono le raccolte della Marchesa Colombi si veda P. ZAMBON, *I racconti di Natale di Maria Antonietta Torriani*, in EAD., *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2004, pp. 127-143, in particolare alle pp. 127-130.

⁸ È Colombi stessa a utilizzare quest'espressione per riferirsi ai critici letterari nella *Gente per bene...*, p. 2, sottolineando così la distanza tra le «sue» «signore» lettrici e il «giurì di signore» a cui sono affidati l'onore e l'onere di formulare un «terribile verdetto» in merito al valore letterario di un'opera.

Tra le scelte linguistiche che abbassano il tono letterario introducendo elementi di oralità, si notano i rafforzativi deittici in espressioni come «quella sera là» (p. 3) o «gli altri due racconti [...] sono messi là per far vedere che nella ricchezza non c'è gran cosa da invidiare; che anche là vi sono delle grandi miserie» (p. 7⁹). Il dimostrativo toscaneggiante «codesto» è impiegato in una sola occasione come coesivo anaforico («Codesto spiega l'aria di gravità», p. 6), infrangendo la norma toscana¹⁰. Ulteriori spie di oralità sono le espressioni rafforzate con l'aggettivo *tutto* in funzione avverbiale («*tutti* commossi», p. 3; «*tutto* commosso», p. 4¹¹), scelte lessicali proprie del parlato come il participio *alzati* nell'accezione di 'in piedi', cioè 'svegli' («Oh, siete ancora *alzati*, ragazzi?», p. 4), registrato nel Tommaseo-Bellini nell'accezione 3 della voce *alzato*¹²; iterazioni ridondanti (cfr. ad es. «Buon Natale, zio. Buon Natale», p. 7), soprattutto nelle battute di dialogo («Ma!... Mah!...», p. 4; «Babbo! Babbo!... Non rispose ancora... Non rispose più», p. 4), dove i puntini di sospensione sono utilizzati per rendere graficamente le esitazioni e i singhiozzi del patrigno. Un regionalismo, il settentrionale «cogoma» (p. 3), attestato nei dialetti lombardi, veneti e piemontesi¹³, trova giustificazione nel riferimento al rituale del caffè e a un referente, il bollitore del caffè, che doveva aver conservato traccia della sua radicata tradizione napoletana, emblema della storia del caffè in Italia fin dal XVIII secolo. Talvolta, i costrutti ipotattici mimano il parlato, soprattutto nella scelta dei nessi subordinanti in periodi che talvolta rappresentano una sequenza progressiva d'azioni volta a rievocare la gestualità di un personaggio (è quanto accade nella temporale «Egli picchiava un poco i tizzoni in silenzio, *tanto che* gli passasse il gruppo che aveva alla gola, e poi ripigliava», p. 4). L'uso della doppia negazione in frasi come «e neppure il grottesco fiocchetto bianco [...] non ci

⁹ L'impressione è che in *mettere là* l'avverbio sia parte della struttura verbale, tipica dell'italiano settentrionale, soprattutto milanese.

¹⁰ Corsivo mio. Sull'uso di *codesto* si legga FRESU, «Sposa, amante ed amata»..., p. 175.

¹¹ Corsivi miei. L. SERIANNI, *Italiano. Grammatica, Sintassi, Dubbi*, Milano, Garzanti 1997, cap. V, par. 73, p. 153.

¹² Consulto il *Dizionario della lingua italiana* di N. TOMMASEO - B. BELLINI, Torino, L'Unione Tipografico-editrice, 1861-1879, nell'edizione digitale disponibile all'interno della *Stazione di ricerca lessicografica del VoDIM* (Vocabolario Dinamico dell'italiano), all'indirizzo <https://www.stazionelessicografica.it>, che d'ora in poi sarà citata semplicemente come *VoDIM*.

¹³ In C. BATTISTI - G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera 1975, è lemmatizzato *cògoma*, con attestazioni antiche a Treviso e Verona, e *cògoma* nei dialetti lombardi e veneti; il *Dizionario etimologico italiano* di M. CORTELAZZO - P. ZOLLI, ed. aggiornata con CD-Rom, Bologna, Zanichelli 2000, riporta altri riferimenti, ai quali si può aggiungere quello del *Gran dizionario piemontese-italiano* di V. DI SANT'ALBINO, presentazione di C. Grassi, Torino, Bottega d'Erasmo 1965 (ristampa dell'edizione Torino, dalla Società l'Unione Tipografico-editrice 1859), s.v. *cocomar*, dove si legge: «Cogoma e cucuma. Vaso panciuto e rigonfio in tondo, per lo più di rame stagnato, con beccuccio, ed il manico ad arco al dissopra; serve a far bollire acqua o altra bevanda».

faceva ridere» (p. 4) imita l'oralità, aggiungendo una sfumatura colloquiale alla descrizione del buffo copricapo del patrigno che, in un'occasione solenne come il Natale, non provoca più l'ilarità dei suoi figli. Per quest'uso, riscontrabile già in Manzoni, rinvio alla *Grammatica* di Luca Serianni¹⁴. Infine, nell'espressione «*Ma lei ed il pubblico faranno come fa Iddio, mi terranno conto dell'intenzione*» (p. 6), la proclitica pronominale indiretta nella frase «Ma lei ed il pubblico faranno come fa Iddio, *mi* terranno conto dell'intenzione», un elemento pronominale che, collocato in posizione centrale e subito dopo la virgola, sottolinea il coinvolgimento personale e la dimensione affettiva dell'appello all'indulgenza dei lettori. L'espressione *tener conto di*, nell'accezione di 'apprezzare', è registrata nel Tommaseo-Bellini alla voce *conto*, n. 74. Non di rado le frasi incominciano con congiunzioni copulative o avversative (cfr. ad es. «*Ed il giorno dopo ci faceva dei doni*», p. 6; «*Ma ad ogni Natale la sua ricordanza cara*», p. 6; «*Ma ne ho serbato pure quel senso di commozione*», p. 6; «*Ma lei ed il pubblico faranno come fa Iddio*», p. 7; «*Ma la giudico dalle sue lettere*»). Occasionale il ricorso alla sintassi marcata (si vedano per es. la pseudoscissa «Quello che mi cruccia è il timore di non aver raggiunto il mio intento», p. 7) e all'uso colloquiale di *che*, comunque già largamente ammesso anche nella prosa letteraria: «Sono pochi anni che siamo parenti, che sono entrata nella sua famiglia»), scelte del resto giustificate dal contesto epistolare in cui è incorniciato l'episodio. Va ricordato che, come ha in più occasioni sottolineato Rita Fresu, la lettera è l'unico genere di scrittura consentito, e anzi consigliato, alle donne.

3. La cartella n. 4 (Cesena, Gargano, 1880)

È nuovamente autobiografico il pretesto che ispira il racconto *Capo d'anno*, che apre la raccolta *La cartella n. 4* (1880). In queste pagine Colombi torna a riflettere su un momento di transizione, quello che segna il passaggio tra il vecchio e il nuovo anno¹⁵, e sulla condizione della donna (in particolare quella della scrittrice). Il racconto si sviluppa su due livelli complementari: da un lato, quello della narrazione nostalgica, che rievoca i festeggiamenti familiari dell'infanzia dell'autrice; dall'altro, quello metaletterario, in cui si denunciano le difficoltà legate al processo editoriale. Colombi, infatti,

¹⁴ SERIANNI, *Italiano...*, cap. VII, par. 193, p. 216.

¹⁵ MARCHESA COLOMBI, *Cartella n. 4*, Cesena, Gargano 1880, p. 7: «Dal trentuno dicembre al primo gennaio, non c'è che quel tempo inafferrabile, d'una brevità infinitesimale, che corre tra l'ultimo minuto secondo della dodicesima ora, al primo minuto secondo della prima; — il passaggio identico di ciascun giorno dell'anno al suo domani; un attimo, una pulsazione, nulla».

paragona la stesura dei suoi racconti alla preparazione dei doni per i suoi nipoti, sottolineando così a un tempo il valore affettivo ed economico della scrittura. Dopo aver rievocato le tradizioni familiari che accompagnavano il Capodanno durante l'infanzia e l'adolescenza della scrittrice, dai giochi alle strenne ricevute dai parenti ai riti superstiziosi per divinare il futuro, la narrazione si sposta progressivamente verso la maturità della scrittrice («quando passammo dallo stato sereno e spensierato di figli di famiglia, a quello più grave assai di capi di casa», p. 14), cui spetta ormai non più il lusso di ricevere regali, bensì l'onere di farli. Un compito particolarmente gravoso soprattutto per chi, come scrive Torriani, «deve cavarli dai magri frutti della sua penna» (p. 14). Con la consueta ironia, commentando la proverbiale povertà dei letterati, l'autrice affianca un noto proverbio latino («I versi non danno pane») a «uno stornello inedito d'un poeta moderno che inaugurava un tappeto nel suo salotto»: «Fior di tappeti! / È un fiore ignoto al mondo dei poeti» (pp. 14-15). Ed è così che la gioia per i doni natalizi si tramuta in un pensiero angoscioso, che ritorna immancabilmente da un anno all'altro: «Io ci penso tutta l'annata. Ed appena passata la burrasca d'un capo d'anno, mi preparo una cartella nuova, dove raccolgo man mano i miei lavori brevi per farne un volume al capo d'anno seguente» (p. 15). I suoi «lavori brevi» sono destinati a rinfoltire l'eponima «cartella», fisica concretizzazione dell'accumulo del lavoro creativo, ma anche dell'instabilità economica dell'autrice e delle sue necessità materiali, anche le più ¹⁶. Una cartella carica di significati simbolici e affettivi, che non a caso dà il titolo al libro¹⁷:

Quella cartella è il mio salvadanaio; è la strenna de' miei nipoti e pronipoti; è, per me, la gioia dei loro desideri appagati, dei loro baci, dei loro sorrisi; del tripudio dei bambini, delle soddisfazioni vanerelle delle giovinette, dei loro spassi, delle loro letture. — È per loro una promessa lungamente aspettata, il realizzarsi d'una speranza, una prova del mio affetto. — È per tutti un giorno di allegria, d'espansione; una festa in famiglia (p. 15).

La responsabilità della scrittrice, dunque, non è soltanto quella di soddisfare le esigenze del proprio pubblico, ma anche quella di garantirsi un'entrata sufficiente. E alla consapevolezza di questa responsabilità si affianca

¹⁶ «Figurarsi poi la superfluità delle Strenne!», esclama l'autrice-narratrice in un moto di ribellione (p. 15).

¹⁷ Si tratta infatti della quarta raccolta di racconti natalizi pubblicati da Colombi, ovvero della *Cartella n. 4*, che, a differenza delle precedenti, conserva un titolo di servizio, intenzionalmente non letterario, bensì metaletterario.

l'ansia di non riuscire a pubblicare i propri lavori e, di conseguenza, di non poter soddisfare le aspettative dei propri cari:

E che ansietà negli ultimi mesi dell'anno! Grandi e piccini tutti sappiamo che i doni del capo d'anno sono là in quella cartella, in quegli scartafacci della bisnonna. – Ma quelle carte non sono biglietti di banca e devono diventare biglietti di banca; e, perché subiscano questa metamorfosi occorre un editore (pp. 15-16).

Perché se da un lato gli scrittori «vengono su da ogni parte come i funghi», e la competizione di fa pressante, dall'altro «gli editori invece diminuiscono come se ci fosse entrata la filossera» (pp. 18-19).

La similitudine con il parassita che, proprio negli anni in cui Torriani scriveva, cioè sullo scorcio del XIX secolo, devastava i vigneti europei e il cui nome compariva con insistenza allarmante tra le pagine dei giornali (incluso, naturalmente, il «Corriere della Sera»), vanta senz'altro una notevole originalità: è, a quanto mi risulta, la prima occorrenza del sostantivo *fil(l)ossera* in un contesto letterario, non ancora registrata dalle banche dati. Ma, soprattutto, è particolarmente efficace, poiché evoca alla mente di lettrici e lettori l'immagine di un disastro naturale minaccioso ed epidemico, in grado di smorzare la vitalità di un intero settore economico, sia che si tratti di quello enologico, sia che si pensi, come in questo caso, al mondo dell'editoria.

Il senso di precarietà che tormenta incessantemente l'autrice prende forma negli interrogativi martellanti che pone a sé stessa, «E se l'editore non capitasse?», generando un amaro contrasto fra la leggerezza delle festività dell'infanzia e le preoccupazioni concrete dell'età adulta. Sui foglietti che i nipotini lasciano in giro per casa dopo avervi elencato i doni che desidererebbero ricevere, la narratrice appunta, in ordine crescente e «colla rapidità del pensiero», i prezzi di ciascun potenziale regalo:

Un cappello Rubens. (Sessanta lire!)

Un abito di Casimira guarnito di lontra. (Trecento lire!)

La Divina commedia e *l'Orlando Furioso* illustrati dal Dorè. (Cinquecento lire!) (p. 17).

Perché questi desideri vengano esauditi, la carta dei «raccontini» dovrà tramutarsi in carta di banconota, che a sua volta dovrà farsi tessuto o ancora carta, ma questa volta di opere di tutt'altro valore letterario, come la *Commedia* o il *Furioso* pregevolmente illustrati da Dorè. E per fortuna, a scongiurare il rischio di scontentare i nipoti, arriva l'editore, vero e proprio

deus ex machina o, meglio, «dono di ceppo dell'ava» che forse «la provvidenza [...] concede alle preghiere dei bambini» (pp. 18-19).

Anche in questo racconto Colombi intreccia toni colloquiali, riflessioni metaletterarie e un'ironia che rivela, ma al tempo stesso ridimensiona umoristicamente, le ansie e le gioie di una vita dedicata alla scrittura. Tale alternanza di registri permette all'autrice di instaurare un dialogo informale con le sue lettrici, dialogo informale ricorrente nella letteratura educativa (come ha mostrato Fresu nei suoi studi), senza tuttavia rinunciare a qualche ambizione letteraria. Il lessico riflette e sostanzia questa varietà stilistica: metafore colorite e colloquiali come «i doni di capo d'anno [...] *fioccavano da tutte le parti*» (p. 10, corsivi miei), che enfatizzano l'atmosfera natalizia richiamando paesaggi innevati, o ancora «mi si rizzavano in testa le gale della cuffia» (p. 18), un'istantanea sull'abbigliamento domestico della narratrice, alimentano un tono confidenziale e scanzonato, anche quando i temi trattati (come le difficoltà economiche) sono tutt'altro che allegri. Allo stesso tempo, espressioni più poetiche come «quell'atomo di tempo che sfugge ad ogni calcolo», per alludere alla transizione fra l'ultimo giorno dell'anno vecchio e il primo di quello nuovo, elevano il tenore della scrittura, mentre altre più tecniche e brutalmente prosaiche, come «convertire in biglietti di banca», lo abbassano verso la cruda materialità del quotidiano, dando prova della capacità dell'autrice di rappresentare la realtà in tutte le sue sfaccettature, in un modo autentico e veritiero che non si discosta troppo, se non per la presenza ingombrante della personalità dell'autrice, dalla poetica verista.

La vera novità rispetto alle prefazioni alle altre raccolte natalizie è, a mio avviso, l'abbondanza di tecnicismi editoriali, economici e scientifici, spesso connotati in senso ironico, che sono integrati nella narrazione per conferire concretezza al racconto e riflettono la consapevolezza dell'autrice sia del contesto editoriale in cui opera, sia delle dinamiche economiche che lo governano. Un esempio significativo è l'espressione «*scartafacci* della bisnonna», che, pur utilizzando un registro colloquiale, rimanda direttamente al materiale grezzo della produzione letteraria. La «cartella», metafora del lavoro dello scrittore, rappresenta al tempo stesso un simbolo affettivo e un oggetto pratico, necessario per archiviare racconti da proporre al mercato editoriale. Da semplice contenitore di «lavori brevi» (p. 15), la cartella diventa il fulcro di un rituale familiare che lega la scrittura al dono. La cartella è al contempo un «salvadanaio» affettivo, in grado di trasformare i suoi «scartafacci» (pp. 16, 20; ritroviamo in questo termine il consueto *understatement* di Colombi) in un atto di amore e responsabilità verso i propri cari, una vera e propria «strenna de' [...] nipoti e pronipoti; [...] la gioia dei loro desideri appagati, dei loro baci, dei loro sorrisi; del tripudio dei bambini, delle soddisfazioni vanerelle delle giovinette, dei loro spassi, delle loro let-

ture»¹⁸. L'autrice stessa riconosce questa dimensione quando afferma che la cartella dei suoi scritti rappresenta «per tutti un giorno di allegria, d'espansione; una festa in famiglia», legando così la sua attività creativa al benessere emotivo e materiale della sfera domestica. Inoltre, se gli scartafacci si trasformano in biglietti di banca, quei biglietti di banca, a loro volta, si trasformeranno in letture per i nipoti e pronipoti dell'autrice; ma letture d'altro genere, d'altro livello – sembra suggerire Torriani – come quelli che riceveva lei da bambina: «I *Promessi sposi* legati in rosso [...]; *L'Angela Maria* del Carcano, poi la *Corinne* della Staël; e così via via, [...]» (p. 14).

Questa consapevolezza trova ulteriore esplicitazione nel riferimento alla trasformazione delle carte in «biglietti di banca», una descrizione cruda ma efficace del valore economico della scrittura, che evidenzia il rapporto tra creatività e sopravvivenza finanziaria. L'espressione «*gli scrittori vengono su da ogni parte come i funghi*» ironizza sulla proliferazione degli autori, utilizzando una similitudine naturalistica per esprimere la difficoltà di emergere in un mercato affollato, in cui gli editori scarseggiano come viti colpite dalla «fillossera», un parassita devastante. la sequenza aggettivale riferita agli scrittori-funghi («alcuni pochi grandi e succosi, la maggioranza piccioletti, mingherlini, bistorti, stentatelli; alcuni velenosi»), attinta ai campi semantici del gusto e della vista e spesso alterati in diminutivi e vezzeggiativi («piccioletti, mingherlini, [...] stentatelli¹⁹»), smorza l'asprezza della polemica nei confronti dei suoi mediocri avversari di penna (alcuni dei quali, come evidenziato dalla posizione in clausola e dall'isolamento dopo il punto e virgola, talvolta addirittura «velenosi»). Analogamente, la metafora agricola della fillossera sembra suggerire che la riduzione degli editori sia un fenomeno organico, quasi inevitabile. Entrambe le immagini, quella dei funghi e quella – più originale – della fillossera, offrono un esempio emblematico della vena ironica dell'autrice, che da un lato ridicolizza la proliferazione di autori e ridimensiona la preoccupazione per la ricerca di un editore, dall'altro denuncia con sottigliezza la difficoltà di farsi strada in un sistema editoriale così competitivo; ridimensiona con humor la preoccupazione per la ricerca di un editore, ma al tempo stesso sottolinea la fragilità di un mercato culturale in crisi.

Il ricorso al lessico economico è altrettanto significativo, come si nota

¹⁸ Interessante notare che «ragazza vanerella» è l'esempio proposto (senza citazioni d'autore) dal TOMMASEO – BELLINI, *s.v. vanerello*.

¹⁹ L'alterato *stentatello* nel *GDLI* è riportato con esempi tratti proprio dai libri della Marchesa Colombi, in particolare nel galateo *La gente per bene...*, cit., nel racconto *In risaia. Racconto di Natale*, Milano, Treves 1878, e nel romanzo *Prima morire*, Napoli, Morano 1881 (questi ultimi due testi sono stati recentemente ripubblicati: *In risaia*, dall'ed. 1890, a cura di S. Benatti e C. Bermani, Novara, Interlinea 1994; *Prima morire*, a cura di G. Morandini, Roma, Lucarini 1988).

nell'uso di termini come «saldo», «biglietti di banca²⁰». Queste espressioni, apparentemente fredde e tecniche, in contrasto quindi con l'occasione natalizia a cui il racconto è ispirato, vengono però inserite con sapienza in un contesto narrativo che ne smorza l'aridità attraverso l'ironia. Ai biglietti di banca si contrappongono i «foglietti» su cui i nipoti di Torriani scrivono i loro desideri nella speranza che si tramutino in regali di Capodanno, generando così un'economia affettiva parallela a quella finanziaria, in cui il denaro è uno strumento per dar forma concreta all'amore e all'impegno nei confronti della famiglia.

La lingua di Colombi è dunque uno strumento sofisticato e versatile, capace di unire ironia e serietà, intimità e universalità. Attraverso una prosa che riflette queste oscillazioni, la scrittrice riesce a parlare non solo delle dinamiche familiari, ma anche del mestiere dello scrittore e della dimensione umana della creazione letteraria, rendendo il lettore partecipe di un dialogo sincero e paritetico.

4. Conclusioni

L'analisi delle prefazioni dei racconti di Natale, che sarebbe auspicabile estendere anche ad altri testi dell'autrice, mette dunque in luce come Colombi proponga una narrativa che, lungi dal ricercare l'immortalità o la gloria accademica, si dedica alla vita ordinaria e alla memoria affettiva, esaltando il ruolo della donna sia come autrice che come lettrice. La scrittrice costruisce così un'opera che resiste alla marginalizzazione, affermando la sua autonomia artistica e il diritto a una letteratura che sappia rispondere ai bisogni reali e immediati di chi legge, dove il quotidiano e l'effimero acquistano una dimensione duratura e condivisa.

La capacità di Colombi di trasformare esperienze comuni in temi universali prefigura, seppur con esiti qualitativamente diversi, l'approccio alla narrativa di Natalia Ginzburg, che trova nella dimensione quotidiana e nei legami familiari un materiale di grande valore letterario, restituendo dignità alla semplicità e all'intimità della vita domestica e facendo emergere dalla narrazione dell'ordinario significati più profondi. In questo senso, Colombi non solo contribuisce a ridefinire i confini della narrativa di consumo nell'Ottocento, ma crea anche le premesse per una letteratura che, come quella di Ginzburg, costruirà un ponte tra esperienza personale e rappresentazione collettiva.

²⁰ Gli esempi sono tratti rispettivamente da p. 8 («saldo») e da pp. 16 e 20 (tre occorrenze di «biglietti di banca»).

LETTERATURA EDUCATIVA: I GALATEI

ANNICK PATERNOSTER

(Università della Svizzera Italiana)

SAPER VIVERE, SAPER LEGGERE, SAPER SCRIVERE: I MANUALI DI ETICHETTA DI FINE OTTOCENTO

1. Introduzione

Il titolo di questo saggio si ispira a un manuale francese giunto alla settima edizione nel 1889, pubblicato a Parigi e Bruxelles con il titolo *Savoir vivre, savoir parler, savoir écrire à l'usage des gens du monde*. Il testo, al nome di Mme A. La Fère, pseudonimo dietro cui si cela il botanico Gaston Allard, rappresenta un caso raro in cui un uomo adotta un nome femminile per firmare un manuale di etichetta¹. La scelta rivela come le donne fossero considerate le vere autorità in questo ambito.

Il *savoir parler* sottolinea l'importanza durevole della conversazione come abilità essenziale in ambito mondano, mentre il *savoir écrire* introduce il tema di questo saggio: i manuali di etichetta non solo offrono uno spazio alle donne come autrici, ma funzionano anche da guide pratiche per modellare la scrittura delle lettrici. La presenza crescente di autrici nella letteratura di condotta, in Francia come in Italia, influenza i contenuti stessi dei testi.

Quando a scrivere sono le donne, generalmente si rivolgono ad altre donne – signorine, giovani spose, padrone di casa – offrendo consigli sulla gestione di spazi domestici e mondani. Parallelamente si sviluppa una riflessione sulla scrittura della donna come atto culturale legittimato. Da qui la domanda di ricerca: quale etichetta della scrittura formulano le autrici di manuali di etichetta? Esiste un'etichetta per lo scrittoio femminile? Questa indagine esplora il legame tra discorso prescrittivo e prime rivendicazioni di autorialità femminile², in particolare la scrittura pubblica.

¹ I due casi sono MME A. DE LA FÈRE [G. ALLARD], *Savoir vivre, savoir parler, savoir écrire, à l'usage des gens du monde*, Parigi, Nouvelle librairie, Bruxelles, A. Castaigne 1889⁷ e MME J.J. LAMBERT [J. RO-STAGN], *Manuel de la politesse des usages du monde et du savoir-vivre*, Parigi, Delarue [1870?].

² Il concetto al centro del saggio introduttivo di S. TATTI, *Un'antologia di scrittrici tra Ottocento e No-*

2. Galatei e manuali di etichetta

All'interno della letteratura di condotta ottocentesca emergono due sottogeneri principali: i galatei e i manuali di etichetta.

I galatei risalgono alla prima modernità, con il *De civilitate morum puerilium* di Erasmo, 1530, che abbina l'insegnamento del latino al comportamento in chiesa, a scuola e in famiglia, enfatizzando il controllo del corpo e il rispetto delle gerarchie. L'opera, insieme al *Galateo* di Della Casa, 1558, ebbe una duratura influenza in Europa. Dopo il Concilio di Trento e la Controriforma, si sviluppò una nuova stagione di testi morali che esaltavano le *piccole virtù* come modestia, pazienza, mitezza, ad es. il *Trattatello* di Roberti, 1765. Questa prospettiva moralizzante e religiosa rimase centrale nei galatei ottocenteschi. Con l'Unità d'Italia e l'introduzione della scuola d'obbligo aumentò la produzione dei galatei: la classe dirigente li promosse per diffondere un ideale di cittadinanza basato su disciplina, studio e lavoro, ispirato al *self-help* smileiano. Questi testi, scritti da insegnanti e religiosi, erano destinati a giovani della piccola borghesia, con contenuti semplici legati alla vita quotidiana e venivano pubblicati in formato economico per massimizzarne la diffusione³. Solo raramente si rivolgevano a giovani lettrici⁴.

I manuali di etichetta, invece, sono un'innovazione ottocentesca: nati tra fine Settecento e inizio Ottocento in ambito inglese e francese, si diffondono nella seconda metà del secolo. In Italia, il genere si afferma tardi, solo nell'ultimo quarto del XIX secolo. I manuali codificano le convenzioni sociali dell'élite, senza moralismi, rivolgendosi a una donna borghese desiderosa di accedere all'alta società. Mentre in Francia la produzione si divide equamente tra i due generi⁵, in Italia i manuali di etichetta restano una pic-

vecento: una proposta di lettura, studio, ricerca, in *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Brescia, Scholé 2023, pp. 5-44.

³ Sui galatei si vedano: I. BOTTERI, *Galateo e galatei. La creanza e l'istituzione della società nella trattatistica tra antico regime e stato liberale*, Roma, Bulzoni 1999; L. TASCA, *Galatei. Buone maniere e cultura borghese nell'Italia dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere 2004; L. VANNI, *Verso un nuovo galateo. Le buone maniere in Italia tra 'antico' e 'nuovo' regime*, Milano, Unicopli 2006; G. TURNATURI, *Signore e signori d'Italia, una storia delle buone maniere*, Milano, Feltrinelli 2011. Specificamente sulla conversazione e sul matrimonio nei galatei: G. ALFONZETTI, «Mi lasci dire». *La conversazione nei galatei*, Roma, Bulzoni 2016; R. FRESU, «Sposa amante ed amata». *Galateo coniugale tra Otto e Novecento. Lingua e stile*, Milano, Biblion 2021.

⁴ G. ALFONZETTI, *Cortesia di "genere" diverso: «Marina» ed «Enrichetto»*, tra galatei e romanzi di formazione, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. X (2017), pp. 361-384.

⁵ M.R. FISHER, *Models for Manners: Etiquette Books and Etiquette in Nineteenth Century France*, tesi di dottorato, New York, New York University 1992. Una forma ibrida contenente precetti morali e regole di etichetta si rivolge alle signorine (ivi, p. 189), come il fortunato manuale di C. JURANVILLE, *Le savoir-faire et le savoir-vivre dans les diverses circonstances de la vie: guide pratique de la vie usuelle à l'usage des jeu-*

cola minoranza⁶. Il primo è *La gente per bene* della Marchesa Colombi, 1877. Con l'eccezione di Matilde Serao, attiva a Napoli, le autrici pubblicano prevalentemente nel Nord. Pur non essendo di lusso, questi testi sono concepiti come prodotti editoriali attraenti, spesso collegati a riviste femminili come il «Giornale delle donne» o «Bazar»: *La gente per bene* della Marchesa Colombi e *Il galateo della borghesia* di Nevers, 1883, venivano offerti in omaggio con l'abbonamento. I manuali di etichetta godettero di buon successo editoriale, come mostra la Tabella n. 1. Si tratta, in definitiva, di operazioni a scopo commerciale più che di progetti di elevate aspirazioni culturali.

Paternoster definisce l'etichetta come un codice convenzionale, morale, mutevole nel tempo e nello spazio, che regola i comportamenti delle classi alte⁷. Fortemente normativa, rafforza la gerarchia sociale attraverso scenari prescrittivi complessi, legati a occasioni ricorrenti (visite, cene, balli, presentazioni a corte, ecc.). A differenza dei galatei, fondati su principi etici come reciprocità e amore per il prossimo, i manuali di etichetta si concentrano sulle minuzie della vita sociale, da memorizzare e applicare con prontezza. La Tabella n.1 riporta i dieci manuali di etichetta inclusi nel *Corpus dei Galatei Italiani dell'Ottocento*⁸, con il numero di edizioni repertoriate per biblioteche italiane e ticinesi, per un totale di settantuno edizioni fino al 1920.

Tabella n. 1. I manuali di etichetta italiani con numero di edizioni repertoriate per il CGIO

La Marchesa Colombi [Maria Antonietta Torriani Torelli-Viollier]	1877	<i>La gente per bene. Leggi di convenienza sociale</i>	Torino, Giornale delle donne.	14
Alfonso, Conte Bergando	1882 [1881]	<i>Sulle convenienze sociali e sugli usi dell'alta società.</i>	Milano, Fratelli Dumolard.	2

nes filles, Parigi, Larousse 1879. Un esempio italiano: F. CASTELLINO, *Le belle maniere. Nuovo galateo per giovinette. Il edizione migliorata*, Torino, Libreria editrice internazionale 1918 [1915].

⁶ Sui manuali di etichetta italiani si vedano: P. VILLANI, *Ritratti di signore. I galatei femminili nell'Italia belle époque e il caso Serao*, Milano, FrancoAngeli 2018; TASCA, *Galatei...*

⁷ A. PATERNOSTER, *Historical Etiquette. Etiquette Books in Nineteenth-Century Western Cultures*, Londra, Palgrave Macmillan 2022, pp. 337-338.

⁸ Il CGIO (1800-1920), distribuito in formato *plain text* (.txt), comprende 42 galatei e 10 manuali di etichetta, selezionati per diffusione e impatto editoriale: A. PATERNOSTER – F. SALTAMACCHIA, *Corpus dei Galatei Italiani dell'Ottocento - CGIO* [Dataset], Lausanne, Università della Svizzera Italiana (USI), Distributed by SWISSUbase 2022.

Emilia Nevers [Emilia Luzzatto]	1883	<i>Galateo della borghesia, norme per trattar bene</i>	Torino, Giornale delle donne.	11
Caterina Pigorini Beri	1908 [1893]	<i>Le buone maniere. Libro per tutti</i>	Torino, F. Casanova e C.	2
Anna Vertua Gentile	1897	<i>Come devo comportarmi? Libro per tutti</i>	Milano, Ulrico Hoepli	11
Mantea [Maria Carolina Luigia “Gina” Sobrero]	1897	<i>Le buone usanze</i>	Torino, Libreria Roux di Renzo Streglio edit.	10
Gibus del Mattino [Matilde Serao]	1900	<i>Saper vivere. Norme di buona creanza</i>	Napoli, Tipografia Cav. Aurelio Tocco.	7
Jolanda [Maria Majocchi Plattis]	1909 [1906]	<i>Eva Regina. Il libro delle signore. Consigli e norme di vita femminile contemporanea Eleganza – bellezza – amore – usi sociali – morale – educazione – igiene – storia – oltura</i>	Como, Casa Editrice Italiana.	4
Filiberto Iviglia	1907	<i>Il vero gentiluomo moderno. Precetti e consigli</i>	Torino, Tipografia Cassone.	2
Alberto Rossotti	1914 [1910]	<i>La vita vissuta</i>	Bologna, Stabilimento Poligrafico Emiliano.	8

I manuali più fortunati sono quelli della Marchesa Colombi, Nevers, Mantea e Vertua Gentile, che registrano tra dieci e quattordici nuove edizioni e ristampe prima del 1920.

3. Lo scrittoio dell’etichetta

Nel contesto inglese e statunitense si osserva un equilibrio tra autori e autrici di manuali, riflesso anche nei destinatari: ai manuali per donne si affiancano volumi per uomini. Nelle classi superiori, tuttavia, la scrittura a scopo commerciale era malvista, spingendo all’uso di pseudonimi generici come ‘Un membro dell’aristocrazia’. Solo a fine secolo emergono le firme esplicite delle giornaliste Charlotte Eliza Humphry (1843-1925), Lucie Heaton Armstrong (1851-1907) e Flora Klickmann (1867-1958)⁹. Anche negli Stati Uniti, l’abbandono degli pseudonimi generici fu lento: Marion

⁹ M.J. CURTIN, *Etiquette and Society in Victorian England*, tesi di dottorato, University of California, Berkeley 1981, p. 27.

Harland è lo pseudonimo di Mary Virginia Terhune (1830-1922), autrice di romanzi e manuali domestici¹⁰. In Francia si registra una netta *femminilizzazione*: nell'ultimo terzo del secolo, il 70% dei manuali di etichetta è scritto da donne¹¹. Numerosi i titoli aristocratici, autentici (la Comtesse de Drohojowska) o di fantasia (Baronne Staffe, al secolo Blanche Soyer). Accanto a nomi oscuri, si hanno letterate di rilievo come la Comtesse de Magallon (1871-1950), educatrici come Anaïs de Bassanville (1803-1884) e Clarisse Juranville (1826-1906), giornaliste come Mme de Waddeville, nonché poligrafe specializzate nella manualistica come Élisabeth-Félicie Celnart (1796-1865) e la Baronne Staffe (Blanche-Augustine-Angèle Soyer, 1843-1911).

Il profilo delle autrici italiane ricorda quello francese. Beneficiarie dei progressi di alfabetizzazione post-unitaria, provenivano da classi medio-alte e scrivevano spesso per necessità economica. Alcuni pseudonimi suonano aristocratici, mentre spesso i manuali sono dedicati a figure aristocratiche, ulteriore indicazione del loro pubblico posto nella «zona di confine fra aristocrazia e borghesia»¹². Alfonso, conte Bergando, pseudonimo probabile, è l'unico autore uomo ad occuparsi dell'etichetta per uomini; Alberto Rosotti e Filiberto Iviglia si rivolgono a ufficiali dell'esercito.

I paragrafi seguenti si concentrano su Vertua Gentile e Jolanda; per ragioni di spazio, le altre autrici sono solo brevemente evocate¹³, anche se la Marchesa Colombi e Matilde Serao non richiedono lunghe presentazioni. Maria Antonietta Torriani (1840-1920) nota come la Marchesa Colombi, firma il primo manuale di etichetta italiano nel 1877. Giornalista e prima firma femminile del «Corriere della Sera», è famosa per lo stile ironico e l'impegno femminista. Tra le opere principali si ricorda *Un matrimonio in provincia* (1885), romanzo sul ruolo della donna nella società provinciale¹⁴. Matilde Serao (1856-1927) pubblica *Saper vivere* nel 1901 sotto lo pseudonimo Gibus, dopo essersi già affermata con *Fantasia*, 1883, *Il ventre di Napoli*, 1884 e *Il paese di Cuccagna*, 1891. Il manuale riflette la sua lunga esperienza giornalistica tra moda, gastronomia e mondanità¹⁵. Dietro il nome Emilia Ne-

¹⁰ J.F. KASSON, *Rudeness and Civility: Manners in Nineteenth-Century Urban America*, New York, Hill and Wang 1990.

¹¹ FISHER, *Models for Manners...*, p. 65.

¹² TASCA, *Galatei...*, p. 145.

¹³ Per una trattazione introduttiva più estesa, si rimanda a *Le leggi della cortesia. Galateo ed etichetta di fine Ottocento: un'antologia*, a cura di A. Paternoster e F. Saltamacchia, Novara, Interlinea 2018.

¹⁴ *La Marchesa Colombi: una scrittrice e il suo tempo*, a cura di S. Benatti e R. Cicala, Novara, Interlinea 2001; M.T. COMETTO, *La Marchesa Colombi. Vita, romanzi e passioni della prima giornalista del «Corriere della Sera»*, Milano, Solferino 2020.

¹⁵ VILLANI, *Ritratti di signore...*, pp. 148-166, ricostruisce i legami tra *Saper vivere* e la rubrica mondana *I mosconi*, che Serao curò per quarant'anni.

vers si cela Emilia Luzzatto (1846–1920), conosciuta anche come Giorgio Palma¹⁶. Nata a Vienna in una famiglia ebraica triestina, visse a Milano, separata dal marito dopo la morte della figlia. Collaborò con «Il Giornale delle Donne», per cui pubblicò tredici titoli tra romanzi ameni e testi educativi, oltre a tradurre autori come Émile Zola¹⁷. Mantea è lo pseudonimo di Maria Carolina Luigia Sobrero (1836–1912), nobildonna piemontese. Dopo aver seguito il marito ufficiale a Honolulu, rientrò in Italia e scrisse *Espatriata* (1899), diario di un matrimonio difficile e di una maternità non voluta¹⁸, oltre a manuali come *Le buone usanze*, 1897. Caterina Pigorini Beri (1845–1924), insegnante e direttrice scolastica, pubblicò studi folklorici come *Costumi e superstizioni dell'Appennino marchigiano*, 1889, e *In Calabria*, 1892, lavori che le valsero un riconoscimento della Società Italiana di Antropologia e Etnologia nel 1899¹⁹.

Queste autrici si muovono agilmente tra narrativa educativa, romanzi di costume, manualistica e giornalismo, combinando educazione, intrattenimento e impegno civile. Prolifiche e versatili contribuiscono a elevare la qualità stilistica dei manuali di etichetta italiani, che per vivacità e ironia si distinguono nel panorama europeo e transatlantico dell'epoca.

4. L'etichetta dello scrittoio

I manuali di etichetta regolano in modo capillare la vita della signora e la scrittura non fa eccezione. Questo paragrafo si concentra su Anna Vertua Gentile e Jolanda, evidenziando il legame tra femminismo, educazione, lettura e scrittura: le uniche a dettare regole sulla scrittura professionale sono quelle che insistono sulla necessità di dare una solida formazione culturale alle donne, esortandole alla lettura dei classici. Anna Vertua Gentile pubblica *Come devo comportarmi? Libro per tutti* nel 1897: un volume corposo di 423 pagine, che cresce nel tempo. La dodicesima edizione, aggiornata da Lidia

¹⁶ S. ASSIRELLI, *Luzzatto Emilia*, in *Dizionario Biografico dell'Educazione 1800-2000*, a cura di G. Chiosso e R. Sani, Milano, Editrice Bibliografica 2013, reperito da <http://dbe.editricebibliografica.it/dbe/ricerca.html>, ultimo accesso 29 aprile 2025.

¹⁷ N. AGRESTA, *Stratégies auctoriales féminines de positionnement dans le champ littéraire: l'exemple d'Emilia Luzzatto, Fabula*, in *Les colloques, Critiquer au féminin au XIXe siècle*, dir. J. Anselmini et L. Barette, <http://www.fabula.org/colloques/document11407.php>, ultimo accesso 29 April 2025.

¹⁸ O. FRAU, «Espatriata»: un diario esotico fra pubblico e privato, in «Mnemosyne o la costruzione del senso», n. 1 (2008), pp. 99–105; O. FRAU, *Gina Sobrero "Mantea"*, in *Enciclopedia delle donne*, 2024, <https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/gina-sobrero>, ultimo accesso 29 aprile 2025.

¹⁹ D. CAROLI, *Pigorini Beri Caterina*, in *Dizionario Biografico dell'Educazione...*; *Caterina Pigorini Beri, Stregonerie*, in *Scrittrici italiane...*, p. 208.

Morelli, esce nel 1929, tre anni dopo la morte dell'autrice; l'ultima è del 1931, per un totale di tredici edizioni, tutte con Ulrico Hoepli. *Eva Regina. Il libro delle signore. Consigli e norme della vita femminile contemporanea* di Jolanda esce nel 1906²⁰: 505 pagine, otto edizioni fino al 1930, e – caso rarissimo per il genere – traduzioni in francese e spagnolo²¹.

4.1 Anna Vertua Gentile

Nata sul lago di Como, Anna Vertua Gentile (1845-1926) fu insegnante e scrittrice prolifica. Prima di sposare Iginio Gentile, docente universitario a Pavia, aveva già esordito con un testo educativo per fanciulle²². Dopo la morte del marito nel 1893, intensifica la produzione. Collabora con la rivista femminile «Vita intima», dove cura la rubrica *Ciarle*. Si rivolge a donne (con romanzi e testi educativi) e bambini (con narrativa e brevi opere teatrali dette «commedie») ²³. Tra i romanzi si ricordano *L'odio di Rita*, 1894, *Il romanzo di una signorina per bene*, 1897, *Cuor forte e gentile*, 1898, *Voce dell'esperienza*, 1899. Come nota Fresu, Vertua Gentile mostra un forte interesse per la formazione femminile, soprattutto in ambito familiare²⁴. Il suo femminismo è comunque moderato²⁵: i capitoli *La moglie* e *Il marito* di *Come devo comportarmi?*, propongono ruoli complementari fondati su rispetto e responsabilità distinte. Vertua Gentile mira a un rinnovamento interno

²⁰ Milano, Perrella 1906. Cito dalla seconda edizione.

²¹ IOLANDA, MARQUISE M. MAJOCCHI-PLATTIS, *Talismans de jeunesse (Les Raffinements de la Femme), Conseils et règles de la vie féminine contemporaine. Mondanité, Éducation, Maternité, Hygiène. Préface de la Baronne d'Orchamps*, Paris, Albert Méricant s.a.. Il secondo t. esce con il titolo *Secrets de beauté (ce qui séduit chez la Femme) Conseils et règles de la vie féminine contemporaine. Élégance, beauté, amour, usages. Préface de la Baronne d'Orchamps*, per i tipi dello stesso editore. JOLANDA, *Eva Reina: El Libro de La Mujer*, Barcelona, Araluce 1910.

²² Alcune fonti indicano 1850 come data di nascita. Per approfondimenti biografici si vedano: A. CERIZZA, *Vertua Gentile, Anna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 99, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2020, reperito da [https://www.treccani.it/enciclopedia/anna-vertua-gentile_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anna-vertua-gentile_(Dizionario-Biografico)/), ultimo accesso 29 aprile 2025; F. BORRUSO – S. FAVA, *Vertua Gentile Anna*, in *Dizionario Biografico dell'Educazione...* Molto utile il profilo in FRESU, «*Sposa amante...*», pp. 91-110.

²³ F. CUTRONA, *Il palcoscenico dei buoni sentimenti: Anna Vertua Gentile scrittrice di teatro per l'infanzia*, in *Storie di donne: Contessa Lara, Anna Vertua Gentile, Ida Baccini, Jolanda: Scrittura per l'infanzia e letteratura popolare fra Otto e Novecento*, a cura di P. Boero, Genova, Brigati 2002, pp. 35-44.

²⁴ FRESU, «*Sposa amante...*», pp. 103-110.

²⁵ A. PATERNOSTER, *Istruzione, lavoro, voto. L'emancipazione femminile nella trattatistica comportamentale dall'unificazione al primo dopoguerra*, in *Da madri a cittadine. Le donne italiane dall'Unità alla Repubblica*, a cura di S. Delmedico, M. Di Franco e H. Sanson, numero monografico, «The Italianist», n. 38.3 (2018), pp. 334-351. Osservazioni sul femminismo di Vertua Gentile, bilanciato da “rassicurante conservatività” in FRESU, «*Sposa amante...*», p. 98 e p. 103.

del sistema sociale, senza contestarlo frontalmente²⁶. Convinta self-helpista, valorizza l'istruzione come strumento di emancipazione sociale e professionale per le giovani donne, auspicando di vederle attive in scuole, uffici postali e telegrafici, contabilità e commerci²⁷. Consiglia di studiare almeno due lingue straniere²⁸ – suggerimento «piuttosto avanguardistico»²⁹ – e propone una solida formazione in storia, letteratura e scienze naturali, utili a rafforzare mente e carattere³⁰.

Sebbene il sottotitolo del manuale reciti *Libro per tutti*, le vere destinatarie sono le signore e le donne nubili. A loro dedica una lista dettagliata di letture raccomandate³¹. Con rammarico osserva la scarsità di libri nelle case borghesi: «E ... a girare per tutta la casa, a frugare per ogni angolo, non si trova un libro, non un giornale letterario, se toglì il libro del cuoco che sta in cucina e qualche giornale di moda»³². Le donne che non leggono, avverte l'autrice, rischiano di essere giudicate per il «mutismo che dice la loro deplorevole ignoranza»³³. Per questo incoraggia l'acquisto di collane curate da editori affidabili, come Ulrico Hoepli. I paragrafi successivi offrono una densa lista di letture divise per epoca e genere, con l'obiettivo di rafforzare la cultura e la padronanza della lingua: opere dell'antichità greco-romana, spesso in traduzioni specifiche, e autori italiani, da Dante a Parini³⁴. Privilegia la prima metà dell'Ottocento, con scrittori patriottici, storici e memorialisti. Gli autori stranieri, per lo più europei, andrebbero letti in lingua originale, se possibile. Le uniche scrittrici incluse sono educatrici franco-svizzere: Mme de Genlis (1746-1830), Mme Necker de Saussure (1766-1841) e Mme Rémusat (1870-1821). Come ricorda Fresu, Vertua Gentile fu l'unica donna consultata tra i «cento illustri contemporanei» per l'inchiesta del 1892 sui migliori libri italiani³⁵. Tuttavia, la scrittrice non approfittò di questa occasione

²⁶ O. FRAU – C. GRAGNANI, *Introduzione*, in EAED., *Sottoboschi letterari. Sei case studies tra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*, Firenze, Firenze University Press 2011, p. XXII in nota.

²⁷ VERTUA GENTILE, *Come devo comportarmi...*, p. 149.

²⁸ Ivi, p. 147.

²⁹ FRESU, «*Sposa amante...*», p. 101.

³⁰ VERTUA GENTILE, *Come devo comportarmi...*, p. 142.

³¹ Per un approfondimento si veda A. PATERNOSTER, *Women on Books for Women: Reading Lists in Turn-of-the-Century Etiquette Books*, in *Lettrici italiane tra arte e letteratura dall'Ottocento al Modernismo*, a cura di G. Capitelli e O. Santovetti, Roma, Campisano 2021, pp. 95-110.

³² VERTUA GENTILE, *Come devo comportarmi...*, p. 327.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, pp. 328-331.

³⁵ Il passo si trova ne *I migliori libri italiani consigliati da cento illustri contemporanei*, Milano, U. Hoepli 1892, pp. 160-163. Si veda FRESU, «*Sposa amante...*», p. 96, in riferimento a M. DE GIORGIO, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Bari, Laterza 1993, pp. 423-424.

per promuovere sé stessa o il ruolo delle donne. Una linea coerente con *Come devo comportarmi?*, dove lo spazio riservato alle donne è minimo: solo le educatrici sono ammesse, come accadrà anche in *Eva Regina* (si veda *infra*).

Coerentemente con questa posizione, Vertua Gentile sconsiglia la scrittura pubblica, mentre incoraggia con convinzione quella privata. *L'arte di farsi amare dal marito*, 1889, contiene frequenti incentivi alla scrittura quotidiana: annotare le spese, mantenere la corrispondenza con familiari e amici, per coltivare legami affettivi, riflettere su di sé, e rafforzare competenze linguistiche³⁶. Diversamente, in *Come devo comportarmi?*, la scrittura pubblica è esplicitamente sconsigliata. Nel capitolo dedicato a *La Signorina*, l'autrice enumera attività artistiche (musica, pittura, danza), ma ammonisce contro la «smania» della scrittura professionale e la «bugiarda speranza di ricavare l'esistenza dalla penna»³⁷, ricordando che «pochissime» donne in Italia riescono a vivere del proprio lavoro di scrittrici: «E più si va avanti, più la cosa diventa difficile»³⁸.

Nel manuale di etichetta, Vertua Gentile affronta il tema della scrittura professionale soprattutto nel capitolo dedicato alla donna nubile. Per la donna sposata, infatti, scrivere è considerato irresponsabile, poiché sottrae tempo e attenzione ai doveri verso marito e figli. La donna nubile, invece, ha anche troppo tempo libero: la donna «che non ha il cuore e la mente occupati e riempiti dagli affetti forti e potenti di moglie e di madre, è facilmente, per necessità di natura, esposta a piccole smanie, che spesso si mutano in innocenti manie», come «la smania di adornare la propria casa» o, «(Dio glielo perdoni!) la smania di passare per artista o per letterata»³⁹. Privata di affetti familiari, la donna nubile è vista come emozionalmente fragile. La sua scrittura è descritta in toni sprezzanti e infantilizzanti come una smania frivola che può degenerare in mania patologica. Quasi colpevole, il desiderio di diventare scrittrice viene accolto con ironica invocazione del perdono divino. Segue un quadro allarmante:

Fare della letteratura, offrire al pubblico romanzi, novelle, racconti, poesie, per ozio, per vanità, è un volere affollarsi in vie già ingombre, a rischio e pericolo di essere spinti, respinti, battuti e schiacciati dai più forti, dai violenti, dai superbi, e anche in ultimo, da chi spiega e difende la povera lacera bandiera che porta a caratteri sbiaditi, la frase: «*Struggle for life*.»

³⁶ FRESU, «*Sposa amante...*», pp. 66–67; cfr. anche M. DE GIORGIO, *Le italiane...*, p. 378, sulla scrittura diaristica incoraggiata alle ragazze a fine Ottocento.

³⁷ VERTUA GENTILE, *Come devo comportarmi...*, p. 149.

³⁸ *Ibidem*. FRESU, «*Sposa amante...*», p. 105, nota l'affinità tra Vertua Gentile e L.A. PALADINI, *Manuale per le giovinette italiane*, Firenze, T. Baracchi 1851, nonostante siano passati quasi cinquanta anni.

³⁹ VERTUA GENTILE, *Come devo comportarmi...*, p. 346.

Scrivere per vedere il proprio nome stampato, per il piacere di una lode, che facilmente tutti trovano, dovrebbe esser l'ultima risorsa a cui si appigli la signora sola, che si annoia e sogna soddisfazioni, svaghi malsani⁴⁰.

L'aspirante scrittrice entra in un'arena competitiva e spietata, segnata da una costante lotta per la sopravvivenza. Il richiamo al darwinismo sottolinea la serietà del mestiere, che non si addice alla donna nubile, vista come insoddisfatta e impulsiva. Vi è tuttavia un'eccezione:

Ci sono donne che riescono a scrivere cose utili e buone; specie quelle che entrano negli interessanti misteri dell'infanzia, quelle che in novelle, romanzi, poesie e precetti, parlano delle dolcezze della famiglia, dicono le gioie della educazione materna. Sono queste le autrici nelle quali il pubblico di buon senso vede e rispetta il poeta e il moralista del focolare domestico⁴¹.

L'autrice sostiene una letteratura educativa, fatta di narrativa edificante e di letteratura di condotta, legata al tradizionale ruolo femminile. Una produzione scritta, insomma, come estensione della sfera privata:

Dall'immaginazione fervida, superiore all'uomo solo per le doti del cuore, c'è pericolo che la donna nella affascinante carriera dell'autore, lasci a strappi, a brandelli, i doni preziosi della sua natura femminile. Che se non può resistere alla smania di scrivere (qualche volta la smania viene dal sentimento del dovere e dal desiderio di fare il bene), se per una o altra ragione trova giusto di affidare al pubblico le sue idee, non guardi all'arte come alla necessità della vita, ma bensì come a un accidente, a un ornamento; e sia pronta a sacrificare tutto, anche la fama, ai doveri dell'affetto. Ricordi che nella donna, il cuore deve sempre padroneggiare il pensiero, e l'affezione devota è da preferirsi alla fama; che sapere è poco, brillare è nulla; e che il destino della donna sta tutto nell'amore. La donna autrice non cessi di essere donna; scriva se sa e può; ma che questa occupazione non la distolga a' suoi doveri privati⁴².

Vertua Gentile formula una terza restrizione: la scrittura, anche su temi edificanti, è *tollerata* solo come attività accessoria e non deve intaccare il ruolo tradizionale di angelo del focolare.

In conclusione, Vertua Gentile impone un triplice vincolo: la scrittura

⁴⁰ Ivi, pp. 347-348.

⁴¹ Ivi, p. 348.

⁴² *Ibidem*.

è concessa solo a donne nubili, solo su temi educativi e solo come attività secondaria. Ne risulta un modello fortemente limitante, riflesso nelle opere di Vertua Gentile e negli scritti educativi delle poche autrici che raccomanda. Tuttavia, questa norma cela una realtà più sfumata: pur avendo esordito da nubile, fu incoraggiata a scrivere proprio dal marito – un dettaglio che evidenzia la distanza tra prescrizione, sempre più tradizionale, e esperienza vissuta.

4.2 Jolanda

Jolanda, al secolo Maria Majocchi Plattis (1864–1917), è quasi vent'anni più giovane di Vertua Gentile. Nata nella borghesia colta – il nonno, filologo, lasciò una ricca biblioteca, e il padre era sindaco di Cento, vicino a Ferrara –, sposò il marchese Plattis, che morì molto giovane. Per affrontare gravi problemi finanziari, tornò nella casa paterna per dedicarsi stabilmente alla scrittura. Collaborò al settimanale educativo per signorine *Cordelia*, diventandone direttrice in 1911 dopo la scomparsa di Ida Baccini⁴³. I suoi romanzi per signorine, pubblicati da Licinio Cappelli di Bologna, godettero di discreto successo⁴⁴. Cattolica e moderatamente conservatrice, Jolanda esprime nei suoi scritti un femminismo originale. In un saggio contenuto in *Dal mio verziere*, 1896, difende con passione le letterate, mentre «donne intellettuali e scrittrici furono spesso al centro della narrativa di Jolanda, dalla Maria Carletti del romanzo giovanile *Le tre Marie* (1896–1898), alla Viola D'Alba di *Dopo il sogno* (1906) all'ultima, tragica figura di scrittrice, Perla Bianco, nel romanzo completato poco prima della morte, *La perla* (1916)»⁴⁵.

La riflessione sulla letterata prosegue nei suoi scritti educativi. *Eva Regina*, manuale ibrido, enciclopedico, affronta tematiche nuove per il genere: psicologia dell'adolescenza, problemi matrimoniali, maternità, invecchiamento, igiene. Jolanda discute anche tabù come le mestruazioni e l'educazione sessuale, critica l'uso del busto e difende il divorzio, proponendo che le giovani siano preparate non solo al matrimonio, ma anche a una vita au-

⁴³ Ida Baccini, *La mia vita*, in *Scrittrici italiane...*, p. 93.

⁴⁴ Rispetto a Vertua Gentile, Jolanda è più studiata: *Jolanda: le idee e l'opera*, a cura di C. Mazzotta, Cento, Comune di Cento 1999, nonché i saggi di O. Frau: O. FRAU, *Fra la virago e la femmina: emancipazione e etica del lavoro nelle eroine di Jolanda*, in «Quaderni di italianistica», n. 29.1 (2008), pp. 125–144; O. FRAU, *Sulla soglia dell'emancipazione: le letterate di Jolanda dalle «Tre Marie» alla «Perla»*, in FRAU – GRAGNANI, *Sottoboschi...*, pp. 115–142; O. FRAU, *Libri chiusi e pagine bianche. Lettrici ingannevoli in Jolanda e Sfinge*, in *Lettrici italiane tra arte e letteratura...*, pp. 81–94.

⁴⁵ O. FRAU, *Maria Maiocchi Plattis “Jolanda”*, in *Enciclopedia delle donne* 2024, <https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/maria-maiocchi-plattis/>, ultimo accesso 29 aprile 2025.

tonoma e professionale. Il capitolo *Scala della vita* considera numerose professioni femminili: artiste, interpreti musicali, scrittrici, conferenziere, giornaliste, avvocate, mediche, ostetriche, impiegate, nonché ruoli tradizionali di istitutrici, serve, suore di carità, contadine⁴⁶. In modo innovativo, sostiene il suffragio femminile, presentandolo come un'evoluzione naturale del patriottismo risorgimentale⁴⁷. Riconosce, però, la scarsa partecipazione politica delle donne, attribuendola non all'incapacità ma all'indifferenza. L'esempio resta quello delle donne del Risorgimento, capaci di leggere e analizzare la stampa, i proclami patriottici, e partecipare attivamente alla vita nazionale. La lettura e la formazione, quindi, sono strumenti essenziali per una cittadinanza piena⁴⁸.

Di conseguenza, anche Jolanda denuncia la scarsità di libri nelle case borghesi, dove i volumi sono spesso ridotti a meri oggetti decorativi⁴⁹. Ancora più grave è, secondo l'autrice, la qualità mediocre delle letture effettive: romanzi di scarso valore, riviste di moda o feuilleton trasmessi tra amiche, ritenuti inutili o dannosi⁵⁰. Jolanda auspica un orientamento culturale più solido, con l'aiuto di figure fidate come il marito, un amico colto o un insegnante, poiché la donna sposata non dovrebbe – a suo dire – leggere indiscriminatamente. Propone trattati di igiene ed economia domestica, manuali di cucina, galatei, dizionari, enciclopedie, seguiti da un canone letterario ristretto⁵¹.

Ai poeti classici (Dante, Ariosto, Petrarca, Tasso) affianca Parini, Foscolo, Manzoni, Leopardi, Alfieri, Tommaseo e d'Azeglio e due letture religiose: il *Vangelo* e *L'Imitazione di Cristo*. Per la letteratura moderna e autori stranieri raccomanda di scegliere testi capaci di ispirare propositi virtuosi e rafforzare l'anima, opere da non dover nascondere. Le scrittrici sono escluse, ma appaiono altrove, nei consigli relativi alla letteratura per l'infanzia⁵²: Jolanda cita Collodi, Baccini, Yambo, De Amicis, Capuana, Lauria ed Evelyn e raccomanda giornalini istruttivi e piacevoli. Come Vertua Gentile, anche Jolanda raccomanda solo educatrici, limitandosi a Ida Baccini ed Evelyn⁵³, entrambe legate a «Cordelia».

⁴⁶ JOLANDA, *Eva Regina...*, pp. 367-455.

⁴⁷ Ivi, p. 416.

⁴⁸ Ivi, p. 436. Si veda PATERNOSTER, *Istruzione, lavoro, voto...*, pp. 344-345.

⁴⁹ Si veda PATERNOSTER, *Women on books for women...*, pp. 75-77.

⁵⁰ JOLANDA, *Eva Regina...*, pp. 107-108.

⁵¹ Ivi, pp. 109-110.

⁵² Ivi, pp. 163-164.

⁵³ Su Evelyn (1855-1920), pseud. di Evelyn Franceschi Marini (1855-1920), si veda C. GRAGNANI, *Il caso Evelyn* in FRAU - GRAGNANI, *Sottoboschi...*, pp. 55-83; C. GRAGNANI, *Evelyn Franceschi Marini "Evelyn"*,

Con la stessa coerenza di *Come devo comportarmi?*, anche *Eva Regina* sconsiglia la scrittura pubblica – senza mostrare particolare favore neppure verso quella privata⁵⁴. La scrittura professionale è una scelta ardua, spesso sottovalutata:

Le donne che scrivono, da un piccolo, modesto gruppo sono in pochi anni diventate legione, e se si continua così ogni lettrice sarà in pari tempo scrittrice. Una volta era il pianoforte il preferito compagno spirituale della donna, ora è la penna. Forse è ritenuta complice più compiacente perchè non tutte le donne hanno imparato la musica nella loro adolescenza, mentre tutte hanno imparato a scrivere. E molte credono in buona fede che l'arte dello scrivere sia semplicissima e divertentissima: che basti sedersi alla scrivania davanti a una pagina bianca col pensiero d'un'impressione di viaggio o d'un idillio sentimentale per ricavarne poco meno che un capolavoro⁵⁵.

Jolanda denuncia – con ironia («se si continua così ogni lettrice sarà in pari tempo scrittrice») – il diletantismo e la progressiva democratizzazione della scrittura femminile, la penna essendo un oggetto infinitamente più comune del pianoforte. Sottolinea l'illusione diffusa che scrivere sia superlativamente facile: «semplicissima e divertentissima». Al contrario, Jolanda difende con forza la letteratura come mestiere rigoroso e faticoso, rivendicando per la scrittura uno statuto intellettuale autentico ed esigente:

Vi è una coraggiosa categoria di donne d'ingegno forte e delicato, di volontà austera, che sono coscienziose operaie della penna. A queste si deve come alle artigiane dell'ago, rispetto e simpatia, pensando che la penna è un utensile più faticoso e meno lucroso di quello. Almeno da noi, in Italia, una buona sarta guadagna sempre più di una buona scrittrice affaticandosi meno: giacché alla prima non occorre che li concorso delle forze fisiche e della resistenza materiale, mentre la seconda, sedendo per molte ore a tavolino a lavorare di cervello ne consuma complessivamente tutte le sue energie. Si dovrebbe essere invece senza pietà verso quelle che scrivono per la boriosa compiacenza di farsi osservare, quelle che non smettono più di far le autrici una volta che hanno esordito bene o male non importa; quelle che senza

in *Enciclopedia delle donne*, 2018, <https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/evelyn-franceschi-marini>, ultimo accesso 29 aprile 2025; Evelyn Franceschi Marini (*Evelyn*), «Una strana eroina. Mademoiselle Sans-Gêne», in *Scrittrici italiane...*, p. 630.

⁵⁴ La pratica quotidiana della scrittura epistolare si evince in *Eva Regina* dalle menzioni dell'oggettistica associata, calamai e cartelle da scrittura, menzionati come arredi o regali.

⁵⁵ JOLANDA, *Eva Regina...*, p. 389.

amor sincero e rispetto per l'arte non hanno altro ideale che di vedere il loro nome su una copertina riccamente illustrata e di udirsi dire mentre passano: «È la signora o la signorina tale, *una scrittrice*, stampa dei libri». E qualche anima buona che non sa nè leggere, nè scrivere aggiungere con convinzione: Oh scrive molto bene!⁵⁶

Jolanda distingue così tra scrittura vana e quella intellettuale, fondata su serietà e impegno, pur poco remunerata. Ammira la fermezza e la sensibilità delle «operaie della penna»⁵⁷, elevando la scrittura a mestiere vero e proprio. Alla scrittrice «boriosa», invece, rivolge un sarcasmo tagliente. Jolanda, tuttavia, non circoscrive l'attività letteraria alla condizione della donna nubile, né insiste su temi edificanti, condanna unicamente la mancanza di qualità:

In compenso vi sono donne che scrivono meglio di molti uomini, e senza gridarlo ai quattro venti, senza vanità, senza invidia, senza dover nulla della loro legittima rinomanza all'artificio alla civetteria o alla réclame: senza aver sacrificato nessuna delle grazie del loro sesso e dei fascini e delle doti dell'indole loro. Queste non hanno bisogno di farsi notare con eccentricità e i piccoli mezzi, perchè conquistano o s'impongono⁵⁸.

Queste scrittrici professionali, non inferiori a «molti uomini», si impongono per la qualità del lavoro, illustrata da una ricca lista di trentasei «donne che scrivono»: sette poetesse, undici romanzieri (tra cui Neera, Willy Dias, Matilde Serao, Luigi di San Giusto, Grazia Deledda), cinque autrici teatrali, cinque critiche letterarie e d'arte, fra cui Evelyn, e otto scrittrici di letteratura educativa, tra cui Ida Baccini. In risposta alle «classifiche di moda», anche Jolanda propone una sua «galleria di letterate»⁵⁹:

La rassegna, una sorta di bibliografia per autori essenziale per chi è interessato agli studi di genere, non riserva alcuna sorpresa, ma va sottolineato che Jolanda si sofferma, caso raro, sulle donne che si sono avventurate nel campo della critica d'arte e letteraria: fra loro Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Maria Pezzè Pascolato⁶⁰.

⁵⁶ Ivi, pp. 389-390.

⁵⁷ FRAU, *Fra la virago...*, pp. 136-137, evidenzia l'ardore di Jolanda nella difesa della propria professione.

⁵⁸ JOLANDA, *Eva Regina...*, p. 390.

⁵⁹ FRAU, *Sulla soglia dell'emancipazione...*, p. 134.

⁶⁰ *Ibidem*. Cfr. VILLANI, *Ritratti di signore...*, p. 88.

La sua controproposta di canone femminile – ben più elaborato rispetto al canone maschile menzionato *supra* –, celebra le scrittrici come simboli di raggiungimento, posizionandole come avanguardie culturali, apripista, come Jolanda, di un movimento ampio e in crescita.

Con questo passo festoso che guarda fiduciosamente al futuro, Jolanda formula un messaggio chiarissimo: la donna che vuole scrivere deve sapere che il traguardo è alto e la competizione serrata. Quello che viene formulato come triplice vincolo in Vertua Gentile diventa, in Jolanda, una celebrazione della qualità, una sfida, che molte riescono a vincere.

5. Conclusioni

Nel rapporto tra Vertua Gentile, Jolanda e l'etichetta dello scrittoio tra Otto- e Novecento, emergono ambivalenze non facilmente risolvibili. Pur avendo beneficiato dell'apertura editoriale alle donne, entrambe mostrano un atteggiamento critico nelle loro opere prescrittive.

Vertua Gentile sostiene l'educazione femminile e l'importanza della lettura, proponendo un ampio canone letterario. Allo stesso tempo, impone rigorosi limiti alla scrittura pubblica femminile. Questo 'triplice vincolo' – scrittura solo per donne nubili, su temi educativi, mai come attività primaria – contrasta con la sua esperienza di autrice prolifica e di successo. Le sue raccomandazioni rivelano una tensione tra la promozione dell'emancipazione intellettuale e la limitazione del ruolo pubblico delle donne. Tale incoerenza può riflettere sia una strategia di protezione del proprio status professionale sia l'adesione ai modelli tradizionali di femminilità.

Con un approccio più aperto e ambizioso, Jolanda celebra l'intellettualità femminile come conquista possibile e desiderabile, elencando numerose autrici affermate in vari generi. La sua posizione è meno restrittiva di quella di Vertua Gentile; tuttavia, anche Jolanda critica il dilettantismo, temendo che una democratizzazione eccessiva banalizzi la scrittura. Jolanda, quindi, pur aprendo il riconoscimento alle donne, impone standard elevati.

Queste tensioni riflettono un'epoca di transizione, in cui le scrittrici percepivano il loro successo come precario all'interno di un contesto letterario dominato dagli uomini. Vertua Gentile e Jolanda, pur aprendo la strada all'autorialità femminile, limitano le generazioni successive, come mostra anche l'esclusione quasi totale delle opere femminili dalle liste di lettura. Detto questo, tali compromessi riflettono anche le esigenze del genere prescrittivo: i manuali di etichetta, per loro natura commerciale, non sono luoghi adatti all'espressione di posizioni sovversive. Pur avendo aperto le porte all'affermazione femminile, Vertua Gentile e Jolanda hanno anche contri-

buito a restringerne l'accesso. Attraverso i loro manuali di etichetta – genere popolare e autorevole – hanno diffuso prescrizioni limitanti, rivelando così la complessità della negoziazione tra emancipazione e tradizionalismo nell'Italia tra Otto e Novecento.

MARIAGIOVANNA RAPISARDA

(Università di Catania)

DONNE CHE EDUCANO ALTRE DONNE: IL GALATEO MORALE DI MADDALENA ALBINI CROSTA (1881)

«A portare un retto giudizio di un popolo, e del grado della sua civiltà, penso che basterebbe conoscerne a fondo le donne, i loro difetti, le loro virtù»¹.

Dopo l'Unità d'Italia, Milano era diventata un punto di riferimento per l'impegno e l'attività femminile. Già nel 1868, le riviste dedicate alle donne erano più numerose che in qualsiasi altra città del regno, un segno tangibile della vivacità intellettuale della società femminile milanese. Un risveglio culturale che investì anche le donne cattoliche che, lontane da teorie astratte sull'emancipazione femminile, si fecero promotrici di un *femminismo pratico*, basato sull'azione concreta e sulla laboriosità: tra queste, troviamo anche Maddalena Albini Crosta, che affermava: «La donna non crea, non deve creare. La donna applica, coltiva ed eseguisce: quest'è il suo mandato»².

Sebbene il termine *femminismo* suscitasse diffidenza tra molte donne religiose, che lo associavano a ideologie radicali e in contrasto con la loro visione della natura femminile, il *femminismo cristiano* si presentava come un'alternativa a movimenti irreligiosi ed emancipazionisti, mirando a tutelare l'unità familiare e a difendere la dignità muliebre senza annullarne la sua specificità, ovvero l'ideale biblico della *donna forte*, che incarna i tratti della madre virtuosa e della custode del focolare³.

A metà del XIX secolo, con il progressivo declino dell'influenza della

¹ R. [sic], *Maddalena Albini Crosta – La Provvidenza in famiglia*, in «La rassegna italiana», III, vol. III (1883), pp. 356–358, a p. 356.

² M. ALBINI CROSTA, *Dall'ombra al sole*, in «Il congresso eucaristico di Milano», s. XIII (1896), Parte seconda, pp. 377–381, a p. 378.

³ Cfr. F. MAVERI, *Donne inquiete. Cattoliche nel primo Novecento*, Roma, Studium 2019, pp. 11–39.

Chiesa nel campo educativo e la fine del suo potere censorio oltre i propri confini, il rapporto tra Chiesa e stampa subì una trasformazione significativa. La gerarchia ecclesiastica reagì al fenomeno della stampa anticlericale aumentando la produzione di scritti religiosi a difesa della fede e coinvolgendo, oltre ai membri del clero, anche i laici.

Negli anni '70 dell'Ottocento, infatti, emersero numerosi prodotti destinati principalmente alle donne creati da donne stesse: *libri di pietà popolare* con finalità ascetiche, *narrativa religiosa*, *testi etico-educativi* ma soprattutto *manuali comportamentali*, differenziati in base all'età, allo stato sociale e alla posizione culturale delle lettrici, che trattavano temi diversi per fanciulle, spose, madri e vedove. Per ognuna di queste categorie Albini Crosta scrisse uno o più manuali dedicati.

Le pubblicazioni cattoliche rivestirono un'importanza fondamentale, poiché per molte donne, soprattutto per quelle appartenenti alle classi meno abbienti, rappresentavano l'unico strumento per entrare in contatto con la lingua scritta, giocando quindi un ruolo fondamentale nel loro processo di alfabetizzazione⁴.

1. Vita e opere di Maddalena Albini Crosta

«Apriti dunque al vero e al bello e si educi al bene la donna, perchè l'uman pensiero non si giaccia avvilito nel fango, ma rapido s'innalzi, e s'immerga e riscintilli nella luce»⁵.

Maddalena Albini Crosta era una nobildonna, benefattrice e terziaria francescana, nata a Robecco Cremonese nel 1844. Imelia la descrive così:

Soavissima, per indole natia, questa illustre donna è di una umiltà, che innamora [...]. Bambina si credea nata a migliorare il teatro italiano poi, docile agli ammaestramenti materni, si piegò alle cure domestiche: ma la sua anima, [...] volava anelante sino a Dio⁶.

A 19 anni sposò il nobile musicista Francesco Riccioli Albini e si tra-

⁴ Cfr. R. FRESU – S. SOTGIU, *Editoria cattolica femminile tra Otto e Novecento. La lingua della produzione educativa di suor Maria Vincenti*, Milano, Franco Angeli 2021, pp. 22-28 e pp. 28-34.

⁵ V. DE FELICE LANCELLOTTI, *Madre o scienziata?*, in «Vittoria Colonna», V (1895), n. 1/2 di Febbraio, pp. 65-93, a p. 93.

⁶ IMELIA, *Maddalena Albini Crosta*, in «Vittoria Colonna», I (1891), n. 1/2 di Dicembre, pp. 195-196, a p. 195.

sferì prima a Milano poi sul lago di Como. La *consigliera dell'anima delle giovinette* era una donna acculturata, con la missione di «passare facendo del bene, passare qual fulgida stella, lasciandosi indietro solchi luminosi di luce divina»⁷. L'amorosa educatrice per la quale «vivere è far del bene e [...] far del bene vuol dire vivere»⁸ era una spiccata personalità nel mondo ecclesiastico, elogiata e riconosciuta.

Il suo obiettivo principale era «praticare generosamente le piccole e minute virtù che ai grandi sacrifici sono avviamento; essi insegnano ad essere eroine»⁹. Con grande consapevolezza della corruzione della società, Albini Crosta credeva che fosse necessario che le donne sviluppassero una forza interiore, diventando *militi coraggiose* pronte a difendere i loro diritti sacrosanti, ma non nell'ottica dell'emancipazione, bensì nel regno pacifico della famiglia, dove la donna è come la lucerna evangelica, posta in mezzo alla casa per illuminare gli abitanti e guidarli verso la virtù e la religione:

Se il nome di uno scrittore cresce di pregio a seconda della materia trattata, la signora Maddalena Albini Crosta merita sopra ogni altra la comune stima perchè l'argomento dei libri suoi è l'ascetica, vale a dire la scienza e l'arte per eccellenza ed a tutti indispensabile per ben governare la vita, e meritarsi l'ineffabile premio del cielo¹⁰.

Le opere di Maddalena Albini Crosta, definita «angelo del bene in mezzo a noi»¹¹, si dividono in due principali categorie: ascetiche ed educative.

Tra i *testi ascetici e di pietà* spiccano: *Gioje Celesti della Santissima Eucaristia* (Milano, Boniardi-Pogliani 1879), *La Croce* (Milano, Clerc 1883), *O Padre! – Di per di* (Milano, Clerc 1884).

Per le bambine scrive *L'Alba e l'Aurora* (Milano, Clerc, 1884), mentre per le giovani in procinto di sposarsi, è dedicato *Il Meriggio - Ricordo di nozze* (Milano, Clerc 1884). Questi preziosi libriccini «escono spontanei dal cuore di una madre che ama grandemente la gioventù, e vorrebbe condurla con soavità per la via retta che mette al Paradiso»¹², un tema focale nell'opera della scrittrice cremonese.

⁷ ANNA MARIA, *Maddalena Albini Crosta – Profilo*, in «Vittoria Colonna», VI (1896), n. 2 di Agosto, pp. 481-483, a p. 481.

⁸ Ivi, p. 482.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ L. NICORA, *Pace – di Maddalena Albini Crosta*, in «La scuola cattolica», XVI, vol. XXVII (1886), pp. 569-570, a p. 569.

¹¹ ANNA MARIA, *Maddalena Albini...*, p. 483.

¹² S. RUMOR, *Degli scritti ascetici educativi di Maddalena Albini Crosta*, in «La rassegna nazionale», s. XIII, vol. LXII (1891), pp. 428-432, a p. 430.

Poi troviamo i *manuali comportamentali-educativi* per la donna cattolica, di stampo esplicitamente prescrittivo: *L'Angelo in Famiglia* (Milano, Clerc 1881), *La Provvidenza in Famiglia* (Milano, Clerc 1882), *Pace* (Milano, Cogliati 1886), *Pro aris et focis* (Milano, Clerc 1895) e, successivamente, *Vedova!* (Milano, Tip. S. Lega Eucaristica 1908). Questi libri, scritti su invito specifico del Papa, riempiono una lacuna nella letteratura cristiana, divenendo utilissimi e apprezzati per la loro capacità di educare il cuore alla pietà. Infatti, nei primi anni del Novecento la biblioteca di una giovane colta, prossima al matrimonio, includeva necessariamente libri di comportamento, come quelli firmati da Maddalena Albini Crosta, ma anche da autrici come Marianna Bondi Bettazzi e sua figlia Elvira Bettazzi Sacco¹³.

Se *L'Angelo in famiglia*, è destinato alle fanciulle uscite di collegio, *La provvidenza in famiglia*, è dedicato alla sposa novella: questo testo mira a rafforzare l'istituto del matrimonio e riaffermare i tradizionali ruoli familiari «perchè la donna è fatta, generalmente parlando, per la famiglia»¹⁴.

Pace è dedicato a quella classe di donne che, giunte in un certo punto della vita, si trovano come «isolate e in un deserto»¹⁵, «senza nido»¹⁶: le insegnanti, chi cura i parenti, le vedove, chi ha dissipato la giovinezza nella vanità e nel peccato; costoro solo nell'amore operoso della religione possono trovare la pace e il riposo di cui hanno bisogno¹⁷.

Dopo un periodo di malattia, Maddalena Albini Crosta, definita sul *Vittoria Colonna* «la più grande delle scrittrici viventi, onde s'onori la Lombardia e l'Italia»¹⁸, pubblica *Pro Aris et Focis*. Il libro è dedicato «alla zitella negletta del secolo»¹⁹ e viene preceduto da una lettera di lode dell'allora arcivescovo di Milano, Andrea Ferrari, che definisce l'opera un 'gioiello', lodandone la delicatezza, la lingua corretta e l'alto messaggio che promuove.

Nel 1908, dopo anni che la «di lei penna, sempre utilmente feconda, non allietava la repubblica ascetico-letteraria»²⁰, l'educatrice lombarda scrive *Vedova!*, dopo esserlo diventata essa stessa. Quest'opera rappresenta un vero e proprio *vademecum* per le donne che affrontano questa condizione. In que-

¹³ M. DE GIORGIO, *Le italiane dall'Unità ad oggi*, Roma-Bari, Laterza 1992, p. 429.

¹⁴ RUMOR, *Degli scritti ascetici* ..., p. 430.

¹⁵ C. [sic], *Albini-Crosta Maddalena e i suoi scritti*, in «Il catechista cattolico», XVI, vol. V (1892), n. 1 di Gennaio, pp. 187-189, a p. 188.

¹⁶ B. P. [sic], *Maddalena Albini-Crosta – Pace*, in «La Campania Sacra», V (1886), n. 1 di Gennaio, pp. 190-192, a p. 191.

¹⁷ C. [sic], *Albini-Crosta Maddalena e i suoi scritti*..., p. 188.

¹⁸ A.C. CARD. ARCIVESCOVO [sic], *Ancora Libri - Maddalena Albini Crosta. Pro Aris et Focis*, in «Vittoria Colonna», V (1895), n. 2 di Dicembre, p. 760.

¹⁹ A. B. C. [sic], *Pro Aris et Focis*, in «La settimana religiosa», XIX (1896), n. 11, pp. 86-87, a p. 86.

²⁰ C. LOCATELLI, *Prefazione a Vedova!*, Milano, Tip. S. Lega Eucaristica 1908, p. V.

sto testo ritorna quel motto nel quale si racchiude tutta l'intera missione della scrittrice: «trovare nella pietà la gioia di vivere per far del bene»²¹.

Nel corso della sua carriera, Albini Crosta pubblicò anche il racconto *Dal Vero* (Milano, Clerc 1884), che narra la storia di Maria, un'orfanella dotata di ogni virtù che diventa la salvezza delle persone a lei vicine. Nella prefazione, l'autrice si rivolge alle sue lettrici: «Sarà una costei la persona che intraprende la lettura di questo lavoruccio, quindi fin d'ora io le parlerò come a donna»²² non dimenticando anche i 'lettori', anzi invitandoli a non sentirsi offesi se trattati in termini femminili, poiché, come scrive, «le più care cose, come mamma, anima, sono di genere femminile»²³.

Tra le opere della terziaria francescana si annoverano anche due opere teatrali per fanciulle, *Chi fa bene trova bene* e *La figlia del galeotto* (Milano, Ghezzi 1878) e una commedia storica, *Gaetana Agnesi* (Milano, Ghezzi 1879), figura tanto amata dalla scrittrice cremonese. Questi testi segnarono l'inizio della sua carriera letteraria.

Anche in altri scritti della nobildonna la figura femminile è sempre presente e centrale: in *Dall'ombra al sole*, esorta le donne a gridare guerra all'errore, alle passioni, al mondo e a chiedere energia, fede ed amore per la redenzione dell'umanità. Sullo stesso tenore la pubblicazione, *La donna somiglia all'amore*²⁴, in essa la scrittrice afferma che la donna, se deviata dalla sua natura, diviene schiava delle proprie passioni.

2. «La Divina Provvidenza», il «Vittoria Colonna» e «i cattivi libri»

Un aspetto significativo della sua attività fu la direzione di una rivista: dal 1900 al 1910 Don Luigi Guanella, divenuto Santo nel 2011, le affidò la direzione de «La Divina Provvidenza». In questo bollettino, non solo si svolgeva un'opera di educazione alla fede cattolica, ma venivano anche trattati temi sociali, dottrinali e spirituali, con l'intento di trasmettere quella che veniva definita la *cultura della carità* e la *carità culturale*.

Nel percorso della scrittrice cremonese è importante far riferimento anche alla sua proficua collaborazione al periodico scientifico-artistico-letterario «Vittoria Colonna», realizzato da donne per donne, diretto da Vincenza de Felice Lancellotti e definito una vera e propria «apoteosi del

²¹ *Ibidem*.

²² M. ALBINI CROSTA, *Dal Vero. Racconto*, Milano, Clerc 1884, pp. 1-2.

²³ *Ivi*, p. 2.

²⁴ M. ALBINI CROSTA, *La donna somiglia all'amore*, in «La voce del cuore», n. 13 (1894), p. 98.

femminino gentile»²⁵ e baluardo della stampa religiosa; così descritto su «La Civiltà cattolica»:

Fra i periodici scritti da donne [...] è questo il primo che ci conforta a ben sperare dell'*apostolato letterario* delle donne italiane; [...] perchè delle cose buone di cui una donna cattolica è capace di compiere in pro della società domestica e civile, questo della stampa a noi pare efficacissimo rimedio per mettere un riparo al maltalento della setta la quale si arrabatta a tutta forza di spengere nella mente e nel cuore delle donne italiane il lume della fede²⁶.

Le riviste cattoliche dell'epoca, infatti, esortavano le loro lettrici a evitare 'cattivi libri' e a coltivare letture edificanti, che potessero formare donne virtuose e fedeli. Sebbene inizialmente i romanzi, le commedie e anche i testi teatrali fossero visti con sospetto, con il tempo venne riconosciuto il loro potenziale educativo e morale. Tuttavia, la produzione letteraria dominante rimase quella comportamentale, che metteva al centro l'insegnamento delle virtù cristiane²⁷. Le opere di Albin Crosta venivano infatti giudicate dai periodici cattolici dell'epoca come «libri da mettere in mano con sicurezza alle savie figliuole»²⁸, in grado di suscitare in loro «nobili e generosi sentimenti»²⁹, ponendosi come antidoto contro la «colluvie di libri e fogli frivoli e inverecondi»³⁰.

La stessa autrice si esprime su questo argomento nell'*Angelo in famiglia*:

Chi è che in certo modo può dirsi il falso amico per eccellenza? Io credo sia un libro cattivo, poichè l'amico il quale ci tradisce o ci insidia, raro è non venga tradito a sua volta da uno sguardo; [...] ma il libro cattivo ci siede lì vicino come un amico, è là, va e viene a nostro piacimento, non ci dice se non quanto può solleticare la nostra curiosità ed il nostro amor proprio, adula le nostre passioni, compatisce ed incoraggia le nostre cadute, ci dice quel che dovremmo ignorare, ci tace quel che dovremmo sapere³¹.

²⁵ AN., *Rivista delle riviste*, in «Corriere della domenica», II (1891), n. 1 di Gennaio, p. 12.

²⁶ AN., *Vittoria Colonna*, in «La Civiltà cattolica», s. XIV, vol. IX (1891), pp. 350-351, a p. 350.

²⁷ Cfr. FRESU - SOTGIU, *Editoria cattolica femminile...*, pp. 22-28.

²⁸ C. [sic], *Albini-Crosta Maddalena e i suoi scritti...*, p. 187.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ ANNA MARIA, *Maddalena Albini...*, a p. 483.

³¹ M. ALBINI CROSTA, *L'Angelo in famiglia*, Milano, P. Clerc 1881, pp. 151-152.

E continua:

Ognuno lo sa: tutti i maestri di spirito ed i veri educatori, proibiscono le cattive letture e quelle che esaltano la mente ed il cuore; e perfino Rousseau, quel grande traviato che qualche volta non poteva rifiutare all'acutezza del suo genio l'aspetto della verità, mise lì avventatamente nella brevissima prefazione del suo Emilio quella bella sentenza: *Donna casta non legge mai romanzi*³².

3. Il 'fuoco' del divorzio

Quello del divorzio fu uno dei temi che vide Maddalena Albini Crosta in prima linea nella strenua difesa della donna, della famiglia e, ovviamente, della cristianità.

L'introduzione del divorzio in Italia fu avanzata inizialmente dai liberali nel 1878, culminando nel 1901 con il disegno di legge dell'anticlericale Zanardelli. La notizia della mozione turbò profondamente i cattolici: Papa Leone XIII esprimeva il suo dispiacere per il tentativo di minare l'indissolubilità del matrimonio, un principio fondamentale della dottrina cattolica.

Molte donne si opposero con forza al divorzio e alla separazione, non solo per la loro fedeltà alla moralità cattolica, ma anche perché il matrimonio costituiva per loro una garanzia economica e una protezione della loro identità sociale di madri e mogli.

Donne di rilievo, oltre Maddalena Albini Crosta, come Pigorini-Beri e de Felice Lancellotti, si unirono in un fronte comune contro l'introduzione del divorzio. Nello scritto *Destati su!*, la nostra scrittrice, definita nella nota introduttiva all'articolo «propugnatrice della causa femminile»³³, scrive:

Il divorzio imbratta di fango quell'aureola di poesia e intimità che circonda il domestico focolare; distrugge la santità del matrimonio, attossica l'avvenire della famiglia [...]; protesta contro una legge barbara, che ti renderebbe schiava dove tu sei padrona³⁴.

Nel pezzo dal titolo *La Sposa*, Albini Crosta tratteggia l'ideale della

³² Ivi, pp. 155-156.

³³ M. ALBINI CROSTA, *Destati su!*, in «La madre cattolica», IV (1893), n. 3, pp. 40-42, a p. 40.

³⁴ Ivi, p. 41.

sposa cattolica come «forte, laboriosa, casta, immacolata, consolazione e difesa del marito e dei figli, [...] santa e vereconda»³⁵, suggerendo che anche in una situazione di infedeltà o offesa da parte del marito, la donna doveva mantenere il proprio impegno matrimoniale, rimanendo fedele ai suoi doveri anche a costo di enormi sacrifici. La sua visione era quella di una donna che, pur soffrendo, trovava nell'abnegazione il suo merito più grande.

4. *L'Angelo in famiglia*

I primi decenni successivi all'Unità d'Italia, sono contraddistinti dalla diffusione dei *galatei morali*, opere che reinterpretano il galateo non solo come un insieme di buone maniere, ma come una pratica strettamente connessa ai principi cristiani. In questi testi, il galateo non è più visto solo come un codice di comportamento sociale, ma come l'applicazione concreta dei precetti evangelici. Da una visione laica, che separava il galateo dalla religione, si giunge così a considerarlo come un complemento della morale cattolica, una vera e propria trasposizione della spiritualità cristiana nelle relazioni quotidiane. In questo contesto, il galateo diventa un 'sottocodice' che mira a perfezionare il comportamento individuale, promuovendo una società ideale, fondata sulla pace e sulla correttezza³⁶.

Seguendo la struttura dei catechismi cattolici, molti di questi galatei morali organizzavano i capitoli in base alle *virtù* e ai *vizi*, esaminando le prime e mettendo in guardia dai secondi³⁷.

Il galateo di Albini Crosta - ripubblicato in Italia fino agli anni '30 del Novecento e tradotto sia in francese che in tedesco - è suddiviso in quattro parti tematiche: parte prima - *Vita dello spirito*; seconda - *Vita intima*; terza - *Vita sociale*; quarta - *Un po' di tutto*.

Un aspetto particolarmente interessante di questo testo è la presenza al suo interno di un *breve apostolico bilingue* (italiano-latino) scritto da Papa Leone XIII che molto stimava la pia scrittrice: la onorò con un rescritto, due brevi, due medaglie d'oro e una croce d'onore.

In questo documento il pontefice riconosce l'importanza dell'opera e attribuisce all'autrice perfetta cognizione del cuore umano e altre doti che la rendono capace di affrontare con maestria il compito di educare le giovani

³⁵ M. ALBINI CROSTA, *La sposa*, in «Vittoria Colonna», I (1891), n. 7, pp. 241-244, alle pp. 242-243.

³⁶ Sul tema dei galatei e nello specifico quelli scritti da donne cfr. G. ALFONZETTI, *Galatei al femminile tra Otto e Novecento*, presente in questo volume.

³⁷ Cfr. L. TASCA, *Galatei: buone maniere e cultura borghese nell'Italia dell'Ottocento*, Firenze, le Lettere 2004, pp. 108-125.

alla pietà, alla carità e alla mansuetudine, virtù necessarie per la promozione dei valori cristiani.

Albini Crosta si presenta alle sue lettrici come una *messaggera di Dio* che riceve la sua parola come uscita direttamente dalle labbra del Redentore; insieme a lei, le fanciulle intraprenderanno quello che l'autrice definisce un *cammino* nel quale le accompagnerà in ogni aspetto della vita quotidiana, con questo fine: «Tu devi diventare sicuramente un angelo; questa è la meta alla quale io mi sono prefissa di guidarti; questo è lo scopo che devi prefiggerti»³⁸.

Infatti, come osserva Alfonzetti:

Nei galatei morali postunitari i benefici per il lettore investono le sfere più nobili dell'esistenza: coerentemente con la forte impronta religiosa del suo galateo, Maddalena Albini Crosta sottolinea la ricompensa ultraterrena che possono attendersi le sue lettrici: “se avrete la bontà di leggere queste pagine [...], scaturiranno spontanee” le proteste di santità dal vostro cuore: “certamente voi ed io vogliamo andare in Paradiso, e lassù non si entra, no certo, senza la santità”³⁹.

E più avanti la scrittrice ritorna sul punto:

Ma se tu sarai prudente, discreta, amabile, ti sarà facile ottenere dai tuoi di casa i mezzi per l'osservanza dei precetti; questi certo diverranno scala a grandissimi meriti, ed i meriti a loro volta diverranno scala a grandissimo premio... il Paradiso⁴⁰.

Il titolo *L'Angelo in Famiglia* sintetizza perfettamente il contenuto del testo: offre consigli alle fanciulle giovani e inesperte che, lasciato il collegio, si preparano a entrare nella società; l'autrice infatti insegna *donnescamente*: «La dolcezza del perdono, l'orrore del peccato [...], la maniera di schivare fin l'occasione del male [...], il profumo della riconoscenza, la rettitudine delle intenzioni [...], per porre la donna sul suo vero trono, regina ed angelo della tribuna»⁴¹.

³⁸ ALBINI CROSTA, *L'Angelo...*, p. 208.

³⁹ G. ALFONZETTI, *Perché si scrivono i galatei?*, in «Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati», Atti del Convegno Internazionale di studi (Olomouc, 27-28 Marzo 2015), a cura di F. Bianco e J. Špička, Firenze, Cesati 2017, pp. 223-235, a p. 234.

⁴⁰ ALBINI CROSTA, *L'Angelo...*, p. 719.

⁴¹ AN., *L'Angelo in famiglia di Maddalena Albini Crosta*, in «Vittoria Colonna», I (1891), n. 4, pp. 172-173, a p. 173.

Ma come si diventa *angelo in famiglia*? Basta seguire ‘semplici’ regole: svegliarsi di buon mattino, pregare, andare a messa, meditare. Occuparsi della casa e della sua economia; essere laboriosi, svolgendo sempre piccoli lavoretti, come il ricamo o la filatura, perché «chi non sa fare, non sa comandare»⁴²; accudire i fratelli ed avere una buona parola per tutti, anche per i *famigli*, appianando i dissapori che potrebbero insorgere in casa. Non sognare e fantasticare perché «i sognatori sono come re di scena; re per un momento e sudditi per tutta la vita»⁴³. Fare letture edificanti e «volgere sempre a serio i discorsi leggeri»⁴⁴, non essere mai l’ultimo a parlare.

Albini Crosta non proibisce al suo ‘angelo’ di dedicarsi allo studio e impegnarsi in ciò per cui ‘è vocato’, ma di farlo *solo se* questo non comporta la rinuncia al suo ‘regno’, la casa:

Se ti senti chiamata a coltivare gli studj, [...] studia ed approfondisci pure le lettere e le scienze per quanto il comportano la tua condizione e le tue obbligazioni; [...] ma per carità, non rinunciare mai e poi mai al tuo regno, poichè se il regno è un peso ed un dovere, è anche un onore ed un diritto, e tu devi guardarti bene dal distoglierti dalla casa per attaccarti alla sbarra od alla tribuna⁴⁵.

Ne *L’Angelo in famiglia*, il culto della domesticità si inseriva in una lunga tradizione cristiano-cattolica di rifiuto del mondo, all’interno della quale l’accento era caduto insistentemente sull’imperfezione e la transitorietà dei beni mondani, presentando il mondo come luogo di peccato e sofferenza; la via proposta era quella del misticismo e dell’ascetismo, o in alternativa, del riserbo e del rifiuto per gli aspetti più immorali della vita mondana. L’autrice infatti esorta così la fanciulla:

Tu devi amare soprattutto le mura domestiche, le quali ti chiamano, ti invitano a stabilirvi il tuo regno di saggezza, di criterio e di cuore. [...] Per esercitare convenientemente la principale missione della donna e quindi la tua, non ti devi lasciar adescare dalle teorie, che ti si vanno vantando d’emancipazione e di libertà, le quali sono così dissimili dalle teorie della vera emancipazione e della libertà vera, quanto distanno fra di loro una scheggia di vetro da un diamante d’immenso valore⁴⁶.

⁴² ALBINI CROSTA, *L’Angelo...*, p. 262.

⁴³ Ivi, p. 650.

⁴⁴ Ivi, p. 674.

⁴⁵ Ivi, p. 237.

⁴⁶ Ivi, p. 257.

Non erano, naturalmente, le relazioni interindividuali in sé a essere considerate immorali dalla teologia cattolica: tant'è vero che una virtù come la carità poteva esercitarsi soltanto in un contesto intramondano di rapporti con gli altri e di amore verso il prossimo⁴⁷. Ad essere oggetto di attacco era piuttosto quella forma particolare di relazioni sociali legata alle pratiche borghesi ed aristocratiche delle conversazioni, del teatro e dei balli:

Se tu, pur volendo un affetto sviscerato, all'intimità, alle gioie di famiglia, sarai alcuna volta obbligata a portarti fuori di essa, a partecipare ai divertimenti tumultuosi del mondo, lo farai senza attacco, senza passione, non altrimenti del pellegrino, che assaggiati i datteri dolcissimi del deserto, dimentica per essi la patria⁴⁸.

L'angelo in famiglia è un testo eticamente distante dalla nostra epoca: lascia vari spunti di riflessione, tra i quali quello dell'evoluzione del ruolo della donna all'interno della società, ribellatasi ad una collocazione circoscritta al 'focolare domestico' e al totale servizio del nucleo familiare, senza per questo rappresentare 'un'incauta colomba'.

⁴⁷ Cfr. TASCA, *Galatei: buone maniere...*, pp. 167-169.

⁴⁸ ALBINI CROSTA, *L'Angelo...*, p. 761.

VALENTINA PUGLISI

(Fondazione Verga)

DONNE CHE EDUCANO ALTRE DONNE:
IL GALATEO “PROGRESSISTA” DI JOLANDA
(MARCHESA MARIA PLATTIS MAJOCCHI)

Per capire fino in fondo un’opera come *Eva Regina. Il libro delle signore (Il moderno galateo)* è imprescindibile passare in rassegna il vissuto, le vicende personali e l’ideologia di Jolanda, che fanno da sfondo alle sue opere. Ricordiamo che Jolanda fu innanzitutto narratrice, ma anche saggista, pubblicista, conferenziera e non di meno sensibile educatrice, capace di conquistare il cuore e le menti di numerosissime lettrici.

Jolanda, pseudonimo della Marchesa Maria Majocchi Plattis, nasce a Cento nel 1864, primogenita di Antonio, musicista e uomo di spicco nella società centese, e Lavinia Agnoletti, di distinta famiglia, alla quale deve la sua educazione: la madre infatti si occupò in maniera quasi esclusiva della formazione culturale delle sue tre figlie, come testimonia la stessa Jolanda che ricorda teneramente quei momenti nelle pagine del suo *Diario*. Le tre ragazze studiano pianoforte, violino, italiano con pochi precettori e con le cure amorose della madre, colta e dedita all’educazione delle figlie. Da lei imparano anche il francese e l’inglese. Nel 1884 Jolanda sposa il Marchese Fernando Plattis, che però muore giovane, lasciandola sola con il figlio Gino. Per far fronte alle difficoltà economiche tornerà alla casa paterna e intensificherà il suo lavoro di scrittrice¹.

¹ Per un approfondimento sulle vicende personali di Jolanda cfr. A. BERSELLI, *Cento al tempo di Jolanda*, in *Jolanda: le idee e l’opera*, Atti del convegno di studi (Cento, 28-29 novembre 1997), a cura di C. Mazzotta, Bologna, Editografica 1999, pp. 1-23; T. NEDIANI, *Una madre dello spirito. Jolanda*, Commemorazione tenuta a Cento il giorno 8 dicembre 1920 nel teatro dei Salesiani, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli Editore 1921; M.G. TAVONI, *Fortuna e personalità di un nom de plume: Jolanda*, in *Storie di donne. Contessa Lara, Anna Vertua Gentile, Ida Baccini, Jolanda. Scrittura per l’infanzia e letteratura popolare fra Otto e Novecento*, a cura di P. Boero, Genova, Brigati 2002, pp. 89-129, in particolare le pp. 98-108; *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un’antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Brescia, Scholé 2023, pp. 36, 472.

Tappa fondamentale e obbligata è inoltre l'esperienza maturata nella rivista «Cordelia», trampolino di lancio per la giovanissima “Margheritina di Cento”, cassa di risonanza per le sue opere e privilegiato pulpito per i suoi insegnamenti. Jolanda conosce la rivista per la prima volta come lettrice; a soli 15 anni invia all'allora direttore Angelo De Gubernatis un raccontino che sarà accettato per la pubblicazione, per poi diventare nel 1882 una collaboratrice regolare della rivista. Infine nel 1911, dopo la morte di Ida Baccini che era succeduta a De Gubernatis, Jolanda ne assume la direzione che manterrà fino al 1917, anno della sua morte.

Per Jolanda la rivista diventa strumento e luogo privilegiato per rivolgersi alle sue “figlie”, alle quali, nella presentazione come nuova direttrice, consegna il suo ideale di donna:

Voi sapete che vi voglio buone e forti, conscie dei vostri doveri di oggi e di domani, della grande, bella, importante missione che vi aspetta nella vita come figliuole, come sorelle, come spose, come madri, come educatrici e maestre, od anche semplicemente come *donne*: giacché in questo nome, se nobilmente portato, può riassumersi ogni potenza ed ogni virtù benefica e rinnovatrice².

Quella che parla è la Jolanda di *Dopo il sogno*, di *Eva Regina* e prossima alla pubblicazione di *La Perla*. La sua poetica è matura, il ruolo di educatrice delle fanciulle della nuova Italia unita è ben delineato nella sua mente. Proprio in *Eva Regina*, la scrittrice aveva affiancato al binomio bellezza fisica-bellezza spirituale, la dimensione intellettuale, quale dote imprescindibile dell'ideale femminile, come nota Alfonzetti³.

Jolanda dà la propria impronta alla rivista aggiungendo una *Pagina mistica* per la meditazione religiosa, continua le rubriche di *Moda* e *Lavori domestici*, ma soprattutto crea uno spazio che accolga il pensiero delle lettrici e le metta in comunicazione le une con le altre, come “sorelle”, perché ovunque le giovinette hanno gioie, dolori, sogni e speranze simili, ma non lo sanno e questo le tiene separate. Attraverso la rubrica *Piccola Posta* darà voce, ascolto e risposta fino a 30 delle 100 lettere che arrivano ogni settimana⁴.

Fermamente convinta della forza del valore educativo (o diseducativo) della lettura, si occupa personalmente di consigliare libri: il suo motto è

² JOLANDA, *Per metterci d'accordo*, in «Cordelia», n. 13, 26 marzo 1911, pp. 385-388.

³ Cfr. G. ALFONZETTI, *Bellezza, etica e cortesia nei galatei*, in «Linguistica e letteratura», XLI (2016), 1-2, pp. 173-202, alle pp. 192-196.

⁴ Cfr. A. FOLLI, *Gli anni di «Cordelia»*, in *Jolanda: le idee e l'opera...*, pp. 25-47, alle pp. 28-29.

infatti leggere molto e leggere bene, perché non si cada nell'errore di fantasticare troppo, alimentando passioni malsane e vivendo la vita come in un racconto. Un tema che aveva già ampiamente discusso nei suoi romanzi, nei quali la figura della donna intellettuale e il carattere delle sue protagoniste sono delineati proprio attraverso le loro letture⁵.

L'esperienza di «Cordelia» risulta essere l'ultimo pezzo del puzzle della produzione letteraria di Jolanda e si inserisce anch'essa nella continua sperimentazione per allacciare e coltivare un dialogo con il pubblico giovanile. Qualunque sia il luogo Jolanda parla sempre allo stesso fruitore: le donne.

Lo aveva inteso molto bene l'editore Licinio Cappelli, che fa di Jolanda la punta di diamante della sua collana, inserendovi ben 19 pubblicazioni; collana che non manca di riproporre all'interno dei box pubblicitari di «Cordelia». Non a caso, fino al 1913 la collana giovanile di Cappelli si chiama «Biblioteca scelta di *Cordelia* ad uso delle Signorine», mutata poi in «La Biblioteca delle Signorine»; omonima è inoltre la rubrica della rivista che Jolanda, con lo pseudonimo Viola D'Alba, usava per recensire i titoli degni di nota della produzione giovanile contemporanea⁶.

La direzione di «Cordelia» e la fortuna editoriale sanciscono dunque l'identificazione di Jolanda come una «madre spirituale» per la gioventù femminile coeva.

Non si deve dimenticare che a quell'epoca la pratica della lettura da parte delle donne era severamente controllata dall'autorità religiosa, e in alcuni casi anche proibita. Jolanda, nelle sue opere, riesce a condensare tradizioni e principi borghesi con le nuove esigenze dettate dal progresso, rimanendo comunque all'interno di una visione cristiana. La scrittrice è infatti seguace del femminismo meno aggressivo, auspica un'emancipazione intellettuale e culturale della donna, ma temprata dalla fede cattolica e dunque senza eccessi. La religione non è vista dalla scrittrice come chiusura al mondo, ma come ricerca di un equilibrio spirituale. Questa visione è con tutta probabilità retaggio degli insegnamenti della madre; Jolanda matura un pensiero religioso che assomiglia al francescanesimo delle origini, interpreta la propria chiamata come assolutamente personale: la sua è una religiosità intimista e solitaria, e così sarà quella dei suoi personaggi. Ella vede il rapporto con Dio come un desiderio spirituale che si esplica nella preghiera – fatta nel raccoglimento delle mura domestiche – e nell'aiuto dato al prossimo di na-

⁵ Cfr. O. FRAU – C. GRAGNANI, *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento*, Firenze, Firenze University Press 2011, pp. 115-117 e A. PATERNOSTER, *Saper vivere, saper leggere, saper scrivere: i manuali di etichetta di fine Ottocento*, in questo stesso volume di Atti.

⁶ Cfr. C.I. SALVIATI, «Per voi, giovinette». Jolanda e la scrittura per ragazzi, in *Jolanda: le idee e l'opera...*, pp. 49- 76, alle pp. 51-52.

scosto. Jolanda, nella sua personale visione della religione, considera la donna come parte attiva della Chiesa, importante tanto quanto un chierico. Ne sono una prova alcune *personagge* dei suoi scritti, tra le quali Suor Immacolata, protagonista del romanzo omonimo, una suora tutta generosità, altruismo e vita attiva⁷.

Alla luce di tutti questi elementi non stupisce dunque che le opere di Jolanda abbiano maggiormente come protagoniste le donne e, come abbiamo detto in apertura, che esse siano intrise di un forte autobiografismo; lo testimoniano gli elementi cari e ricorrenti nella sua scrittura: donne intellettuali e compassionevoli, dominate dall'amore per la lettura e la scrittura, con una profonda spiritualità, con predilezione per la solitudine ma con tenace senso del dovere, soprattutto nei confronti della famiglia.

In questo contesto la missione pedagogica della scrittrice è mettere in guardia le lettrici dall'illusione che il matrimonio sia l'unico e supremo traguardo nella vita di una donna; di conseguenza, ma anche a causa dell'esperienza personale, Jolanda non dona mai un lieto fine alle sue protagoniste, anzi, tutte vengono messe a dura prova dal destino.

Ma non è tutto. Jolanda si propone come "educatrice" anche nel mondo del lavoro. Come si è detto in precedenza, la scrittrice in più occasioni, e in particolare in *Eva Regina*, dissuade le sue lettrici dal convincersi che l'unica strada percorribile per una donna sia quella della triade verginità-matrimonio-maternità. Jolanda mostra principalmente il suo interesse verso la figura della letterata, una figura cruciale che l'autrice difenderà sempre nei suoi scritti; fin dal primo romanzo sottolinea come una donna che scrive non deve necessariamente essere una virago, ma può essere contemporaneamente una buona donna e madre⁸.

Jolanda fu inoltre molto attenta e sensibile ai problemi del lavoro femminile e alle condizioni di miseria delle operaie, e si impegnò anche perché la donna fosse liberata dalle angustie della sua vita in una prospettiva di generale emancipazione⁹. Anche questo interesse per il mondo del lavoro ha le sue radici nella formazione ricevuta dalla madre, che «si interessava alle

⁷ Cfr. G.A. PAPINI, *Le parole e gli spiriti dell'esperienza religiosa di Jolanda*, in *Jolanda: le idee e l'opera...*, pp. 161-172.

⁸ Su questo tema si vedano O. FRAU, "Fra la virago e la femmina": emancipazione e etica del lavoro nelle eroine di Jolanda, in «Quaderni d'italianistica», 29 (2008), pp. 125-144 e *Una perla per Jolanda*, in R. VERDIRAME, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, Libreriauniversitaria.it 2009, pp. 143-147.

⁹ Cfr. U. MONTANARI, *Il tema del lavoro in Jolanda*, in *Jolanda: le idee e l'opera...*, pp. 125-160, alle pp. 125-128. Sullo stesso argomento si veda anche A. PATERNOSTER, *Istruzione, lavoro, voto. L'emancipazione femminile nella trattatistica comportamentale dall'unificazione al primo dopoguerra*, in «The Italianist», 38 (2018), n. 3, pp. 334-351.

questioni sociali che riguardavano la donna, detestava il falso femminismo, ma comprendeva ed approvava il femminismo vero, efficace»¹⁰. Ma l'attenzione a questo tema deriva anche dal fascino d'oltreoceano, dove le donne avevano libertà di scelta fra un ventaglio numerosissimo di professioni, come lei stessa riassume in un articolo apparso il 18 maggio 1913 su «Cordelia» e dal titolo *La donna americana*. Si ripropone ancora una volta la consapevolezza, da una parte, del ruolo che la scrittrice ricopre nella società, l'importanza e forse anche l'influenza che la sua parola possiede; e dall'altra, la convinzione che la donna che si occupa della casa e della famiglia può convivere con la donna che partecipa attivamente alle istanze del proprio secolo.

È specialmente in *Dopo il sogno*, romanzo “per le signorine” del 1906, che Jolanda offre un quadro generale dei problemi del lavoro: vita nella fabbrica, salario, malattia, lavoro minorile, assistenza ed educazione, tutti argomenti importantissimi per il femminismo emancipazionista¹¹. La protagonista del romanzo, Camilla, che dopo il tradimento del futuro sposo cade in uno stato di malinconia, trova conforto nell'amicizia con la nuova vicina di casa, la famosa scrittrice Viola D'Alba (alter ego di Jolanda), che sarà l'artefice della rinascita della fanciulla. I consigli della scrittrice faranno sì che la giovane si trasformi in una donna impegnata socialmente e con una professione che darà un senso nuovo alla sua vita. Camilla troverà occupazione nella fabbrica di cappelli del padre, diventando presto portavoce dei bisogni delle operaie, vincendo la diffidenza del padre e il sarcasmo del fratello. Camilla apporterà delle trasformazioni che permetteranno migliori condizioni di lavoro per le donne e le bambine impiegate, e anche un programma di istruzione part-time degli operai, con lezioni di cultura generale, oltre che di morale, di igiene, di religione.

Attraverso questo romanzo Jolanda persegue un doppio scopo: denunciare le condizioni di lavoro delle operaie e, come osserva Ombretta Frau, puntare l'attenzione sull'affrancamento e l'emancipazione di una giovane donna che, sotto una guida esperta, conquista la sua indipendenza¹².

Un anno dopo, quasi a conclusione e completamento di tutto il suo impegno letterario e sociale, Jolanda pubblica *Eva Regina*, originale e in qualche modo anticonformista galateo, nel quale la scrittrice porta avanti la causa femminista e emancipazionista, toccando anche argomenti spinosi come il divorzio e il diritto al voto delle donne. Dalla *Prefazione* leggiamo che *Eva Regina* non è un romanzo, e neppure solo un “moderno galateo”: tra i suggerimenti sull'abbigliamento, le convenzioni e il bon ton, Jolanda trova

¹⁰ Ivi, p. 129.

¹¹ Cfr. ivi, p. 150.

¹² Cfr. FRAU, “*Fra la virago e la femmina*”..., pp. 128-131.

il modo di trasmettere un'immagine non banale della femminilità, affidando alle sue pagine una profonda riflessione anche attorno al destino della famiglia; tutto questo ne fa un documento ben più complesso e intrigante dei tanti galatei dell'epoca¹³. È inoltre interessante la definizione che la stessa autrice dà del suo testo, consigliandolo come regalo di nozze su «Cordelia» del 24 giugno 1912: «Libro adatto alle giovani spose e che si trova vendibile rilegato in bianco in busta bianca a Milano, presso l'ed. Perrella». Interessante perché il 1912 è l'anno dell'edizione aggiornata e ampliata con il capitolo finale riferito alle donne abbandonate o fuggitive, alle quali consiglia vie alternative a quelle del matrimonio e della maternità, per conquistare l'indipendenza economica col lavoro. Non appare dunque un libro pensato per le giovinette, o lo è forse indirettamente, nella speranza che le sposine del suo tempo, un giorno divenute madri, possano educare le proprie figlie secondo nuovi dettami.

Jolanda, già dal sottotitolo «Il libro delle signore», si rivolge ad un insieme di donne eterogeneo, tra le quali privilegia sicuramente la donna in quanto moglie e madre. Ma la sua attenzione e il suo riguardo si estendono ai più svariati gruppi del genere femminile: troviamo infatti consigli per le fanciulle di tenera età, per le ragazze in cerca di marito, per le donne mature e persino per le donne in età più avanzata. Il pubblico a cui si rivolge è di estrazione sociale varia, in quanto il suo galateo può essere utile a tutte le signore, che siano esse regine, attrici, maestre e anche contadine.

Un tema caro a Jolanda ampiamente sviluppato in *Eva Regina* è quello della donna che lavora. Nel galateo la scrittrice fa un ulteriore passo avanti, compilando una serie di «schede» nelle quali passa in rassegna diversi possibili mestieri, fra i quali sarte, ostetriche, maestre, avvocatesse e «medichesse» addirittura; non può mancare chiaramente la professione di scrittrice, a cui Jolanda dedica un intero capitolo intitolato «Le donne che scrivono». In esso, oltre a offrire una panoramica delle scrittrici a lei vicine e delle quali consiglia (o sconsiglia) la lettura, Jolanda tenta di allontanare le giovinette dalla falsa credenza che scrivere sia cosa semplicissima e possibile a tutti; infatti «non s'impara a diventare scrittrici, ma [...] si nasce scrittori come si nasce pittori o musicisti: [...] se dovessimo fare delle indagini, risulterebbe che gran parte delle nostre scrittrici migliori non avrebbero l'abilitazione neppure all'insegnamento delle classi elementari»¹⁴.

Ma vi è una pagina ancora più interessante sul tema della donna che

¹³ Cfr. JOLANDA, *Prefazione* in EAD., *Eva Regina. Il libro delle signore (Il moderno galateo)*, Milano, Perrella 1912, e SALVIATI, «Per voi, giovinette»..., p. 60.

¹⁴ JOLANDA, *Eva Regina*..., pp. 367-368.

lavora, nella quale Jolanda dimostra di aver bene in mente le esigenze della donna ma anche della famiglia “moderna”:

Angelo De Gubernatis ha detto: «È la donna che deve tener accesa la lampada del focolare, ma l'olio deve esser fornito dall'uomo; se la donna deve uscire di casa, inquieta e affaccendata alla ricerca del combustibile, per la vita domestica, si fa il vuoto nella casa e nel cuore degli sposi». In massima egli ha forse ragione; eppure ho osservato che l'armonia e l'affetto si trovano quasi sempre più tra quegli sposi che sono anche compagni di lavoro, piuttosto che in una casa dove il marito solo s'affatica per mantenere la famiglia. Generalmente la donna ancora poco abituata al libero maneggio del denaro, non ha un'esatta conoscenza del suo valore, e se calcola male o sciupa, non è sempre per leggerezza e per prodigalità ma anche per ignoranza. E allora [...] è naturale che s'accendano di quei diverbi che ripetuti frequentemente disgregano e alterano il sentimento più dolce e sincero. Bisogna che la donna faccia un po' d'esperienza pratica col denaro suo, guadagnato da lei a prezzo delle sue fatiche [...]. Inoltre una attività diversa dal semplice disbrigo delle faccende domestiche ch'ella spesso compie con indolenza ed irregolarità, riempiendo ogni intermezzo di pettegolezzo e di vanità; un'attività più regolata e più grave rassoderà il suo carattere, le darà nuove sorgenti di riflessioni e d'energia.

[...] il lavoro non umilia, ma nobilita: non abbassa, ma innalza, perchè è pace, conforto, dovere. Una madre di numerosa famiglia non può, convengo, lasciare in abbandono la propria casa per attendere a un lavoro estraneo che non le renderebbe quanto la sua poca sorveglianza detrae ai suoi; ma se una donna che possa farsi aiutare da qualche parente nelle cure domestiche, o possa sbrigarle in breve, trova qualche ora libera, che male c'è se le impiega a dar lezione, a ricamare, a dipingere, a far fiori, a scrivere a macchina, dietro un compenso, piuttosto che uscir a zonzo a far dei vani desideri dinanzi alle vetrine o recarsi in qualche salotto a far della maldicenza?¹⁵

Vi è qui un chiaro segno di modernità nei confronti della vita matrimoniale e soprattutto nella figura della donna: non più solo “angelo in famiglia”, come auspicava Maddalena Albini Crosta¹⁶, ma indipendente, emancipata e impegnata socialmente.

Per finire, fra i ruoli sociali femminili, Jolanda contempla anche la

¹⁵ Ivi, pp. 327-328.

¹⁶ Cfr. il contributo di M. RAPISARDA, *Donne che educano altre donne: il galateo morale di Maddalena Albini Crosta (1881)*, in questo volume di Atti.

possibilità del femminismo politico. La scrittrice rimprovera infatti l'esagerazione generalmente applicata nel mettere in guardia le donne contro le nuove dottrine e le nuove tendenze, definendo il femminismo come un miglioramento delle condizioni sociali, intellettuali, giuridiche ed anche morali della donna, e che pertanto «non deve impaurire, nè indignare nessuno, perchè significa semplicemente un'evoluzione naturale dello spirito femminile, che desidera mantenersi in equilibrio col proprio tempo»¹⁷.

L'indipendenza acquisita con il lavoro potrà poi tornare utile nel caso malaugurato si debba ricorrere al divorzio. Su questo tema la posizione di Jolanda traspare chiaramente dalle pagine del galateo. Il divorzio è sicuramente «un passo arduo e crudele [...] un anello che si spezza, un passato che si rinnega, si seppellisce, si cancella»¹⁸. Ma «il divorzio dà alla donna una posizione più netta e regolare della semplice separazione; le ridona la sua libertà piena ed intera, le permette anche di contrarre un nuovo matrimonio». Infatti, nel caso di separazione, la condotta della donna dovrebbe essere irreprensibile, «le basti d'aver riconquistata la pace e procuri di profittarne per riabilitarsi, se ne ha bisogno, o per dimostrare, se fu vittima soltanto, che non desiderò la indipendenza per secondi fini». Tuttavia Jolanda accetta l'eventualità del divorzio in casi ben specifici: infedeltà palese, irrimediabile opposizione di carattere, prepotenza violenta, stravaganza o «in qualunque caso [...] in cui la vita in comune divenga tortura di tutte le ore»¹⁹.

Come si può vedere, l'atteggiamento di Jolanda non è mai di totale rottura con la tradizione: è sì aperta alle nuove idee ma al contempo afferma che una donna senza religione è assai vicina a transigere con la sua coscienza²⁰. Lo dimostra il fatto che la visione dell'età giovanile che ci dà nel galateo è profondamente conservatrice; la scrittrice la definisce infatti come un'epoca tra «due veli», testimoniando che i pilastri della donna risultano essere ancora la prima comunione e il matrimonio.

Si potrebbe dire che con *Eva Regina* Jolanda espliciti ai massimi livelli quella figura di “madre spirituale” a lei tanto cara. La scrittrice infatti, attraverso il manuale, accompagna, sotto la sua guida esperta, le giovani donne nel delicato percorso di indipendenza ed emancipazione, come Viola D'Alba aveva fatto con la giovane Camilla.

Figura che verrà poi ripresa e ampliata, come abbiamo già visto, in occasione dell'esperienza di direzione della rivista «Cordelia». La lettura di alcune pagine dei numeri di *Piccola Posta* e *Consiglio Materno* rivela infatti co-

¹⁷ JOLANDA, *Eva Regina...*, p. 401.

¹⁸ Ivi, p. 265.

¹⁹ Ivi, pp. 265-266.

²⁰ Cfr. ivi, p. 440.

me, attraverso la rivista, Jolanda perpetui la lezione già consegnata con le sue opere e soprattutto col *Galateo*. A titolo esemplificativo si riportano alcune righe di una lettera del 19 novembre 1911, nella quale Jolanda risponde alla missiva di una sua lettrice. La fanciulla scrive: «Cercai troppo nella vita l'ideale, e smarrii il senso della realtà che è ben diversa dai nostri sogni»; la Direttrice risponde:

Si, la realtà è ben diversa dal sogno: sì, non può dare che limitatamente, ma se invece di lasciare che la distanza tra questi due poli crescesse a dismisura, ci adoperassimo a farla diminuire, elevando la realtà di qualche grado e frenando i nostri sogni in una sfera verosimile, non ci troveremmo tanto spesso disilluse, prostrate, infelici.

Nel *Galateo* solo pochi anni prima Jolanda aveva scritto:

Non c'è niente di più triste di un sogno felice, scrive Alphonse Karr acutamente. Sì, perché più il sogno è stato dolce, promettente, lusingatore; più ci ha dato l'illusione della felicità perfetta, e più il destarci, che è la rinuncia, che è la caduta d'Icaro, ci riesce amaro²¹.

Non bisogna tuttavia dimenticare che la pubblicazione del *galateo* procurò non poche critiche a Jolanda: fu attaccato rabbiosamente dal pretebibliotecario Giovanni Casati, che vietò un tale libro «intimo, mondano e frivolo, spesso irriverente verso la religione»²². Verga, in una lettera alla nipote Caterina dell'11 febbraio 1905, scriveva «domandami tutti quei libri che vuoi di storia, di viaggi, che son più divertenti ancora delle sciocchezze delle più o meno Jolande»²³. Anche don Tommaso Nediani, nel suo contributo commemorativo del 1921, ricorda di averle scritto scandalizzato nel 1907, chiedendole di sopprimere o di correggere alcune parti nelle edizioni future, specialmente il capitolo sul divorzio. A suo dire la scrittrice avrebbe addirittura dato ordine di procedere in questa direzione, ma gli editori non avrebbero tenuto conto della sua volontà²⁴. Difficile stabilire quanto questo sia vero, tuttavia l'ultimo romanzo di Jolanda, *La perla*, potrebbe suggerirci che in realtà la scrittrice fosse combattuta sulle posizioni femministe: se da un lato, con *Eva Regina*, sembra raggiungere l'apice della sua lotta all'eman-

²¹ Ivi, p. 19.

²² Citato in SALVIATI, «Per voi, giovinette»..., p. 51.

²³ G. VERGA, *Lettere ai nipoti*, edizione critica a cura di G. Sorbello, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga - Interlinea editore 2023, p. 45.

²⁴ Cfr. NEDIANI, *Una madre nello spirito*..., pp. 15-16.

cipazione femminile, dall'altro, in *La perla*, sente di dover riportare le lettrici all'ordine stabilito da secoli di predominio maschile. Perla sarebbe la perfetta incarnazione di "Eva Regina", con la sua carriera letteraria di pieno successo, disposta ad affiancare carriera e doveri matrimoniali. Ma Jolanda, e forse anche i tempi, non sono ancora abbastanza maturi per difendere in modo risolutivo la possibile superiorità della donna: l'unico destino possibile per Perla è quello di soccombere alla gelosia del marito e venirne annientata. Una scrittura che è fato, come aveva notato R. Verdirame. Un destino a cui purtroppo la donna non riesce ancora oggi a sottrarsi.

SILVIA TATTI

CONCLUSIONI / 1

Utilizzo tre parole chiave come spunto per alcune considerazioni conclusive: canone, autorialità, genealogia.

Il problema del canone è centrale per la scrittura femminile ed è legato necessariamente all'evoluzione della ricerca sul tema. C'è stata una fase iniziata negli anni '70 che è ancora adesso relevantissima e che ha avviato un processo sistematico di reperimento di fonti e ricostruzione di profili biografici, ponendo le basi per indagini critiche volte a far riemergere la produzione per lo più sommersa delle scrittrici vissute tra Otto e Novecento. Questa ricognizione è stata fondamentale e ha posto i fondamenti per delineare una storia della scrittura femminile al centro di progetti realizzati o in corso, abbondantemente citati negli studi pubblicati in questa sede. Una storia della scrittura femminile non deve però rimanere isolata, andando quasi a costituire un sottogenere della storiografia letteraria, all'interno della quale deve invece essere inglobata. Il problema del canone non si risolve infatti semplicemente allargandone i confini, anche perché il canone si costruisce soprattutto per finalità didattiche e nella didattica è necessario scegliere, riformulare e proporre percorsi selettivi più che amplificare. Come procedere dunque? Un'ipotesi di lavoro è rivedere la storia dei generi includendo i prodotti significativi della scrittura femminile che possono contribuire a ridefinirne la storia e gli sviluppi; oppure valutare come il linguaggio si trasforma se si considera la specificità della scrittura femminile. Continuare a far riemergere fonti sommerse e parlare, come è stato fatto in questo convegno, di scrittrici che non hanno avuto finora voce è ancora assolutamente necessario per ampliare le prospettive di ricerca, ma è anche necessario procedere con una riflessione metodologica sugli approcci alla letteratura delle donne. L'obiettivo è che scavi archeologici e filologici, recuperi storico-letterari, valorizzazione dei generi e dei linguaggi relativi

all'ambito femminile si integrino alla storia letteraria *tout court* e concorrano a una conoscenza del periodo che tenga conto di tutte le diverse esperienze letterarie significative.

La seconda parola è autorialità che rinvia, anche in autrici della prima metà del XX secolo e non solo in quelle ottocentesche, al problema di una perdurante fragilità delle donne di fronte al riconoscimento del loro lavoro intellettuale. Ne deriva l'indicazione metodologica a considerare i paratesti e le riflessioni critiche e metaletterarie che accompagnano i testi e a interpretarli tenendo conto della necessità costante che hanno le donne di giustificare la propria scrittura e considerando aspetti biografici ma anche editoriali, pedagogici, giuridici, comparatistici. La pluralità di approcci e prospettive deve essere valorizzata tanto più in questo momento in cui la diffusione massiccia nella ricerca e nella didattica dell'Intelligenza artificiale generativa, per quanto potenzialmente ricca di opportunità, rischia però anche di rimettere in discussione la nozione stessa di autorialità e di riprodurre canoni e approcci più conservativi, non necessariamente in grado di tenere conto delle acquisizioni critiche innovative. Il rischio di omologazione prodotto dalle sintesi artificiali, che interrogano sistemi di istruzioni di partenza non necessariamente consapevoli degli scarti prodotti dalla ricerca, è altissimo. L'esperienza di scavo critico, filologico e storico, di cui questo incontro ha dato una testimonianza eccellente, rischia di disperdersi, se confluisce in un'assunzione casuale di frammenti espressivi prodotta dall'Intelligenza artificiale se non adeguatamente guidata dalla ricerca umanistica: un nuovo urgente campo di intervento anche per gli studi di genere.

Infine, il terzo termine è genealogia, che rinvia all'importanza di una rete costruita nel tempo e nello spazio, a filiazioni e intrecci. Non si tratta di un semplice rilievo relativo alla solidarietà femminile o ai rapporti familiari spesso esistenti nella realtà anche delle scrittrici ottocentesche, ma di un monito a ricordare che la storia dell'affermazione culturale e intellettuale delle donne si è avvalsa della costruzione di genealogie, come forma identitaria forte, strettamente legata alla memoria. Genealogia rinvia anche alla storia della condizione della donna che è controversa e non segue una linea continua di progresso. Le conquiste delle donne, nel tempo, hanno raggiunto obiettivi significativi (istruzione, partecipazione alla vita pubblica, diritti civili, conquiste giuridiche ecc.) ma hanno avuto anche momenti di retrocessione: la storia della condizione femminile non è mai risolta una volta per tutte e continuano a esistere e ritornare forme di discriminazione e di oppressione. Proprio per contrastare queste oscillazioni, la consapevolezza di una profondità storica e la ricostruzione di genealogie e di reti, che possono essere familiari,

ideali, locali o di affinità culturali, è un elemento di forza della ricerca e di valorizzazione delle singole esperienze, che da semplici frutti di lavori di scavo assumono un pieno diritto di cittadinanza all'interno della tradizione letteraria italiana.

RITA FRESU

CONCLUSIONI / 2

Le intense giornate congressuali catanesi, per le quali esprimo gratitudine alla Fondazione Verga, agli organizzatori, e in particolare a Gabriella Alfieri, hanno offerto numerosi spunti di riflessione e aperto stimolanti prospettive di ricerca. Il compito di chi prova a tirare le somme in un convegno è quello di evidenziare i fili rossi che collegano le relazioni, esaltando le novità e sottolineando potenziali direttive di indagine. Provo dunque a rendere visibili le possibili convergenze emerse dai vari interventi congressuali mediante parole chiave attraverso cui interpretare (non solo linguisticamente) la vasta e poliedrica scrittura femminile prodottasi a cavaliere dei due secoli.

La prima parola è la consapevolezza. Le intellettuali che scrivono tra Otto e Novecento sono conscie delle difficoltà di accesso, per le donne, alla coeva industria culturale, ma anche del loro ruolo educativo, innanzitutto, e latamente sociale. Tale consapevolezza si estende alla percezione delle potenzialità di fare squadra, ovvero della “rete”, che permette a molte di superare l’isolamento geografico e culturale, condividendo percorsi, esperienze, pratiche comuni: lo dimostrano, ad esempio, i fittissimi scambi epistolari che le intellettuali intrattennero fra loro e le molteplici forme di associazionismo che misero in atto.

Dal punto di vista linguistico, le donne che scrivono in questo lasso di tempo sono consapevoli dello strumentario formale e stilistico a loro disposizione; sono pienamente coscienti di quanto l’esercizio quotidiano della scrittura consenta loro di affinare la padronanza della lingua ma sia anche, nel contempo, un mezzo attraverso cui «addestrare la mente», con le parole della lombarda Anna Vertua Gentile (1845-1926), scrittrice tra le più prolifiche di una sterminata produzione didascalico-ricreativa. Non a caso l’accostamento tra la scrittura e «l’abitudine del ben pensare» (ancora l’autrice lombarda) ricorre con frequenza nella letteratura di condotta femminile po-

stunitaria. La stessa Vertua Gentile ne offre una prova convinta esortando in uno dei suoi primi galatei coniugali, *L'arte di farsi amare dal marito. Consigli alla giovine sposa*, apparso a Milano nel 1889, le giovani lettrici ad attendere assiduamente alla pratica epistolare come fondamentale esercizio di autoriflessione, perché «scrivere vuol dire pensare», e come attività di rinforzo per migliorare le proprie competenze linguistiche e comunicative (*Bisogna dunque scrivere spesso e molto. Scrivendo, la signora impara a dire il pensier suo con precisione ed eleganza*). Nelle raccomandazioni della scrittrice lombarda si scorge l'ideale manzoniano dell'appropriatezza linguistica, filtrato dagli adepti del gran lombardo, e diffuso poi nella prassi scolastica, che esalta la chiarezza espositiva e la proprietà espressiva, raggiunte mediante la corrispondenza tra il vocabolo adeguato e il concetto da esprimere, prova e nel contempo garanzia della piena padronanza dello strumento comunicativo. Una simile consapevolezza offre la misura di come la scrittura femminile non sia mai improvvisata ma sempre frutto di scelte ponderate e strategie comunicative mirate.

Un secondo tratto distintivo emerso durante il convegno in più di un contributo consiste nello straordinario equilibrio della produzione femminile otto/novecentesca, che si configura, sul piano storico-linguistico e stilistico, come compromesso fra la tradizione e l'innovazione, ma anche, in prospettiva più ampia, come temperazione delle posizioni ideologiche e dei valori di cui la scrittura femminile si fa portavoce. Ciò consente di comprendere, bilanciandola, anche la contraddizione, forse soltanto apparente, tra atteggiamenti progressisti non di rado esibiti nelle opere d'arte e un certo conformismo manifestato, invece, nella produzione prescrittiva, esplicitamente, e forse strategicamente, per prendere la parola nello spazio pubblico.

Infine – terza chiave di lettura – la pluralità, da intendere non soltanto in riferimento all'elevato numero di intellettuali attive sulla scena culturale di fine secolo (l'«infinito pulviscolo» di crociana memoria) ma anche in relazione alla versatilità della loro scrittura, che si esprime nella varietà di soluzioni stilistiche e nella eterogeneità di generi testuali che slittano fluidamente gli uni negli altri, portandosi dietro le proprie tradizioni discorsive, ovvero i propri connotati formali.

Ma la dimensione plurale va riferita – ed è forse il lascito più stimolante delle giornate catanesi – anche agli sguardi attraverso cui osservare lo scrittoio delle donne tra Otto e Novecento. La ricchezza e la varietà degli interventi presentati al convegno, e i risultati rilevanti a cui approdano, disponibili ora in questo volume, confermano la fecondità di adottare indagini integrate e approcci interdisciplinari per ricostruire – con le parole di Roberta Fossati, riferite alle moderniste ma estensibili all'intera produzione coeva femminile, – la «galassia sommersa» della scrittura delle donne tra i due secoli, che comincia a mostrarsi in tutta la sua variegata e multiforme luminosità.

MICHELA DE GIORGIO

CONCLUSIONI / 3

Penna o bisturi? strategie di emancipazione femminile di fine ottocento

Durante il nostro convegno, avrei voluto avere sotto gli occhi la carta geografica dell'«Italia delle scrittrici» in cui Gilda Corabi ha segnato i luoghi di nascita di 201 autrici, nate tra la seconda metà del Settecento e il 1870, che a vario titolo hanno operato nel mondo culturale italiano del XIX secolo. *Scrittrici dell'Ottocento* (il saggio di Corabi è nel terzo volume *dell'Atlante della letteratura italiana* a cura di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà) ci dà un'imprescindibile sintesi quantitativa. Sono duecentouno le donne che nel corso dell'Ottocento hanno dato vita alla figura e all'immaginario sociale della «Scrittrice»¹. Modello o ideal-tipo, irriso, osteggiato, temuto, demonizzato. Ma anche amato, imitato, invidiato. Oltre la provenienza geografica (nord, sud, città, paesi), Corabi tiene conto di variabili decisive per identificare (e distinguere) le donne che hanno intrapreso il «mestiere di scrivere» (dizione più accogliente di «professione letteraria»). Estrazione sociale (nobiltà, borghesia, popolo), ambiente familiare (laico o cattolico), livelli d'istruzione, stato civile (nubili, coniugate, separate), reti di frequentazione intellettuale (generalmente determinate dalla famiglia di origine e dal matrimonio). 154 delle duecentuno letterate risultano sposate. 18 sono nubili (alcune delle quali morte in giovane età). Incerto lo status delle 39 rimanenti. «La scelta del marito, quando è – almeno parzialmente – libera – scrive Corabi – cade su un intellettuale legato ad accademie e università, che porta in

¹ G. CORABI, *Scrittrici dell'Ottocento*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzato e G. Pedullà, Volume terzo. *Dal Romanticismo ad oggi* (cura di D. Scarpa), Torino, Giulio Einaudi editore 2012, p. 163.

dote la possibilità di frequentazioni stimolanti, ed è magari capace di affinare la formazione culturale di sua moglie o perlomeno di non scoraggiarla»².

Molti anni fa, quando per il volume *I professioni* degli *Annali* della *Storia d'Italia* einaudiana ho scritto la storia delle prime professioniste italiane, non sono stata in grado di redigere mappe, né di costruire grafici. Si possono mettere a confronto, senza questo tipo di supporti, vite femminili che hanno in comune solo l'appartenenza alle due centurie di emancipate italiane (nel 1900, le laureate erano 224) che la fine dell'Ottocento ha consegnato al «Secol novo»? Una costellazione di storie di vita declinate in contesti geografici, sociali, culturali molto diversi. Ma certamente, in entrambe le centurie, ci sono doti comuni di volontà, ambizione, caparbietà, ostinazione. Segni caratteriali del lasciarsi passare dalla sfera privata a quella pubblica.

Quel passaggio, negli ultimi due decenni dell'Ottocento, è nell'orizzonte di aspettative di pochissime. Il «secolo migliore» non ha cambiato opinione sulle ideali virtù femminili. L'Ottocento è il secolo delle «Donne ben-nate», delle «Donne egregie» che scoprono le «dolcezze domestiche» e che fanno «bella colla unione di famiglia la società». La parabola della loro evoluzione spirituale (nell'araldica della femminilità ottocentesca si è aggiunto, con orgogliosa evidenza, l'amor di patria) tocca il punto più alto con l'appellativo «Sesso virtuoso», che onora la superiorità etica delle donne sugli uomini³.

Molte delle rare letterate (in maggioranza poetesse) che scrivono nei decenni tra il 1820 e il 1870 corrispondono all'idealtipo ottocentesco che diventerà il canone formativo dell'Italia postunitaria. I contemporanei le dipingono come «perfette massaie e madri eroiche disposte al sacrificio della prole per la patria, fedeli al marito come alla causa nazionale»⁴. Fanno versi. Non romanzi. Oppure sono maestre di «storia morale» (genere ibrido – fra galateo, saggio pedagogico, romanzo epistolare – che ha tanta fortuna a metà Ottocento). Le vie di uscita dalla sfera domestica, che la giobertiana Giulia Molino Colombini, una delle moraliste più amate dalle lettrici che palpitavano per le sorti dell'«Italico risorgimento», descrive nei *Pensieri e lettere sulla educazione della donna in Italia* (1860) per l'epoca, erano temerarie. Alle irrequiete sorelle di sesso che, nell'incerto «tempo di transizione» del compimento della causa unitaria, le confessavano: «Non sappiamo oramai dove appoggiarci», Molino Colombino (dalle pagine del pe-

² Ivi, p. 166.

³ S. SOLDANI, *Il Risorgimento delle donne*, in *Il Risorgimento, Storia d'Italia*, Annali 22, a cura di A.M. Banti e P. Ginsborg, Torino, Einaudi 2007, pp. 183-224.

⁴ CORABI, *Scrittrici dell'Ottocento...*, p. 166.

riodico genovese «L'Avvenire della donna») suggeriva il sostegno psicologico di «una varia e ragionata coltura». E poiché negava che «il cervello donnesco sia meno del maschile idoneo» ad apprendere il diritto, chiedeva alle lettrici di aprirlo alla scienza, alla matematica, alla storia, alla filosofia⁵. Non ai romanzi, di cui vietata la lettura e la scrittura.

Vent'anni dopo, nel panorama editoriale italiano degli ultimi due decenni dell'Ottocento, il grafico della produzione dei romanzi femminili punta decisamente verso l'alto: 569 titoli, tra il 1891 e il 1900 (erano appena 48 tra il 1811 e il 1820)⁶. E' nettamente disuguale il decorso cronologico dell'emancipazione delle due centurie di scrittrici e di professioniste. La «numerosa e forte falange» delle laureate italiane (come l'aveva definita il compiatore della statistica) procede molto più lentamente di quella delle letterate⁷. In Italia, nel quadriennio 1877-1880 ci sono tre lauree femminili; otto nel quadriennio seguente; nove dal 1885 al 1888; diciotto dal 1889 al 1892; settantanove dal 1893 al 1896; centoquaranta dal 1897 al 1900. Difficile eludere le date - 1877-1899 - che separano la laurea in medicina nell'Università di Firenze di Ernestina Paper (nata ad Odessa come Puritz Manasse da una ricca famiglia di commercianti ebrei), prima «medichessa» del Regno d'Italia, da quella della seconda «medichessa», Aldina Francolini che si laurea, ventidue anni dopo, nel 1899, nella stessa Università.

Una innegabile avanguardia come Gina Lombroso (prima liceale torinese: presenza solitaria, nel 1888, in un'aula tutta maschile) ricordava esattamente cosa accadde nel 1891, quando dopo la brillante licenza liceale comunicò ai genitori il desiderio di laurearsi in medicina. Oltre le risolte opposizioni famigliari le arrivò anche il veto della facoltà di Medicina di Torino, visto che i colleghi di Cesare Lombroso non avevano previsto di avere come studentessa la secondogenita del criminologo. La narrazione di vocazioni ostacolate dall'ostilità degli ambienti borghesi nei confronti delle rarissime figlie che aspiravano alla laurea, è di tutte le pioniere. E' un'eccezione l'analisi di Gina Lombroso che, nel 1927, rivive la trasvolata dalla sfera privata a quella pubblica come una passeggiata libera da impedimenti. «Io appartengo alla prima schiera di donne che in Italia è entrata nelle scuole maschili. Che opposizione vi abbiamo incontrata? Nessuna. Il giorno in cui alle nostre mamme è venuto in mente di mandarci al ginnasio vi ci hanno accettate. Se alle nostre nonne ciò veniva in mente vent'anni prima, ven-

⁵ G. MOLINO COLOMBINO, *Se e quanto convengano alla Donna gli studi legali*, cit. in L. PISANO - C. VEAUUVY, *Parole inascoltate. Le donne e la costruzione dello Stato-nazione in Italia e in Francia*, Roma, Editori Riuniti 1994, pp. 361-364.

⁶ CARABI, *Scrittrici italiane...*, p. 170.

⁷ V. RAVÀ, *Le laureate in Italia. Notizie statistiche*, Roma, Cecchini 1902, pp. 1-23.

t'anni prima le donne sarebbero entrate all'Università», scriveva in *La donna nella società attuale*⁸. Quasi quarant'anni, e lo sconvolgimento della Grande guerra, separano la confessione degli «spaventati» dell'incerta ragazza che per ben due volte aveva dovuto rinunciare al sogno di diventare «medichessa», dalla ricostruzione di un'immaginaria genealogia femminile con illimitati poteri decisionali.

Negli ultimi due decenni dell'Ottocento, le scrittrici che hanno conquistato visibilità nel panorama culturale italiano sono molto più numerose delle laureate in medicina. Ma per consolidare la fama faticata, anche le scrittrici devono affrontare prestazioni più ardue del solitario lavoro di penna. La metamorfosi in «Signora oratrice pubblica» è sofferta (prendere la parola in pubblico è un'abilità non riconosciuta per statuto di genere: la vis oratoria è un'eccellenza maschile). Negli anni Novanta, «il decennio più fortunato delle conferenze»⁹, la scrittrice polivalente, conferenziera debuttante, confessa timidezze, paure, impacci, voce flebile. Lo «spettacolo della conferenza», farsi propaganda usando la parola viva invece che la penna, fa tremare anche Matilde Serao. «Io voglio qui dichiararvi schiettamente che, appearing innanzi a voi, dovendo parlarvi, ho una grandissima paura», esordiva così, nel 1894, di fronte al pubblico che era venuto ad ascoltarla al Circolo Filologico di Napoli¹⁰.

Caute fessure. E rotture combattive. La storia delle donne e di genere (collaborando con l'antropologia, la storia orale, la microstoria e la storia della letteratura) le ha rese più visibili. Il passaggio dalla sfera privata a quella pubblica è irto di difficoltà, e nell'Italia di fine Ottocento (del Nord, del Sud, metropolitana, di provincia, di paese) viene sostenuto da risorse individuali e sociali molto diverse. L'ascesa dal debutto nelle «Palestre della scrittura» dei periodici femminili (vanitosa ritrosia, umiltà ben temperata), ai teatri che applaudono la scrittrice-conferenziera (autopromozione competitiva) richiede carattere e determinazione. Si possono azzardare confronti tra strategie di emancipazione di cui le protagoniste spesso non condividono mezzi e fini? Si possono accostare, tenuti insieme solo dal filo tenace dell'ambizione, i percorsi professionali delle prime «medichesse», delle aspiranti avvocatesse e delle scrittrici? I confini imposti dalla sfera domestica erano più severi per chi aspirava a diventare Scrittrice o per chi sognava di diventare Dottoressa?

⁸ G. LOMBROSO, *La donna nella società attuale*, Bologna, Zanichelli 1927, p. 80.

⁹ W. FARNESE (pseud. di G. Ansaldo), *Il vero signore. Guida di belle maniere*, Milano, Longanesi 1947, pp. 356-359.

¹⁰ M. SERAO, *Le Marie*, conferenza tenuta al Circolo Filologico di Napoli, Napoli, Luigi Pierrò 1894, pp. 9-10.

«Se una donna medico fa ripugnanza, una donna notaio fa ridere, una donna avvocato spaventa», aveva scritto Ernest Legouvé nell'*Histoire morale des femmes* (1849: la prima traduzione italiana, osannata da Anna Maria Mozoni, è del 1864). Dalla metà dell'Ottocento, la dottrina dell'«eguaglianza nella differenza» teorizzata dal professore del Collège de France è l'attacco più articolato alla cultura dominante delle «due sfere». Legouvé sosteneva l'esistenza separata, o piuttosto parallela, delle sfere d'azione maschile e femminile. Con uguali diritti, e con il matrimonio monogamico come ponte di comunicazione. Il cerchio di fuoco che divideva le due sfere era attizzato, scriveva Legouvé, proprio dalle stesse donne che «d'accordo con il costumi che le escludono, non risparmiano né sarcasmi, né aspri rimproveri alle loro consorelle che osano sognare un'esistenza al di fuori o senza una famiglia»¹¹.

Trent'anni dopo le analisi storico-sociali di Legouvé, non nel retroscena ma nell'avanscena della storia delle professioni femminili, la questione più dibattuta, che tocca più intensamente il cuore dell'opinione pubblica, è sempre quella dell'accesso delle donne agli spazi pubblici (che derivavano questa connotazione dal loro essere abitati esclusivamente da uomini). E' questione capitale anche nel dibattito sul suffragio femminile (nel 1880 si immaginò la soluzione della «scheda sigillata» per superare «l'inconveniente che vi sarebbe, se si obbligassero le votanti a recarsi personalmente alle urne»). La visione di donne che percorrono «da mane a sera gli uffici, cosa contraria alla gentilezza femminile», attraversa le sentenze e i dibattiti parlamentari che si oppongono all'esercizio dell'avvocatura femminile¹². Anche per le scrittrici, anomale professioniste (figure pubbliche ormai comunemente accettate), sia quelle trincerate nei loro studioli, che quelle che dei loro scrittoi fanno pulpito e coreografia teatrale (dagli inizi del Novecento, il quindicinale torinese «La Donna» pubblica regolarmente le fotografie di scrittrici al tavolo di lavoro), l'incontro con l'emancipazione non ha smesso di essere una «lotta di definizione». Della differenza sessuale, prima che della identità culturale. Anche alle scrittrici, come alle dottoresse e alle aspiranti avvocatesses che hanno disobbedito alla legge delle «due sfere», si chiede di dimostrare che il valore del loro sesso sopravviverà indenne ai rischi dell'emancipazione.

La macchina narrativa della stampa femminile comincia a pubblicare le prime testimonianze di vite private che diventano pubbliche alla fine degli anni Settanta. Le crepe nella moralità della sfera privata e la valutazione sulla legittimità di stili di vita che cambiano diventano temi di discussione pubblica. Lo stigma della diversità e l'aura dell'eccezione che accompagnano i nuovi

¹¹ E. LEGOUVÉ, *Histoire morale des femmes*, Paris, Sandré 1849, p. 350.

¹² M. DE GIORGIO, *Donne e professioni*, in *I professionisti*, a cura di M. Malatesta, *Storia d'Italia*, Annali 10, Torino, Einaudi 1996, pp. 452-453.

comportamenti sociali femminili sono attrattive potenti e la stampa nazionale (non solo quella riservata alle donne) è in prima linea nel registrare reazioni di dissuasione o di incitamento dell'opinione pubblica. Per difendersi, le scrittrici hanno molte opzioni possibili. Tante quante sono le loro strategie di emancipazione. Ma tutte, quando cercano di eliminare le diffidenze nei confronti dello «strano animale» che è la donna che scrive¹³, garantiscono di dedicare cure attente e protettive alla salvaguardia della loro femminilità. All'alba del Novecento, in un'inchiesta-censimento sull'intellettualità femminile, la scrittrice Mara Antelling interpretava l'incerto e inquieto equilibrio tra sfera pubblica e privata come l'effetto del timore profondamente interiorizzato di contaminazione (spirituale e morfologica) con il sesso maschile: «Tutte così queste care donne italiane; hanno un sacro orrore per tutto ciò che le trascina a mascolinizzarsi; e quando l'ingegno e lo studio le mettono in luce fuori dell'orbita domestica, ci tengono a ripetere come a scusa per essere uscite dall'ambiente casalingo: non sono una *bas-bleu*»¹⁴.

Nella mappa dei divieti che specificano i doveri della sfera privata femminile, il romanzo gioca un ruolo importante. Della porosità delle pareti di quella sfera abbiamo molte prove. L'ennesima è nell'articolo di Cordelia (alias Virginia Tedeschi-Treves), *Le nostre figlie*, pubblicato agli inizi del 1888 dal settimanale «Margherita», di cui la stessa Cordelia era direttrice. Una lettrice ha scoperto la figlia sedicenne mentre legge un romanzo di Paul Bourget. Alla madre allarmata, Cordelia risponde che l'unica soluzione è che quei libri, «i più in voga al giorno d'oggi», non vengano più acquistati. Quando la figliola disobbediente prenderà marito sarà libera di leggere ciò che vorrà. Per essere più convincente, Cordelia racconta una modalità di controllo familiare che ritiene efficace. In un interno borghese, madre e figlia, ciascuna nella propria stanza, leggono un «romanzo piccante». Scoperte dal marito-padre, subiscono per lunghe sere la punizione di leggere davanti a lui il libro proibito: «stavano come due delinquenti, davanti al giudice, e tutte le sere che durò quella lettura fu per loro un vero supplizio»¹⁵.

Alla «Posta delle lettrici» dei periodici femminili di fine Ottocento arrivavano lettere di madri allarmate dagli effetti corruttori della «letteratura amena», ma anche di figlie imprigionate dalla rigidità dei divieti famigliari. Nel 1885, la questione della «schiavitù delle fanciulle», a lungo dibattuta dal quindicinale torinese «Giornale delle Donne», testimonia che la dissoluzio-

¹³ G. FERRUGGIA, *Autori e Autrici*, Milano, Aliprandi 1895.

¹⁴ M. ANTELLING (pseudonimo di Anna Menegazzi Piccoli, 1864–1904), *Scrittrici italiane viventi. Medagliani*, in autopromozione competitiva *Almanacco Italiano 1902*, Firenze, Bemporad 1902, p. 392.

¹⁵ Cit. in E. PAPADIA, *Ouverture: borghesie dannunziane*, in *Effimero Novecento. Il costume degli italiani*, a cura di L. Benadusi, C. Giunta e E. Papadia, Bologna, il Mulino 2024, p. 32.

ne del groviglio di impedimenti a letture meno controllate e a più «libere uscite» era di là da venire¹⁶.

Cordelia non dice su quale libri il padre voyerista che controllava i rossori della moglie e della figlia costringendole alla rilettura di Bourget aveva impresso il suo timbro di approvazione. Bourget approdava solo in casa borghesi. Probabilmente le stesse in cui i maschi di famiglia leggevano *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* dello scrittore tedesco Max Nordau, che alla fine del secolo ha grande successo anche in Italia (la prima traduzione è del 1894). Dopo quella lettura, ogni buon padre di famiglia rafforzava le sue convinzioni sull'immenso potere di suggestione dei romanzi. Per Nordau, i principali corruttori della «condizione naturale dell'innamoramento» erano proprio i romanzi. L'incontenibile avanzata della «letteratura amena» aveva cancellato e stravolto la realtà della «questione amorosa», spingendo le donne ad amare sull'onda di letture che in rima o in prosa garantivano che l'amore dura tutta la vita. Sulla realtà dei sentimenti femminili, poeti e romanzieri avevano imbrogliato, e continuavano ad imbrogliare: «Essi tengono per indebitato che il vero amore dura eternamente [...] Dimmi come finì l'amore? Non finì», scriveva, uno dei colpevoli, lo scrittore austriaco Federico Halm¹⁷.

Qual'era il Paul Bourget incriminato? *Enimma crudele* (*Cruelle énigme*), che proprio Treves aveva tradotto nel 1887? Anche le analisi di anatomia morale dei romanzi di Bourget (istinti, inconscio, pulsioni sessuali, tisi, eredità genetiche) erano attentati agli enunciati dell'amore eterno, agli eccessi e alle debolezze dell'amore romantico. Le signorine borghesi (che non immaginavano di poter diventare professoressa, avvocatessa o medichessa) non si accontentavano di pescare nel grande contenitore di storie d'amore (più di 130 titoli) offerto da Carolina Invernizio. *Il bacio di una morta*, *Bacio ideale*, *Bacio infame*, *L'ultimo bacio*, erano romanzi per sartine. Alle borghesi fornite di dote, Marchesa Colombi, la più smaliziata analista del mercato matrimoniale ottocentesco, aveva già aperto gli occhi sul cuore contabile dei pretendenti che oltre che quantificare la dote, usava gli occhi come «due unità di misura, intente a registrare quanto lei fosse lunga e larga»¹⁸.

«L'Italia erotica non pare addirittura che esista. Anche per le vie sono scarsi gli innamorati», certificherà, nel 1912, Roberto Michels¹⁹. Con *I li-*

¹⁶ A. VESPUCCI, *Divagazioni*, in «Giornale delle Donne», XVII, 5 maggio 1885, n. 9, p. 193.

¹⁷ M. NORDAU, *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà*, Milano, Fratelli Dumolard Editori 1885 (II ed.), p. 364.

¹⁸ MARCHESA COLOMBI, *La gente per bene. Galateo*, Milano, Libreria Galli 1893 (ristampa anastatica della 22ª ed.), p. 96.

¹⁹ R. MICHELS, *I limiti della morale sessuale*, Torino, Bocca 1912, p. 72.

miti della morale sessuale, inchiesta pioniera sui comportamenti sentimentali e sessuali degli italiani e delle italiane, il sociologo tedesco pensava di poter dare un contributo «scientifico» per «sopprimere la morale vigente del fidanzamento allo scopo di sostituirla con un'iniziazione sessuale graduata»²⁰. Ma il «secol novo», non ha abolito la «schiavitù delle fanciulle». Ed è lontano ad aprirsi ad una nuova morale del fidanzamento. Nel primo decennio del Novecento, il lamento generazionale delle lettrici del quindicinale «Cordelia» sulla rigidità delle concessioni famigliari è il controcanto femminile alle analisi di Michels. Anche Jolanda (Maria Majocchi Plattis), santificata direttrice del quindicinale, si batte inutilmente contro l'ottuso moralismo delle famiglie borghesi. «Le ragazze, dove possono conoscere gli uomini, questi benedetti uomini intorno alla cui individualità esse tramano leggende misteriose», si chiedeva la scrittrice. Se la frequentazione con l'altro sesso era limitata unicamente alla scena mondana (gli unici luoghi socialmente predisposti per la caccia al marito), le ragazze, costrette a vedere gli uomini come «nemici», non potevano che scambiare «l'attrazione innata degli spiriti loro con un istinto di cui bisogna vergognarsi»²¹. L'eros, nelle relazioni, non è una componente accidentale, insegnava Bourget. Senza il magistero dei suoi romanzi «piccanti» che nome dare alla peccaminosa «attrazione innata»?

²⁰ Ivi, p. 210.

²¹ JOLANDA, *Eva Regina. Consigli e norme di vita femminile contemporanea*, Firenze, Salani 1909, pp. 37-39.